

Corso di Laurea Magistrale
in

Economia e Gestione dei Beni e
delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Arte, fotografia e attivismo negli anni Ottanta:
Tematiche femministe in Barbara Kruger, Cindy Sherman e
Verita Monselles.

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Irene Vettori

Matricola 857820

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

Introduzione	1
Capitolo I – Arte e femminismo	
1.1. Il femminismo ieri e oggi	3
1.2. L'arte come "voce" femminista	11
1.3. "Female gaze" vs "male gaze"	16
Capitolo II – Femminismi a confronto	
2.1. Europa e Stati Uniti: un grido di protesta comune ma con diverse modulazioni	29
2.2. Barbara Kruger e l'attivismo politico	33
2.3. Cindy Sherman e gli stereotipi dell'immagine	52
2.4. Verita Monselles e la fotografia come critica sociale	69
Capitolo III – La forza del gruppo	
3.1. Collettivi al femminile	87
3.2. Guerrilla Girls: l'umorismo come strumento di lotta	103
3.3. Casi studio a confronto	117
Conclusioni	120
Elenco delle immagini	123
Bibliografia	126
Sitografia	133

Introduzione

Come si sono rapportate le donne all'arte? Che difficoltà hanno incontrato nel loro cammino? Quali sono i media e gli stili che hanno usato per il loro attivismo?

In questa tesi ho cercato di rispondere a queste e altre domande, in un tentativo di indagare il perché nella storia dell'arte ci siano pochissime donne riconosciute come artiste di talento e come queste stesse artiste abbiano lottato per occupare il posto che spettava loro nel mondo dell'arte e della cultura.

Non sono la prima a chiedersi perché in decenni di storia le donne siano sempre state ricacciate negli angoli bui dei libri d'arte e allontanate dalle luci della ribalta, e sicuramente non sarò l'ultima.

Alcune sono riuscite a farsi sentire negli anni, forse per una maggiore immediatezza del loro medium e del loro linguaggio, altre meno forse per il periodo storico o la provenienza geografica che l'ha reso difficile, o perché non ci sono state negli anni le stesse possibilità per tutte le artiste.

Nel primo capitolo ho analizzato in particolare il contrasto tra il *male gaze*, dominante nella società, e il *female gaze*, che invece è stato relegato in secondo piano, domandandomi che cosa ha significato il suo progressivo prendere importanza e farsi strada, non senza difficoltà, dagli anni Settanta in avanti.

Moltissimi materiali usati come fonti e ispirazione per questo capitolo si concentrano sullo sguardo altro, sull'"altra metà dell'avanguardia", ovvero sull'altra metà del mondo dell'arte, come enunciato per la prima volta da Lea Vergine nel suo celebre saggio del 1980.

Il secondo capitolo si concentra sull'analisi di tre casi studio, quindi tre fotografe che, seppur diverse, sono accomunate da uno stesso fervore femminista che pervade le loro opere: Barbara Kruger, Cindy Sherman e Verita Monselles.

Ho analizzato alcuni dei loro lavori più rappresentativi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, soffermandomi sulle loro idee e concezioni, così come più in generale sul loro stile.

Per ricostruire tutto questo ho fatto affidamento a cataloghi di mostre, stralci di articoli, saggi di femministe, galleriste e teoriche di quel periodo, così come ad analisi più generali sull'arte e sulle donne.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato invece alla presentazione e all'analisi di un gruppo di attiviste e artiste senza precedenti che rispondono al nome di Guerrilla Girls.

Artiste in incognito con maschere di gorilla, attiviste provocatorie e senza peli sulla lingua che vogliono portare alla luce anni e anni di discriminazioni e corruzioni, non solo nel mondo dell'arte ma anche nella politica e nei media.

Importantissimo per questo capitolo è stato, da un lato, lo studio del loro sito, estremamente esauriente, fonte importante di immagini e dettagli, dall'altro l'approfondimento del loro pensiero e attivismo attraverso i loro scritti.

Queste donne e artiste che negli anni hanno lottato per ottenere spazio, per far sentire la loro voce in che modo ci sono riuscite? Possono ritenersi soddisfatte di quello che hanno e che, grazie a loro, abbiamo raggiunto tutte oggi?

CAPITOLO I

Arte e femminismo

Il femminismo ieri e oggi

1.1

Femminismo /fem·mi·nì·şmo/

sostantivo maschile

1. Storicamente, il movimento diretto a conquistare per la donna la parità dei diritti nei rapporti civili, economici, giuridici, politici e sociali rispetto all'uomo: le prime manifestazioni del f. risalgono al tardo Illuminismo e alla Rivoluzione francese; *estens.*, il movimento, ampio e articolato, che tende a porre l'accento sull'antagonismo donna/uomo, nel sociale come nel privato, e a realizzare una profonda trasformazione culturale e politica, riscoprendo valori e ruoli femminili in senso antitradizionale.¹

Se vogliamo parlare di com'era e com'è diventato il femminismo negli anni, dobbiamo partire dalle motivazioni che hanno scatenato le lotte femministe.

Il movimento nasce dalla percezione di una forte asimmetria tra uomini e donne, che si poteva individuare in ogni aspetto della vita individuale e sociale.

Le origini delle prime proteste risalgono addirittura al Diciassettesimo secolo, periodo intriso di convinzioni e teorie sessiste che portavano a definire le donne come inferiori sia biologicamente che intellettualmente.

Già durante gli anni dell'Illuminismo si parlava di uguaglianza sociale e di differenze di genere, poi con l'arrivo della Rivoluzione Francese si sviluppò la radice politica del femminismo che fece nascere gli svariati tentativi di emancipazione.

¹ Treccani <<http://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo/>>.

Tutto questo portò alla formazione di obiettivi come l'uguaglianza giuridica, i diritti fondamentali e la libertà per ogni individuo, che sono dichiarati anche nella *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* del 1791 di Olympe de Gouges. Obiettivi e richieste che sono state perseguite poi durante tutto l'Ottocento, anche se furono spesso ignorate o sminuite dalla società e dalle istituzioni, anche attraverso il *Codice Napoleonico* del 1804 che affermava la subordinazione delle donne nella società, così come ogni attività intellettuale era considerata non adatta alle loro capacità e quindi resa difficile e ostacolata.

Verso la metà dell'Ottocento ci furono altri tentativi di creare dichiarazioni di uguaglianza, e di ottenere un'estensione dei diritti inalienabili anche alle donne.

Come sosteneva John Stuart Mill nel suo libro *L'asservimento delle donne* del 1869, la mancanza della maggior parte dei diritti civili per le donne era causata dalla convinzione della subordinazione e dell'inferiorità della donna, e addirittura arriva a definire questa condizione come una forma di schiavitù portata avanti dalla struttura sociale e in primo luogo all'interno delle famiglie.

Questa idea di una posizione inferiore impartita alle donne fin da piccole è stata considerata anche da molte di loro come necessaria e naturale, e vedevano in questo un obbligo alla sottomissione verso la figura maschile.

Il femminismo ha sempre avuto in sé obiettivi e modalità diverse, influenzate dai luoghi nei quali si sviluppavano questi movimenti e dai momenti storici differenti, ma possiamo comunque individuare tre ondate principali dello sviluppo del movimento dell'Ottocento.

La prima ondata si colloca tra fine Ottocento e inizio Novecento, periodo in cui le lotte per il diritto al voto e per un'istruzione equa tra uomini e donne iniziarono a influenzare la società, ciononostante molti paesi non fecero qualcosa al riguardo fino quasi agli anni Settanta.

L'obiettivo delle femministe della prima ondata era raggiungere la parità giuridica, che oltre al diritto di voto e di istruzione, comprendeva anche il diritto di partecipare alla vita pubblica e di poter lavorare.

Di questi tentativi né è un esempio il movimento delle suffragette, che combatteva per ottenere il diritto di voto femminile e al tempo stesso cercavano di convincere gli uomini a dare il loro contributo per far ottenere almeno una parte delle richieste. Le numerose manifestazioni per ottenere questi diritti soprattutto giuridici erano seguite da arresti e incarcerazioni, perché usavano violenza e azioni radicali, come anche scioperi della fame una volta incarcerate per rendere più potente l'effetto delle loro gesta sull'opinione pubblica.

Le suffragette erano continuamente derise da una parte della società e allo stesso tempo giudicate borghesi e pericolose dall'altra, e per questo rimasero politicamente isolate e non riuscirono a ottenere veramente quello per cui stavano lottando.

La prima ondata femminista vide come protagoniste quasi assolute le donne bianche parte del ceto medio, che avevano all'epoca dei diritti più marcati e una possibilità di far sentire la propria voce più forte rispetto alle donne di colore e indigene.

La prima guerra mondiale mise un freno al movimento femminista, ma nel dopoguerra ci furono degli importanti successi nel campo dell'ottenimento di alcuni diritti, come il diritto di voto nei paesi anglosassoni, come anche il diritto all'istruzione superiore, anche se non ovunque.

In seguito per un certo periodo il dibattito femminista si fermò per via di numerose emergenze mondiali, come la crisi economica del '29 e l'ascesa del nazismo, che riportarono moltissime donne nel ruolo di casalinghe e madri.

Dopo la seconda guerra mondiale, il movimento prese di nuovo forma ed energia e a partire dagli anni Sessanta troviamo la seconda ondata di questo movimento chiamata anche Neofemminismo, che si sviluppò soprattutto negli Stati Uniti.

Il periodo tra le due guerre aveva cambiato radicalmente l'atteggiamento del movimento, infatti, dalla richiesta di uguaglianza giuridica dell'ondata precedente, le neofemministe si spostarono verso l'idea di valorizzare le differenze del pensiero femminile e si concentrarono su argomenti diversi, come le relazioni, i sentimenti, il corpo e la sessualità.

Questo spostamento derivava alla nascita di un sentimento di delusione molto forte verso l'ondata femminista precedente, perché si stavano rendendo conto che i diritti ottenuti dall'inizio del Ventesimo secolo erano solo formali e che il modello maschile della società era ancora dominante e le donne continuavano a essere oppresse in svariati aspetti della vita, sia privata che pubblica.

La società è da sempre formata da norme che stabiliscono i ruoli sociali delle persone, ed esse sono state definite negli anni quasi esclusivamente dagli uomini, che in questo modo stabiliscono e rinforzano l'oppressione femminile.

La seconda ondata fu molto feconda anche per quanto riguarda gli studi sulle donne e la formazione di un corpus letterario di teorie e studi sul femminismo e il mondo femminile, e per farlo fu fondamentale l'apporto di alcune teoriche americane come Betty Friedan, che affronta il tema della liberazione della donna e che nel libro *The feminine mystique* (1963) decise di analizzare i caratteri dell'oppressione femminile nella nuova società industriale.

Durante la guerra le donne erano state invitate a occupare il posto degli uomini nel mondo del lavoro, ma una volta finita la guerra erano state costrette a tornare a casa a occuparsi della famiglia, e questo secondo l'autrice aveva creato un potente senso di insoddisfazione e inquietudine: molte donne non erano più felici nel ruolo di casalinghe e si sentivano incomplete.

Un'altra teorica fondamentale fu per esempio Kate Millet, che nel suo testo *Sexual politics* del 1970 definiva le politiche sessuali basate sul genere, dicendo che opprimevano sia istituzionalmente che privatamente le donne e individuò nel concetto di patriarcato la base di ogni potere e la risposta a questa oppressione.

Anche Shulamith Firestone in *The dialectic of sex* sempre del 1970 si augurava una rivoluzione femminista capace di sconvolgere la cultura occidentale, un movimento radicale che potesse riordinare e sistemare la società, non cancellando il privilegio maschile ma le distinzioni di genere.

Per merito delle lotte avvenute tra gli anni Sessanta e Settanta, le idee femministe avevano cominciato a influenzare alcuni partiti, si erano infiltrate nei sindacati e nei

mass media, e soprattutto cosa più importante erano entrate nella mentalità delle donne attive nella politica e inserite nelle istituzioni.

Una lotta importantissima portata avanti dai movimenti della seconda ondata è stata sicuramente la lotta per la legalizzazione dell'aborto, che era considerato fondamentale per liberarsi e distruggere determinati vincoli della società e per avere finalmente il diritto di gestire il proprio corpo e la propria sessualità.

Altri argomenti sui quali portarono l'attenzione furono quelli del divorzio e della custodia dei figli, il secondo usato come leva per rendere più docili le donne, e soprattutto l'argomento della violenza domestica, diffusissima e considerata come naturale per controllare le donne della propria famiglia, violenza che fino a tempi recenti non era considerata un reato.

La seconda ondata fu la base per la nascita della terza ondata tra gli anni Novanta e Duemila, un periodo in cui il dibattito femminista si divise in varie direzioni e ampliò enormemente gli obiettivi e le aree da raggiungere, grazie anche al mondo di internet che permetteva creare una rete di donne a livello globale.

Questi obiettivi andavano dalla libertà femminile e la riproduzione, alla questione della violenza contro le donne fino alle differenze sociali, razziali, economiche e culturali tra donne stesse.

Queste differenze influenzano la prospettiva che una persona ha del mondo e «la posizione di una donna immigrata e povera è diversa da quella di una cittadina benestante; ed è diversa quindi la sua prospettiva sul mondo. Molte sono le differenze che rendono complessa la soggettività e le forme di oppressione e questo rende impellente il bisogno di dare voce alla pluralità delle donne».²

I movimenti e i gruppi femministi in tutto il mondo si differenziarono tra loro per cause, obiettivi e intenzioni a seconda del tempo, della cultura e del paese di riferimento, ma in ogni caso furono spesso e volentieri definiti femministi dai teorici e studiosi di queste ideologie.

² Pasquino P., *Femminismo e femminismi dagli anni Ottanta al XXI secolo*, in Sapegno M.S., *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Roma, Mondadori ed. Sapienza, 2011, pg.179.

L'area geografica influenzava e influenza tutt'ora in modo particolare la scelta dei percorsi di emancipazione e degli obiettivi, quindi il contributo delle donne non occidentali è sempre stato fondamentale per portare in primo piano il tema dell'identità culturale.

Un tema importante per contestualizzare il femminismo occidentale in altri luoghi, ovvero dove la cultura e la prospettiva sulla vita, così come le necessità e le lotte da portare avanti, sono diverse da quelle occidentali.

Venne denunciato dalle femministe afroamericane la tendenza eurocentrista, orientata quasi al razzismo, del femminismo bianco occidentale di considerare il resto del mondo come propria periferia.

Dato che alcuni obiettivi erano stati raggiunti nelle aree occidentali alcune persone davano per scontata l'importanza del femminismo, come se fosse diventato irrilevante continuare a lottare per i diritti delle donne degli altri paesi.

Per abbattere questa struttura eurocentrista si pensò di usare un concetto nuovo, ovvero quello di intersezionalità, dove incrociando fattori come genere, razza, classe e sessualità si riesce a valutare meglio la situazione, perché un movimento che valuta solo uno di questi elementi allora non è completo, né inclusivo e soprattutto è inefficace.

Tra gli anni Ottanta e Novanta la situazione in cui vivevano le donne occidentali migliorava velocemente rispetto alla controparte afroamericana o di altre etnie, sicuramente vissero un'emancipazione economica più decisa e venne ridotta in parte la differenza dei salari e aumentarono le donne che poterono frequentare l'Università e che poi ebbero accesso a degli incarichi migliori.

Se gli anni Settanta sono stati una sorta di apice per l'invenzione e la creatività femminista e anche un periodo di autocoscienza, gli anni Ottanta e Novanta sono stati orientati sulla ricerca e sul femminismo accademico, con la divisione della produzione culturale e artistica in piccoli gruppi o singoli individui.

Nella prima metà degli anni Novanta furono creati nuovi movimenti femministi da parte delle donne del sud del mondo, che si impegnarono affinché venissero riconosciute le differenze tra le varie classi sociali e geografiche di donne, in modo

che non venisse applicato un unico modello di emancipazione a tutte, poiché esso era stato creato basandosi sui bisogni e desideri delle donne occidentali e non era quindi corretto per le donne che non sono bianche o occidentali.

Per merito delle svariate critiche il femminismo occidentale «ha dovuto riconoscere la propria inadeguatezza nel rilevare le differenze e le relazioni di potere esistenti tra le donne.»³

Serviva una prospettiva intersezionale, che permettesse di costruire alleanze tra i gruppi di donne di culture e situazioni differenti e non favorisse solo l'emancipazione di una parte delle donne, ma che cercasse di comprenderle tutte.

Il movimento femminista coincide ancora oggi con il concetto di libertà e con l'idea di combattere per essa, in altre parole la libertà di decidere per se stessi e per il proprio corpo, libertà di essere chi si vuole e vivere come si preferisce.

Questo tema viene affrontato in due discorsi diversi negli anni, quello sulla liberazione sessuale, basato sulla convinzione della fondazione sessista del dominio maschile, e quello sulla liberazione linguistica, ovvero sulla necessità di costruire un linguaggio femminile libero da meccanismi maschili, che associavano alla femminilità valori negativi.

Dopo un periodo di latitanza in cui la maggior parte delle azioni si erano svolte lontane dalle piazze, a differenza degli anni Settanta in cui il femminismo era molto legato alla politica, nel nuovo secolo abbiamo assistito ad alcuni avvenimenti importanti, come le manifestazioni oceaniche nel 2011, la costruzione del movimento *Se Non Ora Quando* e degli incontri femministi nazionali e transnazionali, che vengono raggruppati recentemente sotto il nome di Quarta ondata.

Ancora oggi le numerose discriminazioni dovute al genere sono un problema ben radicato nella società e sopravvissuto anche dopo anni di lotte, perché la società e la mentalità delle persone cambiano molto lentamente.

³ Sabelli S. *Paragrafo 6: Femminismo nero e postcoloniale*, in Pasquino P., *Capitolo Otto: Femminismo e femminismi dagli anni Ottanta al XXI secolo*, in Sapegno M.S., *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Roma, Mondadori ed. Sapienza, 2011, p. 191.

Per quanto riguarda il femminismo italiano nell'epoca contemporanea ebbe un periodo d'arresto che coincise con l'ascesa al potere di Mussolini e dell'ideologia fascista che vedeva nella donna solo il valore dato dalla procreazione.

Nel dopoguerra anche in Italia si svilupparono dei forti dibattiti sui temi del divorzio e del diritto all'aborto, e che ebbero effetti più consistenti nei primi anni Settanta.

Il movimento italiano era in un certo senso in controtendenza rispetto ai movimenti americani e anglosassoni, almeno per quanto riguardava il tema dell'emancipazione, perché per alcune femministe italiane era un concetto per ribadire la presunta debolezza femminile.⁴

Criticavano la politica di protezione che si voleva instaurare, perché costringeva la donna in un ruolo duplice ovvero quello di lavoratrice e di angelo del focolare.

Il movimento in sé non era molto unitario, addirittura alcune femministe sostenevano che il concetto di uguaglianza portasse a un'omologazione forzata per niente positiva, convinte che le differenze della donna chiedessero un diritto di esistenza diverso.

Non era unitario anche perché il *Movimento di liberazione della donna* sosteneva l'aborto per ottenere una liberazione sessuale e la libertà di disporre del proprio corpo, mentre altre femministe appartenenti a *Rivolta femminile* sostenevano che la legge non avrebbe rimediato la subalternità in cui le donne venivano relegate concedendo il diritto all'aborto.

Per fermare il predominio delle sessualità maschili bisognava «rivendicare il raggiungimento di un piacere sessuale slegato dal procreare.»⁵

Successivamente vennero portate avanti delle lotte per destituire la legge sull'adulterio, per rendere un reato il delitto d'onore (1981) e per trasformare lo stupro in reato contro la persona, e non più contro la morale (1996).

Più recentemente i movimenti italiani si sono concentrati sul contrastare l'oggettificazione continua della donna nelle pubblicità e nei programmi, perché viene usata l'immagine femminile per vendere qualsiasi cosa.

⁴ Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni '70*, Milano, ed. postmedia books, 2013.

⁵ Perna R., *Arte, fotografia e femminismo* cit.

L'arte come "voce" femminista

1.2

L'arte era e dovrebbe essere interpretata come uno strumento da utilizzare per far sentire con forza la voce femminile, perché è uno strumento molto potente, capace di raggiungere molte persone e soprattutto più facilmente distribuibile rispetto a teorie troppo complesse, perché più immediato.

L'arte femminista non è isolata dai fenomeni socio-culturali e non è una categoria a parte, ma è in continuo riferimento e comunicazione con altre discipline, adattandosi in un certo modo a seguire la scia del movimento.

Infatti negli ultimi ottant'anni diverse artiste si sono adoperate per combattere gli stereotipi della società e le visioni bigotte e retrograde legate al mondo femminile, cercando di avvicinarsi il più possibile alla tanto desiderata parità di genere.

La strada per arrivare a quest'obiettivo è ancora lunga, sono stati fatti enormi passi avanti rispetto agli anni Cinquanta, ma ciò che i movimenti femministi sono riusciti a ottenere non è ancora sufficiente per dire di aver raggiunto la parità.

Un'artista non può essere ristretta solo alla sua esperienza di donna per guardare e interpretare l'arte, così come un artista non può essere ristretto solo alla sua esperienza di uomo.⁶

Viene definita femminista, e non femminile, perché è un'arte che ha anche delle valenze politiche e vuole mettere in discussione lo status quo, non è femminista solo perché fatta da una donna.

Il definire un'opera femminista deriva da come quell'opera nasce all'interno di un certo contesto, che relazione ha con certi codici e convenzioni, e come si pone nei confronti delle ideologie sulla femminilità perché è femminista quando porta dello scompiglio nei canoni tradizionali con cui si guarda l'arte.

Come sostiene la critica d'arte e curatrice Lea Vergine in *L'altra metà dell'avanguardia* «forse sarà utile far notare che man mano che le poetiche alle

⁶ Nesbit M., *Question of perspective*, in Armstrong C., De Zegher C., *Women artists at the millenium*, Cambridge, The MIT Press, 2006, pg. 125.

quali queste artiste appartenevano riscuotevano credibilità sociale, esse venivano lentamente emarginate, accantonate, epurate».⁷

Questo tipo di emarginazione avviene ancora oggi, perché si parla moltissimo di artisti e fotografi uomini, concentrandosi sul loro sguardo come analisi e canone del mondo, mentre per quanto riguarda artiste e fotografe ci sono pochi nomi veramente conosciuti di cui si discute, mentre moltissime vengono perse nell'oblio della storia dell'arte.

Si perdono delle parti fondamentali della storia procedendo in questo modo perché essa non può essere considerata completa con solo una parte dello sguardo della società, serve aggiungere un altro sguardo, ovvero quello femminile.

Fin dagli anni Sessanta, se non prima, si poteva percepire un senso di indignazione per questo dominio maschile anche all'interno del mondo dell'arte, ed esso è stato un periodo particolarmente importante per la lotta ai diritti civili, argomento che si intreccia strettamente con l'arte femminista.

L'unica cosa che si poteva fare allora era cercare di trasformare e influenzare gli stereotipi in uso da anni, per creare degli spazi nuovi e delle possibilità favorevoli anche per le donne, usando l'arte come mezzo per arrivare alla società.

Per fare questo era necessario che l'arte femminile e femminista fosse introdotta nel mondo dell'arte e nel mercato ad esso collegato, cosa non facile data la prevalenza maschile in questi ambiti.

Per entrare nel mercato bisognava cercare di coprire più necessità e campi possibili, e questo spingeva verso l'utilizzo di innumerevoli media, perché essi permettevano alle artiste di raggiungere molti gusti differenti.

Trovarono nuovi media e materiali poco o per niente utilizzati dagli artisti, le donne riuscirono finalmente a inserirsi nel mondo dell'arte in modo più efficace, ritagliandosi una nicchia dove poter esprimere la propria creatività.

Negli anni Settanta per esempio assunsero molta importanza gli strumenti della Performance e della Body Art, dove molte artiste esploravano i limiti del corpo e

⁷ Vergine L., *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*, Milano, Mazzotta Editore, 1980, p.11.

della psiche umana, dando vita a momenti estremamente potenti e incisivi, immediati e capaci di trasmettere un'infinità di significati e idee.

La fotografia cominciava a essere usata per cogliere la presenza e l'esistenza del corpo, cercando in qualche modo di non rendere la donna solo un mero oggetto nella visione altrui.

Era un modo per riprendere possesso del proprio corpo e di riabilitare la rappresentazione simbolica della sessualità, per riaffermare la propria identità.

L'oppressione femminile superava le differenze di classe e unificava le donne di tutto il mondo, e attraverso l'arte si cercava di intervenire su questa realtà.

Per quanto riguarda le principali esponenti dell'ala artistica delle idee femministe nella seconda ondata troviamo Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman e Hanna Wilke, ma anche Carla Accardi, Letizia Battaglia, Suzanne Santoro e Verita Monselles.

Dal periodo femminista tra gli anni Sessanta e Settanta derivò l'arte attivista degli anni Ottanta, periodo che forse smussò le durezze e limò gli angoli degli anni precedenti, cercando di non far percepire l'arte femminista, e di conseguenza il movimento, come un'arte fondata sull'odio verso gli uomini, ma piuttosto come un movimento alla ricerca di uguaglianza e parità di genere.

L'arte femminista in questo periodo fu particolarmente importante, perché voleva lottare per i diritti femminili, ma intendeva anche lottare contro una concezione della figura maschile tossica, che vedeva l'uomo come un qualcosa di granitico e non capace di provare emozioni più delicate.

Questa concezione danneggiava tutti e non solo le donne, perché in questo modo gli uomini venivano insultati e criticati se apparivano più sensibili, se piangevano e se amavano, perché considerate emozioni femminili e quindi inferiori.

Lo sguardo che la società usava per interpretare il mondo derivava dalla dominazione maschile, e faceva intendere che l'aggettivo "femminile" era una cosa da cui fuggire, quindi nello stesso momento venivano discriminati e oppressi sia gli uomini, perché privati del diritto di esprimere i propri sentimenti, che le donne, viste come le tentatrici o la parte debole della società. Ed era per colpa di questa

concezione se alcune volte anche a degli artisti uomini veniva negato il giusto riconoscimento, perché usavano un approccio troppo femminile al mondo.⁸

Ancora oggi l'arte femminista continua a portare al centro della discussione il corpo femminile, la sua rappresentazione e il tema della sessualità ad esso collegato, perché politicamente e visivamente è un tema che ha un grande potere e forza.

Il sessismo è ancora profondamente radicato nella nostra società, per questo il dialogo con l'arte femminista non è ancora finito.

Tutto nella cultura in quegli anni spingeva verso il compiacere gli uomini e l'opinione della società sulla figura della donna era che «la sua identità dipende dall'equilibrio della sua vita amorosa. Le è concesso amare se stessa solo se un uomo la reputa degna di amore»⁹

Negli anni Settanta quando ancora non c'erano studi sulle donne, né un corpus letterario di teorie femministe o queer, anche negli stessi giornali d'arte la maggior parte degli articoli riguardavano uomini, parlavano delle loro opere e del loro genio.

Una questione che ci si può porre è se una donna artista sia una donna che accidentalmente è anche un'artista, o un'artista che è anche una donna?

Come sostiene Carol Armstrong, se si prende la sua arte seriamente allora è prima di tutto un'artista, anche se l'essere donna influirà sulla sua visione del mondo, così come la razza, l'estrazione sociale, la situazione geografica e storica, la storia personale e la formazione artistica.

Sono tutte delle influenze laterali, che definiranno la sua prospettiva, perché la vita quotidiana e le implicazioni sociali sono parti importanti della suo modo di vedere e plasmano il modo di fare arte.

Ad un certo punto tra gli anni Settanta e Ottanta le donne non erano più solo muse o sostenitrici, perché l'arte considerata importante non era più collegata a doppio filo con l'idea di virilità.

Ciò che conta di più era essere innovativi, fare cose interessanti e lavori provocatori, avere un impatto sulla storia dell'arte e soprattutto far sentire la propria voce.

⁸ De Zegher C., *The inside is the outside: the relations the (feminine) space*, in Armstrong C., De Zegher C., *Women artists at the millenium*, Cambridge, The MIT Press, 2006, pg. 216.

⁹ Armstrong C., De Zegher C., *Women artists at the millenium*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

Nella teoria sociale e anche nella rappresentazione artistica le donne venivano associate alla sfera domestica, però dagli anni Settanta le donne si impadronirono degli spazi pubblici, manifestando per i diritti delle donne.

Il ruolo che queste artiste si assumevano era quello di rompere le barriere tra media e generi e si impegnavano esplorando nuovi modi di investigare ed esprimere la realtà.

L'impatto che hanno avuto sul mondo dell'arte è stato forte, sono riuscite a spostare l'enfasi sul corpo rifiutando il controllo maschile, esplorano la sessualità e allo stesso tempo rifiutando il concetto di perfetto stabilito dalla tradizione.¹⁰

È necessario avere presente che le difficoltà per le donne non sono finite, né nel mondo dell'arte né nella società, quindi bisogna essere sicure che la voce delle artiste venga sentita ancora oggi, che i loro lavori vengano visti e discussi.

¹⁰ Armstrong C., De Zegher C., *Women artists at the millenium*, , Cambridge, The MIT Press, 2006.

“Female gaze” vs. “male gaze”

1.3

“Si può semplificare dicendo: l’uomo agisce e la donna appare. Gli uomini guardano le donne. Le donne guardano loro stesse essere guardate. Questo determina non solo la maggior parte delle relazioni tra uomini e donne, ma anche la relazione delle donne con loro stesse. (...) diventa un oggetto – e nello specifico un oggetto di visione: uno spettacolo” ¹¹

John Berger, *Ways of seeing*

Il modo di vedere di una persona viene influenzato dalle sue conoscenze e convinzioni, perché quando si guarda qualcosa automaticamente si prende in considerazione anche il contesto e le relazioni che si formano tra chi guarda e chi o cosa viene guardato.

Nel caso di una donna per tutta la vita le viene detto di controllare se stessa, come appare agli altri, come si comporta, soprattutto nei confronti degli uomini, perché ciò potrebbe determinare come verrà trattata.

Due saggi pionieristici che possiamo analizzare sull’argomento dello sguardo maschile e quello femminile sono l’articolo *Why have there been no great women artists?* di Linda Nochlin del 1971 e *Visual pleasure and narrative cinema* di Laura Mulvey del 1973.

L’articolo di Linda Nochlin, pubblicato sulla rivista ARTnews, è stato uno dei primi scritti che apriva per la prima volta uno spiraglio di riconoscimento per le artiste femminili, ignorate per molto tempo dal canone artistico storicamente stabilito.¹²

La domanda che l’autrice si fece potrebbe creare una sorta di reazione a catena, che cercherà spiegazioni anche nella storia, nelle scienze sociali, come nella psicologia e nella letteratura.

¹¹ Berger J., *Ways of seeing*, Londra, British Broadcasting corporation e Penguin Books, 1972, pg.47

¹² Abbozzo M., *Male and female gaze in photography*, in Atti della Fondazione Giorgio Ronchi, anno LXXIV, n°1, 2019, pp. 141-168.

È possibile che non ci siano grandi artiste perché le donne non sono state in grado di compiere grandezze e creare capolavori? Ovviamente no, essere donna non vuol dire automaticamente essere incapace di creare qualcosa di significativo.

Le femministe risposero a questa domanda cercando di indicare esempi di donne meritevoli o non sufficientemente apprezzate, per riabilitare e riscoprire talenti dimenticati nel corso della storia dell'arte.

Questa reazione però non arrivava alla radice dei problemi e delle discriminazioni che si trovavano dietro alla domanda posta dalla Nochlin, ma anzi né rinforzavano le sfumature negative.

Secondo l'autrice un altro tentativo di rispondere a questo quesito potrebbe essere quello di asserire che esiste un «diverso tipo di grandezza per l'arte delle donne rispetto a quella per gli uomini, implicando l'esistenza di uno stile femminile distintivo e riconoscibile».¹³

Certamente la situazione delle donne e le loro esperienze nella società sono sempre state diverse da quelle maschili, però questo non sembrerebbe creare un netto gruppo di artiste con uno stile simile, perché le artiste erano vicine allo stile degli artisti del proprio tempo non a quello di altre donne solo in quanto tali.

L'arte, così come un'infinità di altri campi, è sempre stata orientata verso lo scoraggiare e opprimere tutte quelle persone che non avevano la fortuna di essere bianche, di una classe sociale media e soprattutto uomini.

La colpa di questo modo di fare ricade sulle istituzioni e sulla società, che impone oggi come allora, dei ruoli predefiniti sulla base di teorie scientifiche inesatte, invece che definirli in base al merito e al genio.

Non si può focalizzare la propria lotta nello sperare che chi ha un privilegio all'interno della società decida di ridurlo o annullarlo lottando per l'uguaglianza, e le speranze che certi uomini realizzino di essere svantaggiati anche loro in questa disparità sono minime.

All'interno dell'articolo Linda Nochlin troviamo una citazione di John Stuart Mill che dice «Tutto ciò che è tradizione viene visto come naturale. La subordinazione delle

¹³ Nochlin L., *Why have there been no women artists*, in ARTnews, vol. 69, n°9, gennaio 1971, (fonte online).

donne agli uomini è un costume universale, e ogni deviazione da esso appare automaticamente innaturale». ¹⁴

Una grande percentuale della parte maschile della società non è mai stato propenso al cedere quello che viene considerato il “naturale” ordine della vita, perché si ritrovano dei privilegi che non vorrebbero perdere, e addirittura alcune donne non sono favorevoli a liberarsi da certe oppressioni, perché avrebbero degli agi da perdere e dei doveri da guadagnare.

Come è stata creata tutta questa disuguaglianza tra i generi all’interno del mondo dell’arte? La tradizione ha portato alla diffusione dell’idea dei Grandi Artisti, coloro che hanno sia genio che talento, e su i quali proprio per questo motivo sono state scritte innumerevoli monografie e testi. Questi cosiddetti Grandi Artisti alla fine sono diventati un mito, come se la loro arte fosse circondata da un’aura magica che le donne non potrebbero mai raggiungere.

La maggior parte degli artisti nel Diciannovesimo secolo proseguiva sulle orme di un familiare, ed era un percorso che all’epoca veniva considerato naturale e automatico, quindi veniva favorito e incoraggiato dalle famiglie e dalla società. E se questi artisti fossero nati come donne, sarebbero stati incoraggiati e stimolati allo stesso modo?

Linda Nochlin sostiene che le richieste e le aspettative posizionate nella vita delle donne dalla società trasformavano l’ipotesi di una totale devozione alla produzione professionale d’arte in qualcosa di impensabile, assolutamente fuori questione quindi, e ciò non dipendeva dal genio e neanche dal talento. ¹⁵

L’arte non era libera e autonoma per ogni persona, ma dipendeva dalle istituzioni sociali, dalle accademie, dal sistema del patronage e i miti sull’uomo-artista.

La risposta che si può dare alla domanda originale che l’articolo pone è che la mancanza di donne artiste non era dovuta alla mancanza di talento, quanto piuttosto alle cose che la società e le sue istituzioni proibivano e permettevano alle diverse classi sociali o gruppi di individui.

¹⁴ Stuart Mill J., *The subjection of women*, 1869, in Nochlin L., *opera cit.*

¹⁵ Nochlin L., *opera cit.*, (fonte online).

Fino a tempi piuttosto recenti andava bene che una donna si spogliasse per fare la modella di artisti maschili, e che come tale venisse oggettificata, ma era impensabile che accadesse il contrario e questo portava avanti un'automatica discriminazione per le donne che non potevano proseguire gli studi e dovevano dedicarsi a aree artistiche minori.

Se il naturale progresso dell'artista veniva fermato perché donna e quindi perché considerato inaccettabile che diventasse un'artista di professione, è facile capire perché ci sono state così poche artiste conosciute, infatti «deprivate di incoraggiamenti, strumenti educativi e riconoscimenti, è quasi incredibile che una piccola percentuale di donne sia riuscita a perseverare e raggiungere una professione nelle arti».¹⁶

Laura Mulvey invece è stata colei che ha inaugurato un'intersezione tra film, teoria, psicoanalisi e femminismo, suggerendo alle donne nuovi strumenti per definire la propria posizione nel mondo, e che per prima ha creato e suggerito il concetto di *male gaze*.¹⁷

Secondo l'autrice il mondo del cinema e dell'arte visuale rifletteva e rivelava la concezione che la società aveva delle differenze sessuali e conseguentemente le immagini stereotipate che si formano, inoltre sottolineava che l'immagine della donna era ancora legata all'essere portatrice di significati e non creatrice di essi.

L'industria di Hollywood è sempre stata portata a riflettere il modello societario dominante e la magia del cinema lì creato deriva «non esclusivamente, ma in gran parte, dalla sua abile e soddisfacente manipolazione del piacere visivo. Incontrastati, i film tradizionali codificavano l'erotico nel linguaggio dell'ordine patriarcale dominante».¹⁸

La Mulvey prese ispirazione dalle teorie freudiane sulla scopofilia, ovvero il provare piacere nel vedere gli altri come oggetti, che può diventare voyeurismo e che era un risultato latente nel cinema, dove lo schermo luminoso contrasta con la sala buia aumentando questo effetto.

¹⁶ Nochlin L, *Opera cit.*, (fonte online).

¹⁷ Abbozzo M., *Male and female gaze in photography*, in Atti della Fondazione Giorgio Ronchi, anno LXXIV, n°1, 2019, pp. 141-168.

¹⁸ Mulvey L., *Visual pleasure and narrative cinema*, in Screen, anno XVI, n°13, autunno 1975, pg. 7.

Insieme al meccanismo di oggettificazione che si attuava nell'allontanare lo spettatore da ciò che viene rappresentato, individuò un secondo meccanismo in contraddizione con il precedente, che venne chiamato identificazione con l'immagine che si sta guardando e i personaggi, ed era un meccanismo che porta a vedersi riflessi nel personaggio di potere che controlla come si sviluppa l'azione.¹⁹

Il piacere di guardare viene diviso dalla Mulvey in attivo-uomo e passivo-donna, e fu da qui che venne a crearsi il concetto di *Male gaze*, ovvero uno sguardo che proietta le fantasie sulla forma femminile, che viene idealizzata e spiata.

Seguendo il discorso della Mulvey lo sguardo maschile descriveva le donne e il mondo da un punto di vista maschile ed eterosessuale, che quindi presentava il genere femminile come oggetto sessuale e sensuale, posto in un determinato modo per il piacere dello spettatore maschile.²⁰

Le donne nel loro ruolo tradizionale venivano contemporaneamente guardate ed esposte, con la conseguenza che la loro apparenza si codificava per avere un impatto erotico.

L'oggettificazione che si attuava dell'immagine femminile non si portava dietro solo l'intenzione di trasformare in erotico il corpo, ma l'intenzione di possederlo e di ridurre la sensazione di minaccia che la donna suscita nell'uomo.²¹

In tantissimi film la donna, resa come un mezzo per sottolineare l'eterosessualità del protagonista maschile, diventava necessaria non per quello che era ma per ciò che provocava e per come faceva agire l'eroe della storia, grazie ai sentimenti che lui sviluppava per lei e quindi non era importante in sé come persona.

Lo spettatore si identificava con lo sguardo maschile, che controllava la fantasia del film e rappresentava il potere, ottenendo così un senso di onnipotenza e di soddisfazione, dovuto al potere che l'azione del guardare dà.

Laura Mulvey introdusse nel discorso femminista il paradosso del fallocentrismo, ovvero l'idea che la mancanza nella donna dell'organo maschile sia ciò che lo

¹⁹ Stacey J., *Desperately seeking difference*, in Gamman L., *The female gaze*, pg. 117.

²⁰ Abbozzo, *Male and female gaze cit.*, pg. 2.

²¹ Kaplan E.A., *Is the gaze male?*, in Stansell C., Thompson S., *Power of desire. The politics of sexuality*, Monthly Review Press, New York, 1983, pg. 311.

trasforma in una presenza simbolica e che implica la minaccia di castrazione nell'uomo.

Per sfuggire a questa minaccia i personaggi maschili all'interno di un film avrebbero due vie: una sarebbe quella di investigare sulla donna per punire o salvare, che propende verso il voyeurismo e la necessità che qualcosa accada nella scena e ai personaggi, l'altra corrisponde alla trasformazione in oggetto di feticismo, che porta alla costruzione fisica della bellezza dell'oggetto ed è rassicurante.

Seguendo la prima via i personaggi maschili detengono il potere e il controllo, sono nel giusto e hanno la legge dalla loro parte, mentre la donna è colpevole e nell'errore.

Quello che veniva trasmesso della donna con questi film era un'immagine di un materiale grezzo e passivo, che esisteva solo per il piacere e lo sguardo attivo maschile, perché il piacere visuale riprodotto nel cinema derivava dalla struttura dell'uomo che guarda e della donna che viene guardata e rappresentava uno sbilanciamento di potere tra i due generi.²²

I codici cinematografici «creano uno sguardo, un mondo, e un oggetto, producendo così un'illusione ritagliata su misura per il desiderio. (...) ci sono tre sguardi diversi associati al cinema: quello della cinepresa che registra gli eventi pro-filmici, quello del pubblico mentre guarda il prodotto finale, e quello dei personaggi l'uno verso l'altro nell'illusione dello schermo.»²³

Molto semplicemente quindi lo sguardo maschile regolava come una donna doveva apparire, il ruolo che doveva interpretare nella sua vita e nella società, e per molto tempo le donne hanno accettato e interiorizzato questo sguardo, ritenendolo naturale.

Nacque poi la necessità di avere rappresentazioni diverse, per dare la possibilità alle donne di identificarsi in un ruolo diverso da quello repressivo al quale erano abituate, ma non solo: anche perché potessero diventare delle spettatrici vere e proprie, soddisfatte e appagate da ciò che stavano guardando.

²²Gamman L., *The female gaze. Women as viewers of popular culture*, Londra, Women's Press, 1988, p.5.

²³ Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema cit*, p. 18.

Moltissimi artisti tra gli anni Settanta e Novanta portavano avanti una denuncia nei confronti di questo sguardo intriso di sessismo, facendo diventare questa lotta centrale nel discorso femminista e cercando di proporre un'alternativa nel *Female Gaze*.

Alla fine il concetto di sguardo femminile nacque dal movimento femminista, cercando di indicare un nuovo modo di vedere e di fare esperienza, anche se per molto tempo rimase quasi totalmente assente dai dibattiti e dai media.

Il *female gaze* è un concetto complesso e ampio, che va oltre la semplice contrapposizione al *male gaze*, perché oltre a quello vuole anche far sentire le emozioni dei personaggi e non solo osservarle, quindi in questo sguardo i sentimenti hanno la priorità e i corpi vengono usati per rappresentarli.

È comunque un concetto che è stato criticato perché c'era il rischio che diventasse restrittivo e che separasse l'arte femminile dal resto, e avendo combattuto a lungo con un'idea di femminilità che cercava di relegare le donne in determinati ruoli sociali forse sarebbe meglio se restasse qualcosa con un significato più ampio e astratto.

Ci si fa delle domande sul perché rivolgiamo lo sguardo sulle donne nel mondo in cui lo facciamo, cosa si può imparare dal guardarle in maniera diversa, e come si può disgregare decenni di oggettificazione continua guardando delle immagini di donne fatte da altre donne.²⁴

Certamente lo sguardo femminile non era riservato solo alle artiste e fotografe donne, perché come scrive Lorraine Gamman in *The Female Gaze: Women as viewers of popular culture* «lo sguardo non è questione di genere, ma questione di flessibilità, capacità di comprendere e di cambiare il proprio punto di vista, il *female gaze* non viene prodotto solo perché ci sono delle donne dietro la telecamera o fotocamera o perché le protagoniste dell'opera sono donne.»²⁵

²⁴ Abozzo, *Male and female gaze cit*, p.12.

²⁵ Gamman L., *Watching the detective. The enigma of the female gaze*, in Gamman L., *The female gaze*, Londra, Women's Press, 1988; p. 19.

Uno degli obiettivi principali del *female gaze* è stato quello di spostare il ruolo della donna da semplice oggetto a soggetto, che agisce e ha significati propri, un soggetto a tutto tondo e non un semplice oggetto di scena.

Nel mondo della fotografia la figura della donna, la sua bellezza e il suo corpo, erano presenti in infinite riviste, cartelloni e musei, ed era difficile sfuggirgli anche volendo.

Le donne sono state il focus e l'oggetto di moltissime fotografie, mentre il contributo che le donne hanno apportato allo sviluppo di questo media come artiste è stato lasciato nell'oblio e spesso dimenticato, questo forse perché erano solitamente uomini quelli che stabilivano cosa dovesse entrare nel canone stabilito e nel mercato dell'arte.

La dominazione maschile e il *male gaze* anche se spesso interagiscono, non sono esattamente la stessa cosa, questo perché lo sguardo maschile non significa automaticamente che le donne devono essere oggettificate.

La prospettiva maschile che viene usata nel cinema e nelle opere d'arte visuale spiega la concezione secondo cui gli altri personaggi in scena esistono per qualche motivo inerente ai suoi bisogni, interessi e alla sua storia.

Nell'industria dell'arte, ma anche della pubblicità e dei media troviamo ancora oggi una sovra rappresentazione del mondo maschile, infatti «la maggior parte dei personaggi nelle storie rappresentate sono uomini, circondati da cose che attraggono soprattutto un pubblico maschile, perché c'è la concezione che raggiungendo gli interessi degli uomini si avrà più successo».²⁶

Ma perché l'industria è dominata dallo sguardo maschile? Forse il punto di vista maschile prevale perché l'industria stessa è composta prevalentemente da uomini, mentre le donne sono state allontanate dai lavori principali e relegate a lavori secondari, come se ci fossero delle barriere in entrata.

L'unico periodo in cui il processo era l'opposto si trova durante la seconda guerra mondiale, dove le donne poterono prendere il posto di molti uomini in guerra, con la consapevolezza che una volta finita avrebbero dovuto restituirlo ai colleghi.

²⁶ Foster S., *Yes there's such a thing as a Female Gaze. But it's not what you think*, Medium (online) 2018.

Nel dopo guerra ci furono tentativi di tornare alla normalità e molte di loro persero le posizioni e le promozioni ricevute, altre invece riuscirono a tenersele e nel 1975 le donne erano diventate il 15% della forza lavorativa nell'industria cinematografica, una percentuale che era soprattutto concentrata tra i lavori più semplici e con un salario più basso.

A volte i registi o gli artisti provavano a evitare di rappresentare le donne come oggetti sessuali e basta, ma il punto di vista maschile veniva comunque utilizzato.

Anche se lo sguardo maschile oggettificava le donne, il *female gaze* non viene creato per fare esattamente la stessa cosa e oggettificare gli uomini, nasce con un obiettivo più complesso e articolato.

Lo sguardo femminile non voleva stabilire un nuovo tipo di dominazione, ma anzi assumere una prospettiva diversa per far arrivare al pubblico in un modo più intenso le emozioni e i personaggi della storia, dando una profondità alla caratterizzazione e non rappresentare solo degli oggetti di scena.

Se lo sguardo maschile era concentrato su ciò che l'uomo vede, lo sguardo femminile si concentrava sul far sentire al pubblico ciò che le donne vedono e provano.²⁷

Il *female gaze* viene usato dalle donne quando dirigono un film, fanno fotografie o sculture, quando scrivono articoli, libri e saggi, ma non sempre quando una donna fa un'opera d'arte lo usa, alcune volte «potrebbe usare anche uno sguardo maschile soprattutto se è stato insegnato come giusto e tradizionale, e altre a volte vengono accusate di sfruttarlo o di usarlo nel modo sbagliato».²⁸

Uomini e donne hanno sempre affrontato la società con modalità diverse, una differenza dovuta soprattutto al genere e come esso viene percepito, come definisce il guardare e l'essere guardati.

Come viene scritto in *The female gaze: women as viewers of popular culture* da Lorraine Gamman per sciogliere la dominazione maschile le azioni radicali possono essere funzionali, ma al tempo stesso potrebbero spaventare e ottenere l'effetto

²⁷ Foster, *Yes there's such a thing as a Female Gaze* cit.

²⁸ Cohen A., *Speaking of the female gaze*, in *The Nation* (online), 2017.

opposto di quello che si vuole, senza riuscire a creare un terreno fertile per un cambiamento.

La cultura popolare degli anni Settanta e Ottanta seguiva le orme e veniva influenzata dal sistema patriarcale da cui nasceva, quindi cercare di capire come cambiarla e farle perdere determinati approcci era essenziale, perché era da essa che la maggior parte delle persone cominciava a formarsi le proprie idee personali e da dove prendeva le informazioni.

La rappresentazione ridotta del mondo femminile all'interno dei media non influenzava solamente chi voleva lavorare in questi ambienti, ma la società intera, perché potevano essere dei veicoli di informazione sulla discriminazione e la disparità dei generi, e invece erano l'opposto.

La televisione per esempio, vista tantissimo dai bambini e anche dagli adulti, forma in parte i comportamenti sociali, e se si vedono solo programmi con sfondo sessista dove la donna viene associata a lavori di bassa lega come possiamo aspettarci che l'immagine che si formi della donna reale sia diversa?²⁹

Le immagini usate, il linguaggio codificato, le metafore e i significati ambigui possono rendere le donne invisibili e insignificanti agli occhi di chi si abitua ad essi, e ci si abitua per colpa del continuo uso del corpo della donna come mezzo per vendere e promuovere altro.

Il fatto che le donne non siano largamente presenti nei media chiude alle idee femministe un enorme canale di comunicazione con il mondo, così viene mostrato solo un punto di vista delle donne, che è quello maschile.

Quindi l'obiettivo delle femministe doveva essere infiltrare le teorie e le idee del movimento all'interno dell'arte visuale, ma anche quando ci riuscivano era comunque una percentuale minuscola, data l'elevata dominazione maschile su quasi tutti i generi popolari.

E quando alcune donne riuscivano ad entrare nell'industria del cinema, non necessariamente portavano avanti delle istanze femministe, quindi non deve

²⁹ Muir A., *The status of women working in film and television*, in Gamman L., *The female gaze*, p. 147.

sorprendere la presenza ridotta di film che andavano contro il sessismo dominante.³⁰

Anche la pubblicità, sotto forma di cartelloni, riviste e spot televisivi, era un importante veicolo di informazioni che poteva essere usata per portare avanti determinati temi, e spesso venivano inventati alcuni slogan non perché l'argomento stesse a cuore all'azienda, ma perché si erano fatti l'idea che potesse attrarre di più un determinato pubblico.

I discorsi femministi venivano usati dalle pubblicità perché chi le creava era convinto che le donne fossero attratte da questi temi, molto più di quanto la società volesse far credere, e le pubblicità sono pensate per fare presa su chi ritengono essere il loro mercato.

Anche quando nel cinema venivano rappresentate delle donne come protagoniste la loro femminilità veniva idealizzata, ed ecco che potevano correre sui tacchi e uscire da una lotta con il trucco ancora perfetto, diventavano modelli femminili molto lontani dalla realtà e causavano un senso di isolamento nelle persone che in quei modelli cercavano di immedesimarsi, ma fallivano.

Oppure se venivano rappresentate come alla pari dei loro colleghi uomini erano sempre identificate come «qualcosa di unico, un'eccezione difficilmente raggiungibile, senza quindi indicare che in generale le donne se ne hanno l'opportunità possono essere capaci come gli uomini».³¹

Anche nei programmi televisivi e nelle serie le donne rappresentate vengono spesso rinchiusi in stereotipi visti e rivisti, in opposizione tra loro come rivali d'amore o di affari, con atteggiamenti tra lo sciocco e il meschino, come se l'idea di un'amicizia o di un'alleanza tra due donne non fosse contemplata.

Un fenomeno importante che ci viene indicato dall'autrice e che era rappresentato più spesso di temi direttamente femministi era la presa in giro del machismo, ovvero quando un personaggio veniva usato per rappresentare il sessismo nel

³⁰ Gamman, *The female gaze cit*, pg.3.

³¹ Gamman L., *Watching the detectives. The enigma of the female gaze*, in Gamman, *The female gaze*, pg. 11.

mondo del lavoro e nella società, diventando così uno stratagemma per parlare di temi cari anche al movimento femminista.

Il machismo si può definire come un'esaltazione ed esibizione eccessiva della famosa virilità maschile, che andava a braccetto con la convinzione dell'inferiorità della donna e con la creazione nel mondo di Hollywood di personaggi che avevano la necessità di mostrare il loro valore di uomo reprimendo le colleghe femminili, quindi personaggi che non riescono mai ad accettare quando una donna viene posta al comando. Perché una donna che afferma la sua indipendenza ed ha potere, oppure che cerca di liberarsi degli stereotipi, spaventa e intimidisce, e la società fa di tutto per riportarla all'interno dei suoi canoni o per cercare di isolarla.

Un'artista che provava a vivere della sua arte veniva scoraggiata moltissimo dalla società, che la spingeva a pensare che avrebbe vissuto sola e senza amore, e lo faceva nella speranza che rinunciasse a quello che molti considerano un hobby se fatto da delle donne.

Ad esempio una politica che era in una posizione di potere veniva associata ad attributi maschili, perché sembrava impossibile per la società che non si conformasse alle definizioni tradizionali.

Come mettere in discussione questi stereotipi per arrivare a una rappresentazione più paritaria? Un modo potrebbe essere quello di dimostrare quanto in realtà le donne siano simili agli uomini, per «distruggere gli stereotipi della donna inferiore, oppure cominciando a rappresentare le caratteristiche maschili come negative e quelle femminili come positive, rovesciando la rappresentazione tradizionale.»³²

La rappresentazione di una donna come protagonista centrale di una serie, di un film o di fotografie, può essere vista come una sfida all'ideologia dominante e un tentativo di rovesciare l'associazione della femminilità al concetto di passività.

Questo ruolo centrale da controllo e potere potrebbe essere utile per indicare che il personaggio non è più posto in scena per servire la storia e lo sguardo di qualcun altro, ma per mostrare la propria e per riprendere il controllo della propria volontà.

³² Marshment, *Substantial Women*, in Gamman, *The female gaze cit.*, pg. 28.

Il fatto che le donne vengano rappresentate anche in ruoli più corposi e centrali deriva anche dal fatto che finalmente le spettatrici «possono avere degli esempi e dei modelli a cui ispirarsi e in cui vedersi, mentre prima se c'erano solo modelli maschili certe opportunità venivano viste come esclusivamente maschili anche nel mondo reale.»³³

Il *female gaze* quindi può essere importante anche per questo, perché avere dei modelli a cui fare riferimento può spingere molte donne a fare dei passi avanti verso la definizione della propria identità come persone con dei diritti e quindi verso una coscienza di ciò che ci spetta all'interno della società in quanto esseri umani pensanti e con capacità.

³³ Marshment, *Substantial Women cit.*, in Gamman, *The female gaze cit.*, pg. 33.

CAPITOLO II

Femminismi a confronto

Europa e Stati Uniti: un grido di protesta comune, ma con diverse modulazioni

2.1

La scelta dei casi studio da analizzare è ricaduta su due fotografe attive in America, Barbara Kruger e Cindy Sherman, e una invece attiva in Italia, Verita Monselles, perché mentre la protesta contro la società patriarcale si è diffusa praticamente ovunque, ha anche creato risposte e modelli espressivi diversi.

È fondamentale ridare il potere dello sguardo alle artiste e alle donne di tutto il mondo, e non solo di una determinata fascia, perché è un potere che definisce e analizza la società e quest'analisi non sarebbe completa con solo una parte dello sguardo.

È vero che l'arte fatta dalle donne nel periodo selezionato è già uscita dalla lunga e faticosa fase di affermazione del suo diritto di esistenza, però ha ancora senso parlare di come si siano trasformate le discriminazioni e le difficoltà negli anni.

Usare i punti di vista di tre artiste degli anni Ottanta è una scelta dettata dalla voglia di riportare alla luce determinate opinioni e modi di interpretare la società, modi che sono caratterizzanti di un periodo che vede lo spostamento dalla seconda alla terza ondata del femminismo.

Barbara Kruger e Cindy Sherman sono le due artiste più note e conosciute, quelle che più facilmente si trovano nei libri di storia e nelle mostre, quindi mostrano un punto di vista che era già stato apprezzato e accettato da molte persone.

Verita Monselles invece è un'artista che viene raramente analizzata e usata come modello per osservare l'evoluzione di stereotipi, società e femminismo, ma che può dare dei punti di vista molto interessanti.

Le tre artiste tra di loro sono molto diverse sia come stile, che come messaggi che vogliono comunicare e scelta di temi, mentre la Kruger fa dei lavori forti e provocatori, in modo addirittura aggressivo, la Sherman invece iniziava con delle fotografie più delicate e non stilisticamente corrette, e la Monselles metteva al centro della sua elaborazione fotografica i manichini e la disgregazione del modello maschile.

Una utilizza ancora oggi foto tratte da riviste e le modifica con scritte provocative, l'altra invece usava praticamente solo se stessa cambiando le sue fattezze con travestimenti e trucco, per finire con la terza che usava bambole e a volte la sua stessa figura come unica parte viva del quadro.

Sherman e Kruger vengono spesso prese come modelli per narrare l'arte delle donne, la prima perché si dedicava degli stereotipi dell'immagine e la seconda degli stereotipi della comunicazione.

A queste due figure più conosciute si unisce appunto la figura della Monselles, perché rappresentativa del panorama italiano, che si occupava degli stereotipi sulla figura materna e anche di molto altro.

Sia negli Stati Uniti che in Europa troviamo elementi comuni che riguardano le tematiche femministe, ma spesso si sviluppavano in modi diversi oppure in tempi diversi, dato che in Italia spesso e volentieri le innovazioni arrivavano con un deciso ritardo, dovuto forse a una resistenza degli ambienti artistici e istituzionali.

Il centro nevralgico dell'arte si era spostato dall'Europa all'America, che si ritrovava ad avere non solo artisti americani che sperimentavano, ma anche artisti europei fuggiti dalla guerra e che portavano con loro idee e innovazioni.

Questi artisti europei fecero da tramite e ponte con l'Europa, non solo per quanto riguardava l'arte, la sua concezione e il suo mercato, ma anche per quello che riguardava le ideologie, lo sviluppo di movimenti artistici e sociali e la ricerca di diritti umani e sociali.

Per quanto riguarda il femminismo, mentre in gran parte dell'Europa ci fu una diffusione simile, in Italia era fortissimo il controllo della Chiesa, che influenzava e tirava indietro lo sviluppo sociale e le lotte per i pari diritti di genere.

Si diffuse tra le varie frange del movimento femminista un deciso schieramento contro le idee cattoliche e le abitudini moraliste che condannavano sempre le donne, così come un gesto irriverente e considerato scandaloso, ovvero il gesto del triangolo fatto con le mani per rappresentare la vagina, un gesto che era e che è «un'affermazione di soggettività, di diritti, di libertà, serviva per smuovere le persone, perché le donne non erano uguali né davanti alla legge né nel lavoro»³⁴ e che veniva usato moltissimo durante le manifestazioni.

Un gesto femminista che si ritrova anche nel fotomontaggio di Verita Monselles *Paolina Borghese come Venere Contestatrice* del 1977, una manipolazione dissacrante della scultura neoclassica del Canova, una rielaborazione fotografica dove la figura è ripresa di spalle facendo il gesto della vagina, con uno sdoppiamento per far incrociare gli sguardi delle due figure, in una rappresentazione della donna che guarda un'altra donna.

Un'opera che si inseriva in un tentativo di rivendicare un'identità diversa da quella di semplice emblema della bellezza femminile, per liberarsi dall'idea di essere semplice oggetto allo sguardo altrui.

Sia in Europa che in America il movimento delle suffragette portò alla conquista del voto per le donne, ma se negli Stati Uniti esso veniva approvato nel 1918, per vederlo approvato in Italia bisogna aspettare il 1945.

Il femminismo negli Stati Uniti è composto da diversi movimenti per ottenere i pari diritti economici, politici, culturali e sociali, e viene diviso in diverse ondate con caratteristiche e obiettivi separati.

In Europa si lotta inizialmente per i diritti politici, per poi allargare i temi anche al contesto familiare, mentre in Italia il movimento non era ancora strutturato allo stesso modo, e anche dopo si struttura in modo particolare, quasi in certi versi opposto.

Mentre in America si combatte contro la violenza sulle donne e si portano avanti temi come l'indipendenza sessuale, si comincia a richiedere che vengano distribuite più facilmente le pillole contraccettive, in Italia si volge lo sguardo verso il diritto di

³⁴ Perna R., Bussoni I., *Politiche del corpo*, in *Il gesto femminista la rivolta delle donne nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, Arti Grafiche La Moderna, 2014, pp. 91-92.

famiglia e ci sono pareri discordanti sul diritto all'aborto, che per alcune femministe potrebbe quasi danneggiare la libertà delle donne.

Per quanto riguarda il mondo dell'arte mentre in America dagli anni cinquanta vediamo soprattutto Espressionismo astratto e l'*Action painting*, in Europa gli artisti si legarono molto di più al disagio sociale dovuto alla guerra e nacquero correnti come l'Informale, e in Italia si arrivava ad aprirsi all'arte americana con l'Astrattismo.

Molti artisti italiani negli Stati Uniti furono apprezzati in modo notevole dal mondo dell'arte, e forse in quei luoghi cercavano nuovi stimoli più liberi e meno legati alle vecchie tradizioni.

Mentre in America artiste come Barbara Kruger trovavano nella fotografia un mezzo perfetto per esporre le proprie idee e convinzioni ovunque, sia nelle strade che nelle gallerie, altre invece cercavano di criticare lo standard hollywoodiano attraverso fotografie sempre più grottesche e forti, come Cindy Sherman.

In Europa il mezzo fotografico a causa della seconda guerra mondiale rimase più indietro, per un decennio usato come mezzo propagandistico di regime e forse alcuni non cercarono di usarlo subito come mezzo per portare avanti nuove battaglie sociali proprio per questo.

E anche quando viene usato per discorsi di tipo sociale come in Verita Monselles non sarà mai con l'aggressività politica o la crudezza visiva delle artiste americane.

Barbara Kruger e l'attivismo politico

2.2

Barbara Kruger, nata nel New Jersey nel 1945, è un'artista e grafica statunitense, ed è una delle fotografe più importanti e attive nella fotografia di genere.

Il suo stile è stato influenzato da Diane Arbus, dato che ha studiato con lei arti visive alla Parson's School of Design di New York e la Arbus l'ha introdotta nel circolo della fotografia, e dalla grafica, perché per anni ha lavorato come designer grafico per poi passare ad art director e picture editor per diverse pubblicazioni e riviste.

Con la Arbus condivide il voler rappresentare con le sue immagini situazioni o personaggi problematici per il sentire comune, entrambe si inseriscono nel filone della tendenza a reagire contro le convenzioni e le rassicurazioni della società, una rappresentando i cosiddetti *freak* e l'altra criticando la società in svariati aspetti.

Per anni pubblica su *Artforum* una rubrica che chiama *Remote Control*, all'interno della quale analizza i programmi televisivi, scrive saggi sulla cultura mediale ed espone i suoi pensieri.

Oltre a questo ha scritto saggi che criticano la verbosità di atteggiamenti e dogmi sia nel mondo dell'arte che nella società, non ama fare dichiarazioni allarmanti di ciò che è giusto e ciò che non lo è, perché anche lei ha fatto dei lavori che dicevano "forget morality", ma perché cerca di creare momenti di consapevolezza, di far esplodere dei momenti di esperienza vissuta.

Ha cominciato ad usare di più la fotografia nel 1977, facendo uscire dei suoi primi lavori in bianco e nero di architetture accompagnate da suoi scritti, per poi dal 1979 trasformare il suo stile in quello che poi resterà negli anni, ovvero usare immagini già esistenti di vecchie pubblicità per aggiungere i suoi slogan.

Più recentemente ha aumentato i suoi progetti, creando anche installazioni pubbliche delle sue opere attraverso gallerie, musei, stazioni ferroviarie e molto altro, in molte parti diverse del mondo, inoltre dai tardi anni Novanta ha aggiunto al

suo ampio ventaglio di stili anche la scultura, che usa per criticare la cultura Americana moderna.³⁵

Se guardiamo a *Remote Control*, una delle raccolte di scritti della fotografa, possiamo capire al meglio i suoi punti di vista su innumerevoli argomenti e le sue opinioni su film e programmi televisivi.

Per l'artista c'è qualcosa nel categorizzare le cose, nel metterle in ordine e al loro posto che forse ha a che fare con un voler ricercare un po' di conforto, qualcosa che possa rassicurare.

Secondo la Kruger «Sembriamo presi dall'etichettare e ordinare. Così è come andiamo avanti con la nostra vita, come procediamo. [...] Questo ordinare cerca di dare un senso a un mondo complesso, facilitandoci nel comprendere ma anche mostrandoci cosa conoscere e come conoscerlo.»³⁶

Questo mettere in ordine quindi viene basato sul gusto di ognuno di noi, un gusto che però non è solo individuale ma viene formato e influenzato dalla società, perché alla fine la maggior parte dei gusti si uniformino tra loro.

Il gusto è in questo senso potrebbe essere considerato un orientamento sociale che ci mostra il nostro posto nel mondo, cosa amiamo, cosa odiamo, cosa funziona per noi, è inevitabilmente una combinazione creata da dove veniamo e dove pensiamo di andare.

Inoltre contro gli stereotipi dice che «Se facciamo esperienza della vita solo attraverso i filtri di rigide categorizzazioni, e di opposizione binaria, le cose saranno definitivamente come sempre. Il bene batterà il male. L'obiettività sarà sul trono e la politica sospetta.»³⁷

Anche perché utilizzando solo gli stereotipi per definire il mondo che ci circonda rischiamo di dare il via libera a un insieme di istanze populiste molto pericolose, che è già molto presente in America. È qualcosa che si muove tra patriottismo e disincanto, sputa le false umiltà del buon senso e riafferma il più meschino degli stereotipi.

³⁵ *Barbara Kruger*, in Guggenheim <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/barbara-kruger>>.

³⁶ Kruger B., *Remote Control: Power, Cultures and the world of Appearances*, Cambridge, The MIT Press, 1993, p.2.

³⁷ Kruger, *Remote Control* cit., p. 5.

Secondo la Kruger il beneficio più grande che si trae dagli stereotipi è una sorta di assicurazione, il suggerire che “sì, è così che le cose si vedono”, questa rappresentazione generale della realtà ci fa rendere conto di dove stiamo, da che parte stiamo, e chi sta vincendo.

Ci suggerisce di guardare alla televisione perché «la sua rappresentazione di storie convenzionali con le soap opera, sitcoms e mini serie conforta lo spettatore con la ri-creazione di uno spazio quasi proscenico e la proposta del reale. Esso ritorna il nostro sguardo attraverso un cast di personaggi in miniatura che dichiarano, scherzano e cantano per entrare nelle nostre vite.»³⁸

Per quanto riguarda il discorso femminista quasi tutti i discorsi e i testi sono assorbiti dalla seduttiva centralità dell'immagine secondo la Kruger, perché la seduzione e il piacere che l'immagine trasmette è in generale molto più forte delle scritte.

All' interno del mondo dei nuovi media e delle pubblicità, per quanto riguarda la figura femminile troviamo un altro genere di spettacolo molto sfruttato dai media, ovvero un mix di divulgazione unito alla tradizione della confessione e alla trasgressione dello spogliarsi.

È un genere che ovviamente è stato assegnato come dominio alle donne, perché permette loro la divulgazione di ciò che economicamente le identifica di più secondo lo sguardo maschile, ovvero il loro corpo, che alla fine viene esaminato e scrutato dai media.

Barbara Kruger è piuttosto chiara sull' argomento e scrive «Dato che esse sono rappresentate solo attraverso l'esposizione dei loro corpi, alle donne viene negato l'accesso all' *astratto* e vengono esiliate molto, molto lontano dalle *riflessioni serie* e schematiche, e dall'essere nel mondo degli uomini. La loro oggettificazione garantisce che saranno sempre guardate ma raramente ascoltate. Non incoraggiate a definire loro stesse attraverso le loro produzioni, le donne vengono supportate e

³⁸ Kruger, *Remote Control* cit., p. 41.

celebrate soprattutto nell'ambito della loro riproduzione (n.d.r. come opera d'arte).»³⁹

È per questo che continueremo a vedere un flusso stabile di uomini bianchi che si appropriano degli spazi televisivi, dove è più facile farsi sentire, e così possono definire cos'è vero e cosa non lo è, così possono continuare a far vivere gli stereotipi e le generalizzazioni sul mondo.

Fino a quando le donne non potranno diventare udibili e visibili, il potere di alcuni personaggi rimane assoluto, e così facendo perdiamo il racconto delle storie dell'altra metà del mondo.

Per quanto riguarda le rappresentazioni delle donne nei film l'artista si esprime così «Mentre per un uomo una caduta di grazia può avere un'ampia varietà di trasgressioni, le tentazioni della donna sono sempre collegati al suo genere e a come lo esprime. (...) la descrizione dei vizi e delle virtù in questi film sono, ovviamente, determinate dalle economie libidiche e dalle inclinazioni sessuali degli uomini che li hanno diretti.»⁴⁰

L'esclusione delle donne dalla soggettività è ripetuta in modo sbalorditivo, convalidando l'idea che tutte le donne sono fuggitive tranne la figura stereotipata e silente che si adatta allo sguardo maschile *male gaze*.

Nei film spesso alle donne non vien lasciato spazio per avere confidenza e rapporti di amicizia con altre donne, vengono legate solo dalla rivalità per un altro uomo o per qualche cosa da raggiungere.

Quindi troviamo in primo piano il fatto che le donne riscontrano problematiche sia di equità nel posto di lavoro che alcuni gradi di controllo sul loro corpo, perché non ritenute soggetti capaci di decidere e gestirsi, basti pensare alla difficoltà per ottenere il diritto al voto o all'aborto.

Per Barbara Kruger quando «vediamo un'immagine e cominciamo a supporre significati. Possiamo creare storie o supporre narrative. L'abilità della fotografia di replicare, il suo suggerimento di prove e pretesa di verità indicano i suoi poteri

³⁹ Kruger, *Remote Control* cit., p. 46.

⁴⁰ Kruger, *Remote Control* cit., pp. 105-106.

problematici, ma suggeriscono anche un'arte secolare che può connettere le indennità dell'antropologia con le intimità di un'industria artigianale.»⁴¹

L'artista si pone una domanda interessante ed è Come facciamo come donne e come artiste a navigare nel mercato che ci costruisce e contiene? I suoi lavori in quest'ottica diventano quasi una serie di tentativi per rovinare certe rappresentazioni e dare il benvenuto a una spettatrice donna in un pubblico di uomini, e forse il modo per fare parte del mercato è quello di cambiarlo dall'interno.

La Kruger non è interessata alla correttezza o meno dell'azione perché il suo obiettivo è quello di «danneggiare la singola voce pontificatrice maschile che istruisce nel modo "corretto" i nostri gusti e le nostre storie o mancanza di esse. (...) Sono molto sconcertata da chi parla e da chi sta zitto: da ciò che viene visto e ciò che non lo è. Penso all'inclusione e alla molteplicità, non agli opposti, alle definizioni binarie e alla guerra.»⁴²

Gli anni Ottanta nel mondo dell'arte sono denominati come *the age of appropriation*, l'età dell'appropriazione: significa che gli artisti iniziavano a guardare alla storia dell'arte rapportandosi ad essa attivamente, quindi riappropriandosi di opere antiche per reinterpretarle in chiave moderna.

La Kruger lavora nella direzione dell'appropriazione, ma con i mezzi dei giorni nostri ovvero la fotografia e l'alta moda e così facendo cerca di smontare gli stereotipi che rinchiudono ognuno in categorie predefinite come un corpo magro, un lavoratore instancabile e dedito alla carriera o "consumato per essere", per riuscire a rendere ciascuno consapevole e quindi libero.

Proviene da anni che vedono altissima la tensione sociale e generazionale, a partire proprio dal 1968 quando questi temi erano particolarmente sentiti e alimentati dal clima di rivolta che si stava risvegliando sempre di più.

La Kruger descrive una cultura che lei stessa definisce "piacevole ma brutale", che immette in ognuno la ricerca di un ideale di bellezza irraggiungibile e il culto per il successo a discapito anche di se stessi.

⁴¹ Kruger, *Remote Control* cit., p. 228.

⁴² Kruger, *Remote Control* cit.

In questo caso, l'artista riesce a muovere una critica sociale senza cadere nel tranello di renderla astratta e quindi inutile all'uomo contemporaneo che osserva la sua opera. Il suo lavoro parla a chiunque, senza discriminazioni e dimenticandosi del *politically correct*⁴³

Vuole attivare con le sue rielaborazioni lo spirito critico dell'osservatore, così come un momento di identificazione, vuole parlare al pubblico con modalità simili a quelle che i media utilizzano per aggiudicarsi dello spazio nella società contemporanea.

All'interno del suo lavoro il linguaggio e le scritte si manifestano in quel determinato modo simile agli slogan perché è a conoscenza di quanto siano brevi i momenti d'attenzione delle persone, e se si riesce ad essere rigorosi nel creare questi brevi inneggi è più facile farli arrivare alla gente.

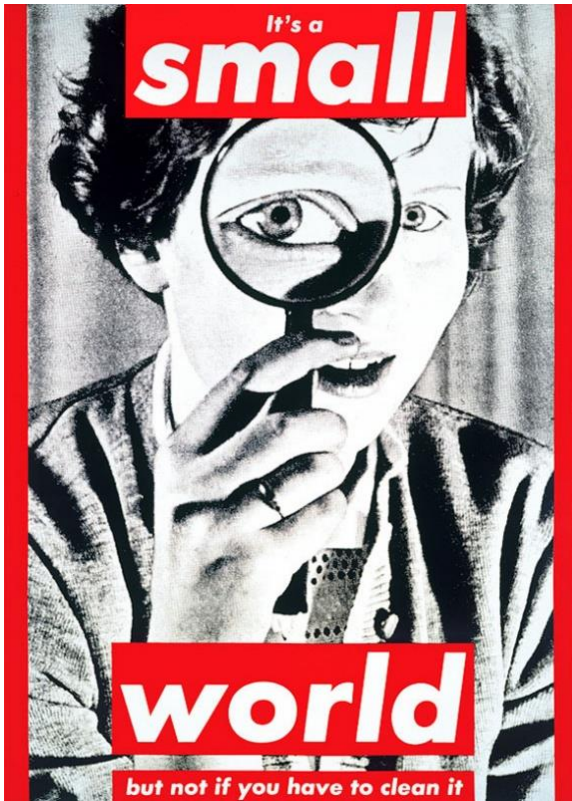
Una frase deve essere breve, e questo significa tagliare via tutto ciò che è superfluo, per rivolgersi agli spettatori in maniera diretta, e per fare questo trova una modalità molto efficace: l'uso dei pronomi come il *we*, *I*, *You*, che operano molto bene nel richiamare l'attenzione.

Affronta la complessità della vita sociale e della politica e poi cerca di rappresentarla senza usare livelli di difficoltà troppo alti, e soprattutto facendo in modo di unirsi alle schiere delle persone a cui si rivolge, includendoli nei discorsi e nelle esortazioni.

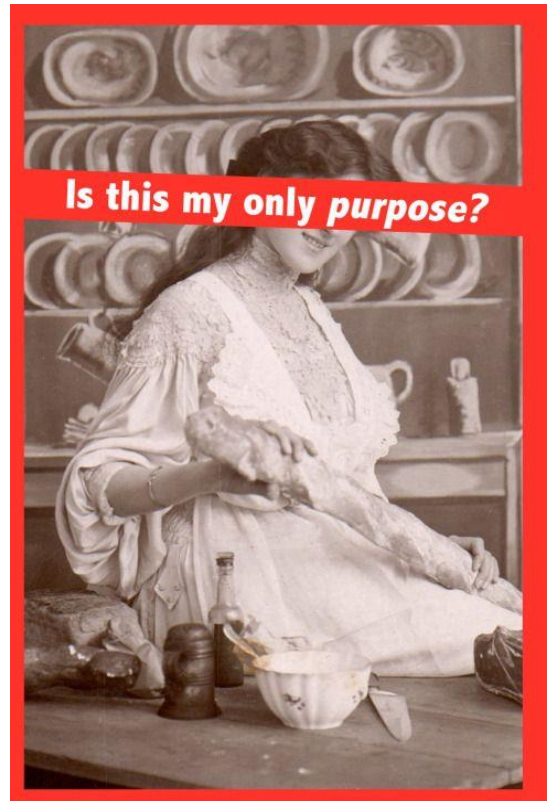
La Kruger è convinta di aver sviluppato le sue doti linguistiche per difesa perché secondo lei è « quello che possono fare le ragazze invece di tirare fuori il fucile»⁴⁴, ma non va pazzo per le categorie, infatti si definisce un'artista che lavora con parole e immagini, e le sue opere a volte finiscono in posti e contesti che ne cambiano il significato originale.

⁴³ Fassina C., *Barbara Kruger. Arte e riflessione*, in Artwave
< <https://www.artwave.it/arte/artisti/barbara-kruger-arte-e-riflessione/> > (2018)

⁴⁴ De Cecco E., Romano G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, ed. postmedia books, 2002;



1 It's a small world but not if you have to clean it



2 Is this my only purpose?



3 Face it!

Giustappone fotografie prese dai mass media con slogan concisi a un attacco elaborato sui modi in cui l'identità, il desiderio e l'opinione pubblica vengono continuamente manipolate.

Le sue rappresentazioni quasi caustiche di questi temi si possono vedere da cartelloni pubblicitari, su magliette e poster, con la loro inconfondibile firma fatta di scritte bianche su sfondo rosso o viceversa.⁴⁵

Con le sue opere gioca con i clichés e gli stereotipi sociali, per individuare e quindi minare il potere persuasivo delle rappresentazioni, perché esse definiscono e danno potere alle situazioni reali, come fa in *Is this my only purpose?* e in un'altra opera dal titolo *It's a small world but not if you have to clean it*, dove porta alla luce stereotipi legati all'ambiente domestico.

Il suo orientamento è sicuramente femminista, anche perché i suoi lavori si concentrano su temi affini al movimento, ed esamina come le differenze di genere vengono rinforzate dai media, ed è forse per questo che decide di usare mezzi simili, per contrastarne l'azione ad armi pari.

Come fa notare più volte tradizionalmente «le donne venivano usate nei film e nelle pubblicità come mero oggetto di desiderio per lo spettatore e lo sguardo maschile. L'eccezione si presenta solo quando le donne diventano consumatrici di prodotti agli occhi dei media, solo allora diventano soggetti, ma solamente come persone che ricercano un ideale di sé.»⁴⁶

La società ci influenza fin dalla nascita, riuscire ad uscire dagli schemi mentali e comportamentali imposti è complicato e presuppone un faticoso lavoro interiore di ricerca e lotta, di messa in discussione quindi di indagine al fine di trovare nuovi modelli comportamentali che permettano a tutti di esprimersi.

In questo clima di incertezza e a tratti di violenza, l'invito è quello di ripensare a cosa sia per noi la normalità: cosa è normale e cosa non lo è per una donna? Ci sono ancora comportamenti che sarebbe meglio non tenesse o si va verso una maggiore libertà? C'è tanto da pensare e da lavorare, ma teniamoci bene a mente che noi

⁴⁵ *Barbara Kruger*, in Guggenheim <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/barbara-kruger>>.

⁴⁶ *Barbara Kruger*, in Guggenheim.

donne possiamo essere indipendenti, possiamo decidere della nostra vita e del nostro corpo.

Il contrasto di colori e immagini crea una potenza comunicativa inaspettata: non vi è nulla di astratto o concettuale, la sua arte è provocatoria non in maniera fine a se stessa ma costruttiva. .

Da ormai trent'anni Barbara Kruger con le sue opere contesta stereotipi e pregiudizi sui quali spesso si basa la comunicazione visiva commerciale e politica: la rielaborazione di standard comuni, rende i messaggi ancora più forti e disturbanti, quasi minacciosi, anche perché le imponenti scritte rosso acceso invadono non solo gli spazi usuali dei musei, ma anche in quelli quotidiani, come giornali e cartelloni

Come troviamo scritto nella prefazione di *Teoria e storia della fotografia* «operare con il linguaggio significa allora possedere la facoltà di concettualizzare, cioè di evocare, di fabbricare le astrazioni, di postulare [...] la scrittura è la trascrizione del pensiero»⁴⁷

Barbara Kruger è sia una *graphic designer* che un'artista di arte contemporanea, e lavora su argomenti della vita quotidiana che hanno un enorme impatto psicologico su ciascuno di noi: dal consumismo alla definizione della bellezza da copertina.

Con il suo lavoro, la Kruger riporta la capacità critica e l'attenzione di ognuno su questi temi che sono vicini al vissuto di chiunque, perché si tende a dimenticarsene molto spesso, e decide di rivolgersi direttamente allo spettatore senza alcuna intermediazione.

Come scrive *Artwave* in una sezione dedicata a Barbara Kruger «n una severa collisione tra contenuto e forma, il contatto visivo è fondamentale perché le aree di significato non vengano fraintese e il lavoro rimanga quindi coerente».⁴⁸

I suoi lavori diretti, evocano quindi una risposta immediata in chi vede le sue opere, che sono spesso immagini di donne da pubblicità di riviste e giornali, a cui aggiunge brevi frasi per sovvertirne il senso.

⁴⁷ Grazioli E., *Prefazione*, in Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pg.20.

⁴⁸ *Barbara Kruger. Arte e riflessione*, Artwave < <https://www.artwave.it/arte/artisti/barbara-kruger-arte-e-riflessione/>>.

Il bianco e nero usato, il font da spot pubblicitario e la scelta dei colori creano uno stile che nel tempo è diventato inconfondibile, e lo scopo di tutto questo è mandare dei messaggi che facciano riflettere su temi politici e sociali, sui luoghi comuni della società e sul femminismo

Ha un'aggressiva vena politica che risale forse al dadaismo, manipola molto l'immagine attraverso tagli e zoomate fatte su messaggi pubblicitari e propagandistici.⁴⁹

I lavori della Kruger esprimono tutti un messaggio deciso di contestazione sociale e il tema più caro alla Kruger è sicuramente quello femminista, rappresentato nella maggior parte dei suoi lavori in modo forte, ma le sue opere parlano anche di consumismo, di razzismo, in opposizione a tutti i rapporti di potere.

Al pari di un comune messaggio pubblicitario, l'opera di Barbara Kruger si costruisce attraverso i «meccanismi di spettacolarizzazione del contenuto visivo, i lavori dell'artista catturano l'attenzione dello spettatore, coinvolgendolo sia visivamente che mentalmente e provocando una presa di coscienza sul tema messo in evidenza dall'immagine e le parole.»⁵⁰

Le opere di Barbara Kruger condividono con la pubblicità anche i mezzi di trasmissione e fruizione, come la strada e i giornali, che prendono il posto dei luoghi convenzionalmente deputati alla fruizione di opere artistiche.

L'uso del testo nell'arte ha delle strategie fondamentali: la prima è portare avanti un attacco all'autonomia dell'immagine, diventa uno strumento per esplorare la separazione tra mondo reale e immagine che si vuole ottenere e «nella seconda strategia il testo contribuisce alla riuscita di un progetto, c'è un'opposizione testo-immagine che crea uno spazio dove lo spettatore è invitato a considerare sottotesti diversi, mentre nella terza il testo domina e diventa immagine, asserendo un ruolo dominante della discorsività».⁵¹

⁴⁹ Poli F.(a cura di), *Fotografia come arte*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Verona, ed Electa, 2016, pp. 267-268.

⁵⁰ *Arte concettuale. Barbara Kruger*, in Iperarte <<https://iperarte.net/artistiparola/barbara-kruger/>> (2014).

⁵¹ De Cecco E., Romano G., *Contemporanee* cit.

Nel caso della Kruger questa parte di scrittura è appropriazione, *subvertising*, perché si appropria di linguaggio costruito da una cultura particolare e dominante, quindi quelle frasi sono come una legge in certi casi – ma così il testo diventa parodia di quella cultura, si appropria dei modi di dire, ri-scrive un linguaggio esistente, si ridefinisce i termini.

Per ostacolare il diffondersi dello stereotipo mette in circolazione le sue immagini nello spazio urbano, esce dai classici canali di comunicazione e dai tradizionali luoghi espositivi, sceglie di interagire con e come il mondo della comunicazione.

A volte le sue opere diventano parte dell'architettura, il potere di esse deriva anche da questo, da come viene allestito e sistemato lo spazio, l'architettura costruisce le nostre giornate.

Scriva anche che per lei gli anni Ottanta «era il periodo in cui si sentiva la necessità di un lavoro sulla rappresentazione. La maggior parte degli artisti coinvolti erano donne. È cominciato con il vocabolario visivo dei fotografi, dei pittori e degli scultori e si è concentrato su cosa sembrano parole e immagini e cosa significano».⁵²

Alcuni affermano che i lavori di Kruger, Sherman, Holtez siano più distaccati e analitici di quelli di oggi, ma la Kruger afferma che anche il loro lavoro riguarda la vita, la morte, l'amore e l'odio, ci sono modi diversi di affrontare le cose ma non esiste davvero la teoria contro l'emotività.

Il lavoro di Barbara Kruger non riguarda solo l'analisi sociale ne riguarda solo la critica dell'ideologia, perché la sua arte non nutre ambizioni didattiche o moralistiche. Mette in scena le tecniche attraverso il quale lo stereotipo produce assoggettamento, lo coinvolge in quanto soggetto.

Bersagli sono il maschilismo, il consumismo, le dinamiche di auto-rappresentazione e le costrizioni comportamentali imposte dalla morale comune e la ricerca tesa a sovvertire le convenzioni che vedono la donna come vittima del potere maschile, in parte quello che cercherà di fare Verita Monselles in Italia, perché l'arte è un campo di battaglia ideologica, che serve a dare voce a chi è stato zittito dalla società.

⁵² De Cecco E., Romano G., *Contemporanee* cit., p. 124.

Scatti fotografici in bianco e nero sono la scelta espressiva dell'artista, che fa prevalere soggetti femminili all'interno delle sue opere e le scritte che usa per accompagnare le foto derivano dal suo bagaglio culturale, infatti è sempre stata interessata al linguaggio poetico.

Sono quasi come un messaggio pubblicitario la Kruger costruisce le sue opere usando i meccanismi della spettacolarizzazione del contenuto visivo, i suoi lavori catturano l'attenzione dello spettatore, coinvolgono visivamente ma anche mentalmente, perfetti per provocare una presa di coscienza sul tema, attraverso l'unione di immagini e parole.

Con la pubblicità condivide anche mezzi di trasmissione e fruizione ovvero la strada e i giornali, che prendono il posto dei tradizionali luoghi dove fruire l'arte come le gallerie e i musei, forse perché con la strada è più facile raggiungere anche persone che nei musei altrimenti non entrerebbero.

Negli anni Ottanta si rende conto di avere molte cose da dire non solo sulla società in generale, ma dopo anni di lavoro nell'ambito della moda ha trovato parecchi punti critici da portare alla luce, e cerca di portare una concezione nuova di arte e di crearsi il suo linguaggio artistico che la faccia emergere..

Non ha paura di essere dissonante rispetto al pensiero della società, perché il pensiero e la conoscenza servono all'uomo per essere libero, e liberarsi dalle catene imposte dalla società.

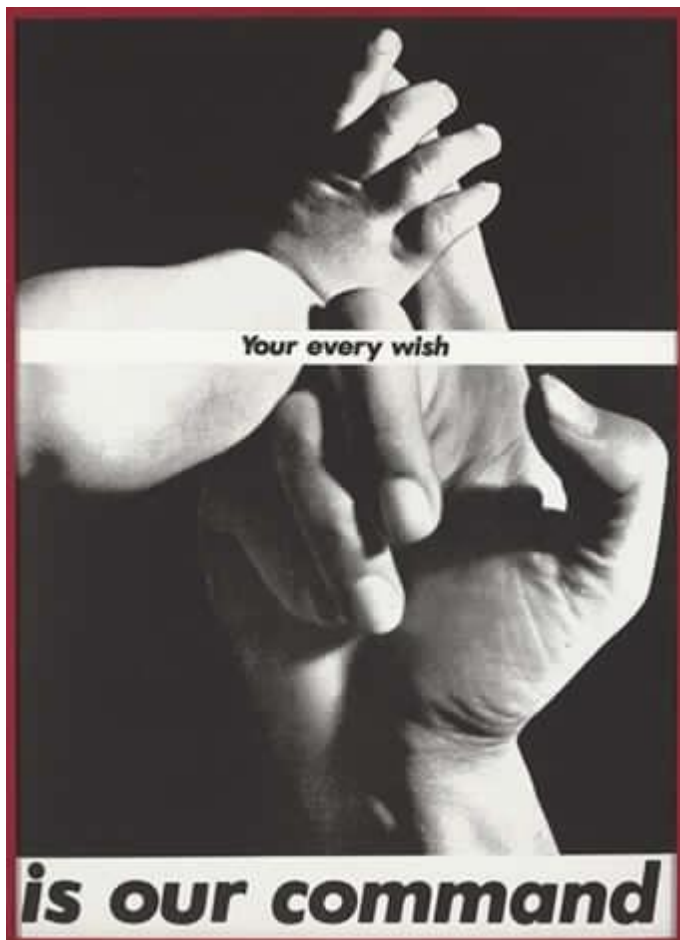
Questi primi collage dove utilizza le tecniche imparate durante il periodo da graphic designer inaugurano la sua provocazione e commento in senso politico sociale e femminista, su temi come la religione, la sessualità, gli stereotipi razziali e di genere, così come il consumismo e il potere.

Durante tutti gli anni Ottanta ha perfezionato questo suo linguaggio partendo appunto da fotografie in bianco e nero estrapolate da riviste o pubblicità degli anni Cinquanta, che sono immagini in larga scala, poi ritagliate e successivamente acromatizzate, perché così realizzava il background dell'opera.

Poi successivamente affianca alle immagini degli aforismi ironici, delle frasi provocatorie e forti, sempre concise e a volte quasi cupe, e solitamente queste



4 I shop therefore I am



5 Your every wish is our command

parole vengono incorniciate in contrasto con box neri, bianchi o di colore rosso in modo da far focalizzare ancora di più sul significato.

Alcune opere che possiamo considerare per la Kruger una ad esempio è *Your Every Wish Is Our Command* (1981), che è una tra le opere più famose dell'artista e che letteralmente significa "Ogni tuo desiderio è un nostro ordine".

Questo slogan accompagna una foto raffigurante la mano di una donna che stringe quella di un neonato, ed esprime il senso del passare del tempo e il potere che hanno sull'uomo concetti come la ricchezza, l'influenza e la provenienza etnica, ma lo si può leggere anche in maniera più femminista come la rappresentazione della società patriarcale, dove la donna e spesso anche i figli sono considerati al servizio dell'uomo di casa. In *I shop therefore i am* del 1987 l'autrice affronta un tema diverso e polemizza contro la società del consumismo ormai tipica del mondo d'oggi che fa diventare.

l'uomo sempre più affamato e assetato di materia, e non più di essenza, perché ormai ciò che lo rappresenta non è più ciò che è ma ciò che possiede.

L'opera in generale rimanda anche a delle dinamiche tra potere e destinatario di esso, non riguarda solo consumatore e prodotto ma anche rapporti più complessi, infatti la traduzione è "Compro perciò sono", citando il celebre "cogito ergo sum" cartesiano, perché chi compra ciò che la società impone risponde a dei canoni prefissati ed esiste come cittadino del mondo.

Simile come tema può essere *We have received orders not to move*, dove una donna viene rappresentata quasi ripiegata su sé stessa con degli spilloni sulla schiena, quasi fosse una bambola o un oggetto, che segue gli ordini e i desideri degli altri.

Un'altra opera famosa in piena tematica femminista è *Your Body Is A Battleground*, nacque nel 1989 concepito come poster per una manifestazione tenutasi a Washington pro legalizzazione dell'aborto, poi adottato più genericamente come manifesto della lotta delle donne per tutti i propri diritti perché come dice lo slogan il corpo delle donne è un campo di battaglia.

Addirittura la pensò come opera per mobilitare ancora di più le donne americane e per spingerle a liberarsi dai tabù sessuali, ed era talmente coinvolta da questo



6 Your body is battleground



7 Super rich, Ultra gorgeous, extra skinny, Forever young

obiettivo che affisse la sua opera per tutta New York alle 2 di notte, per farla trovare la mattina dopo a tutta la città.

È un'opera contro «l'immagine stereotipata della figura femminile, che viene costantemente rinforzata e sottolineata dalle pubblicità e dai media, un'immagine che si basa su un'idea di donna perfetta ed eterea, a cui tutte devono corrispondere altrimenti non si viene considerate abbastanza donne per la società».⁵³ Lo stesso tema viene riproposto in un'altra opera della Kruger che sembra abbastanza controversa ed è *Super Rich, Ultra Gorgeous, Extra Skinny, Forever Young* (1997), che mette in evidenza e critica l'esaltazione, da parte della società di alcune caratteristiche che dovrebbero rendere la donna perfetta: ricchezza, bellezza, magrezza e giovinezza.

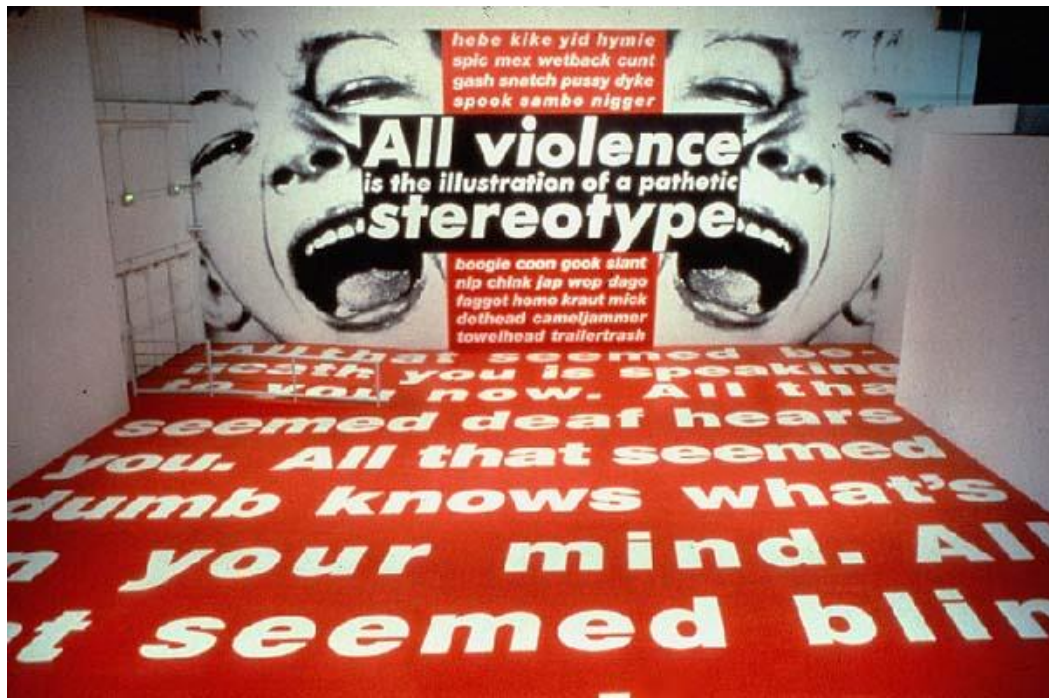
Nella foto una ragazza che indossa uno strumento che sembra quasi di tortura, che potrebbe servire a mantenere il viso giovane e fresco, e le caratteristiche elencate nel titolo rimandano a un'immagine impregnata dei meccanismi del consumismo.

È anche questa un canone immaginario, difficile da raggiungere e che ci fa pensare alle pressanti richieste che le donne subiscono circa l'essere sempre giovani e belle, e questo è un ideale femminile che le incatena e che pare non essere ancora stato archiviato come dimostrano i commenti sui social network a donne più o meno famose: l'attacco all'aspetto fisico o all'*uso*, se così può essere definito, del proprio corpo sono sempre dietro l'angolo, indipendentemente dai pensieri o contenuti forniti da quella determinata persona.

La ferocia con cui vengono giudicate le appartenenti al genere femminile sia nel quotidiano che sul web, è la dimostrazione di come non solo le opere di Barbara Kruger siano ancora oggi degli spunti di riflessione, e che proprio come sostiene l'artista in un'altra celebre opera, *All Violence Is An Illustration Of A Pathetic Stereotype* del 1991: la violenza è sempre e comunque frutto di stereotipi ed ancora una volta l'invito che fa l'artista è quello di superarli ed andare oltre, cercando di conoscere il singolo per quello che è non per quello che pensiamo sia.

.

⁵³ *Arte concettuale. Barbara Kruger*, in Iperarte <<https://iperarte.net/artistiparola/barbara-kruger/>>



8 All violence is the illustration of a pathetic stereotype



9 We don't need another hero

All violence is an illustration of a pathetic stereotype rappresenta anche il tema della violenza di genere, perché è anche una critica delle situazioni sociali del tempo, spesso contorte e violente, e in questa installazione alterna immagini forti come il volto di un bambino che grida o una donna con la maschera a gas a testi altrettanto forti e di condanna.

La sua intenzione è quella di scuotere lo spettatore, renderlo consapevole di ciò che accade, per fargli elaborare un pensiero, riflettere e tratte delle conclusioni sull'opera, e magari per riuscire a cambiare le cose almeno per qualche persona

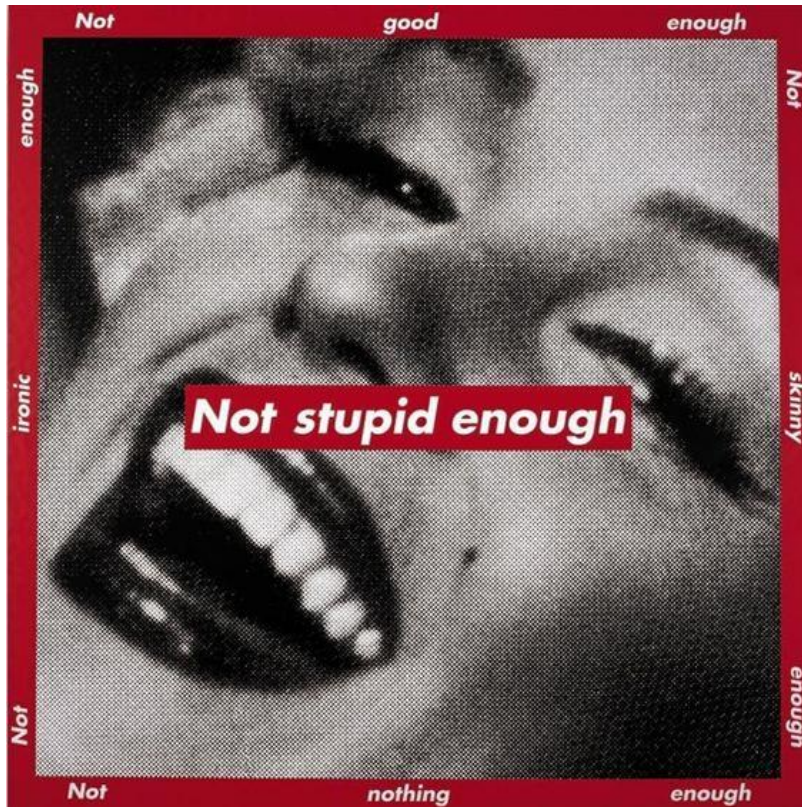
Un'opera simbolica delle tematiche femministe è anche *We Don't Need Another Hero*, cioè non abbiamo bisogno di un altro eroe, perché per la Kruger non siamo donzelle in pericolo che hanno bisogno di un uomo che ci indichi la via e vuole indicare che le donne sono capacissime di cavarsela da sole e la retorica dell'uomo forte che salva e protegge ormai sa di stantio ed è tempo di cambiarla.

Ci sono moltissime altre opere di Barbara Kruger che potrebbero essere analizzate per capire al meglio le sue opinioni sulla società e istanze femministe, come ad esempio *Not stupid enough* che fa parte di una serie dove rappresenta tutte le persone associate a degli stereotipi, in questo caso la foto di Marilyn, considerata la *Bimbo* per eccellenza, ovvero la classica bionda svampita, che però comunque per la società non è abbastanza brava, magra, ironica, stupida e molte altre cose.

Infine con *You are not yourself* probabilmente l'artista intende rappresentare gli effetti che le pressioni della società hanno sulle donne e la loro salute psicofisica, infatti la donna che piange riflessa nello specchio rotto sembra quasi la rappresentazione di quello che vorrebbero fare molte di loro davanti agli ideali perfetti che dovrebbero raggiungere.

"Non sei te stessa" forse perché cercando di rispondere agli ideali ci si è trasformati in altro, altro che comunque non sarà mai abbastanza e allo stesso fa soffrire.

Queste ultime due opere hanno un tema simile anche se trattato in maniera diversa, però entrambe comunicano che per la società una donna non sarà mai abbastanza, qualsiasi cosa faccia e a qualsiasi trattamento si sottoponga.



10 Not stupid enough



11 You are not yourself

Cindy Sherman e gli stereotipi dell'immagine

2.3

Nata Cynthia Morris Sherman nel 1954, cresciuta in gran parte nel New Jersey, e quinta figlia di una famiglia non così benestante e con un padre che lei descriveva come razzista e bigotto.

Mentre cresceva veniva bombardata attraverso i media da messaggi che indicavano alle donne il ruolo che avrebbero dovuto avere, ovvero quello di casalinghe impegnate, che quindi davano la loro vita alle faccende domestiche ed erano contente di occuparsi della casa, oltre a essere remissive e accoglienti.

Inizialmente la Sherman studiava arte, infatti la sua carriera artistica nasce più come pittorica che fotografica, poi durante gli anni del college entrò in contatto con l'arte contemporanea, ma non solo, anche la performance e il teatro, i video e le installazioni, così come con il concettualismo e il minimalismo, il cinema europeo e il surrealismo, trovando finalmente il suo posto nel mondo dell'arte.

È sempre al college che fa per la prima volta un corso di fotografia, una sfida che non riesce inizialmente a superare ma che poi arriva a trasformare in sua.

Per Cindy questo stereotipo della moglie sempre sorridente diventa fondamentale nelle sue opere, a volte la trasforma in una presa in giro, altre in un richiamo quasi affettuoso di usanze del passato familiare, altre ancora in un attacco verso la tradizione perché le aveva condizionato molto la vita, tanto che aveva ammesso di essere andata in terapia per liberarsene.⁵⁴

Vedeva in tutte le pubblicità pensate per le casalinghe, che sottolineavano il modello etero normativo di uomo padrone e donna angelo del focolare, erano un modo elaborato per sottomettere le donne e far rincorrere un ideale.

Moltissime cercando di raggiungere questo ideale si ammalavano fisicamente o di depressione, perché la pressione era forte e il ruolo perfetto irraggiungibile.

⁵⁴ Bond H., *Life of Cindy*, 2015, ed. ebook.

Negli anni della sua infanzia riceve messaggi contrastanti dalla società e in più subisce la nascita di comunità dove i giovani potevano crescere, ma anche sentire la paura per la guerra fredda .

Guardando la tv viene esposta a moltissimi stereotipi femminili che restano impressi nelle menti dei giovani, e che derivano dai film di Hollywood degli anni Cinquanta, donne con makeup e bei vestiti, un po' sciocche e spesso inutili nelle trame.

Questi stereotipi non avevano un effetto positivo su di lei, ma anzi la rendevano frustrata pensando a ciò che la società si aspettava da lei come ragazza che sta diventando donna.

Una donna era ritenuta alla perenne ricerca di trovare il vero amore, l'uomo giusto, ecc e Cindy era come le altre un'adolescente che cercava di rientrare negli stereotipi che le volevano benedicate, cortesi, non sciatte, vestite decentemente, sorridenti, disposta ad ascoltare e offrire aiuto, gentile.

Ed è così che inizia il suo gioco al travestirsi, truccarsi e diventare qualcun altro, perché ormai era diventato quasi un meccanismo di difesa e un qualcosa di calmante allo stesso tempo, qualcosa per assimilare meglio quello che le accadeva intorno e i suoi turbamenti.

Come troviamo scritto in *Life of Cindy* «nel processo di mascherarsi e alterare l'apparenza fisica così tanto che queste alterazioni vanno oltre il migliorare il proprio aspetto e l'agghindarsi, in un qualche livello uno diventa qualcun altro: una persona diversa, una persona che non sta soffrendo e non è depressa».⁵⁵

Per quanto riguarda invece le tematiche femministe i suoi lavori ne fanno parte non in maniera eclatante come magari altre opere di artiste più incentrate su quell'aspetto, tanto che alcune femministe addirittura la accusarono di danneggiare il movimento perché rappresentava le donne in pose e modi vulnerabili.

Quello che vuole fare con la sua arte è esplorare la natura e l'impatto delle rappresentazioni, le cui manipolazioni sono fondamentali nella nostra società basata sulle immagini da diventare invisibili. Allo stesso modo, i temi che seleziona

⁵⁵ Bond H., *Life of Cindy* cit., p. 486.

sono così onnipresenti nell'arte contemporanea che non vengono neanche messi in dubbio.⁵⁶

La pittura non era abbastanza per esprimere ciò che voleva dire e comunicare, si dedica alla fotografia perché più diretta, ma anche perché la pittura era fortemente dominata dagli uomini, mentre la fotografia non era stata conquistata ed era ancora piuttosto libera.

Con le sue foto proclama delle sue convinzioni femministe, facendo personaggi grotteschi e artificiali per scimmiettare e criticare le visioni della donna imposte dalla società.

Una volta diventata molto famosa arriva alla considerazione che ormai le persone e i collezionisti comprerebbero qualsiasi cosa da lei solo per il nome, e questo la spaventa perché non vuole che la sua arte diventi noiosa e ripetitiva.⁵⁷

Il lavoro della Sherman, sviluppato in cicli autonomi, costantemente al centro il tema dell'identità femminile e quello della messa in scena dell'io. Ha un approccio critico e concettuale.

La fotografia è un mezzo su cui i media si basano per veicolare messaggi, ed è su questo piano che interviene, lavorando sugli stereotipi e ponendo la questione del soggetto che va cercato tra essi, ed è la donna.

In trent'anni di carriera è riuscita ad esprimere la modernità e si è discostata dal suo io per diventare uno specchio di ciò che la circonda. Un catalizzatore delle identità che abitano il mondo occidentale, quello del culto dell'immagine, del consumismo e della differenziazione. Quel mondo che ha imposto il suo modello, manifestandosi in tutta la sua opulenza negli anni ottanta e che sembra vittima di se stesso.

Cindy Sherman non ha mai smesso di indossare maschere per interpretare tali modelli, ponendosi, apparentemente, come *pop-art performer* e «l'artista americana non si occupa di diffondere simboli che incarnano e spacciano modelli

⁵⁶ Cruz A., Smith E.A.T., Jones A., *Cindy Sherman: retrospective*, New York, Thames & Hudson, 1997, pg. Vii.

⁵⁷ Friedewald B., *Women photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Slovenia, Prestel Publishing, 2018.

venerati dalla società, linguaggio fondante della pop art, bensì si interessa della gente comune che tali simboli assorbe.»⁵⁸

Cindy è un'artista che ha raggiunto picchi elevati di popolarità, il suo lavoro può essere considerato tramite tra la fase di ricerca sperimentale degli anni Sessanta e Settanta e le tendenze postmoderne che vediamo nell'arte degli anni Ottanta.

Il discorso sul genere ha perso in parte quella connotazione aggressiva degli anni precedenti, per diventare più un momento di riflessione sull'identità e le differenze, questo fa in modo che l'arte delle donne, cioè fatta da loro, non deve per forza parlare delle donne.

L'uso di pratiche medialità si accompagna a nuove strategie e a nuovi contenuti, c'è un passaggio da video a fotografia che segna un cambiamento di attitudine, una rivendicazione politica diventa atteggiamento complesso, un mimetizzarsi.

Gli *Untitled film stills* di Cindy segnano questo passaggio fondamentale, serve capire che la costruzione, la manipolazione e la presentazione dell'immagine diventano significativi, così come lo *staging*, ovvero la messa in scena.

Le caratteristiche della fotografia permettono di fermare un'immagine e di fare una riflessione, di criticare l'immagine creata dai media⁵⁹

È una maestra nel creare fotografie di critica sociale con le quali combattere l'oggettificazione sessuale e *male gaze*, e lo fa da oltre trent'anni.

Usa il metodo della decostruzione per esprimere le sue idee, facendo anche una critica alle posizioni femministe postmoderne sull'ambiente tossico che lo sguardo maschile ha creato per le donne.

Gira la fotocamera su se stessa, quasi come in un gioco per rappresentare le fantasie di Hollywood, la moda, le pubblicità, il ruolo della "ragazza della porta accanto" e così le sue pose, Sherman in questo modo richiama l'attenzione del pubblico sulle macchinazioni e creazioni che sono la base delle immagini che circolano come cultura di massa.

⁵⁸ Stocchi F., *Cindy Sherman*, Milano, Mondadori Electa, 2007, in F. Bonami (a cura di) *Supercontemporanea*.

⁵⁹ De Cecco, Romano, *Contemporanee cit.*

Untitled Film Stills è una serie di fotografie che sono una critica delle classiche *Hollywood bombshells* create appositamente per dare un ideale irraggiungibile e l'intento sottomettitore dello sguardo.

Per creare le sue appropriazioni degli stereotipi, Sherman lavora completamente da sola perché lei è la sua stessa attrice, regista, specialista nelle luci, designer del set, responsabile del makeup, degli effetti speciali e costumista.

Cindy Sherman è interessata al vedere cosa succede quando prendi l'artificio e inverti l'immagine portandola nella realtà, lei stessa dice «My 'stills' were about the fakeness of role — playing as well as contempt for the domineering 'male' audience who would mistakenly read the images as sexy»⁶⁰

Per quanto riguarda il suo stile negli anni si è passati all'analisi sull'evoluzione di questi modelli o stereotipi, e il lavoro di Cindy appartiene a questo filone di sviluppo nell'uso degli stereotipi.

L'immagine di Sherman si evolve, si muove, muta e vira verso una maggiore crudezza, a un tempo verso una minore partecipazione e una maggiore asprezza visiva e concettuale.⁶¹

Il suo percorso diventa un viaggio di autocoscienza, un cammino iniziatico in cui artista e immagine interagiscono tra loro, nel senso che, dopo anni di immagini stereotipate è l'immagine stessa che costringe all'eccesso.

La fotografia era ancora considerata inferiore alla pittura nella gerarchia dei media, ma almeno garantiva alle donne artiste un modo che era relativamente libero dalla storia onnipresente dell'arte maschile.

L'artista in un certo senso si appropria del *male gaze* e del lato voyeuristico dello sguardo, perché lei «assuma la condizione maschile del guardare alle fotografie di donne esposte, ma prendendo il ruolo di entrambi uomo fotografo e donna

⁶⁰ Da Scott K., *Cindy Sherman. Feminist photographer fighting the Hollywood gaze*, in Medium, <<https://medium.com/@katiescottfree/metoo-cindy-sherman-feminist-photographer-fighting-the-hollywood-gaze-since-the-70s-e6c7e54fcd27>>.

⁶¹ Meneguzzo M. (a cura di), *Cindy Sherman. 4 ottobre – 4 novembre 1990*, Milano, Mazzotta ed, 1990, p. 12.

pinup»⁶² scrive Eva Respini nel catalogo della retrospettiva sulla Sherman tenutasi al MoMA nel 2012.

Come soggetto delle opere usa se stessa, anche se, come dice l'artista, non sono autoritratti ma usa se stessa come una tela vuota, si veste e si traveste per interpretare dei modelli di ruoli femminili, ovvero degli stereotipi, con makeup, costumi e pose particolari.

Ad un certo punto comincia ad esagerare i dettagli, il trucco e le pose, quasi come in un film di serie B, infine poi anni dopo sostituirà la sua presenza con manichini e protesi, per incoraggiare una riflessione sull'alienazione sempre più presente nella società.

Distrusse l'idea del corpo come naturale, coerente e intera entità, caratterizzandolo invece in modo grottesco, con ridondanza, in questo modo le sue fotografie creano una sorta di antibellezza.⁶³

Si impossessa come già detto degli stereotipi e con modalità a volte ambigue sposta la fotografia della donna su dei piani di realtà costruita, facendo diventare il tutto fortemente teatralizzato.

Usa travestimenti per dare vita a personaggi fittizi, che sono «parte di dimensioni finte sempre più esagerate e disturbate, negli anni da ambigui e caricaturali a grotteschi, derisorie, auto derisori, deformanti fino quasi al ripugnante».⁶⁴

Spesso la sua narrazione può prendere spunto dal cinema e reinventa il già detto, infatti poi si cimenta anche con la regia cinematografica, alla ricerca di un linguaggio che possa parlare allo spettatore.

Come scrive Rosalind Krauss in *Celibì* le opere di Cindy hanno natura di simulacro di ciò che contengono, sono delle copie senza originale, ma oltre a questo «le sue immagini operano una personale proiezione di un intero repertorio di stereotipi hollywoodiani o di eroine della new wave».⁶⁵

⁶² Cain A., *A Brief History of Cindy Sherman and Feminism*, in Artsy <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-is-cindy-sherman-a-feminist>>(2016).

⁶³ Armstrong C., De Zegher C., *Women artists at the millenium*, Cambridge, The MIT Press, 2006, p.25

⁶⁴ Poli, *Arte contemporanea* cit., pp. 327-328.

⁶⁵ Krauss R., *Capitolo V. Cindy Sherman: Senza Titolo*, in *Celibì*, Torino, codice edizioni, 2004; p. 106.

È un'artista e come tale si dedica all'imitare la realtà, usando la sua sensibilità personale e aggiungendo qualcosa di se stessa alle opere e con ogni nuova inquadratura e nuova profondità di campo, il personaggio si trasforma d'incanto, spostandosi da un tipo all'altro, da un film all'altro.

I personaggi nelle sue fotografie non sono autonomi, ma delle concentrazioni di significati, il loro carattere viene creato, impersonato e fissato, lei è semplicemente in funzione dell'inquadratura, delle luci e della ripresa.

Le *still* sono come delle fantasie di se stessa reinterpretata in un certo ruolo, che risentono di un'ascendenza filmica nel taglio e nella sensazione che vuole dare e «dato che gli still da film della Sherman sono dedicati esclusivamente a donne, ai ruoli che le donne ricoprono nei film, alla natura che questi ruoli hanno di predeterminati e congelati clichés culturali [...] e, di conseguenza, al peso della pressione che il mondo reale, per assegnare questi ruoli, esercita sui destini delle singole donne, non stupisce che le scrittrici femministe abbiano fatto loro l'arte della Sherman»⁶⁶

Le sue *still* analizzano le donne-come-immagini, sono delle costruzioni voyeuristiche, quasi delle prove della struttura dello sguardo maschile, e forse per questo è stata criticata da alcune femministe, perché ha creato un intero repertorio di donne osservate, sono i segni dell'intruso non visto, dell'osservare come qualcuno che guarda di nascosto.

Le foto presentate da Cindy sono cliché visivi, sono degli stereotipi ripetuti, che hanno la loro origine nel mondo cinematografico, e questa scelta è dovuta anche al peso che hanno il mondo del cinema e lo star system nella cultura americana, infatti molte artiste si concentrano su come il cinema descrive le donne, perché le intenzioni dei registi non sono quasi mai a favore delle donne e perché certe dinamiche rappresentate lì vengono poi ripetute nella vita reale.

Come troviamo scritto in *Contemporanee* la Sherman adotta il discorso femminista come «ciclo di riferimento mettendo in discussione il gioco di sguardi

⁶⁶ Krauss, *Celibì* cit, p. 119.

“normalmente” esercitato dall’uomo e mirato alla conservazione di uno stereotipo, che nella nostra società si configura come gabbia dell’immaginario femminile»⁶⁷

All’interno delle sue opere fa rappresentazioni sempre più inquietanti con il tempo, passando anche dal bianco e nero al colore, tra le altre cose fa parodie di capolavori d’arte del passato, ma crea anche figure mostruose, e in ogni foto che fa è sempre più mimetizzata all’interno.

Più avanti va con la sua ricerca stilistica più si trovano nelle sue foto protesi, corpi, frammenti, rifiuti, entra in gioco l’horror, il tutto per mette in crisi l’immaginario femminile tradizionale e ciò che viene considerato bellezza.

Inizia ad usare bambole e protesi, così come materiali non ben definiti perché ad un certo punto si chiede come fare se non vuole più usare se stessa nelle foto, e le alternative che si da sono diverse come appunto usare manichini, o fare foto di altre persone, inquadrare solo parti del corpo senza mettere anche il viso o usare le ombre, oppure addirittura lasciarle vuote senza persone, anche indossare maschere o sfocare il viso.⁶⁸

Perché questo rifiuto di mostrare il viso? Forse perché stufa di vedersi rappresentare quegli stereotipi che tanto l’avevano condizionata, o perché ormai non sentiva più sua quella tecnica e sentiva il bisogno di esprimersi in un altro modo.

Il suo bisogno di travestirsi nasce dal fatto che non sente un posto per lei nel contesto sociale, e infatti fin da bambina trova divertente assumere altre sembianze e anche durante il periodo dell’adolescenza, mentre le ragazze si divertono con i simboli sacri della femminilità, tacchi, vestiti, trucchi, Cindy rovesciava questi riti di passaggio, travestendosi e truccandosi non per diventare più femminile, una bambolina, ma per cercare di essere altro.

Allora imita un barbone, imita una signora anziana, altre persone, tutto perché le piace non essere riconosciuta, e questo si può notare anche dalla sua idea di usare delle maschere nelle foto per non farsi più vedere direttamente.

⁶⁷ De Cecco, Romano, *Contemporanee* cit., pp. 73-74.

⁶⁸ *Cindy Sherman: Retrospective*, catalogo della mostra itinerante (Los Angeles, Chicago, Praga, Londra, Sydney, Toronto) 1997-2000), a cura di Cruz A., Smith A. T. E., Jones A., p. 160.

La femminilità che lei rappresenta può essere smontata in un insieme di protesi intercambiabili come finti grembi da donna incinta, seni diversi, finte natiche, le usa per modificare le identità dei suoi soggetti e in più «indossa la maternità come un corsetto o una sottoveste. Non simula l'autenticità né si comporta come se fosse falsa.»⁶⁹

Opera una fusione tra la sfera del reale e quella immaginaria, che è una tecnica che si presta bene al genere fotografico, infatti nella storia dell'arte molti hanno usato la fotografia per distruggere la dicotomia reale-irreale, e anche nel surrealismo si lavora con il travestimento .

Le sue fotografie sono nei primi anni povere tecnicamente, perché piene di errori, e anche perché non vogliono essere belle, e si concentrano infatti sul significato.

Sono produzioni di matrice concettuale, in cui ogni progetto ha sua indipendenza formale, però serializza la sua opera per far prevalere il concetto sulla forma, per questo le *film stills* vengono chiamate così anche se potrebbero essere tutte opere con titoli diversi.

Appartiene a una generazione che si libera dalle regole dell'arte, per usare espressioni più direttamente legate alle rappresentazioni della comunicazione di massa, non rompe alla tradizione ma sviluppa tematiche dal surrealismo, dalla pop art, dall'arte concettuale e della body art.

Il concetto di appropriazione del processo creativo che si stava estendendo a tutto il mondo dell'arte la Sherman decide di applicarlo al pubblico, a cui va incontro nel desiderio d'identificazione, nel piacere di creare storie fantastiche.

L'artista decide di non dare titoli alle sue opere, perché non prevalgano sulle associazioni libere dello spettatore, perché il titolo da troppe indicazioni sull'opera e lei vuole che lo spettatore veda da sé un significato.

Il suo linguaggio creativo si sviluppa in periodo storico di rilievo, ovvero una volta usciti da decennio di lotte, rivendicazioni, caratterizzate da movimenti collettivi in cui si rincorre anche all' uso della maschera per rappresentare altro.

⁶⁹ De Cecco, Romano, *Contemporanee* cit., p.76.



12 Laminated transmutation



13 Alcuni travestimenti

Attraverso la sua opera ha sviluppato un'intelligenza del corpo, un alfabeto e una sintassi propri che usa con padronanza e con sicurezza.

Gli anni ottanta per la Sherman segnano lo sviluppo dell'uso dei travestimenti nella comunicazione e nello spettacolo, una nuova stravaganza estetica e culto del corpo, da cui deriva anche la popolarizzazione della chirurgia estetica per rappresentarsi più simili a un ideale stabilito dai media e fa di sé un «luogo pubblico. Un luogo di cui lei stabilisce i ritmi e le regole, ma aperto a tutti, dove compiere una ricerca di sé.»⁷⁰

Per quanto riguarda le sue opere, celebre sono le sue serie di *Untitled Film Stills*, che sono degli insiemi di autoritratti fatti per rappresentare gli altri, il cui linguaggio è il risultato di esigenza personale, perché la sua arte rappresenta la sua storia di ragazza di provincia con la paura delle metropoli e il sogno americano ben presente in testa.

Nelle fotografie troviamo donne diverse, lontane, ma unite dall'origine ispiratrice nel mondo del cinema e l'impatto narrativo che queste opere hanno sommerge gli spettatori per causare nello spettatore un senso d'identificazione nei confronti dei soggetti rappresentati l'artista decide di assumere le sembianze di persone comuni, così chi guarda le opere è invitato a sviluppare la propria storia intorno all'immagine, a creare il suo contesto e quindi ad avere reazioni diverse.

L'impatto narrativo forte che hanno le sue opere viene evidenziato anche dagli elementi di cui è composta l'opera come la profondità di campo, la grana dell'immagine e la luce, facendo scendere in secondo piano eventuali errori e imperfezioni della foto.

«Quando preparo ogni personaggio devo considerare ciò contro cui sto lavorando, il fatto che la gente guarderà sotto il trucco e la parrucca in cerca del comune denominatore, del riconoscibile. Sto cercando di far riconoscere alle persone qualcosa di se stesse, non di me»⁷¹

Precedentemente aveva fatto una serie più piccola di *Untitled* del 1975, sono ventitrè fotografie in bianco e nero, colorate a mano e chiamate anche *Laminated*

⁷⁰ Stocchi, *Cindy Sherman* cit., p.13.

⁷¹ Stocchi, *Cindy Sherman* cit., p.16.



14 Untitled film still #56



15 Untitled film stills #122

transmutation, nelle quali l'artista opera un progressivo passaggio da donna comune a personaggio glamour, esplorando così gli stereotipi e i cambiamenti culturali della società attraverso l'uso della sua immagine.

I cosmetici spesso vengono usati quasi come una forma espressiva pittorica, che utilizza il viso come supporto e tela, dimostrando così disinteresse per la pittura in quanto tale, e rielaborandola per adattarsi al suo medium.

Le sue serie non sono mai aperte, hanno sempre inizio e fine, a cui sta dietro un intenso lavoro tematico, che si concentra in un determinato lasso di tempo perché ogni opera completa il suo messaggio all'interno della serie che lo contiene.

La composizione è basica, in questo caso lo sfondo nero, e lo sguardo è rivolto verso l'obbiettivo, i ritratti si distinguono per espressioni e travestimenti, età rappresentata e sentimenti suscitati.

Nelle sue foto spesso troviamo una luce povera e imperfetta, rafforzata dal gioco di ombre e dagli sfondi, in più la Sherman non si preoccupa troppo dei dettagli infatti ci sono imperfezioni tecniche e irregolarità, è un modo personale e anche un po' ironico di fare foto.

Invece per quanto riguarda la serie più conosciuta di *Untitled film stills* fatta tra il 1977 e il 1980, è composta da circa ottanta immagini dove l'artista interpreta varie tipologie di modelli femminili, tutti ambientate in ipotetici film di serie B degli anni Settanta. Possiamo considerare *Untitled Film Stills #56* un'opera impregnata in un certo senso di tematiche femministe perché la fotografa guarda se stessa negli occhi attraverso uno specchio, quasi a voler riprendere indietro lo sguardo che di solito viene solo usato sulle donne e non è mai loro, è una donna che guarda una donna forse in un tentativo di rimarcare il diritto delle donne di fare arte e non solo di essere usate come arte.

Poi per *Untitled (#122)* del 1983 crea delle finte fotografie di moda, finte perché all'interno dell'opera non risalta né la bellezza donna né di conseguenza quella dell'abito, non incorpora canoni della moda ma li attacca – operazione dissacrante,



16 Untitled films still #2



17 Untitled film still #6

carica di umorismo sottile. Mortifica il prodotto pubblicizzato e lo presenta con rabbia e a colori.

A fine degli anni Ottanta si vede nelle sue fotografie un uso costante della bambola, perché è una maschera che permette di avere maggior distacco, una doppia spersonalizzazione e una deumanizzazione.

Opera in queste fotografie una ricostruzione di scene celebri, perché daranno allo spettatore un senso di riconoscimento e attiverà memorie e usanze ormai assorbite dall'infanzia, perché i film che rappresentano sono degli anni Cinquanta e Sessanta.

Fotografie come se fossero fotogrammi di vita, dove inserisce identità incrociate, differenze di età, e attraverso queste opere gioca da sola davanti alla macchina fotografica e si diverte con il voyeurismo come in *Untitled film still #2*, dove l'occhio meccanico è esterno dalla stanza e sembra quasi che ci sia qualcuno che sta spiando una ragazza, lasciando anche un senso di inquietudine di sottofondo, oppure come in *Untitled Film Still #6* dove la figura della donna sembra in realtà quello di un corpo senza vita che noi stiamo osservando, ma senza titolo e altre indicazioni potrebbe essere qualsiasi cosa e a noi rimane il dubbio perché non sapremo mai cosa rappresenta.

Untitled è per la Sherman un programma, una sorta di ripudio della purezza del significato, delle interpretazioni, delle classificazioni e delle analisi a senso unico, porta avanti un rifiuto dell'arte come strumento d'illuminazione, lasciando appunto le sue opere senza titolo.



18 Untitled film stills #50



19. Untitled Film Still #58



20 Untitled film still #16



21 Untitled A

Verita Monselles e la fotografia come critica sociale

2.4

Nasce a Buenos Aires nel 1929, in piena crisi economica mondiale, poi si trasferisce in Italia dove entra in contatto con numerose figure artistiche e infine muore a Firenze nel 2005.

Alla fotografia Verita Monselles ha iniziato a dedicarsi fin dai primissimi anni Settanta, periodo che coincide con cambiamenti profondi a livello privato e familiare, e anche a livello sociale, e da questi cambiamenti era conseguito anche il trasferimento definitivo da Napoli a Firenze.

Si dedica soprattutto alla fotografia di ricerca e d'arte, alla scoperta di nuovi valori, e «da questa riscoperta di se stessa era riuscita a creare una professione specializzandosi in fotografia commerciale, di moda e pubblicità, e al tempo stesso riuscendo a continuare il suo discorso autoironico di ricerca intorno alle tematiche femminili». ⁷²

All'inizio della sua carriera ci fu un intenso lavoro di presentazione in gallerie e mostre, forse per cavalcare il consenso iniziale ottenuto e cercando di mantenerlo e ampliarlo il più possibile, ma questo grande consenso contrastava con il fatto che non riuscisse a fare del suo lavoro creativo un sostegno materiale, come spesso capita a molti artisti. ⁷³

Negli anni Ottanta dovette dedicarsi a fare la fotografa professionista per creare e vendere fotografie commerciali allo scopo di mantenersi, riducendo così il tempo dedicato alla sua arte e alla sua creatività.

Questo duplice approccio le permetteva da un lato di "professionalizzarsi" nel settore della fotografia commerciale, di moda e pubblicità, dall'altro di proseguire un suo discorso profondamente autoironico, vicino alle tematiche femminili allora di moda che interpretò in forme meno improvvisate.

⁷² Sistema Informativo Unificato per le soprintendenze Archivistiche
<<https://siusa.archivi.benicultural.it/>>.

⁷³ *Presentazione-intervista di Romana Loda, in Divagazioni sul tema*, catalogo della mostra (Maschio Angioino di Napoli, 12-27 marzo 1983).

E' stata una delle esponenti più rappresentative della fotografia d'arte "al femminile", in Italia e in Europa; le sue immagini sono state esposte in importanti gallerie, non solo fotografiche, ottenendo recensioni positive, ma anche copertine e riconoscimenti.

Ha avuto rapporti molto stretti con altri artisti che, come lei, hanno avvertito l'urgenza di impegnarsi fino in fondo nel mondo dell'arte, in un momento storico in cui in Italia essere donna e artista, come confida Ketty La Rocca a Lucy Lippard nel 1975, era ancora «di una difficoltà incredibile»

Un legame molto importante fu quello con Tomaso Binga, alias di Bianca Pucciarelli Menna, una donna controcorrente che assunse un nome maschile per superare le discriminazioni di genere, per denunciare i privilegi maschili in una provocazione mirata che sembra lo stesso genere di provocazione che Verita porta in alcune sue opere.

Come lei stessa dice in un'intervista con *Il Messaggero* «Le donne hanno sempre avuto un ruolo importante, il problema, semmai, è che non è stato permesso loro di giocarlo liberamente e fino in fondo, godendo del sostegno della famiglia e con il pieno riconoscimento da parte del sistema. Una situazione totalmente impari rispetto agli uomini, che ha generato grande frustrazione, ma soprattutto sfiducia in loro stesse e una pericolosa inclinazione a credersi vittime anziché protagoniste dei cambiamenti»⁷⁴

Insieme Binga e Monselles organizzano anche performance o partecipano l'una a quella dell'altra, infatti Binga per realizzare la serie *Scrittura vivente* si avvale delle fotografie di Verita Monselles e insieme portarono i loro lavori in giro per l'Italia.

Come dice Binga in un'intervista con Raffaella Perna «i nostri discorsi e le nostre scelte linguistiche erano diversi, ma un punto in comune emerse: anzitutto i nostri lavori muovevano dalla comune condizione di donna, dalla constatazione della nostra tradizionale emarginazione; inoltre, entrambe intendevamo capovolgere tale

⁷⁴ *Binga, la poetessa che scelse il nome di un uomo: «L'importanza di chiamarsi Tomaso»*, in *Mind The gap* Il Messaggero <https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/tomaso_binga_dior_opere_poesie_bianca_pucciarelli_menna-4572474.html> (2019).

condizione, mutarne il segno dal negativo al positivo. Lo strumento impiegato? L'ironia e la metafora.»⁷⁵

Un altro rapporto importante fu quello con Ketty la Rocca, e anche in questo caso le due artiste partono da presupposti differenti, ma hanno in comune lo stesso uso del mezzo fotografico come mezzo ideale per esplorare l'identità.

Entrambe vogliono decostruire il linguaggio maschile, La Rocca parte dai media per ribaltare la rappresentazione che viene fatta dalle pubblicità, invece Monselles si schiera più contro il linguaggio verbale completamente al maschile per creare un nuovo linguaggio dal corpo.

Nel 1976 Romana Loda, promotrice dell'arte femminista, realizza a Falconara la prima esposizione italiana di fotografia e femminismo *Altra Misura*, mostrando qui il lavoro di cinque artiste internazionali: oltre a Verita Monselles, sceglie la francese Annette Messenger, la polacca Natalia LL, le nordamericane Suzanne Santoro e Stephania Oursler residenti a Roma.

Poi la troviamo presente nel 1982 a Parigi al Centre Pompidou, nell'occasione della mostra *Sei Fotografe Italiane presentate dalla Galleria di Milano Il Diaframma*, mentre lo stesso anno tiene a Napoli una personale presso il Maschio Angioino con il patrocinio del Comune.

Nel 1984 invece partecipa in Germania alla mostra *11 donne fotografe* patrocinata dall'Assofoto, nell'ambito della fiera internazionale della fotografia di Colonia e lo stesso anno viene scelta come relatrice a Dinnard, in Francia, al Congresso dell'Associazione Nazionale Fotografi Professionisti Francesi (GNPP).

La troviamo anche a Milano nel 1987, dove espone nella sezione culturale del Sicof, la fiera nazionale della fotografia, presentata in catalogo da Pier Vittorio Tondrilli.

Negli anni Novanta, chiude lo studio di fotografa professionista, e finalmente può dedicarsi alla sperimentazione di tecniche a lei più congeniali fra le nuove tecnologie rielaborando le proprie tematiche in nuovi linguaggi d'immagine.⁷⁶

⁷⁵ Perna R., *Il privilegio del nome maschile. Intervista a Tomaso Binga*, in Operaviva Magazine <<https://operavivamagazine.org/il-privilegio-del-nome-maschile/>> (2016).

⁷⁶ Siusa, Archivio dei Beni Culturali <<https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=51376>>.

Il mondo dell'arte italiano dove la Monselles si muove per la maggior parte della sua carriera artistica ha delle caratteristiche particolari e spesso contraddittorie tra loro, e che non sono assimilabili a quelle internazionali, se non in piccola parte.

Tra i vari fattori di questa caratteristica c'è la scarsa presenza delle istituzioni nel mondo dell'arte, facendo sì che il panorama artistico italiano si muovesse sempre in ritardo rispetto alle ricerche internazionali.

Si trovavano tra gli anni Settanta e Ottanta pochissimi corsi accademici sull'arte e ancora meno corsi sull'arte fatta dalle donne, c'era così poca possibilità di elaborazione e poco riconoscimento per determinate aree dell'arte, perché evidentemente considerate inferiori e di poco conto.

Guardando i cataloghi degli anni Settanta, ma anche successivi, si può notare la scarsa presenza di artiste femminili nelle mostre, nelle gallerie e nei libri, e questo indica che delle donne non si parla o si parla molto poco.

Non solo perché la parte maschile del mondo dell'arte voleva tenerle fuori dai discorsi ma anche perché, come sostenuto in *Contemporanee* «il timore del giudizio dall'esterno e il timore che l'associarsi tra donne possa portare a un'esclusione definitiva del dibattito intellettuale hanno probabilmente giocato un ruolo non secondario nel rallentare fino alla paralisi, in Italia, le occasioni di confronto e di lavoro condotte autonomamente dalle artiste.»⁷⁷

Questa è quindi una problematica ancora relativamente recente, ma in Italia non nascono gruppi di attiviste come invece sono le Guerrilla Girls, che con le loro azioni di protesta combattono una discriminazione simile negli Usa.

Sia in Italia che negli Stati Uniti comunque «molte artiste utilizzano, sin dagli esordi, mezzi che la tradizione dell'arte considera secondari. Pur avendo una storia che non consente di considerarli linguaggi *nuovi*, non c'è dubbio che la fotografia, il video, la performance, rispetto a pittura e scultura hanno meno rimandi alla tradizione»⁷⁸

⁷⁶ De Cecco E., Romano G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, ed. postmedia books, 2002.

⁷⁷ De Cecco, Romano, *Contemporanee* cit., pp. 18-19.

⁷⁸ De Cecco, Romano, *Contemporanee* cit., p. 22.

Dato che i modelli iconografici delle pubblicità portavano sempre avanti come modello la concezione di inferiorità della donna, destinandole il ruolo passivo sotto lo sguardo maschile, Verita cerca di invertire questo meccanismo, facendo diventare l'uomo una sorta di fantoccio nelle sue foto, un automa privo di vitalità, mentre l'unica presenza viva è quindi la donna.

La figura femminile risulta così isolata dal resto in una critica allo stato alienante dei rapporti matrimoniali, forte tema di dibattito all'epoca, e che le fa mettere in discussione anche la sua situazione familiare.

La fotografia diventa per lei uno strumento per registrare gli interventi sulla realtà. Verita era molto critica e caustica contro il maschilismo imperante nella cultura cattolica, dove le donne erano e sono ancora viste come donne di casa, che devono occuparsi della famiglia e ubbidire.

L'artista riflette quindi sul ruolo sociale della donna e sull'istituzione familiare, e in quegli anni erano temi particolarmente sentiti perché i gruppi femministi stavano portando avanti diverse battaglie, come quella per il divorzio e quella per l'aborto, e la penalizzazione dello stupro come reato contro la persona e non più contro la morale.⁷⁹

L'oppressione femminile supera ogni tipo di barriera, scavalca anche le differenze di classe, perché la violenza unifica tutte le donne del mondo, e diventa un tema urgente e importante da affrontare.

Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta, si tiene a Firenze a cura di Raffaella Perna dal 21 novembre 2015 all'8 marzo 2016, in occasione dell'inaugurazione si tengono le performance di Tomaso Binga e Libera Mazzoleni.

La mostra curata dalla Perna, propone, attraverso un centinaio di opere, una panoramica dell'operato di undici artiste che negli anni Settanta hanno visto nella fotografia il medium privilegiato per esplorare i nessi tra corpo e identità femminile e per rivendicare le istanze del personale e del vissuto.

Tomaso Binga, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Verita Monselles e altre fotografe italiane secondo quanto scritto nel comunicato stampa «hanno condotto una critica

⁷⁹ Perna R., *Altra misura: fotografia e arte femminista in mostra in Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, ed. postmedia books, 2013, pp. 37-38.

profonda delle immagini del femminile diffuse nella cultura visiva occidentale, dove il corpo della donna è abitualmente sottoposto a un processo di reificazione. Nel contestare i modelli di rappresentazione vigenti, il medium fotografico è un alleato prezioso: la peculiare natura di indice della fotografia – la sua specifica contiguità con il reale – fa sì che l'immagine fotografica si presenti come una traccia sensibile del corpo, luogo in cui si inscrivono non soltanto i segni dell'identità biologica, ma anche quelli legati al ruolo sociale e pubblico. La fotografia consente quindi alle artiste di muoversi su un doppio binario: attraverso questo medium, da un lato, esse mettono in primo piano il corpo per sondarne potenzialità, limiti e desideri alla ricerca di una dimensione identitaria non più alienata e libera dai canoni maschili; dall'altro, demistificano le ideologie trasmesse proprio con e nelle immagini del corpo».⁸⁰

L'arte al femminile non ha una lunga tradizione, se non per il periodo delle avanguardie storiche, durante il quale alcune donne riuscirono a farsi conoscere e apprezzare, cosa che fu subito repressa negli anni dopo, in una sorta di reclusione protettiva dove il potere dominante maschile l'aveva relegata.

L'uomo ha creato linguaggio segnato dalla sua impronta, non esistevano linguaggi alternativi a quello maschile, da parte di artista donna si tratta quindi di inventare un nuovo linguaggio, o di adattare e stravolgere quello maschile

Verita Monselles fin dall'inizio ha adottato un linguaggio caratteristico dell'uomo, rovesciando però i termini, con rabbia, amarezza e un filo di ironia.⁸¹

Le immagini più usate nella fotografia riguardano la donna, soprattutto il nudo femminile, e Verita si rifà a questa icona per *decontestualizzare* la strumentalizzazione che viene fatta al maschile di ogni cosa: vuole stravolgere l'uso strumentale maschile del corpo della donna, per riappropriarsene.

⁸⁰ Comunicato stampa della mostra *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, trovato in <https://www.carmillaonline.com/2015/11/19/altra-misura-arte-fotografia-e-femminismo-in-italia-negli-anni-70/>.

⁸¹ Masini L.V. (a cura di), *Codice Inverso: La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles 1970-2004*, in *Quaderni di aft. Fotografi e fotografia oggi*, n°5, Firenze, Italia Grafiche per Comune di Prato, 2006.

Per quanto riguarda il suo stile è piuttosto duale perché da un lato si dedica anche a fotografie di moda, e utilizza uno sguardo particolare e che userà anche nei temi usuali del femminismo, perché “è sguardo di donna su donna”, mentre dall’altro lato crea delle fotografie artistiche con significati profondi.

Le sue fotografie sono come specchi che restituiscono componenti ingigantite, immagini nude di autocoscienza.

Verita si immerge nel suo lavoro come se avesse un occhio meccanico, costruisce con le sue opere un’iperrealtà quasi cristallizzata, all’interno della quale mentre la modella offre il suo corpo come spazio di cosmesi, di elaborazioni e il corpo diventa materia di manipolazione, lei offre il suo sguardo.

Quando abbandona la fotografia professionale, approfondisce la sua ricerca nell’ambito del colore e della luce, anche per quanto riguarda la creazione di ritratti, come in *Fantasia etrusca*, *Affinità Elettive* e *Uccelli*, dove riprende la fotografia anche con il mezzo digitale, e dove la rabbia e la ribellione del femminismo degli anni Settanta vengono placati, e vengono sostituiti da rimpianto, per non aver sviluppato determinati legami e rapporti nella sua vita.

Lea Vergine dice di lei che dagli anni Settanta si dedica alla fotografia, privilegiando però tre filoni: ritrattistica, documentazione dei Magazzini Criminali e fotografie-incursioni nei territori della vita.

Sia nei ritratti che nelle foto di vita è molto attenta alla bellezza fisica, ai tic, alle inquietudini dei soggetti ripresi nella foto, tutto ciò con garbo e ponendosi con umiltà, forse perché la fotografia la aiutava ad uscire dal suo mondo individuale, facendole fare esperienze e provare nuove emozioni.

La Monselles ha un occhio teatrale che si riflette nel come progetta un’opera, i paesaggi sono costruiti come se fossero delle scenografie, soprattutto nelle opere di militanza femminista come la *Paolina Borghese come venere Contestatrice* o la *Sposa sull’inginocchiatoio*.

Questi ritratti fanno pensare a dei ruoli definiti, quasi a degli attori con delle parti da interpretare, all’interno molte volte cita delle opere d’arte e le ricostruisce, che

diventano una testimonianza di come l'artista univa finzioni e illusioni, come un'escogitazione teatrale per meglio simboleggiare ciò che voleva comunicare.

Usa uno sguardo tra l'ascetico e il sensuale per rifiutare la corruzione del tempo, come se l'ironia sentimentale facesse da colonna sonora nel creare *dramatis personae*, ovvero persone drammatiche, sentite e quasi reali.

Verita dice di se che l'interesse maturato nella fotografia viene usato per mettere in discussione dei valori tradizionali della società, per un bisogno di nuovi interessi e per un desiderio di rapporti nuovi in un contesto più ampio

La fotografia la portava a riflettere e accelerava la sua revisione critica delle situazioni, le permetteva di dare evidenza al suo momento di crisi, i crescita e di ribellione.

Con la fotografia voleva oggettivare ed enfatizzare le sue problematiche, sentiva un'esigenza di parlare di determinati temi in modo critico, che potesse essere utile anche ad altri, per farli riflettere.

Quando scopre il bianco e nero si rende conto che questo stile enfatizza i significati, rafforza i contenuti, e per aumentarne l'effetto usa metafore e ironia, inoltre individua i simboli e le maschere in cui si nasconde il condizionamento della donna e dove si vede la visione del naufragio affettivo.

Questo naufragio affettivo è il prezzo che viene indicato da pagare della progressiva partecipazione nella società, qualcosa che da sempre viene usato per scoraggiare le donne al prendere in mano la loro vita e distaccarsi da ciò che la società considera giusto.

Nelle sue opere sintetizza i simboli della protesta contro una cultura egemone maschilista e un cattolicesimo oppressivo, usando composizioni costruite sul set fotografico, con colori pastosi e luci pregne di drammaticità.⁸²

Costruisce come li definisce lei dei *tableaux vivants*, ovvero opere che sono di grande impegno, dalla scelta dei modelli, alla composizione, a volte più elaborati a volte accostando una donna reale a un manichino

⁸² Monselles V., *Autopresentazione*, in *Codice Inverso. La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles*, Masini L.V. (a cura di), pp. 47-48.

Gli anni settanta passano, e l'artista sposta l'attenzione sul volto femminile sondando così anche l'aspetto psicologico, sia attraverso con makeup elaborati, che con elaborati costumi, e fa lo stesso con nature morte di fiori e altro, privilegiando infine l'aspetto compositivo e la teatralità del colore.

In *Divagazioni* sul tema Donatella Mazzoleni scrive «sulle donne così disegnate, dipinte, abbigliate, atteggiare, fotografate, lo sguardo che si punta, infine è monoculare, fisso: sembra incantato e insieme metallico, freddissimo e caldissimo. La vista, a differenza degli altri sensi del corpo, esercita il suo potere attraverso la distanza.[...] C'è dunque un salto, un vuoto, una assenza di contatto tra persona che guarda e persona che è guardata, che resta fissata per sempre, nella fotografia.»⁸³

Verita Monselles adopera questa distanza come strumento di lavoro, ed esercita una elaborata capacità di voyeurismo sui volti e sui corpi femminili che mette in scena nel quadro fotografico.⁸⁴

Nessun tipo di coinvolgimento si può notare all'interno delle opere, che sia esso emotivo o fatto di espressioni naturali, nessuna spontaneità nelle pose, ma stilizzazione, progettazione allegorica, precisione costruttiva millimetrica. Nonostante questa impostazione resta comunque uno sguardo di donna su donna.

Nella presentazione-intervista di Romana Loda troviamo che secondo la scrittrice i lavori di Verita la rispecchiavano completamente, in quanto realizzavano un miracoloso equilibrio fra bellezza e violenza, fra negazione e desiderio.⁸⁵

Le sue opere conquistano per la bellezza formale, l'immediatezza dei temi e l'originalità espressiva, e forse anche perché sono «fotografie che, sempre nel segno femminile, riportino ad un momento diverso della presa di coscienza della donna, senza per questo cadere nella spirale puramente rivendicativa e

⁸³ Mazzoleni D., *Corpo a corpo*, in *Verita Monselles. Divagazioni sul tema* cit., pp.3-4,.

⁸⁴ Mazzoleni, *Corpo a corpo* cit., p. 2.

⁸⁵ Romana Loda, era una gallerista che dagli anni Settanta svolse a Brescia un ruolo fondamentale nella valorizzazione dell'arte femminile. Contribuì a denunciare l'assenza delle donne nel contesto dell'arte italiana, e a porre in evidenza come tale emarginazione non fosse un dato naturale e immutabile, ma quanto piuttosto fosse legata a precise condizioni storiche, sociali e culturali. Fu la curatrice di *Coazione a mostrare*, prima mostra di sole donne organizzata nel 1974

contribuendo a dare un senso ancora una volta positivo ad una diffusa malinconia per ciò che dovrebbe essere ma ancora non è.»⁸⁶

È approdata un po' tardi alla fotografia, che è diventato il suo mezzo ottimale in un momento di crisi personale che coincideva con un momento di presa di coscienza della donna in generale, quindi la fotografia l'ha aiutata a superare il suo processo di riordino della visione delle cose

All'inizio si muoveva in due direzioni diverse: in una trovavamo foto in bianco e nero, all'interno delle quali predominava il fatto compositivo, indipendentemente dal soggetto, e nell'altra direzione invece foto a colori, con una scenografia tesa a enfatizzare un'idea di fondo che voleva rappresentare.

Nel primo caso sono spesso foto quasi rubate, ovvero scattate all'insaputa del soggetto, nel secondo invece sono essenzialmente fotografie di studio, con modelle in posa e consapevoli di essere fotografate.

Si è chiesto alla Monselles se queste foto facessero tutte parte di un'unica ricerca e la sua risposta è stata che anche le foto rubate hanno in comune con le altre la stessa impostazione, sono il prodotto di una riflessione intorno a un discorso preciso.

Ebbe un grande successo con le sue foto di denuncia dei problemi della condizione femminile, un po' perché in quegli anni il movimento femminista stava avendo una decisa ripresa del suo vigore, e quindi c'era un po' di fermento intorno a determinati argomenti, un po' perché il femminismo cercava identità e alcune opere d'arte potevano essere ciò che l'avrebbe creata.

La pastosità dei colori, la sontuosità della scenografia e la sensualità delle atmosfere rendevano la raffigurazione della rivolta verso le imposizioni più drammatica, ma l'artista sostiene che non fossero scelte stilistiche dovute ai temi, ma erano semplicemente il suo modo di esprimersi.

Nelle fotografie della Monselles quasi mai si trova una nota di aggressività, quanto piuttosto una sorta di rifiuto contro il potere espresso dal maschile, cioè il potere delle costrizioni, degli stereotipi e delle convinzioni.

⁸⁶ *Presentazione-intervista di Romana Loda, in Verita Monselles. Divagazioni sul tema cit.*



22 Ecce Homo



23 Scelta?

Il discorso femminista in Verita si sofferma sulla possibilità di creare un'arte delle donne con l'intento di decostruire gli stereotipi e far risaltare la donna come essere unico e autonomo.

L'archivio fotografico toscano le dedica un riconoscimento ripercorrendo in sequenza l'arco della sua attività, dalle prime immagini in bianco e nero degli anni Settanta, fino alle immagini dissacranti dell'Ecce Homo e i trittici degli anni Ottanta, e le rielaborazioni digitali successive⁸⁷

Il riferimento all'arte nelle sue opere emerge durante i lavori creati negli anni Settanta e Ottanta, sembra quasi ispirata allo stile del Caravaggio, sia per la drammaticità che per le angolature, così come per la luce e le ombre, e in parte per i colori intensi.

Alcune opere che possiamo considerare e analizzare per creare una rappresentanza valida del suo stile sono ad esempio *Scelta?* In qui si vede bene l'effetto caravaggesco, nella quale una donna incinta è posta in posizione quasi regale, come a rappresentare l'immagine di Maria Vergine in Trono, tipica delle opere d'arte rinascimentali, ma non si capisce bene se è un prendere in giro la tradizione e un semplice riprenderla per rappresentarla.

Crea un gruppo di lavori duri, una critica forte al maschilismo che è intessuto nella cultura in ogni direzione e che nella società civile permea la moda, lo spettacolo, la pubblicità, le religioni, e Verita lo rappresenta nel simbolo che da sempre esalta la donna ovvero Maria nella sua maternità.

Con molte opere casi si avvicina a tematiche femministe come in *Ecce Homo* del 1976, dove usa la metafora e l'ironia per individuare simboli e maschere dietro i quali si nasconde l'egemonia maschile.

In *Ecce Homo* (1976) l'artista si concentra sul corpo femminile nudo e sovverte l'icnografia sacra attraverso le inquadrature e il contrasto le natiche di una modella rappresentano un crocifisso evidenziando il «maschilismo espresso dalla cultura

⁸⁷Masini L., *La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles 1970-2004*, in Quaderni di AFT, n° 5, archivio fotografico toscano <<https://www.aft.it/quaderni/htm/005.htm>>.



24 Il Velo



25 Abito nuziale

cattolica verso l'aborto e il divorzio».⁸⁸ Aggiunge croci e simboli, come i fiori che servono a dare ancora di più l'idea di una croce posta sopra un altare e venerata, forse per criticare l'uso che la società fa delle figure femminili.

Tema simile tra il sacro e il blasfemo sono *Il velo* e *Abito nuziale*, due opere a colori entrambe con tinte e luci che rimandano allo stile di Caravaggio, dove vediamo una donna che indossa solo un velo trasparente e con un atteggiamento tra l'adorazione e la derisione si mostra a un busto di Cristo, posto in un ambiente che sembra religioso, come se la donna si stesse offrendo in sposa a lui.

Nei lavori degli anni Ottanta vuole sostituire il silenzio al grido di ribellione degli anni precedenti, nei suoi lavori la protagonista assoluta rimane la donna, che ha ormai superato la fase eversiva della protesta e non ha espresso in pieno il suo potenziale creativo.

Nella donna ripresa dalla Monselles notiamo una malinconia di fondo, per ciò che dovrebbe essere ma non è, come se rimpiangesse la libertà che ancora non ha.

La scenografia delle foto è più decorativa, carica e baroccheggiante, come nella serie *fiore rosso* del 1982 che è decisamente sensuale, un nudo morbido circondato



26 Fiore rosso I

⁸⁸ Arduino A., *La fotografia femminista dell'Italia degli anni '70*, in *OffPost Arte, cultura e società*, <<https://officinebrand.it/offpost/la-fotografia-femminista-nellitalia-degli-anni-70/>> (2017).

da un'ombra dorata, che va in contrasto con un fiore e con un drappo entrambi di un rosso forte, simbolo forse di auto liberazione del corpo e dello spirito, e con il nero intenso dello sfondo che fa risaltare il corpo della modella.

L'impianto scenografico si fa più essenziale in *Io t'amerò, se tu mi amerai* del 1982, e *Io e lui, i nostri pensieri, i suoi pensieri* del 1982, con molti meno drappaggi e oggetti inseriti nella scena, nel primo set di tre foto troviamo solo la modella molto truccata che si osserva un fiore piuttosto stilizzato, nel secondo set sempre composto da tre foto invece c'è solo la modella che guarda inizialmente verso l'obbiettivo con una sciarpa rossa molto vivace al collo, per poi venirne distolta quando qualcuno esterno dall'inquadratura la tira proprio da quella sciarpa.

Molti spunti arrivano dagli studi sulla comunità *Queer*, che fanno riferimento alla psicoanalisi, la semiologia, la linguistica, la teoria cinematografica, l'antropologia e la sociologia, come un autoritratto elaborato come se fosse visto attraverso uno specchio rotto, quasi ad indicare la difficoltà e la tristezza che si prova verso se stessi in certi momenti.

Le connotazioni di genere pervadono l'ambito dell'informazioni e della comunicazione mediatica legate al linguaggio e all'uso/abuso della figura femminile. Come sostiene Griselda Pollock, studiosa d'arte ed esperta di studi femministi, nelle arti visive «un'opera è femminista quando sovverte i modi tradizionali attraverso cui vediamo l'arte, quando siamo sedotti in maniera complice dai significati della cultura dominante e oppressiva».⁸⁹

Numerose artiste, tra le quali troviamo anche Verita, iniziano a usare la fotografia come testimone oculare della realtà, si concentrano sulla rappresentazione del corpo che spesso viene messa in crisi attraverso un processo di frammentazione, e lavorano sulla trasformazione dell'identità attraverso uno sguardo che si pone simultaneamente davanti e dietro l'obbiettivo.

⁸⁹ Arduino A., *La fotografia femminista nell'Italia degli anni '70*, in *Arte, Cultura & Società*, <<https://officinebrand.it/offpost/la-fotografia-femminista-nellitalia-degli-anni-70/>> (2017)



27 Natura morta I



28 Natura morta II

La donna smette di essere l'oggetto della visione altrui, soprattutto di quella maschile, per dare vita ad un processo di riappropriazione del corpo e della sessualità.

La fotografia viene usata come decostruzione del linguaggio mediatico e la critica ai mass-media vengono simulate, decodificate e smembrate, creando nuovi codici di interpretazione.

Nelle sue immagini rappresenta molto spesso bambole, come in *Natura morta I e II*, dove delle teste di bambole vengono messe in mezzo a dei fiori, nella prima vengono rappresentate le spose con i fiori freschi, perché hanno appena iniziato la vita che ci si aspetta da loro, mentre la seconda rappresenta le vedove con i fiori morti, perché una volta sole e con i figli lontani da casa si ritiene non servano più a niente.

Oltre alle bambole usa molto anche i manichini, per rappresentare gli uomini come fantocci, quindi privi di vita e lasciando come unica presenza viva, la donna in carne e ossa, come in *Amore, Amore* del 1974.

Questo rendere l'uomo il manichino viene fatto per invertire i ruoli che vedevano la donna come persona non autonoma e non pensante, in modo da far diventare l'uomo secondario nella coppia e far avere alla donna un ruolo primario.

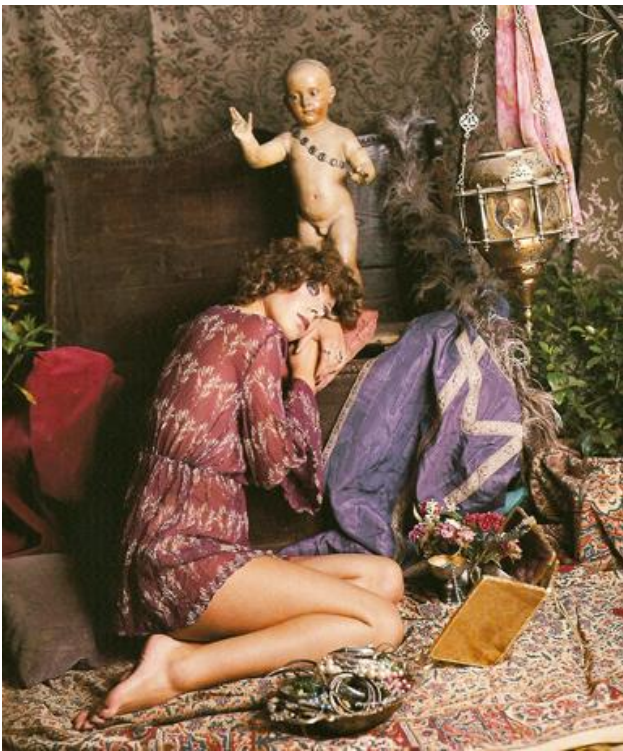
Conoscendo le sue idee e quali costruzioni sociali combatteva si può vedere in quest'opera anche la rappresentazione dello stato alienante dei rapporti matrimoniali, rendendo la donna donna consapevole dello squilibrio di potere dei rapporti esistenti.

Infine in *Bijoux* del 1975 rappresenta una donna seduta per terra su un tappeto e appoggiata lievemente a un cassettone, con dietro di lei un Gesù bambino e tutto intorno invece vediamo drappi, stoffe, fiori e specchi, ma anche ninnoli e bijoux dorati, così come simboli cristiani.

Da quello che possiamo capire in quest'opera l'artista ha voluto rappresentare tutti oggetti e gusti che vengono attribuiti alle donne, così come i ruoli che vengono imposti dalla cultura di quegli anni, costruendo a tutti gli effetti una gabbia dorata piena di simboli della femminilità costruita nei secoli.



29 Amore, Amore



30 Bijoux

CAPITOLO III

La forza del gruppo

Collettivi al femminile tra gli anni Sessanta e Settanta

3.1

I gruppi artistici o i gruppi di attiviste femministe si svilupparono con l'intenzione di fortificare l'una il lavoro delle altre e resistere insieme contro gli attacchi e le aspettative della società.

Tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia vennero creati molti movimenti e associazioni a favore delle donne come *Lotta femminista* e il *fronte italiano per la liberazione della donna*, che portavano avanti numerose rivendicazioni, interessi, argomenti di discussione e interventi.⁹⁰

In Italia si svilupparono i primi collettivi femministi separatisti che iniziavano a dare risalto al concetto di scoperta di sé stesse in quanto donne, quindi diverse in desideri e bisogni e punti di vista.

Cercavano di analizzare e rovesciare i ruoli sociali e sessuali, come la famiglia e la subordinazione al piacere maschile, insistendo sulla necessità di un risveglio femminile e di una rivolta in questo senso.

Uno di questi collettivi era il gruppo Rivolta Femminile, uno dei primi con sole donne femministe e italiane, nato a Milano da un'idea di Carla Lonzi, dove per la prima volta si parlava del concetto di autocoscienza.

Il gruppo mise a punto anche un manifesto che poi apparve sui muri di Roma nel luglio del '70 e creò una casa editrice per pubblicare gli scritti del gruppo.

Carla Lonzi è stata una scrittrice e critica d'arte, come anche una teorica del femminismo e delle teorie dell'autocoscienza e della differenza sessuale.⁹¹

⁹⁰Bonato B., *L'altra contestazione. Il femminismo negli anni sessanta*, in Società Filosofica Italiana (sezione Friuli Venezia Giulia), < www.sfifvg.eu.>

⁹¹Perna. R, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, ed. postmedia books, 2013.

Con la casa editrice del gruppo pubblicò *Sputiamo su Hegel*, un libro che corrispondeva alla sua presa di coscienza sulla condizione della donna e una forte contestazione alla società dominata dal modello maschile.

Un altro momento importante fu la pubblicazione dal 1973 al 1976 di una nuova rivista dal titolo *Sottosopra*, che conteneva diversi articoli con le esperienze dei gruppi femministi italiani, ed era una sorta di giornale creato e pensato per raccogliere e pubblicare idee e pensieri femministi.⁹²

La rivista era uno strumento molto facile da usare e far circolare, perfetto per raccogliere eventi e ideologie e quindi per creare un dibattito e un collegamento tra i vari gruppi sparsi per l'Italia.

Con questo giornale nazionale vennero uniti tutti i numerosi gruppi presenti in Italia, che avevano pratiche e idee anche molto diverse tra loro, e collaborarono insieme alla costruzione del movimento, con l'unica discriminante per farne parte di non essere legati a partiti politici maschili e di essere composti da sole donne.

Sono stati pubblicati all'incirca cinque numeri nel giro di quattro anni, tutti molto lunghi fino a più di trecento pagine, e nel primo numero, dal titolo *Sottosopra 1973 n. 1*, il gruppo di Gela intervenne con un documento sulla vita delle donne in Sicilia, con le tradizioni e la cultura patriarcale al suo massimo, portando le esperienze di cinque donne divise tra scuola e lavoro in casa.

Una di loro scrisse «Oggi in classe c'è storia: si parla di uomini, uomini e uomini, di donne nessuna come se non esistessero, come se non avessero mai fatto niente. (...) Tutto ciò è degradante, è degradante dover studiare la storia degli uomini e non conoscere la tua storia.»⁹³

Poi troviamo il gruppo *Lotta femminista* che aggiunse alcuni documenti sul femminismo e la lotta di classe e anche sulle donne e gli studi, a cui poi si unisce il gruppo di Milano con una lettera dal titolo *caro compagno, devo dirti qualcosa e altre riflessioni sul nudo e su come si sta sviluppando il movimento*.

⁹²Biblioteca Italiana delle donne, *Sottosopra. Esperienze dei gruppi femministi in Italia* <<https://bibliotecadelledonne.women.it/rivista/sottosopra>>.

⁹³ AA.VV., *Sottosopra. Esperienze dei gruppi femministi in Italia*, Milano, 1973, n. 1, prima ed. digitale 2014, pg. 15.

Si aggiunsero anche documenti da Napoli, Roma, Trento, Verona e Torino, cogliendo così innumerevoli sfumature diverse dell'Italia intera e aiutando a capire dove c'era un impellente bisogno di intervenire.

Da pagina centocinquantadue iniziano delle traduzioni di alcuni documenti sul sessismo unito al capitalismo e alle varie figure e oppressioni femminili, come la casalinga, la madre, la donna che lavora e la famiglia.

L'ultimo è *Sottosopra 1976 Fascicolo speciale* e venne usato per parlare di autodeterminazione e di agire politico, a cui si aggiunse la proposta di creare un centro di medicina per donne, dove potesse andare chiunque per un aiuto psicologico oltre che fisico.

In alcune aree e gruppi del femminismo veniva usato lo strumento dell'autocoscienza, per de-strutturare la propria percezione personale e per costruire rapporti fiduciosi e di solidarietà tra appartenenti del gruppo, in contrasto con dei modelli patriarcali che volevano la rivalità tra le donne per poterle controllare meglio.

Era una sorta di pratica politica femminista, per «mettersi in discussione e indagare sul contesto sociale, culturale e politico in cui ci si trova, non solo attraverso la discussione con se stesse ma anche attraverso il confronto con altre donne».⁹⁴

Grazie a questi rapporti più stretti i collettivi potevano ragionare insieme per individuare e contrastare le forme di oppressione e patriarcato, e potevano creare delle risposte e delle azioni, sia personali che collettive, per farsi sentire.

In altri posti il concetto di autocoscienza si espanse in modo diverso da quello italiano, come per esempio possiamo vedere all'interno del gruppo francese *Psicoanalyse et politique (psicoanalisi e politica)* e altri gruppi più orientati verso l'inconscio rispetto alle italiane, dove spicca tra le altre la figura di una psicoanalista.

Antoniette Fouque crea *Psicoanalisi e politica* che dà vita a un nuovo e diverso ramo del MLF (Movimento di Liberazione Femminile), in un tentativo di creare una riflessione sul femminile e sulla genitalità.⁹⁵

⁹⁴ Rivolta Femminile, *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*, in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, 1974.

Nasceva come risposta alla rivolta femminista del '68, che viene ritenuta dalla Fouque una rivoluzione virilista dove le donne non possono esprimersi, perché non c'era ancora coscienza di genere e le donne avevano poca voce in capitolo.

Il gruppo serviva per concentrarsi di più sulla sfera intima, per far emergere il soggetto donna articolando il privato e l'impegno politico, analizzando ciò che c'era dietro all'inconscio delle scelte politiche.

Con Movimento di Liberazione Femminile ci si riferisce al gruppo che si forma nel 1968, sull'onda delle rivolte studentesche a Zurigo, e che poi si espande in altre città. Il loro obiettivo era la liberazione femminile dalle costrizioni del nucleo familiare e i ruoli sessuali prestabiliti, per raggiungerlo facevano azioni con risonanza mediatica forte e criticando sia la posizione delle donne nella società che la morale dominante.

Volevano rivendicare tra le altre cose anche il libero accesso ai metodi contraccettivi, la depenalizzazione dell'aborto e la creazione di asili nido, e fu poi assorbito negli anni Ottanta dal movimento femminista.

Negli Stati Uniti invece l'ascesa del femminismo inizia con la creazione di alcuni *consciousness raising group*, gruppi che portavano avanti una forma di attivismo che si concentrava sullo spostare l'attenzione su particolari ingiustizie attuate su alcune aree della popolazione.

In più possiamo individuare la presenza sul territorio di alcuni gruppi di self help femminili, gruppi di aiuto organizzati per migliorare e sostenere la salute mentale delle donne in difficoltà.⁹⁶

Perché la salute mentale delle donne era tanto a rischio da creare dei gruppi di aiuto? Quali erano le motivazioni di sintomi depressivi, ansia e isterie? Si può trovare una spiegazione di questo fenomeno nell'enorme pressione che le norme della società imponeva sulle donne.

⁹⁵« *Psychanalyse et politique* » et le *féminisme différentialist*, in *Le Nouveau Magazine Littéraire*, <<https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/idees/psychanalyse-politique-feminisme-differentialiste>> (2018).

⁹⁶Itkonen V., *The lonely age of self-help feminism*, 2019, in *European Lifelong Learning Magazine* <<https://elmmagazine.eu/adult-education-and-sex/the-lonely-age-of-self-help-feminism/>>.

Temi come sessualità, il corpo, come agghindarsi per apparire, come comportarsi, venivano continuamente dibattuti dalla società e dal corpo, e se non si rientrava in questi canoni potevano esserci delle conseguenze notevoli, dal “semplice” giudizio delle famiglie, ad impedimenti nella carriera fino a vere e proprie violenze.

I *consciousness raising groups* parlavano di temi importanti ma anche spinosi e raramente trattati come l’*AIDS*, il riscaldamento globale, vari conflitti trascurati e le successive conseguenze, movimenti come *Greenpeace*, la comunità *LGBT* e altri partiti politici.

I primi erano stati creati da *New York Radical Women*, un gruppo di liberazione femminile di New York City, che già prima del 1967 organizzava incontri tra le componenti del gruppo per parlare di problemi individuali e collettivi.

Dai gruppi poi nascono innumerevoli organizzazioni a favore delle donne, sia per ottenere diritti lavorativi, che per difenderle dalle copiose violenze che subivano ogni giorno, che andavano di pari passo con le discriminazioni.

Le organizzazioni e i gruppi più vecchi sono la *National Organization for Women*, *The Women’s Refugee Commission*, il gruppo *Pro Mujer* e *The Feminist Majority Foundation*.

La *National Organization for Women* è una delle più grandi organizzazioni femministe degli Stati Uniti, fondata nella metà degli anni Sessanta, che si concentra sui diritti delle donne e della comunità *LGBT*, sul razzismo e sull’omofobia.⁹⁷

Agiscono attraverso marce di massa, picchetti, azioni di disobbedienza non violente, ma anche attraverso campagne elettorali e cause legali, usando quindi metodi tradizionali e non per spingere verso un cambiamento sociale.

The Women’s Refugee Commission è stata creata nel 1989 per assicurarsi che i bisogni di donne, bambini e giovani rifugiati venissero presi in considerazione durante i conflitti e le varie crisi dai numerosi programmi umanitari.⁹⁸

Prima queste problematiche erano invisibili, e le fondatrici di questa organizzazione furono le prime a preoccuparsi e informarsi di cosa avevano bisogno queste persone, e le prime ad ascoltare le loro proposte.

⁹⁷ National Organization for Women <<https://now.org/>>.

⁹⁸ The Women’s Refugee Commission <<https://www.womensrefugeecommission.org/>>.

Quindi è un'organizzazione che lavora per l'uguaglianza di genere e la resilienza nelle risposte umanitarie, e grazie al loro lavoro ora moltissime donne e bambini hanno accesso a un sistema sanitario più completo e soprattutto lo fanno in modo più consapevole.

Pro Mujer è un gruppo nato soprattutto per aiutare e dare potere alle donne di origini Latine, dato che in determinate zone subiscono elevati livelli di violenza di genere ma anche in base all'etnia e alla cultura di appartenenza, discriminazioni sia lavorative che non, ed è più facile che sviluppino moltissimi problemi di salute.

Il gruppo vuole investire sulle donne singolarmente, per influenzare e cambiare le loro vite in modi più efficaci e importanti, in modo da creare prosperità per loro e un futuro più roseo per le generazioni future.⁹⁹

Promuovono la sicurezza e l'indipendenza economica, dando accesso a finanze e facendo investimenti, così come cercano di favorire la salute, consegnando supplementi e creando servizi sanitari specifici per le donne.

In più si danno da fare per creare e portare avanti progetti di solidarietà. All'interno dei quali le donne possono trovare degli spazi sicuri e di ascolto, dove supportarsi a vicenda e imparare nuovi modi per creare leadership.

The Feminist Majority è un'organizzazione che ha alla base una *mission* molto importante: quella di dare potere al movimento femminista, perché composto dalla maggioranza delle persone, e vogliono soprattutto «raggiungere una quota di uguaglianza nei posti di comando e dove vengono prese le decisioni nazionali e mondali».¹⁰⁰

Promuovono una politica di non discriminazione in base a sesso, razza, orientamento sociale, status socio economico, religione, etnia, età, status familiare, origini, peso e disabilità.

Vogliono creare dei contesti dove c'è uguaglianza tra uomini e donne, dove non ci sia violenza, ma giustizia sociale, sviluppo economico e sistemi sanitari funzionanti.

Più di recente sono nati altri gruppi appartenenti al filone femminista, un'aggregazione favorita dall'istinto presente in alcune persone di unirsi per

⁹⁹ Pro Mujer <<https://promujer.org>>.

¹⁰⁰ The Feminist Majority <<https://feministmajority.org>>.

combattere ciò che viene considerato un'ingiustizia e creare delle azioni collettive, come ad esempio il gruppo chiamato Non Una Di Meno.

Non una di meno (o *Ni Una Menos*) è nato in Argentina, come un grido collettivo per dire basta alla violenza sulle donne, da un'unione di giornalisti, attivisti e artisti fino a diventare una campagna collettiva che si è allargata a tutto il mondo.

In Italia si sviluppa prima a Roma, un gruppo che ragiona su macro aree diverse, come il piano legislativo, le libertà di scelta, l'interruzione volontaria di gravidanza e l'educazione.

A metà degli anni Ottanta dall'opera di sette donne, rimaste ancora oggi anonime, viene fondato un gruppo a cui daranno il nome di Guerrilla Girls, come risposta e protesta alla mostra "*An International survey of recent painting and sculpture*" tenutasi al Museo di Arte Moderna (MoMA) nel 1984.

Perché un gruppo di donne aveva sentito la necessità e il bisogno di reagire a una cosa che a prima vista sembrava innocua e anche positiva?

In primo luogo perché tra i 169 artisti presenti in mostra con le loro opere erano solo 13 le donne che erano state selezionate per esporre dei lavori.

Il danno e la beffa, dato che questa mostra sosteneva di rappresentare ed esaminare i più importanti pittori e scultori dell'epoca appartenenti a più di 17 paesi, creandone quindi un riassunto, ma escludendo categorie importanti del mondo artistico, di fatto facendone solo una rappresentazione parziale.

Tutti, o quasi, gli altri artisti all'interno dell'esposizione erano bianchi, europei o americani, e per la maggior parte uomini, così come lo era il curatore, Kynaston McShine.

McShine operò una selezione poco variegata, ma non si limitò a questo, aggiunse anche che un artista non presente all'interno della mostra avrebbe dovuto ripensare alle proprie scelte in ambito lavorativo, perché il fatto di non esserci era indicativo della sua qualità come artista. Leggendo queste dichiarazioni è facile immaginare come queste possano aver scatenato un vespaio non indifferente nel mondo dell'arte e soprattutto nel movimento femminista.



Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than **5%** of the **artists** in the Modern Art sections are women, but **85%** of the **nudes** are female.

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Figura 31 Do women have to be naked to get into the met museum?

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

Bernice Abbott	Elaine de Kooning	Dorothea Lange	Sarah Peale
Anni Albers	Lavinia Fontana	Marie Laurencin	Ljubava Popova
Sofonisba Anguissola	Metta Warwick Fuller	Edmonia Lewis	Oliga Rozanova
Diane Arbus	Artemisia Gentileschi	Judith Leyster	Nellie Mae Rowe
Vanessa Bell	Marguerite Gérard	Barbara Longhi	Rachel Ruysch
Isabel Bishop	Natalia Goncharova	Dora Maar	Kay Sage
Rosa Bonheur	Kate Greenaway	Lee Miller	Augusta Savage
Elizabeth Bougereau	Barbara Hepworth	Lisette Model	Yvonne Stepanova
Margaret Bourke-White	Eva Hesse	Paula Modersohn-Becker	Florine Stettheimer
Katharine Brooks	Hannah Hoch	Tina Modotti	Sophie Taeuber-Arp
Julia Margaret Cameron	Aynya Huntington	Berthe Morisot	Alma Thomas
Emily Carr	May Howard Jackson	Grandma Moses	Marietta Robusti Tintoretto
Rosalba Carriera	Frida Kahlo	Gabriele Münter	Suzanne Valadon
Mary Cassatt	Angelica Kauffmann	Alice Neel	Remedios Varo
Constance Marie Charpentier	Hilma of Klimt	Louise Nevelson	Elizabeth Vigée Le Brun
Imogen Cunningham	Kathe Kollwitz	Georgia O'Keeffe	Laura Wheeling Waring
Sonia Delaunay	Lee Krasner	Meret Oppenheim	

Please send \$ and comments to:
 Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Figura 32 When Racism & sexism are no longer fashionable, what will your art collection be worth?

Il curatore in quel modo implicava che le persone poco o per niente presenti, come artisti di altre etnie e le donne, non erano abbastanza capaci per essere considerati tra i più bravi artisti degli ultimi tempi, e come si può immaginare questo creò un certo scompiglio e una forte reazione di rabbia.

Era evidente che aveva creato la mostra con estremo pregiudizio verso una parte enorme del mondo dell'arte, pregiudizio limitante perché prendeva in considerazione solo lo sguardo e il punto di vista maschile, perdendo molte sfaccettature interessanti.

Il gruppo appena fondato si era organizzato in modo da fare dei *weenie counts* all'interno dei musei più importanti, cioè per creare dei *reports* sulle presenze femminili nei musei, sia in quanto artiste che in quanto modelle.

Il risultato di questi *reports* creava indignazione nel gruppo e negli ambienti femministi per il bassissimo numero di donne presenti nelle esposizioni, nei musei e nelle mostre in generale, e anche dal basso numero di artisti di colore, inferiore e quasi nullo.

In poco tempo le Guerrilla Girls decisero di ampliare l'attenzione artistica e attivista del gruppo anche al tema del razzismo e della discriminazione su base etnica.

È un gruppo che cercava di combattere contro razzismo, sessismo e omofobia e negli anni non ha mai smesso di lottare, ma anzi ha semplicemente allargato i suoi orizzonti verso altri modi e altre tematiche, ed è quindi ancora ben presente ai giorni nostri con azioni e mostre.

Uno degli obiettivi che cercano da sempre di raggiungere come gruppo è quello di coinvolgere e cambiare il mondo e l'ambiente della cultura di massa, composto non solo dall'arte, ma anche da film, televisione, musica, così come il mondo della politica.

La loro missione si basa sul portare il problema dell'ineguaglianza di genere e razziale come focus del movimento e nella comunità artistica, esponendo tutte le discriminazioni e la corruzione che individuavano.¹⁰¹

¹⁰¹Guerrilla Girls Official Website <<https://www.guerrillagirls.com>>.

Il gruppo si era formato inizialmente a New York, grazie al fatto che la città già allora era una delle più artistiche e modere, per poi espandersi ed evolversi anche a livello nazionale e internazionale, tanto da creare più recentemente un sito web dove seguirle e sostenerle e restare aggiornati sulle loro attività.

Come mezzo espressivo usavano soprattutto dei poster irriverenti, che arrivano in modo più immediato e facilmente capibile a ogni tipo di pubblico, a cui si univano diversi altri strumenti come libri, cartelloni pubblicitari sugli autobus, apparizioni pubbliche e di protesta, magazine e riviste.

Un'altra loro caratteristica fondamentale era che indossavano (e tutt'ora indossano) maschere da gorilla, e inoltre usavano pseudonimi di artiste decedute, come nomi in codice per distinguersi tra di loro e al tempo stesso rimanere anonime.

Con le maschere venivano uniformate, non erano distinguibili le une dalle altre, mentre i nomi delle artiste decedute venivano usati anche per rinforzare la presenza di queste donne nella storia dell'arte.

La stampa fin dall'inizio voleva delle foto del gruppo da poter accompagnare ad articoli e rappresentazioni scritte, quindi avevano bisogno di qualcosa che le proteggesse, e per pura casualità era stata scelta la maschera da gorilla.

Alla fine la maschera risulta l'ideale per mettere in discussione e confondere gli stereotipi sulla bellezza e sulla femminilità, perché non vedendo il viso non si può sapere nulla delle fattezze dell'altro.

L'anonimato era molto importante per queste attiviste, perché le questioni portate avanti dal gruppo erano più importanti delle identità individuali delle componenti, del loro lavoro o personalità.

Le aiutava sicuramente a proteggersi da eventuali conseguenze, come minacce e ritorsioni, ma anche per mantenere il focus sui temi trattati e non su chi sono e cosa fanno loro, perché spesso l'identità e la vita privata di una donna veniva utilizzata contro di lei nelle questioni pubbliche, quasi come se l'essere single o lesbica fosse qualcosa che può diminuire la validità delle proprie azioni o dei propri pensieri politici e sociali.

Con l'anonimato le donne che compongono questo gruppo non potevano essere attaccate per essere single o sposate, per il loro passato, per avere figli o meno, per la loro bellezza e la fisicità, cosa che viene usata spessissimo per attaccare le donne in generale. In questo modo veniva giudicato solo il loro operato e i risultati che questo portava.

Consideravano il mondo dell'arte piccolo e quindi erano spaventate dalla possibilità di infastidire le persone sbagliate (e potenti) e vedere distrutta la propria carriera nell'arte, quindi avevano deciso di unirsi a una lunga schiera di vendicatori mascherati, come *Robin Hood* e *Wonder Woman*.¹⁰²

Negli anni hanno rischiato denunce e tentativi di smascherare da parte di altri colleghi, politici e giornalisti, per usare le loro identità contro di loro, fortunatamente poi questi hanno sempre desistito.

Chiedendo al gruppo come mai chiamarsi *girls* e non definirsi *woman*, si riceve una risposta molto semplice e in linea con tutte le altre azioni : il termine infastidisce anche alcune aree del movimento femminista, e le Guerrilla Girls volevano fare questo. Infastidire.

Inoltre il termine veniva usato molte volte come dispregiativo perché faceva intendere che la persona a cui ci si riferiva non era completa ne matura, non era abbastanza grande per parlare di determinati temi.¹⁰³

Come riescono a fare con gli altri stereotipi che prendono di mira, lo reclamano come proprio e gli regalano un nuovo significato, così che non possa più essere usato contro di loro, simile a quello che fanno gli attivisti gay con la parola *queer*.

La parola *guerrilla* è stata scelta per giocare con la paura della guerriglia, per instaurare nelle persone la paura di chi possono essere queste persone e chi potranno colpire dopo. Si chiamano *la coscienza del mondo dell'arte*, forse un po' pretenzioso, ma come dicono le componenti del gruppo "tutti sanno che gli artisti sono pretenziosi", inoltre ritengono che ci sia il bisogno che il mondo dell'arte si autoesamini e che sia più autocritico.

¹⁰² Intervista da *Confessions of the Guerrilla Girls*, 1995, ed.online, <<http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>>.

¹⁰³ Intervista da *Confessions of the Guerrilla Girls* cit.

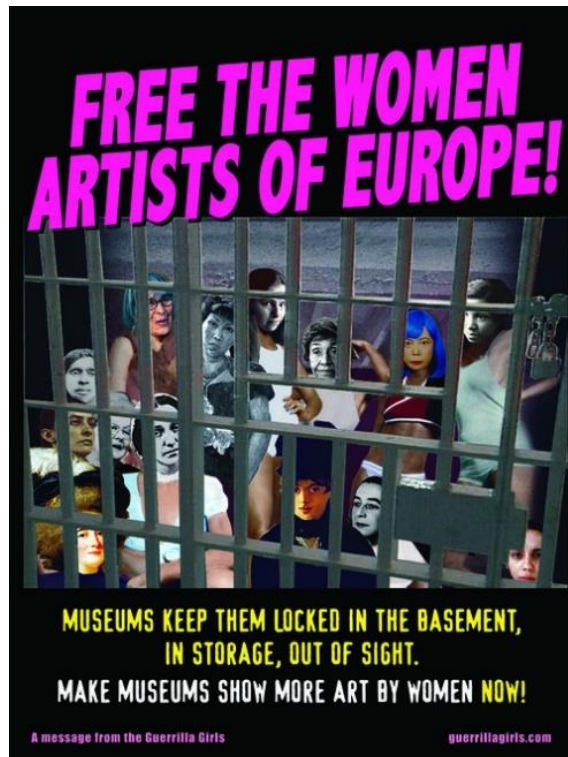


Figura 33 Free the women artists of Europe!

Le iniziative create dal gruppo erano influenzate dalle pratiche del movimento femminile degli anni Settanta, ma decisero di escogitare nuove strategie, di usare un linguaggio e stile nuovi.

Dalle esperienze di collettivi e movimenti precedenti avevano tratto l'idea che picchetti e marce erano diventati ormai inefficaci, perché potevano essere facilmente ignorati da chi non era interessato, come dimostra la facilità con cui il MoMA potesse ignorare 200 manifesti dal Caucus Femminile per l'arte.

Volevano trovare dei modi più adatti per non sembrare solamente un gruppo di donne che odiano gli uomini, attraverso la creazione di una nuova immagine e di nuovi mezzi di comunicazione per arrivare a coinvolgere anche le generazioni più giovani di donne.

Questo approccio alternativo era per togliere la percezione che i movimenti femministi fossero anti materni, privi di umorismo e pieni di odio per gli uomini e soprattutto un approccio che avrebbe sconfitto le opinioni dei movimenti femministi degli anni Settanta, ormai in parte considerate datate e obsolete.

«Dovevamo avere una nuova immagine e un nuovo tipo di linguaggio per fare appello a una generazione più giovane di donne»¹⁰⁴, ricorda una delle Guerrilla Girls fondatrici, con lo pseudonimo *Luibov Popova*, perché il rischio era che la nuova generazione non continuasse la lotta femminista se rappresentata in modo cupo e negative.

Cambiare modi e strumenti era una necessità influenzata dal fatto che le prime femministe si erano trovate ad affrontare questioni cupe e poco divertenti, come la violenza sessuale e l'aborto, venendo spesso rappresentate come donne tristi e sole.

Questa reazione alle prime femministe aveva ispirato le Guerrilla Girls a mantenere intatto il loro spirito, «avvicinandosi al loro lavoro di attiviste con arguzia e risate, prevenendo così un contraccolpo negativo».¹⁰⁵

Nei primi tempi facevano parte delle Guerrilla Girls diverse artiste sotto lo pseudonimo di Frida Khalo, Alma Thomas, Rosalba Carriera, Eva Hesse, Ana Mendieta e molte altre.

Perché usare il senso dell'umorismo per comunicare messaggi? Forse perché la situazione delle donne artiste e delle persone di colore era così patetica che tutto ciò che potevano fare era prendersene gioco, perché ridicolizzare e rimpicciolire un sistema che le escludeva era un modo per sentirsi meglio.

All'inizio i primi poster non erano stati pensati per avere un lato divertente, erano solo delle battute intelligenti, poi più avanti invece scoprirono che lo *humor* era capace di attirare le persone, diventava un'arma che poteva essere facilmente usata per confondere e contrariare.

¹⁰⁴ *Intervista da Confessions of the Guerrilla Girls*, 1995, ed. online, official site < <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>>.

¹⁰⁵ *Intervista da Confessions of the Guerrilla Girls*.

Le Guerrilla Girls non escludevano per partito preso dalle loro fila la parte maschie della società che voleva combattere con loro, perché uno dei loro obiettivi principali era quello di essere il più inclusive possibili, però secondo le loro opinioni non si trovavano facilmente uomini disposti a lavorare senza essere pagati per la loro arte e creatività e anche senza ricevere crediti per questi lavori, quindi erano in grande minoranza rispetto alle donne nel gruppo.

Dato che per capire quanto era grave la situazione delle donne nel mondo dell'arte i membri del gruppo visitavano istituzioni museali e mostre facendo *reports* sulle percentuali delle artiste donne, spesso usavano il mezzo dei poster per comunicarne i risultati.

Ad esempio nel 1989 al Met meno del 5% delle opere erano di donne, mentre erano moltissimi i dipinti che rappresentavano nudi femminili, quasi l'85% del dipartimento di arte moderna.

Innumerevoli musei conosciuti e influenti, così come molte gallerie, non avevano quasi nessuna artista donna in esposizione, e messi di fronte a questa problematica erano arrivati a sostenere che questa scelta fosse dovuta più alla qualità delle opere, stranamente sempre più bassa nelle opere femminili, che a un sessismo di fondo.

Pochi altri ammisero la discriminazione, ma veniva considerata una situazione senza speranza, e alla fine tutti si passavano la colpa accusando venditori, collezionisti, critici, ecc.

Le prime reazioni al loro operato secondo i membri del gruppo erano scetticismo, shock, rabbia e soprattutto l'incapacità di smettere di parlarne, era il periodo della presidenza di Reagan e nessuno voleva essere percepito come un *complainer*, quasi nessuno aveva il coraggio di attaccare determinate figure.

Il gruppo per questo motivo era diventato l'argomento privilegiato in determinati ambienti, stimolava curiosità, mistero, indignazione.

Chi erano, come osavano dire certe cose, quanto c'era di vero su quello che dicevano sul mondo dell'arte.

Le altre donne artiste amavano le Guerrilla Girls mentre quasi tutto il resto della società le odiava e giudicava, perché andavano a contrastare ciò che veniva considerato la normalità.

La formazione delle Guerrilla Girls rappresenta il primo gruppo misto di artiste femministe e attiviste e negli anni fanno diversi poster e azioni artistico-attiviste, e tra gli anni Ottanta e Novanta troviamo alcuni dei più controversi.

Con *You're seeing only ½ the picture without the vision of women artists and artists of color* portano alla luce l'argomento dello sguardo maschile e quello femminile, sostenendo che senza parte della popolazione di artisti si vede solo una certa percentuale del mondo dell'arte.

Altri poster come *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* e anche *When racism and sexism are no longer fashionable, what will your art collection be worth?* mostrano la realtà del mondo dell'arte, rendendo responsabili determinati personaggi di cosa succede.

Inoltre con *Why in 1987 is Documenta 95% white and 83% male?* e anche con *Only 4 commercial galleries in NY show black women*, e altre due opere con il titolo *Women artists earn only 1/3 of what men artists do* e *These galleries show no more than 10% women artists or none at all* rappresentano i risultati e le domande che nascono dalle loro indagini sulla presenza femminile e di persone di colore nell'arte. Poi portano avanti diversi progetti come *Discover how discriminating museums are* per Ms. Magazine e *White supremacy* per World Art, a cui si aggiungono altri poster che denunciano le violenze sulle donne e l'abitudine nel fare victim blaming, come *If you're raped, you might as well "relax and enjoy it", because no one will believe you.*

Negli anni comunque non si sono mai fermate con la pubblicazione e creazione di queste immagini e domande provocatorie, tanto che gli ultimi poster sono *Dear boss: no wonder you don't pay us a living wage* del 2019 e *The U.S. Senate is more progressive than Hollywood, update* opera del 2020, entrambe che evidenziano il problema dei salari femminili e della presenza femminile in determinati lavori, nettamente inferiore rispetto quella maschile.

Organizzano diverse mostre ed esposizioni, per rappresentare sezioni del mondo dell'arte che solitamente vengono trascurate ed escluse, sempre con questo atteggiamento di sfida e irriverente che le caratterizza.

Figura 34 If you are raped, you might as well “relax and enjoy it” because no one will believe you

If you're raped, you might as well "relax and enjoy it" because no one will believe you.



In 1988, for example, of the estimated 185,000 rapes in the US, there were only 39,160 arrests resulting in 15,700 convictions.

*Source: Book of Criminal Justice Statistics, 1990, U.S. Dept. of Justice

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

YOU'RE SEEING LESS THAN HALF THE PICTURE

WITHOUT THE VISION OF WOMEN ARTISTS AND ARTISTS OF COLOR.

Please send \$ and comments to: **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE WORLD
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

Figura 35 You're seeing less than half the picture



Figura 36 Even the U.S. Senate is more progressive than Hollywood

Guerrilla girls: l'umorismo come strumento di lotta e opposizione.

3.2

Il gruppo pubblicò diversi libri negli anni, alcuni contenenti opere e auto interviste, altri invece concentrati sul sensibilizzare e informare la comunità artistica nei confronti di temi importanti.

Volevano far luce sulle disuguaglianze e discriminazioni presenti nel mondo dell'arte, e iniziano a farlo con il primo libro del 1995, dal titolo *Confessions of the Guerrilla Girls*, che consiste in una raccolta di 50 opere più un'auto intervista.

Poi nel 1998 hanno pubblicato *The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art*, un libro di sensibilizzazione che esplora il modo in cui il dominio maschile della storia dell'arte ha limitato le carriere di molte donne artiste, di come addirittura abbia cancellato dai libri di storia molte di loro.

Nel 2003 hanno pubblicato *Bitches, Bimbos and Ballbreakers*, un catalogo "sporco" dei migliori stereotipi che la società impone alle donne, da quando nascono a quando muoiono.

Per descrivere e introdurre questi stereotipi usano storie in miniatura, oppure fatti reali per descrivere cliché culturali, che vanno da *Daddy's Girl*, *The girl next door*, *Bimbo/Dumb blonde*, a *The bitch/Ballbreaker*.

Nel 2004 pubblicano *The Guerrilla Girls Museum Activity Book* (ristampato nel 2012), una sorta di parodia dei libri di attività museali per bambini, creato con lo scopo di insegnare ai bambini come apprezzare e criticare i musei.

Le pubblicazioni continuano fino al 2009, perché le Guerrilla Girls non hanno mai smesso di lottare, quando hanno pubblicato una storia di isteria: *The hysterical Herstory of Hysteria And How It Was Cured From Ancient Times Until Now*, per condannare l'uso che nel passato era stato fatto della parola *isteria*, usata come malattia femminile per ostacolare e imprigionare molte donne.¹⁰⁶

¹⁰⁶Guerra J., *Come l'isteria è stata usata per secoli per imprigionare le donne*, in The Vision, Milano 2019, <<https://thevision.com/cultura/isteria-donne/>>.

L'isteria che è «una delle tante etichette che tutt'oggi ci viene appiccicata, e si tratta di un retaggio lontano, generato dai pregiudizi maschili, non per niente l'isteria è stato il primo disturbo mentale attribuito solo alle donne. Un cliché ormai consolidato, che vede la psicologia come strumento per ottenerne la liberazione».¹⁰⁷

Con la pubblicazione di *Bitches, bimbos and ballbreakers: The Guerrilla Girls' illustrated guide to female stereotypes*, fanno un'ampia analisi di come si sono formati e quali sono gli stereotipi che la società e lo sguardo maschile applica alle donne.

Ma che cosa sono gli stereotipi? Gli stereotipi, secondo la psicologia, sono delle opinioni precostruite, che generalizzano e semplicizzano una persona, un oggetto o qualsiasi altra cosa.

Gli stereotipi non nascono quindi da una propria valutazione ed esperienza, ma da un qualcosa di precostruito che viene macchinalmente applicato, spesso in maniera negativa.

Diventano degli schemi mentali, delle scorciatoie, per valutare e categorizzare le persone, anche perché si tende a ricorrere in un *confirmation bias*: ci si ricorda e si reagisce meglio agli eventi e fatti che seguono la nostra opinione, non considerando il resto, ignorando le opinioni e le idee controverse che vengono proposte da altri punti di vista.

Possono derivare dalle tradizioni locali e le usanze, ma anche dalla disinformazione e l'ignoranza, e dalla diversa provenienza geografica, che influenza i punti di vista delle persone.

Quello più utilizzato è lo stereotipo sociale, che attribuisce dei tratti in comune a tutte le persone che fanno parte di determinati gruppi, e favorisce tantissimo le discriminazioni e i pregiudizi su base etnica ed economica.

Le Guerrilla Girls definiscono gli stereotipi femminili come una scatola, spesso troppo piccola, in cui una ragazza viene rinchiusa, e sono convinte che qualsiasi vita

¹⁰⁷Antonaccio M., *Hysteria. Le donne e il femminile*, in *Nel Futuro* (online) <<https://www.nelfuturo.com/Hysteria-Le-donne-e-il-loro-femminino>>.

e scelte una donna faccia dovrà sempre e comunque affrontare uno stereotipo, che sia esso negativo o relativamente positivo.¹⁰⁸

Gli stereotipi sono delle etichette, vengono adattati alla situazione per definire al meglio e semplificare la figura che ci si trova davanti, per ridurne il potere e la connotazione negativa, così come un eventuale sentimento di paura verso di essa.

Gli stereotipi femminili possono derivare da miti religiosi, altri dalla vita reale e figure veramente esistenti, ma molti di loro alla fine vengono usati per trasformare la donna in un oggetto sessuale e per degradarla.

Al giorno d'oggi e negli ultimi 50 anni i creatori più prolifici di questi stereotipi sono stati soprattutto i media, composti di industria cinematografica, televisione, magazine e riviste, per finire con le pubblicità, che comunicavano con diverse fasce della popolazione e influenzavano i membri della società fin dall'infanzia.

Le ragazze già da molto piccole entrano in contatto con un continuo bombardamento, composto da messaggi attraverso i media che dicono come dovrebbero essere e comportarsi, uniti spesso a insegnamenti della famiglia, che non fanno altro che riconfermare queste idee e ideologie.

Anche l'idea stessa di bellezza viene sottoposta agli stereotipi, creando dei canoni spesso impossibili da raggiungere e che per farlo portano dolore e malessere nelle donne che ci provano, come riportano le Guerrilla Girls nel 1995 uno studio ha dimostrato che guardare 3 minuti al giorno una rivista di moda causa al 70% delle donne una sensazione di depressione, senso di colpa e vergogna. Nei film e nei cartoni animati, quindi spesso pensati per bambini, le protagoniste femminili sono considerate migliori degli altri più sono virtuose e belle, mentre le donne con potere vengono sempre rappresentate come streghe, malvagie e spesso brutte, come se l'idea di una donna potente potesse essere una cosa pericolosa da segnalare fin dall'infanzia.

¹⁰⁸Guerrilla Girls, *Bitches, Bimbos and Ballbrackers. The Guerrilla Girls' Illustrated guide to female stereotypes*, 2003, ed. Penguin, formato digitale, pg.88.

I'M NOT an
aunt jemima, ballbreaker, biker chick,
bimbo, bitch, bombshell, bra burner,
bull dyke, butch, call girl, carmen miranda,
china doll, dumb blonde, fag hag, femme
fatale, feminazi, geisha, girl next door,
gold digger, good catholic girl, harem
girl, ho, homegirl, hot tamale, indian
princess, jewish princess, lady boss,
lipstick lesbian, lolita, mother teresa,
nympho, old hag, old maid, pinup girl,
prude, slut, soccer mom, squaw,
stage mom, supermodel, tokyo rose,
tomboy, trophy wife, valley girl, vamp,
wicked stepmother or yummy mummy!

**DON'T
STEREOTYPE
ME!**

STICK THIS UP WHERE IT WILL DO THE MOST GOOD.

A message from **Bitches, Bimbos and Ballbreakers:**

The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes

Penguin Books www.penguin.com
Guerrilla Girls www.guerrillagirls.com



Figura 37 Don't stereotype me!

A causa di una moltitudine di stereotipi per anni e ancora oggi le ragazze e le donne si sono sempre sentite inferiori, tenendosi lontane da certi lavori perché definiti non adatti, o evitando certi comportamenti perché non “da signorine”.

Le Guerrilla Girls con questo scritto cercano di identificare e analizzare numerosi stereotipi per poterne così mitigare l'effetto costringente sulle vite di innumerevoli donne e bambine.

Oltre ai classici stereotipi ci sono ovviamente anche quelli dedicati esclusivamente alle donne di etnia e religione diversa, considerati così offensivi dal gruppo che hanno deciso di adottare una metodologia diversa: prendere in giro questi stereotipi e creandone una nuova collezione.

Perché creare dei nuovi stereotipi quando già ce ne sono così tanti?

Per le Guerrilla girls dando il potere alle donne di creare i propri stereotipi e rifiutare quelli imposti dalla società, si potrà salvare il mondo dal sessismo e dalla misoginia e allo stesso tempo divertirsi.

Il primo stereotipo che viene identificato appartiene all'infanzia, già nei primi mesi di vita, ovvero quando l'infante viene vestito e acconciato in base al suo genere.

Vengono usati i colori per definire se un bambino è maschio o femmina, così come i giochi e le fantasie per i vestiti, indicando che quelli saranno gli interessi dei bambini una volta cresciuti.

In questo modo alle bambine viene associato il rosa, i cuori e mentre crescono ricevono bambolotti e finte cucine, per rappresentare la sua futura vita da madre e casalinga, mentre ai bambini viene associato il blu, le macchinine e tutto ciò che viene considerato maschile, perché lui sarà quello che lavorerà e il capo famiglia.

È comunque uno stereotipo di origine abbastanza recente, infatti prima degli anni Venti non c'era questa differenza, e i bambini venivano vestiti in modo molto simile, tanto che era praticamente impossibile capirne il genere.

Due stereotipi che appartengono agli anni dell'infanzia sono anche il *Daddy's Girl* e il *Mama's Boy*, e rappresentano un tipo di relazione più stretta e affettuosa tra un genitore e il figlio del genere opposto, con la differenza che la relazione tra padre figlia è vista come positiva e innocente, mentre quella madre-figlio ha una

sfumatura negativa perché la madre viene vista come forza soffocante che rende il ragazzo più effeminato attraverso il suo affetto.

Rendere un uomo più femminile e sensibile era ovviamente considerata una cosa terribile da fare e pericolosa, c'era anche la supposizione che in questo modo i ragazzi diventassero omosessuali.

Negli anni poi la figura del *Daddy's girl* ha ricevuto una sfumatura molto meno innocente del precedente, ed è opinione delle Guerrilla Girls che abbiamo bisogno di un nuovo termine per il rapporto affettuoso tra padre e figlia, ed è necessario riabilitare la figura del *Mama's Boy*.

Molti stereotipi poi sono stati inventati per quelle donne che non riflettevano la femminilità canonica o che erano nubili anche nell'età adulta, e per la maggior parte erano e sono negativi, perché queste donne non si adattavano alle norme della società ed era necessario degradarle per cercare di controllarle.

Uno è il *Tomboy*, utilizzato ancora oggi molte volte per descrivere una ragazza lesbica con tratti molto maschili, sia per quanto riguarda l'atteggiamento che nel vestire, inizialmente usato per riferirsi a un giovane che beveva troppo.

Poi è stato trasformato in una rappresentazione di una ragazza rude, non modesta e cruda/volgare, per poi trasformarsi ancora in uno stereotipo per descrivere delle ragazze a cui piaceva fare le stesse cose fisiche dei ragazzi, come correre e arrampicarsi da piccole, fare sport non femminili da più grandi.

Le bambine *Tomboy* erano abbastanza accettate, ma poi l'aspettativa comune era che crescessero e abbandonassero questa abitudine, per dedicarsi a ciò che veniva considerato consono per le donne in quel periodo: dedicarsi alla casa, al proprio aspetto e alla famiglia.

Se non si superava questa fase nasceva il dubbio e la paura che in realtà appartenesse alla comunità lesbica, cosa che poteva portare molti problemi alla persona sia in ambito privato che lavorativo, soprattutto in un periodo in cui appartenere alla comunità omosessuale era considerato sbagliato.

La Ragazza della Porta è un altro stereotipo molto utilizzato, considerato positivo, che rappresenta la donna familiare, rassicurante e non esotica, che ha le caratteristiche della purezza e fedeltà.

Era la ragazza da cui gli uomini tornavano sempre, lei stava a casa perché era il posto migliore dove stare per una donna, soprattutto se si voleva essere considerate degne di diventare mogli e madri.

Poi i tempi cambiano e durante la guerra le donne devono uscire di casa e prendere il posto degli uomini in molti ambiti, in gran parte lavorativi, scoprendo quindi com'è l'indipendenza e il vivere nel mondo senza essere legate per forza a un uomo. Molte di loro vanno al college, perché finalmente c'è la possibilità di proseguire i propri studi e ampliare la propria educazione, così da ottenere lavori migliori e paghe un po' più alte rispetto agli anni precedenti.

A questo risveglio si unisce la rivoluzione sessuale che avviene tra il 1960 e il 1965, che fa capire alle donne che non sono obbligate a restare a casa ad aspettare il marito di turno e che possono essere libere da determinate costrizioni sociali.

Lo stereotipo della Bimbo (o della Bionda Stupida) diventa tale tra la seconda guerra mondiale e gli anni Sessanta, mentre prima si riferiva a una persona sbandata, senza distinzione di genere ora diventa una definizione prettamente femminile.

Rappresenta solitamente una donna bionda, solitamente bella e formosa con vestiti stretti e tacchi alti ma non molto intelligente, oppure una donna giovane e molto bella che frequenta uomini più grandi e potenti per diventare famosa.

È uno stereotipo decisamente negativo che non fa che sottolineare l'idea che le donne non possono essere sia belle che intelligenti, quindi se c'è una delle due qualità spesso si dà per scontato che non ci sarà l'altra, e vengono considerate dominabili e controllabili, oltre che senza cervello.

All'angolo opposto della Bimbo, troviamo la figura della Femme fatale o la Vamp, ed è una figura diabolica che attira e seduce gli uomini per portarli alla rovina, come le sirene con i marinai nella mitologia.

È una figura irresistibile che trasforma gli uomini in prede rovesciando il circolo naturale delle cose che vede l'uomo come cacciatore, ma non fa questa

trasformazione per ottenere un matrimonio come sognano tutte le altre donne, ma piuttosto un guadagno materiale.

È uno stereotipo che non si rifà a donne realmente esistite, ma è stato creato nei secoli attraverso scritti e opere d'arte, come una figura dove alcuni uomini potevano scaricare le colpe delle loro azioni e rendere responsabile al posto loro.

Oltre alla figura mitologica delle sirene, altre figure comparabili alla femme fatale sono quella di Delila che taglia i capelli a Sansone, oppure Salomè con la sua Danza dei Sette Veli, poi Circe con Ulisse, Elena di Troia e la guerra scatenata successivamente per causa sua, sembra quasi che le donne avessero come costante nei secoli e nelle leggende qualche grande potere sconosciuto per manipolare il mondo.

Anche nella storia più recente lo stereotipo della donna seduttrice e con cattive intenzioni spopola moltissimo, ed è una donna che rende certi uomini vittime inconsapevoli di questa figura, che come un vampiro (da qui il termine Vamp) ruba la vita e la parte migliore di queste persone.

Il successivo stereotipo analizzato riguarda le donne che non hanno nessuna riserva nell'esprimere le proprie opinioni e vengono definite Bitch o Ballbreaker, letteralmente Stronze o Distruttrici di uomini.

Quella rappresentata è una donna aggressiva, forte, che non ha paura di dire ciò che le passa per la mente e non crede a qualsiasi cosa le venga detto dalla società, e proprio per questo fa tanta paura ad alcune persone, è meno controllabile.

Forse questo è uno degli stereotipi che più cambia e si trasforma nel tempo, subisce una continua evoluzione nel suo significato tanto che molte donne hanno cominciato ad usarlo come modo per descriversi, togliendo così potere alla parte offensiva dello stereotipo.

Esistono inoltre innumerevoli stereotipi generati intorno alla figura materna, come la brava o cattiva madre, la supermamma, la madre single e la matrigna, la madre soffocante e quella controllante.

Infine forse uno dei più famosi e fastidiosi ovvero quello della Zitella (*Old Maid*), collegato alla figura di una donna non sposata e quindi sola, triste, brutta e patetica,

e che non ha una controparte vera e propria al maschile, esiste solo la figura del celibe ma è spesso visto di buon occhio e considerato fortunato perché può avere relazioni con donne più giovani.

Questo stereotipo nasce dal fatto che le donne per moltissimo tempo sono state considerate proprietà degli uomini della famiglia, prima il padre e poi il marito, e legalmente non poteva fare e avere molte cose come una sua proprietà, un'eredità o il diritto di voto.

Una delle cose essenziali che dovevano fare le donne per un certo periodo era trovare un marito per togliersi dall'ambito familiare e non essere più un peso, e le zitelle sostanzialmente erano quelle che fallivano questo compito e invecchiavano troppo per essere considerate in età da marito.

Questo fenomeno delle donne non sposate aveva avuto un forte aumento dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, sia perché molte donne avevano assaporato la libertà data dall'indipendenza economica e anche perché molte di loro proseguendo gli studi divennero più consapevoli delle loro capacità, sviluppando ambizioni e desideri diversi.

Verso la fine del secolo molte donne occidentali avevano guadagnato il diritto al salario, alla proprietà e in alcuni casi anche al divorzio, anche se era ancora considerato strano che vivessero da sole, quindi si univano in gruppi per dividere le case e le spese, fino a vivere come famiglie estese.

L'invecchiare per una donna era visto come un evento terribile e da condannare, una donna anziana non poteva più avere figli, quindi per la società era piuttosto inutile e derelitta.

Molto spesso le donne anziane venivano associate a qualcosa di malefico e da allontanare, come se il fatto di essere sole e non più nel fiore degli anni le facesse automaticamente diventare delle streghe.

Ancora oggi l'invecchiare viene temuto e allontanato, ogni rivista di moda e pubblicità lo condanna e promette di trovare la cura miracolosa per impedire agli anni di passare, in una promessa di giovinezza eterna destinata a fallire.

È necessario che ci si renda conto che invecchiare è naturale come il resto delle cose legate al corpo, perché cercare di seguire i canoni elevati della società può portare solo difficoltà e sacrifici.

Le Guerrilla Girls combattono anche contro altri stereotipi di natura leggermente diversa, ovvero quelli che paragonano la figura femminile a oggetti sessuali, definiti in base a come la donna si pone nei confronti dell'uomo di turno.

Allora ecco che c'è la donna che lo fa a pagamento (la prostituta, la donna della notte ecc), che poteva essere salvata se accettava di sposare l'uomo giusto, poi ci sono le *pinup* e le *bombshell*, che lo fanno ma non vengono giudicate per questo.

Infine ci sono le donne che per via della religione o di altre motivazioni non si avvicinano al mondo più fisico, allora sono le puritane, le Regine di Ghiaccio, ecc che vengono giudicate negativamente perché sottraggono qualcosa agli uomini.

Infine ci sono le donne che vanno con le donne, ed è grazie alla loro presenza se ci si accorge che forse le donne non sono solo oggetti passivi nella vita, giostrati e gestiti dagli uomini, ma hanno anche desideri e obiettivi.

Per anni ci sono stati tentativi di curare lesbiche e omosessuali, considerati innaturali, poi un periodo più liberale e tollerante ha portato alla declassificazione da malattia mentale nel 1973.

Per quanto riguarda i bisessuali non ci sono moltissimi stereotipi, forse perché non viene ancora considerato un vero e proprio orientamento, sia dagli etero che dalla comunità LGBTQ+.

Le Guerrilla Girls considerano la sfera della sessualità come qualcosa di fluido e che è in continuo cambiamento, e che anche per questo se la storia è piena di personaggi notevoli etero, omosessuali e bisessuali vanno tutti riconosciuti e celebrati allo stesso modo.

Molti stereotipi sono stati creati da figure realmente esistite, sia buone che cattive, altri invece sono stati creati da scrittori, come la figura della Lolita, o da compagnie per scopi pubblicitari, come Aunt Jemima.

Aunt Jemima è uno degli stereotipi più legato alle persone di colore, perché rappresenta la brava governante servile e non acculturata, e veniva usata per riflettere parte della comunità nera, tra le altre cose per convincerli a comprare quello che la sua figura pubblicizzava.

Lolita invece è uno stereotipo inventato dallo scrittore Nabokov, che rappresenta una ragazzina di giovane età che si sta avvicinando al mondo degli adolescenti, e che viene avvicinata da uomini più vecchi interessati alla sua innocenza.

Uno degli stereotipi che più possiamo prendere e ritrasformare come nostro, come positivo e non negativo, è anche uno dei più recenti: la figura della Feminazi.

Nasce dal bisogno di demonizzare la figura delle femministe per le loro lotte a favore dell'aborto, del divorzio e dei pari diritti giuridici e civili, perché una feminazi è una femminista che fa rumore, crea scompiglio, non concorda con la convinzione generale della società che vede nell'uomo il capo della famiglia.

Le Guerrilla Girls, come molte altre femministe, stanno aspettando che le masse si rendano conto che feminazi non è altro che una rappresentazione positiva di quello che è il femminismo. Le Feminazi secondo alcune parti della società non sono solo le radicali, ma quasi tutte le componenti del movimento femminista.

Il gruppo porta avanti una ricerca anche sui ruoli e i canoni che le donne dovevano seguire per tutta la vita, e da qui si capisce che il lavoro di una donna in quanto tale non è mai finito.

Durante la giovinezza dovevano comportarsi in un certo modo e imparare tutte quelle cose che potevano esserle utili come futura casalinga, poi passava un certo periodo della sua vita a cercare un marito ideale per stabilirsi e diventare la perfetta moglie e madre.

Nell'alta società per favorire la ricerca del marito si creava la figura della debuttante, una ragazza giovane che veniva "presentata" in un rito di passaggio.

Legati al matrimonio abbiamo anche gli stereotipi della *Gold Digger*, che segue i soldi e si sposa solo per quelli, e la Moglie Trofeo, che serve per sottolineare e aumentare lo status dell'uomo che la sposa.

Insomma gli stereotipi che vengono usati per descrivere il mondo femminile sono infiniti, vanno dalla definizione di come appaiono, al loro rapporto con il sesso, fino a come si pongono verso il matrimonio e come la religione le definisce.

Come scrivono le Guerrilla Girls alla fine della loro raccolta di stereotipi le ragazze (le donne) vengono stereotipate se hanno una forte personalità, se sono docili, aggressive, se sono dolci, se sono lesbiche o bisex, se sono belle o no, se amano il sesso e se non lo amano, se sono africane, latine, asiatiche, europee, se sono sposate o single, giovani o vecchie.

Insomma non c'è scampo dagli stereotipi, perché come fai sbagli per le norme sociali.

Secondo le Guerrilla Girls si può togliere potere ad essi aumentando la propria cultura e informazione, e con una buona dose di humor.

Gli stereotipi vengono creati e ricreati in una sorta di flusso: il tempo, alcuni eventi specifici, alcune persone, tutto può influenzarne la creazione e lo sviluppo, magari tra qualche anno uno di questi avrà un significato completamente diverso.

I media sono un elemento chiave nella creazione di nuovi stereotipi e nel tenere ben vivi e attivi quelli vecchi, restando comunque indietro rispetto all'evoluzione della vita e degli obiettivi femminili.

Anche per questo creano un loro sito online, dove scrivono, informano, educano e provocano e invitano le loro seguaci a seguire questa frase "*Stay well, stay safe, stay ferocious with us*", che è un invito al seguire le loro azioni, stando allo stesso tempo al sicuro da situazioni pericolose.

Si autodefiniscono artiste femministe attiviste, indossano maschere di gorilla in pubblico e usano diversi strumenti per farsi sentire: fatti, *humor* e visioni del mondo considerate oltraggiose.

Perché lo fanno? Perché vogliono esporre i *bias* che riguardano generi ed etnia, così come la corruzione nel mondo della politica, dell'arte, del film e della cultura pop in generale.

**ONLY 4 COMMERCIAL
GALLERIES IN N.Y. SHOW
BLACK WOMEN.***

**ONLY 1 SHOWS MORE
THAN 1.****

*Cavin-Morris, Condeso/Lawler, Bernice Steinbaum, Shreiber/Cutler
*Cavin-Morris

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1984-7

Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Figura 38 Only 4 commercial galleries in N.Y. show Black Women

**WE'VE ENCOURAGED OUR
GALLERIES TO SHOW MORE
WOMEN & ARTISTS OF COLOR.
HAVE YOU?**

Vito Acconci
Dennis Adams
Mac Adams
Benry Andrews
John Baldessari
Bill Beckley
Jake Berthot
Howard Buchwald
William Conlon
David Diaz
Rackstraw Downes
Peter Drake
Carroll Dunham

Sam Gilliam
Glenn Goldberg
Michael Goldberg
Ron Gorchov
Peter Halley
David Hammons
Jene Highstein
Bill Jensen
Alex Katz
Steve Keister
Alain Kirili
Komar and Melamid
Mark Kostabi

Joseph Kosuth
Robert Kushner
Les Levine
Sol Lewitt
Donald Lipski
Robert Longo
David Mach
Brice Marden
Joseph Nechvatal
John Newman
Richard Nonas
Jim Nutt
Claes Oldenburg

Irving Petlin
Lucio Pozzi
David Reed
Bruce Robbins
James Rosenquist
Juan Sanchez
Richard Serra
Ned Smyth
Robert Stackhouse
Mark Tansey
Lawrence Weiner
Robin Winters
Michael Zwack

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Figura 39 We've encouraged our gallerie sto show more women & artists of color. Have you?

Credono in un femminismo intersezionale che comprende tutte le etnie, le questioni laterali al femminismo e gli appartenenti alla comunità *LGBT+*, perché combattono tutte le discriminazioni e si battono per i diritti umani.

Seguono e hanno fatto centinaia di progetti, da poster, libri, video, performance, come anche interventi e esposizioni nei musei, spesso rendendoli responsabili ed esponendo i loro comportamenti negativi e le loro pratiche discriminatorie.

Per esempio avere poche opere di donne e ancora meno di artisti di colore o di altre etnie, che viene fatto in automatico perché spesso si considera buona solo l'arte, maschile, eteronormativa e bianca.

Questo *white washing* come viene chiamato non avviene solo nel mondo dell'arte ma un po' ovunque, dai film, alla politica, alla pubblicità.

Ma se anche il mondo dell'arte, che dovrebbe essere più aperto e positivo verso il cambiamento, si rifiuta di mostrare le diversità, come può il resto della società accettarle?

L'arte così come i media, sono i principali fautori delle opinioni che la popolazione sviluppa sulla società e sui ruoli, e se anche loro portano avanti il fenomeno del *white washing* si può capire perché alcuni gruppi di attiviste e il movimento femminista sentisse il bisogno di intervenire in questa situazione.

Casi studio a confronto.

3.3

I legami più forti che il gruppo ha per quanto riguarda i temi e le forme d'arte sono sicuramente con Barbara Kruger e con Cindy Sherman.

Barbara Kruger perché usava la stessa forma artistica dei poster che univano fotografie e scritte, sia l'artista che il gruppo hanno forti tendenze politiche e provocatorie, per esporre i difetti della società.

I poster sono un metodo comunicativo molto forte e immediato, inoltre le foto unite alle scritte mostrano all'ennesima potenza ciò che si vuole comunicare, forse per questo era diventato uno strumento molto usato dalle femministe.

Gli slogan della Kruger sono più brevi e vengono percepiti più a colpo d'occhio rispetto a quelli lunghi e articolati delle Guerrilla Girls, che hanno molti dati da comunicare in base ai loro reports.

Mentre Barbara Kruger ha uno stile abbastanza fisso, con colori che sono sempre gli stessi ovvero bianco e nero con box di rosso acceso o a contrasto e le scritte bianche, i poster del gruppo di attiviste sono anche molto colorati, con le scritte che molte volte sono libere senza box o cornici intorno.

Anche l'obiettivo di fondo è diverso perché la Kruger vuole soprattutto attaccare gli stereotipi portati avanti dai media soprattutto nei confronti delle donne, ma anche più generalmente, mentre le Guerrilla Girls si concentrano molto sulla condizione del mondo dell'arte, su come i musei e le gallerie rispondono a sessismo e razzismo.

Il legame con Cindy Sherman si crea soprattutto per via tematica, perché entrambi i soggetti hanno portato avanti un'ampia ricerca sugli stereotipi, analizzandoli e rappresentandoli, forse con l'intento di togliere il potere da queste figure.

La differenza sta che la Sherman lì rappresenta usando se stessa, mostrando quanto certi atteggiamenti e modi di vestirsi siano associati a un certo stereotipo, e quanto sia facile trasformarsi in qualcuno che non si è.

I lavori della Sherman sono a volte anche più facilmente visti come non completamente femministi, e quindi attaccati perché rischiano di rendere più vulnerabili le immagini delle donne.

Le Guerrilla Girls invece li analizzano più in senso letterario, arrivando addirittura a scrivere un libro su questo argomento, diviso in capitoli specifici e tematici, per cercare di cambiarli e ridicolizzarli, perché con lo *humor* vogliono impadronirsene per togliere il significato negativo.

Sia la Sherman che le Guerrilla Girls comunque indossano delle maschere, la Sherman attraverso il trucco e a volte sfocando le fotografie, le Guerrilla Girls mascherandosi da gorilla, forse in un tentativo di non far applicare questi stereotipi a loro stesse.

Per quanto riguarda Verita Monselles si può trovare una connessione nell'uso della figura femminile, nel trattare il tema della mercificazione delle donne e il tentativo di rovesciare i modelli classici di pensiero.

Verita fa diventare le donne le protagoniste delle sue opere, mettendo dei manichini per rappresentare gli uomini oppure creando delle scenografie opulente e piene di oggetti per far risaltare ancora di più i contrasti e i significati della foto.

Le Guerrilla Girls invece pongono delle domande scomode non tanto con l'uso delle fotografie e con le loro scritte di sfida, come "una donna deve essere per forza nuda per entrare in un museo?".

Entrambe condannano la rappresentazione delle donne come merce, come oggetti che forse in fondo non hanno scelta e cercano di rendere consapevole il resto del mondo di quanto questo problema affligga la società.

Con i tre casi studio scelti e l'analisi del lavoro delle Guerrilla Girls si riesce a individuare e in parte comprendere i movimenti artistici femministi sviluppati tra gli anni Settanta e Ottanta.

Soprattutto si arriva a intravedere un filo logico che unisce un'intera generazione di artiste, divise tra la politica e i diritti umani, e una crescente consapevolezza delle mancanze del mondo dell'arte.

Un mondo che troppo spesso escludeva dai circuiti artistici i punti di vista che non si conformavano con il modello dominante e le opere che lo sfidavano, per questo molti facevano ricorso ad azioni pubbliche e a opere d'arte esposte per le strade nella forma di poster e cartelloni pubblicitari.

Unendo i punti di vista delle tre fotografe scelte come casi studio all'esperienza collettiva e attivista delle Guerrilla Girls, si può ottenere un'idea di come fosse il mondo dell'arte in quegli anni, per apprezzare come le cose sono cambiate e annotare come altre potrebbero ancora migliorare.

Conclusioni

Le donne hanno avuto enormi difficoltà ad entrare nel mondo dell'arte, in parte perché inizialmente non venivano neanche introdotte a questo mondo, poi perché i loro compiti e ruoli erano considerati altri.

Ci sono sempre poche donne nei libri di storia dell'arte perché poche donne praticavano l'arte, e le poche che lo facevano sfidando i canoni e le opinioni della società venivano quindi ritenute inferiori, non tanto geniali quanto la controparte maschile e viste come delle persone che stavano praticando un hobby non come qualcuno che voleva e aveva bisogno di esprimersi in modo creativo.

Come abbiamo visto gli ostacoli sono stati di ogni tipo (e ancora persistono), economico perché per molto tempo le donne non erano indipendenti e non potevano lavorare, familiare, perché era dalla famiglia che partiva il primo divieto al praticare l'arte e l'opera di convincimento al ruolo pre-impostato, istituzionale, dato che non esistevano corsi per e sulle donne e nemmeno studi sulle donne e sul genere, e infine di tipo sociale, dovuto al fatto che la società isolava e andava contro alle donne che si opponevano alle sue regole.

Riescono finalmente a conquistare degli spazi con la nascita dei nuovi media come la fotografia e i video, a cui vengono uniti la performance e la body art, essendo nuovi erano ancora liberi dal dominio incontrastato maschile e davano spazio libero alle sperimentazioni e alle istanze care ad alcune artiste.

Alcune artiste come Barbara Kruger e le Guerrilla Girls, decidono di dedicarsi di più al lato politico delle rivendicazioni e dell'attivismo, creando così un femminismo più ampio, che lotta contro le discriminazioni razziali e le corruzioni oltre che di genere.

Anche il medium utilizzato è molto simile, con poster e cartelloni pubblicitari sparsi per le città, sormontati da fotografie e slogan intrisi di ironia pungente.

Altre invece seguono più una corrente più leggera, come Cindy Sherman, che nelle sue opere rappresenta gli stereotipi dell'immagine mostrando quanto possono sembrare ridicoli e sbagliati, rendendo inquietante l'abitudine al voyeurismo che

tanto andava nel cinema hollywoodiano e prendendo in giro i film degli anni cinquanta e sessanta tutti con gli stessi clichés e personaggi.

Questi due esempi americani mostravano come poteva crescere sentimento femminista in due direzioni diverse, e per quanto riguarda l'Italia la situazione non è tanto diversa perché i collettivi si sviluppavano in modi opposti.

Per quanto riguarda il caso studio prescelto Verita Monselles porta avanti una dissacrazione del linguaggio classico maschile, con l'obiettivo di rovesciare le rappresentazioni usuali rendendo la donna come protagonista.

Sicuramente in questo modo di esprimere influiscono moltissimo gli anni precedenti della storia dell'arte, dove la donna è stata sempre rappresentata come opera d'arte o come mero espediente narrativo nei film, che si rifletteva nella realtà in una società che vedeva le donne come oggetti non pensanti e a disposizione dei desideri maschili.

Per questo vengono utilizzati nel suo lavoro anche bambole e manichini, perché la figura femminile deve risultare finalmente in primo piano, a differenza di Cindy Sherman che li usava perché non voleva più usare sé stessa nelle foto e perché con i manichini poteva rappresentare una realtà più cruda e più scandalosa, che avrebbe colpito e segnato ancora di più gli spettatori.

L'intenzione delle artiste che si occupano di tematiche femministe direttamente o indirettamente è quella di dare un altro punto di vista sulla società, per far capire a tutti quanto determinati atteggiamenti siano nocivi e sbagliati, e che le donne hanno il diritto di avere le stesse opportunità e gli stessi diritti della controparte maschile, perché la genialità e la creatività non hanno genere e non sono preclusi solo ad alcune fasce della popolazione.

Per quello che è stato analizzato molte donne sono riuscite a farsi sentire forte e chiaro, influenzando le generazioni successive non solo di artiste, ma anche di giovani favorendo cambiamenti importanti sia in temi di diritti che in quanto lotta agli stereotipi.

Sono riuscite ad utilizzare i pochi mezzi che potevano usare per conquistare consenso e popolarità, per ingrandire ancora di più l'insieme di opportunità che potevano raggiungere e il raggio d'azione a loro disposizione.

Ognuna di loro ha portato nella discussione femminista diversi spunti interessanti e punti di vista differenti, così come tecniche e modi di rappresentare determinate idee che hanno aiutato a determinare al meglio i punti salienti per cui combattere.

Diritto all'aborto, al divorzio, al lavoro, sono tutti temi per i quali hanno lottato anche le artiste, a cui si aggiungono temi più aleatori come il diritto all'essere viste come individui, con un proprio pensiero e con delle capacità oltre all'essere madre e moglie.

Se la società di oggi è quella che è lo dobbiamo anche a queste artiste che spesso vengono trascurate nei corsi di storia dell'arte e che sono state capaci di lottare per tutte noi.

Magari un giorno arriveremo davvero ovunque alla società paritaria che sognavano già negli anni Ottanta, per ora guardando all'Occidente sicuramente si può dire che molte cose sono cambiate e ciò che abbiamo oggi le donne di inizio Novecento potevano soltanto sognarlo.

Usando ancora lo sguardo delle donne e affidando almeno una minima parte del cambiamento alle nuove generazioni di artiste forse si potrà ottenere sempre di più.

Elenco delle Immagini

CAPITOLO II - FEMMINISMI A CONFRONTO

Barbara Kruger

Foto 1. Barbara Kruger, *It's a small world but not if you have to clean it*, 1990,
©Barbara Kruger;

Foto 2. Barbara Kruger, *Is this my only purpose?*, 1987,
©Barbara Kruger;

Foto 3. Barbara Kruger, *Face It (This luxurious garment won't make you rich or beautiful)* 2007;

Foto 4. Barbara Kruger, *Senza titolo (I shop therefore i am)*, 1987,
©Barbara Kruger;

Foto 5. Barbara Kruger, *Your every wish is our command*, 1981,
©Barbara Kruger;

Foto 6. Barbara Kruger, *Senza titolo (Your body is a battleground)*, 1989,
The Broad, museo d'arte contemporanea;

Foto 7. Barbara Kruger, *Super Rich Ultra Gorgeous Extra Skinny Forever Young*,
1997, ©Barbara Kruger;

Foto 8. Barbara Kruger, *All violence is the illustration of a pathetic stereotype*,
1991, Mary Boone Gallery, New York;

Foto 9. Barbara Kruger, *We don't need another hero*, 1986,
© Barbara Kruger, Courtesy Mary Boone Gallery, New York;

Foto 10. Barbara Kruger, *Not stupid enough*, 1997,
©Barbara Kruger;

Foto 11. Barbara Kruger, *Senza titolo (You are not Yourself)*, 1982,
©Barbara Kruger;

Cindy Sherman

Foto 12. Cindy Sherman, *Laminated transmutation (final result)*, 1975;
Courtesy The Montclair Art Museum;

Foto 13. Cindy Sherman, *Untitled (Bus riders)* e *Untitled (Murder mystery People)*, 1976

© Cindy Sherman. Courtesy the artist and Metro Pictures, New York;

Foto 14. Cindy Sherman, *Untitled film stills #56*, 1980,

© Cindy Sherman. Courtesy the artist and Metro Picture, New York;

Foto 15. Cindy Sherman, *Untitled #122*, 1983;

© Cindy Sherman. Courtesy the artist and Metro Pictures, New York;

Foto 16. Cindy Sherman, *Untitled film stills #2*, 1977,

collezione permanente al MoMA New York;

Foto 17. Cindy Sherman, *Untitled film stills #6*, 1977,

collezione permanente al MoMA New York;

Foto 18. Cindy Sherman, *Untitled film still #50*, 1979,

collezione permanente al MoMA New York;

Foto 19. Cindy Sherman, *Untitled film stills #58*, 1980;

collezione permanente al MoMA New York;

Foto 20. Cindy Sherman, *Untitled film still #16*, 1978,

collezione permanente al MoMA San Francisco;

Foto 21. Cindy Sherman, *Untitled A*, 1975,

collezione permanente Tate;

Verita Monselles

Foto 22. Verita Monselles, *Ecce Homo*, 1976

Collezione privata;

Foto 23. Verita Monselles, *Scelta?*, 1975

Collezione privata;

Foto 24. Verita Monselles, *Il velo*, 1974

Courtesy of Collezione Anna Lisa Baroni Fritelli, Firenze;

Foto 25. Verita Monselles, *Abito nuziale*, 1974,

Collezione privata;

Foto 26. Verita Monselles, *Fiore rosso I*, 1982,

Collezione privata;

Foto 27. Verita Monselles, *Natura Morta I (Le spose)*, 1975,
Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci;

Foto 28. Verita Monselles, *Natura Morta II (Le vedove)*, 1975
Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci;

Foto 29. Verita Monselles, *Amore, Amore I*, 1974,
Collezione privata;

Foto 30. Verita Monselles, *Bijoux*, 1975,
Collezione privata;

CAPITOLO III - LA FORZA DEL GRUPPO

Foto 31. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 32. *When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth?*, 1989
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 33. *Free the women artists of Europe*, 2013,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 34. *If you're raped, you might as well "relax and enjoy it" because no one will believe you*, 1992,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 35. *You are seeing less than half the picture*, 1989,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 36. *Even the U.S. Senate is more progressive than Hollywood*, 2003,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 37. *Don't stereotype me!*, 2003,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 38. *Only 4 commercial galleries in N.Y. show Black Women**, 1986,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Foto 39. *We've encouraged our galleries to show more women & artists of color. Have you?*, 1989,
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy www.guerrillagirls.com

Bibliografia

Abbozzo M., *Male and female gaze in Photography*, in "Atti della fondazione Giorgio Ronchi", anno LXXIV, n.1, 2019, pp. 141-168.

Armstrong C., De Zegher C., *Women artists at the millenium*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

Barbara Kruger, catalogo della mostra (Siena, Palazzo delle Papesse, 22 giugno-5 settembre 2002), a cura di Palazzo delle papesse. Centro di Arte Contemporanea, Siena, Gli Ori ed., 2002.

Barbara Kruger, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, 6 ott.-3 dic. 1989), a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, C. Mundici, Torino, Ages Arti Grafiche, 1989.

Berger J., *Ways of seeing*, Londra, Penguin Book, 1972.

Bertelli P., *La fotografia ribelle. Paola Agosti, Diane Arbus, Eve Arnold, Lisetta Carmi, Annie Leibovitz, Vivian Maier, Tina Modotti, Gerda Taro, Francesca Woodman e le altre. Storie passioni e conflitti delle donne che hanno rivoluzionato la fotografia*, Rimini, NdA press, 2017.

Butler J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari, editori Laterza, 2013 (ed. digitale).

Cameli E., Fabbiani F., *Sottosopra. Esperienze dei gruppi femministi in Italia. 1973*, ed. digitale 2014.

Cardone L., Filippelli S. (a cura di), *Filmare il femminismo: studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015.

Carson F., Pajaczkowska C., *Feminist Visual Culture*, New York, Routledge, 2001.

Cindy Sherman: Untitled Horrors, catalogo della mostra (Oslo, Museo Astrup-Fearnley, 4 mag.-22 sett. 2013; Stoccolma, Museo Moderna, 19 ott.-19 gen. 2014; Zurigo, Kunsthaus, 6 giu.-14 sett. 2014), a cura di L. Essling, Reutlingen, Repromayer GmbH, 2014.

Conte L., Fiorino V., Martini V. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

Cognati M., *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

Cruz A., Smith A. T. E., Jones A. (a cura di), *Cindy Sherman: Retrospective*, catalogo mostra itinerante tenuta nel 1997-2000.

Davis W.A., *Art and politics. Psychoanalysis, ideology, theatre*, Londra, Pluto Press, 2007.

De Cecco E., Romano G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, ed. postmedia books, 2002.

Friedewald B., *Women photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Slovenia, Prestel Publishing, 2018 (1°ed 2014).

Galassi P., *Cindy Sherman. The complete Untitled Film Still*, New York, The Museum of Modern Art, 2003.

Gamman L., *The female gaze: women as viewers of popular culture*, Londra, Women's Press, 1988.

Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls: The Art of behaving badly*, San Francisco, Chronicle Books LLC, 2020.

Ead., *Bitches, Bimbos and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated guide to female stereotypes*, San Francisco, Penguin, 2003.

Haraway D.J., *Situated knowledges : the science question in feminism and the privilege of partial perspective*, in *Feminist studies*, vol.14, n.3/autunno 1988, 575-599.

Jenny Holzer, *Barbara Kruger*, catalogo della mostra (Gerusalemme, Il Museo Israeliano, 1986), a cura di S. Landau, Gerusalemme, Hamakor td., 1986.

Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Ead. *A Note on Photography and the Simulacral*, New York, The MIT Press, 1984.

Ead. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Ead. *Capitolo V. Cindy Sherman: Senza Titolo*, pp. 105-168, in *Celibi*, Torino, codice edizioni, 2004.

Kruger B., *Remote Control: Power, Cultures and the world of Appearances*, Cambridge, The MIT Press, 1993.

Leidholdt D., Raymond J. G., *The sexual liberals and the attack on feminism*, New York, Teachers College Press, 1990.

Leonardi N., *L'altra metà dello sguardo: il contributo delle donne alla storia della fotografia*, in *Atti del convegno di Torino 1998*, Torino, edito Agorà, 2001.

Maderna A., *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano, postmedia books, 2020.

Malone A., *The female gaze: essential movies made by women*, (ed. digitale), Coral Gables, Mango Publishing Group, 2018.

Masini L-V. (a cura di), *Codice Inverso: La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles 1970-2004*, in *Quaderni di aft. Fotografi e fotografia oggi*, n°5, Firenze, Italia Grafiche per Comune di Prato, 2006.

Meneguzzo M. (a cura di), *Cindy Sherman. 4 ottobre – 4 novembre 1990*, Milano, Mazzotta ed, 1990.

Mulvey L., *Visual pleasure and narrative cinema*, in *Screen*, vol. 16, n°3, autunno 1975, pp. 6-18.

Nochlin L., *Why have there been no great women artists?*, in *ARTNEWS*, vol. 69, n°9, 1971.

Pasquino M., *Femminismo e femminismi dagli anni Ottanta al XXI secolo*, in Sapegno M. S., *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Roma, Mondadori Ed. Sapienza, 2011, pp. 179-210.

Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, ed. postmedia books, 2013.

Ead. *L'altro sguardo: fotografe italiane 1965-2015*, catalogo della mostra.

Perna R., Bussoni I., *Il gesto femminista: la rivolta delle donne nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, Arti Grafiche La Moderna, 2014.

Pisa B., *Femministe di ieri e oggi*, ed. digitale.

Pollock G., Turvey Sauron V., *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference*, 2008.

Ead. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, 2008.

Ead. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of Art's Histories*, ed digitale.

Ead. Mulvey L., *Laura Mulvey in conversation with Griselda Pollock. Studies in the maternal*, 2010, pp. 1-13, DOI: <http://doi.org/10.16995/sim.101>.

Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Verona, ed Electa, 2016.

Pulga P., *Le donne fotografe dalla nascita della fotografia ad oggi: uno sguardo di genere*, Bologna, Pendragon, 2017.

Reckitt H., Phelan P., *Art and feminism*, New York, Phaidon Press Limited, 2001.

Rice S., *Inverted Odissey. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, New York, The MITT Press, 1999.

Sapegno M. S., *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Roma, Mondadori Ed. Sapienza, 2011.

Schor G. (a cura di), *Donna: avanguardia femminista negli anni '70, dalla Sammlung Verbund di Vienna*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 19 febbraio – 16 maggio 2010), Milano, Mondadori Electa, 2010.

Sontag S., *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*; New York, ed. digitale RosettaBooks LLC, 2005.

Stansell C., Snitow A., Thompson S., *The power of desire. The politics of sexuality*, New York, Monthly Review Press, 1983.

Stocchi F., *Cindy Sherman*, 2007, Milano, Mondadori Electa, 2007, in Bonami F. (a cura di), *Supercontemporanea*.

Timeto F., *Bestiario Haraway. Per un femminismo multi specie.*, Milano, Mimesi Edizioni, collana Eterotopie n°651, 2020.

Vergine L., *L'altra metà dell'avanguardia 1910 – 1940*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1980.

Verita Monselles. *Divagazioni sul tema: 12-27 marzo 1983, Maschio Angioino Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Maschio Angioino, dal 12 al 17 marzo 1983), ed. Litografie Artistiche Napoletane, 1983.

We won't play nature to your culture, catalogo (Londra, ICA, 4 nov.-11 dic. 1983, Bristol, Watershed, 21 genn.-18 febb. 1984, Villeurbanne, Nouveau Musée, 22 marz.-25 apr. 1984, Basel, Kunsthalle, 13 mag.-24 giu. 1984) a cura di Institute of

Contemporary Arts e Kunsthalle Basel, con testi di C. Owens, J. Weinstock, Londra, Expression Printers Ltd., 1983.

11 Italian photographers, catalogo della mostra (Ass. Fabbricanti Prodotti Fotocine, Photokina '84) a cura di L. Colombo, Milano, Elegraf, 1984.

Sitografia

Arduino A., *La fotografia femminista nell'italia degli anni '70*, in L'Off Post
<<https://officinebrand.it/offpost/la-fotografia-femminista-nellitalia-degli-anni-70/>>
(2017)

Barbara Kruger, in *Collection online* , Guggenheim
<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/barbara-kruger>>

Beltramo S., *Arte Femminista: come e quando è nata, quali gli ideali, e chi sono state le grandi donne ed artiste a prendere parte al cambiamento*, in Breve storia dell'arte femminista, ARTUU, <<https://www.artuu.it/2018/03/08/73016/curiosità/>> (2018)

Binga, la poetessa che scelse il nome di un uomo: «L'importanza di chiamarsi Tomaso», in *Mind The gap* Il Messaggero
<https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/tomaso_binga_dior_opere_poesie_bianca_pucciarelli_menna-4572474.html> (2019)

Bonato B., *L'altra contestazione. Il femminismo negli anni sessanta*, in Società filosofica Italiana (sezione Friuli Venezia Giulia) <<http://www.sfifvg.eu/?p=3146>>
(2017)

Bray E., *L'arte e la lotta. Il movimento femminista americano degli anni '70- Parte I*, in DOL'S Magazine. Donne online dal 1999 <<https://www.dols.it/2019/07/23/larte-e-la-lotta-il-movimento-femminista-americano-degli-anni-70-parte-i/>> (2019)

Cain A., *A Brief History of Cindy Sherman and Feminism*, in Artsy,
<<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-is-cindy-sherman-a-feminist>> (2016)

Cindy Sherman's Bus Riders – The story behind, in Public Delivery

<<https://publicdelivery.org/cindy-sherman-bus-riders/>>

Cindy Sherman, Metropictures official site,

<<https://www.metropictures.com/artists/cindy-sherman?view=slider#3>>

Coazione a mostrare. Omaggio a Romana Loda, in Exibart,

<<https://www.exibart.com/evento-arte/coazione-a-mostrare-omaggio-a-romana-loda/>>

Fabrizi E., *Un'Altra misura. Arte, identità e fotografia*, in Alfabeta2,

<<https://www.alfabeta2.it/2016/01/12/10779/>> (2016)

Fassina C., *Barbara Kruger: arte e riflessione*, in *Artisti*, Artwave

< <https://www.artwave.it/arte/artisti/barbara-kruger-arte-e-riflessione/>> (2018)

Femminismo, in enciclopedia online, Treccani

<<http://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo/>>

Guerrilla Girls Biography, in Tate, <<https://www.tate.org.uk/art/artists/guerrilla-girls-6858>>

Guerrilla girls Official Website <<https://www.guerrillagirls.com/>>

Joris E., *Movimento di liberazione della donna (MLD)*, in Dizionario storico della svizzera DSS <<https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/016504/2008-05-22/>> (2008)

Intervista da *Confessions of the Guerrilla Girls*, pubblicato nel 1995

<https://www.guerrillagirls.com/confessions_interview?rq=confession>

Itkonen V., *The lonely age of self-help feminism*, in *Adult Education*, Elm magazine

<<https://elmmagazine.eu/adult-education-and-sex/the-lonely-age-of-self-help-feminism/>> (2019)

Murray Brown G., *Can a man ever truly adopt the 'female gaze'?* in Financial Times, <<https://www.ft.com/content/4e29215a-0f40-11e9-a3aa-118c761d2745>> (2019)

National Organization for Women, sito ufficiale < <https://now.org/>>

Olivié F., *"Psicoanalisi e politica" e femminismo differenziale*, in Nouveau magazine Littéraire

<<https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/idees/psychanalyse-politique-feminisme-differentialiste>> (2018)

Perna R., *Il privilegio del nome maschile. Intervista a Tomaso Binga*, in Operaviva Magazine

< <https://operavivamagazine.org/il-privilegio-del-nome-maschile/>> (2016)

Pizzi, *arsenico e vecchi merletti: la fotografia di Verita Monselles*, in *Ritratto di signora. L'altra metà dell'arte*, Sguardo di donna

<<https://sguardodonna.wordpress.com/tag/verita-monselles/>> (2008)

Pro Mujer, sito ufficiale <<https://promujer.org>>

Puglisi M.R., *L'arte di Diane Arbus*, in Lo Specchio Incerto. Tra immagine e parola,

<<https://specchioincerto.wordpress.com/donne-e-fotografia/diane-arbus>>

Scott K., *#MeToo Cindy Sherman. Feminist photographer fighting the Hollywood gaze since the 70's*, online, in Medium:

<<https://medium.com/@katiescottfree/metoo-cindy-sherman-feminist-photographer-fighting-the-hollywood-gaze-since-the-70s-e6c7e54fcd27>> (2017)

Siusa Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche
<<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=51376>>

The Feminist Majority, sito ufficiale, < <https://feministmajority.org>>

The Women's Refugee Commission, sito ufficiale,
<<https://www.womensrefugeecommission.org/>>

Toni G., *Altra misura. Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni 70*, in Carmilla<<https://www.carmillaonline.com/2015/11/19/altra-misura-arte-fotografia-e-femminismo-in-italia-negli-anni-70/>> (2015)

Tosoni C., *Gli slogan di Barbara Kruger: una riflessione sulla società*, in Art special day,<<http://www.artspecialday.com/9art/2018/03/08/gli-slogan-barbara-kruger/>> (2018)

Triolo D., *Guerrilla Girls*, in *Attivismo. Arte Contemporanea*, Iperarte
<<https://iperarte.net/arteattivista/guerrilla-girls/>>

Vergine L., *La fiorentina col samovar. Dramatis personae*, in Transfinito,
<<https://web.archive.org/web/20170224055540/http://www.transfinito.eu/spip.php?article718>> (2006)