



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

**Arte, cuerpo y narcisismo: una re-evaluación
crítica del arte de Carolee Schneemann**

Tesis Doctoral
María de Lourdes Javier Rivera

Director
Dr. Domingo Montero Aparicio

Departamento
Historia del Arte - Bellas Artes

Salamanca, 2016

para mis padres, Juan Javier Candelario y Nilsa Rivera Pietri...

Agradecimientos

Al Profesor Dr. Domingo Montero Aparicio, por su paciencia y diligencia durante este proceso tan largo. Al Profesor Dr. Fernando González García por su disposición. A la Universidad de Salamanca y el Departamento de Historia del arte-Bellas Artes por la oportunidad de llevar a cabo esta tesis. Al equipo de trabajo de los centros donde realicé investigación: MoMA de Nueva York, el New York Public Library, Franklin Furnace, Tate Modern, Electronic Arts Intermix, entre otros. A todos mis colegas, amigos y familiares que de alguna manera u otra me han acompañado durante este proceso y sin los cuales este trabajo hubiese sido imposible.

Índice

Agradecimientos.....	i
Índice	ii
Lista de reproducciones.....	vi
Introducción	1
Carolee Schneemann y el goce del cuerpo	1
La performance y el arte de género: una contextualización del arte de Schneemann	8
Capítulo I: Consideraciones metodológicas.....	34
§1. Narcisismo	34
1.1 El narcisismo psicoanalítico	35
1.2 El narcisismo creativo de Lou Andreas-Salomé	46
1.2.1 La sublimación afirmativa	56
1.2.2. Narcisismo y sublimación en el artista	59
1.2.3 La sexualidad y el narcisismo creativo	62
§2. El narcisismo perceptivo: la visión y el cuerpo	65
2.1 El narcisismo fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty	66
2.2 La epistemofilia: visión, deseo y palabra.....	70
§ 3. La performatividad del cuerpo, el lenguaje y la historia del arte	76
3.1 El cuerpo como lenguaje en la performance	76

3.2	La relación del cuerpo y el lenguaje dentro de la performance.....	79
3.3	Narcisismo performativo.....	88
3.4	El arte apalabrado: el pensamiento y el lenguaje en relación a la experiencia estética	92
3.4.1	La historia del arte y sus performances	96
Capítulo II: La artista, el cuerpo y el movimiento		103
§ 1.	El arte como experiencia física.....	104
1.1	Cézanne: lo táctil en la plástica	104
1.1.2	El movimiento y el espacio real en la pintura	108
1.2	El ojo encarnado: lo táctil en la plástica	110
1.2.2	El cuerpo vivido dentro del lienzo: el baile y los inicios de Schneemann con la performance.....	120
1.2.3	El sitio de Olympia: el desnudo se libera de su lienzo	124
§ 2.	El narcisismo intercorporal en las performances de Carolee Schneemann	132
2.1	Meat Joy: la disolución del yo	132
2.2	El cuerpo y su entorno	141
§ 3.	Los límites de la piel y de la pintura	150
3.1	La performance como espacio interior exteriorizado.....	150
3.2	El cuerpo de la artista y su espacio doméstico-artístico	155

3.3	Los trazos del desnudo en movimiento.....	160
3.4.	Los límites del cuerpo vivido y de la performance	164
Capítulo III: Mujer, cuerpo y arte		170
§ 1.	Cézanne y las mujeres artistas: una concepción personal del arte y su historia	170
1.1	Concepción de <i>istoria</i> : un intento de re-escribir la historia del arte.....	177
§ 2.	El cuerpo habla: explorando el espacio corporal femenino	180
2.1	La palabra desde el cuerpo.....	180
2.1.2	Escribir desde el cuerpo desnudo	184
2.2	El <i>espacio vulvar</i> y los espacios del arte: la arqueología istoriográfica de Schneemann	201
2.3	<i>Interior Scroll</i> : “hablando” desde el cuerpo femenino.....	208
§ 3.	El retorno al cuerpo sexuado	214
3.1.	<i>Fuses</i> : permiso para “ver”	214
Capítulo IV: El cuerpo de la artista y narcisismo- la autobiografía artística.....		239
§1.	Autobiografía vs. Autorretrato	241
1.1	Trilogía autobiográfica: fragmentos de una vida	249
1.1.1	<i>Fuses</i> : James Tenney.....	251
1.1.2	<i>Plumb Line</i> : Tom Molholm	254

1.1.3 <i>Kitch's Last Meal: Anthony McCall</i>	259
§ 2. Autobiografía y libro de artista: Narrativa histórica autobiográfica.....	274
2.1. Libros de artista	275
2.2 La autobiografía historiográfica	284
Conclusiones	294
Imágenes	315
Bibliografía	364

Lista de Imágenes

Las reproducciones de fotografías y obras de arte han sido incluídas bajo las estipulaciones legales del uso justo (fair use) y son estrictamente para usos educativos.

Figura 1: Carolee Schneemann. <i>Eye Body: 36 Transformative Actions</i> , Performance fotográfico/instalación, 1963.....	315
Figura 2: Carolee Schneemann. <i>Eye Body</i> , 1963	316
Figura 3: Carolee Schneemann. <i>Eye Body</i> , 1963.....	317
Figura 4: Carolee Schneemann. <i>Eye Body</i> , 1963.....	317
Figura 5: Carolee Schneemann. <i>Eye Body</i> , 1963.....	318
Figura 6: Recreación del estudio de Carolee Schneemann con su construcción <i>Four Fur Cutting Board</i>	319
Figura 7: Carolee Schneemann. <i>Eye Body</i> , 1963.....	319
Figura 8: Carolee Schneemann. <i>Newspaper Event</i> , coreografía y baile experimental realizado para el Judson Dance Theater en la iglesia Judson, 29 de enero de 1963.....	320
Figura 9: Robert Morris. <i>Site</i> , 1964.....	320
Figura 10: Édouard Manet. <i>Olympia</i> , óleo sobre lienzo, 1865.....	321
Figura 11: Carolee Schneemann. <i>Meat Joy</i> , Performance, 1964.....	321
Figura 12: Carolee Schneemann, <i>Meat Joy</i> , 1964.	322
Figura 13: Carolee Schneemann, <i>Meat Joy</i> , 1964.	323
Figura 14: Carolee Schneemann, <i>Meat Joy</i> , 1964.	324

Figura 15: Carolee Schneemann. <i>Meat Joy</i> , 1964.	324
Figura 16: Carolee Schneemann. <i>Meat Joy</i> , 1964.....	325
Figura 17: Carolee Schneemann. Anuncio para la presentación de <i>Meat Joy</i> en el Judson Memorial Church, 1965.....	326
Figura 18: Carolee Schneemann. <i>Boceto para Meat Joy</i> , 1964.....	327
Figura 19: Carolee Schneemann. <i>Meat Joy</i> , 1964.	328
Figura 20: Carolee Schneemann. Anuncio de <i>Water Light/Water Needle</i> , 1966.....	328
Figura 21: Carolee Schneemann, <i>Boceto para Acqua Notte</i>	329
Figura 22: Carolee Schneemann, <i>Water Light/Water Needle</i> , 1966.....	330
Figura 23: Carolee Schneemann. <i>Water Light/Water Needle</i> , 1966.....	330
Figura 24: Carolee Schneemann. <i>Water Light/Water Needle</i> , 1966.....	331
Figura 25: Carolee Schneemann. <i>Water Light/Water Needle</i> , 1966.....	331
Figura 26: Carolee Schneemann. <i>Water Light/Water Needle</i> , 1966.....	332
Figura 27: Carolee Schneemann. <i>Water Light/Water Needle</i> , lago Mah Wah, 1966.....	333
Figura 28: Carolee Schneemann. <i>Water Light/Water Needle</i> , lago Mah Wah, 1966	333
Figura 29: Carolee Schneemann. <i>Water Light/Water Needle</i> , lago Mah Wah, 1966	334
Figura 30: Carolee Schneemann. <i>Up to and Including Her Limits</i> . Performance, 1973-77	334

Figura 31: Carolee Schneemann. <i>Up to and Including Her Limits</i>	335
Figura 32: Carolee Schneemann. <i>Up to and Including Her Limits</i>	336
Figura 33: Carolee Schneemann. <i>Up to and Including Her Limits</i>	336
Figura 34: Recreación de la instalación de <i>Up to and Including Her Limits</i> llevada a cabo para la exhibición <i>Hall of Mirrors: Art and Film Since</i> <i>1945</i> en el Museum of Contemporary Art en Los Ángeles en 1996	337
Figura 35: Carolee Schneemann. <i>Schlaget Auf</i> , Performance, 14 de noviembre de 1970.....	337
Figura 36: Carolee Schneemann. <i>Schlaget Auf</i>	338
Figura 37: Carolee Schneemann. <i>Schlaget Auf</i>	338
Figura 38: Carolee Schneemann. <i>Ices Strip</i> , 21 de agosto de 1972	339
Figura 39: Carolee Schneemann. <i>Ices Strip</i>	339
Figura 40: Carolee Schneemann. <i>Ices Strip</i>	340
Figura 41: Carolee Schneemann. <i>Ices Strip</i>	340
Figura 42: Carolee Schneemann. <i>Dirty Pictures</i> . Performance, 1979.....	341
Figura 43: Carolee Schneemann. <i>Naked Action Lecture</i> . Performance, 27 de junio de 1968	342
Figura 44: Carolee Schneemann. <i>HomeRunMuse</i> , 1977-78.....	343
Figura 45: Carolee Schneemann. <i>HomeRunMuse</i> , 1977-78	344
Figura 46: Carolee Schneemann. <i>Interior Scroll</i> , 1975	345
Figura 47: Carolee Schneemann. <i>Interior Scroll</i>	346

Figura 48: Carolee Schneemann. <i>Interior Scroll</i>	346
Figura 49: Carolee Schneemann. <i>Interior Scroll</i> , 1975	347
Figura 50: El pergamino de <i>Interior Scroll</i>	348
Figura 51: Carolee Schneemann. <i>Fuses</i> . Película. 1964-67	349
Figura 52: Carolee Schneemann. <i>Fuses</i> , 1964-1967	350
Figura 53: Carolee Schneemann. <i>Fuses</i> , 1964-1967	350
Figura 54: Carolee Schneemann. <i>Fuses</i> , 1964-67	351
Figura 55: Carolee Schneemann. <i>Fuses</i>	352
Figura 56: Carolee Schneemann. <i>Plumb Line</i> . Película, 1969-1972	352
Figura 57: Carolee Schneemann. <i>Plumb Line</i> . Película, 1969-1972	353
Figura 58: Carolee Schneemann. <i>Plumb Line</i> . Película, 1969-1972	353
Figura 59: Carolee Schneemann. <i>Plumb Line</i> . Película, 1969-1972	354
Figura 60: Carolee Schneemann. <i>Plumb Line</i> . Película. 1969-1972	354
Figura 61: Carolee Schneemann. <i>Plumb Line</i> , 1969-1971	355
Figura 62: Carolee Schneemann. <i>Kitch's Last Meal</i> , parte de la doble proyección	356
Figura 63: Carolee Schneemann. <i>Moral Coils</i> . Instalación, 1994	357
Figura 64: Carolee Schneemann. <i>Portrait of Jane Brakhage</i> . Óleo sobre lienzo, 1958	358

Figura 65: Carolee Schneemann con el delantal en la película de Stan Brakhage, <i>Cat's Cradle</i> , 1958	359
Figura 66: Carolee Schneemann. Portada del libro The Book of Persephone de Robert Kelley. Fotomontaje, 1978	359
Figura 67: Carolee Schneemann. <i>Parts of a Body House-Liver</i> . Boceto de acuarela y tinta sobre papel, 1966	360
Figura 68: Carolee Schneemann. <i>Parts of a Body House Book</i> . Libro de artista, 1972	361
Figura 69: Copia de la portada del ejemplar de <i>Cézanne, She Was a Great Painter</i> , 1976	362
Figura 70: Carolee Schneemann. <i>ABC-We Print Anything-In the Cards</i> . Libro de artista, Países Bajos, Van Luxe Werkjes, 1977	363
Figura 71: Carolee Schneemann. <i>ABC-We Print Anything-In the Cards</i> ...Libro de artista, 1977	363

THE DISCIPLE

When Narcissus died the pool of his pleasure changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears, and the Oreads came weeping through the woodland that they might sing to the pool and give it comfort.

And when they saw that the pool had changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears, they loosened the green tresses of their hair and cried to the pool and said, "We do not wonder that you should mourn in this manner for Narcissus, so beautiful was he."

"But was Narcissus beautiful?" said the pool.

"Who should know better than you?" answered the Oreads. "Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, and in the mirror of your waters he would mirror his own beauty."

And the pool answered, "But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored."

-Oscar Wilde.

Complete Works of Oscar Wilde. EEUU: Harper Collins Publisher, 1994. p.864.

Introducción:

Carolee Schneemann y el goce del cuerpo

Carolee Schneemann (1939) ha sido llamada narcisista, pornógrafa y depravada a lo largo de toda su carrera artística. La obra de Schneemann por mucho tiempo fue ignorada por críticos e historiadores del arte a pesar de su importancia como pionera del arte corporal. Muchos de los textos que trabajan el arte de Schneemann presentan una visión reduccionista centrada casi siempre en ciertas obras específicas: *Interior Scroll*, *Fuses*, y *Meat Joy*, dejando a un lado el resto de su arte.¹ Consideramos que es vital ver la trayectoria de Schneemann más allá de las obras más conocidas. Carolee Schneemann sigue siendo una presencia activa en el mundo artístico.² La artista continúa llevando su arte hacia

¹ Carolee Schneemann expresó estar cansada de ver las mismas imágenes de sus *performances* y vídeos de los 1960s-1970s: *"I'm just tired of seeing the same works reproduced all the time."* (*"Estoy cansada de ver las mismas obras reproducidas todo el tiempo."*). Conversación telefónica con la artista 12 de septiembre 2005, c. 11:30 a.m. Las citas en inglés serán acompañadas por su traducción al español hechas por la autora de este trabajo.

² Durante el tiempo de investigación y redacción de esta tesis Schneemann ha continuado creando obras nuevas. El Artist's Institute de Hunter College le dedicó una temporada entera a la obra de Schneemann del 13 de febrero al 2 de agosto del 2015. Para esta ocasión Schneemann preparó una instalación nueva que acompañó las muestras y actividades que se llevaron a cabo en el centro. Para más información ver: *The Ninth Season of The Artist's Institute with Carolee Schneemann* en el portal de **Contemporary Art Daily**, 17 de agosto de 2015: <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/08/the-ninth-season-at-artists-institute-with-carolee-schneemann/>

nuevos medios. La obra de Schneemann desde sus comienzos hasta el momento actual muestra una gran constancia tanto en su experimentación de los medios artísticos como en su base teórica. Quisiéramos presentar a Schneemann no sólo como una artista, sino como una teórica cuyo pensamiento se materializa en su arte.

Carolee Schneemann fue una de las primeras artistas en trabajar directamente con su propio cuerpo. En palabras de Rebecca Schneider, Schneemann experimentaba con la carne como material artístico desde los comienzos de su carrera.³ Al parecer su interés siempre se centró en los aspectos corporales del arte. Schneemann se educó formalmente en la pintura y suele considerarse a sí misma principalmente como pintora. Las primeras muestras pictóricas de la artista ya apuntan un interés por incorporar movimientos y texturas dentro del lienzo para así destacar el aspecto físico de la obra de arte. El énfasis de todo el arte de Schneemann yace en la experiencia corpórea y en el movimiento. La artista expresa lo siguiente en sus notas de 1962-1963:

Anything I perceive is active to my eye. The energy implicit in an area of paint (or cloth, paper, wood, glass...) is defined in terms of the time which it takes for the eye to journey through the implicit motion and direction of this area. The eye follows the building of forms...no matter what materials are used to establish the forms. Such "reading" of a two-dimensional or three-dimensional area implies duration and this duration is determined by the force of total visual parameters in action....The tactile activity of paint itself prepares us for the increased

³ "In much of her early work, Schneemann experimented with 'flesh as material'..." Rebecca Schneider. **The Explicit Body in Performance**. Nueva York: Routledge, 1997, p.31. ("Schneemann experimento con 'la carne como materia' en gran parte de su obra temprana.")

*dimensionality of collage and construction: the literal dimensionality of paint seen close-on as raised surface...as a geology of lumps, ridges, lines and seams.*⁴

Las palabras de Schneemann demuestran una evidente preocupación por el movimiento y el esfuerzo físico de la mirada. También destaca el aspecto táctil de la pintura. Este interés de la artista la llevará a reformular el concepto de la pintura y a experimentar con el arte de la *performance*.

Aproximarse a la obra de Schneemann enfrenta al estudioso con varios problemas. En primer lugar, se trata de un arte difícil de apreciar a través del tiempo. Una parte considerable de la obra de Schneemann fueron *performances* de las cuales sólo restan fotografías o reproducciones fílmicas. En algunas instancias, como en obras más recientes, la artista preparó una serie de instalaciones en las que se mezclan distintos medios: escultura, pintura, vídeos, collages y proyecciones. La combinación simultánea de todos estos medios requiere la presencia física del espectador y resulta imposible realmente apreciar la obra por medio de las imágenes fotográficas. También es cierto que al emplear tantos medios

⁴ Carolee Schneemann from *The Notebooks 1958-1963 More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*. (Bruce McPhearson ed.) Nueva York: McPherson and Company, 1997, p. 9. (“Cualquier cosa que percibo es activa para mis ojos. La energía implícita en un área de pintura (o tela, papel, madera, cristal...) es definida en términos del tiempo que se toma el ojo en viajar por el movimiento implícito y directo de esa área. El ojo sigue la construcción de las formas...no importa qué materiales sean usados para establecer las formas. Tal “lectura” de un área bi-dimensional o tri-dimensional implica una duración y esta duración es determinada por la fuerza de todos los parámetros visuales en acción...La actividad táctil de la pintura misma nos prepara para la dimensionalidad incrementada de los collages y las construcciones: la dimensionalidad literal de la pintura vista de cerca como una superficie levantada...como una geología de imperfecciones, precipitaciones, líneas y entretejidos.”)

la ejecución de las piezas resulta caótica y a veces difícil de apreciar. Posiblemente todos estos problemas fueron mejor expresados y comprendidos por Bruce McPhearson, colaborador, pareja y editor del libro **More than Meat Joy**:

Carolee Schneemann has been making paintings, collages, assemblages, small scale sculptures, installations, films, prints, artist books, photographs, videotapes, as well as performance works combining these media with movement and spoken text, but because all of her work is rooted in formal training in gestural abstraction, she has insisted on being thought as a painter. Without diminishing Schneemann's substantial accomplishments, one may admit that there are artists working within each of these media of greater technical brilliance. Yet I know of no artist who has placed so many media into the conscious service of her art with such consistent success. So I find it more useful to regard Schneemann principally as a visual thinker, a philosopher of the actual, and then as an ironical visionary whose intent has been to strip away layers of resistance to selfrecognition in her audience, often with great comic effect.⁵

Al igual que McPhearson, este trabajo considerará el arte de Schneemann como el desarrollo de un pensamiento teórico. Su insistencia en ser considerada como pintora es parte de su concepción teórica de la pintura y su interés por incorporar la vivencia física y personal dentro del ámbito pictórico. La obra de esta artista es una puesta en práctica de una idea que ella considera importante: la experiencia vivida desde el cuerpo está

⁵ Bruce McPhearson en la introducción de **More Than Meat Joy**, Op. cit. p. V. (“Carolee Schneemann ha estado haciendo pinturas, collages, ensamblajes, esculturas de pequeñas dimensiones, instalaciones, películas, impresos, libros de artista, fotografías, vídeos así como trabajos de performance que combinan estos medios con el movimiento y el texto hablado, pero ya que todo su trabajo está basado en una formación en la abstracción “gestual”, ella ha insistido en ser considerada como pintora. Sin desacreditar los logros substanciales de Schneemann, uno puede admitir que hay artistas trabajando con cada uno de estos medios con mayor habilidad técnica. Pero no conozco a ningún artista que haya puesto tantos medios al servicio consciente de su arte con tanto éxito consistente. Por esto, encuentro más útil considerar a Schneemann principalmente como una pensadora visual, una filósofa de lo actual y luego como una visionaria irónica cuyo intento ha sido ir removiendo las capas de resistencias al autoreconocimiento en su público, casi siempre con un gran efecto cómico.”)

íntimamente ligada a todo aspecto de la existencia humana. El arte, la vida, la filosofía, la naturaleza, la literatura y el conocimiento son para Schneemann impensables sin el cuerpo. El arte de Schneemann en ocasiones se torna autobiográfico pues ella considera que la experiencia vivida es inseparable del pensamiento, inseparable del arte. Para Schneemann, la existencia corporal es el punto de partida del cual surgen todas las demás actividades humanas, incluyendo la práctica artística.

Una vez entendido este planteamiento básico de Schneemann se hace más claro por qué su insistencia en ser una artista multimedia a pesar de considerarse como pintora. Schneemann coloca el cuerpo directamente dentro de la teoría y las artes visuales. Este afán integrador suyo ve su metáfora perfecta en el cuerpo erótico. Sus reflexiones durante toda su carrera artística han girado en torno a sus vivencias físicas y al goce del cuerpo. La sensualidad siempre ha sido una fuerza vital en su vida personal y en su arte. Si su obra artística partía de su experiencia corporal concreta entonces esta sensualidad va a ser ineludiblemente manifestada en su arte. Schneemann no sólo intentaba desnudar el cuerpo sexual y vivo en el arte, sino que va mucho más allá al pensar en la sexualidad como un acto vivo de intercambio físico, creativo e intelectual.

Los intereses que hoy en día podrían llamarse feministas por parte de Carolee Schneemann son en realidad corolarios a su continua

búsqueda de unir la corporeidad a todos los aspectos de la vida. Al examinar toda la carrera artística de Schneemann se vislumbra una constante búsqueda por reintegrar la experiencia individual vivida desde el cuerpo a todas las dimensiones del ser humano, desde lo más mundano a lo más sublime, desde lo cotidiano a lo más intelectual, desde lo más pragmático a lo más teórico. Carolee Schneemann, como pintora, explora estas relaciones en su arte, moviendo la pintura fuera de sus limitaciones e incorporándola totalmente la vivencia física. Esta búsqueda toma como punto de partida su corporeidad femenina desde la cual se desencadenan todas las demás vivencias. Por tanto, el interés por lo femenino de Schneemann es sólo una parte de todo su proyecto.

El intento de las feministas en sólo ver la problemática de género es reducir toda la complejidad de la obra y pensamiento de Schneemann a un mero comentario propagandístico sobre la condición femenina. Este proyecto de integración radical lleva a Schneemann a indagar en la práctica lingüística, en particular la manera en que el lenguaje influye en la vivencia corporal. En muchas instancias su arte se convierte en una reflexión sobre las distintas maneras que el lenguaje estructura las convenciones sociales y cómo ello afecta las dinámicas intercorporales. Sobre todo, Schneemann contrasta el lenguaje con la experiencia subjetiva carnal. Por último, a través de su arte y su escritura, Schneemann lleva a

cabo una crítica a la práctica historiográfica del arte y cuestiona las subjetividades que imponen los cánones académicos.

La metodología de esta investigación será híbrida. Se hará un análisis historiográfico del arte de Schneemann partiendo de los escritos de la artista, algunos vídeos de sus obras y catálogos de exhibiciones. Nuestro intento será contextualizar las obras en su momento histórico para una mejor comprensión de las mismas. Para el análisis de su arte partiremos de algunas concepciones de Maurice Merleau-Ponty y Lou Andreas-Salomé sobre el cuerpo y el narcisismo. Los planteamientos del filósofo francés se aproximan a las intenciones de Schneemann. Por otra parte, la re-interpretación del psicoanálisis freudiano que hace Salomé fue una fuente de inspiración directa para el arte de Schneemann. Ambos planteamientos desvelan un acercamiento más adecuado a la obra de la artista norteamericana.

Este trabajo también pretende, de alguna medida, subsanar la poca importancia que se le ha dado a Schneemann y re-evaluar críticamente algunas de sus propuestas artísticas. A pesar de la omisión de Carolee Schneemann por parte de la historiografía del arte, su influencia sobre las generaciones siguientes de artistas ha sido reconocida por varios críticos.⁶

⁶ David Levi Strauss menciona en su ensayo *Love Rides Aristóteles Through the Audience: Body, Image and Idea in the Work of Carolee Schneemann* una charla que aconteció entre los editores de la prestigiosa revista **October** en 1994. Rosalind Krauss, Annette Michelson, Silvia Kolbowski, Denis Hollier, Hal Foster y Benjamin Buchloh se reunieron para discutir la recepción negativa que había recibido una retrospectiva de Robert Morris.

En estas páginas pretendemos re-evaluar críticamente el arte de Schneemann y las implicaciones que éste supone para la historiografía y crítica del arte.

La performance y el arte de género: una contextualización del arte de Schneemann

Antes de comenzar a analizar la obra de Schneemann es importante contextualizar su arte. Schneemann es conocida principalmente como una artista de *performance* y como artista feminista.

Haremos un breve recorrido por la historia y desarrollo tanto de la

Durante la charla comenzaron a hablar de las mujeres artistas de la década de 1960 y la poca atención que han recibido por parte de los historiadores del arte. Todos mencionaron a Carolee Schneemann como ejemplo sin adentrarse demasiado en su arte. Annette Michelson expresó lo siguiente: *"Perhaps what's at fault is that historians or theorists of the visual arts have had too minimal a range, have conceived of their task and their field too narrowly. Certainly, the work of the performers of the 1960s, of Yvonne Rainer in particular, has not gone undocumented or unassessed or unevaluated. Together with other work- that of Lucinda Childs and Carolee Schneemann, for example- it has been folded in to that period. But that work has not been done by art historians."* ("Quizás la falla es que los historiadores o teóricos del arte han tenido demasiado poco alcance, han concebido de manera demasiado estrecha su tarea y su disciplina. Ciertamente la obra de artistas de la performance de la década de 1960, Yvonne Rainer particularmente, no permaneció sin documentación o evaluación. Junto a otras obras- las de Lucinda Childs y Carolee Schneemann, por ejemplo- se ha absorbido dentro de ese periodo. Pero ese trabajo no fue hecho por los historiadores del arte.") El artículo aparece en Dan Cameron y Marcia Tucker (curadores) **Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits** (exh. cat) Los Ángeles. New Museum of Contemporary Art, 24 de noviembre 1996 al 26 de enero 1997. p. 29. El ensayo también fue publicado en **Carolee Schneemann Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects**. Massachusetts: The MIT Press, 2002, p. 317-325. Como sugiere David Levi Strauss, parece que los historiadores y críticos del arte reconocen la influencia e importancia del arte de Schneemann pero no le prestan mayor atención.

performance como del arte de género⁷ para llegar a una mejor comprensión del papel que desempeñó Carolee Schneemann en el ámbito artístico.

El estudio historiográfico de las performances resulta bastante complicado. Esto se debe, en primer lugar, a que se trata de un arte cuyas intenciones principales eran esquivar los museos y los discursos historiográficos. Es un arte efímero de una duración determinada. Las *performances* se estudian a partir de la documentación fotográfica o fílmica de los eventos y, en algunos casos, de los objetos utilizados que podrían conservarse. El término mismo resulta ser un tanto ambiguo. Originalmente se llamaban *happenings*. El concepto fue cambiando hasta que se empezó a emplear el término *performance*. Algunos autores prefieren hablar de *arte de acción*, término más amplio que puede abarcar una variedad de obras. Uno de los problemas para definir este tipo de arte es que no existen pautas precisas. En el caso de los *happenings*, Allan Kaprow llegó a desarrollar unas guías, las cuales muy pocos artistas

⁷ Cuando se habla de “arte de género” se refiere al arte que estudia la problemática del “género”. Los *gender studies*, o estudios sobre el género, surgieron en los Estados Unidos después de los escritos feministas influyentes y, en particular, de los escritos de Butler influidos por Simone De Beauvoir y la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty argumentó que lo que entendemos como “hombre” y “mujer”, por tanto los géneros, no son más que constructos sociales que de alguna manera se aprenden y se desarrollan. Los estudios críticos sobre la problemática del “género” llevaron a la proliferación de estudios *queer*, en los que se rompían las barreras del comportamiento sexual ortodoxo impuestos por una sociedad predominantemente heterosexual. Para propósitos de este trabajo examinaremos algunos ejemplos de la historia del arte contemporáneo en los que se expone una reflexión sobre la condición y la sexualidad femenina, ya que es el aspecto más pertinente para el arte de Schneemann. Emplearemos el término “arte feminista” ya que el arte de género comprende cuestiones que no son sólo reflexiones sobre la corporeidad femenina.

seguían fielmente. La palabra *happening* fue adjudicada a obras que se salían de los parámetros establecidos por Kaprow. Para esclarecer los problemas conceptuales consideramos *happenings* actos que se hacen más o menos improvisados en los que la participación directa del público es esencial. La *performance* sería un tipo de intervención en la que se necesita de la percepción del público pero prescinde de su participación directa. La *performance*, tal y cual la entendemos, implica un escenario o una distancia entre el artista y el público.

Las historias de la *performance* usualmente comienzan desde principios del siglo XX con los artistas dadá y los surrealistas. Estos artistas llevaban a cabo intervenciones que iban más allá del arte tradicional pero coincidimos con Sagrario Aznar Almazán en que este tipo de acción artística se dio todavía dentro de un espíritu del modernismo.⁸ Para los propósitos de este trabajo esbozaremos el desarrollo de las *performances* a partir de la segunda mitad del siglo XX y lo enfocaremos principalmente sobre el ámbito artístico de los Estados Unidos ya que es el trasfondo desde el cual trabajó Carolee Schneemann.

Para entender un poco mejor la trayectoria de las *performances* es importante recalcar la influencia que tuvo el pensamiento de Antonin

⁸ "...el Movimiento Moderno tradicional, por atrevido que fuese o pareciese ser, siempre habla desplegando sus impulsos imaginativos dentro de los límites tradicionales del arte. En ellos, cualquier fantasía se expresaba todavía mediante el principio ordenador de la forma estética. Es decir, el arte, aunque subversivo en parte, aún estaba del lado del orden e, implícitamente, de una racionalidad de forma, e incluso, a veces de contenido." Sagrario Aznar Almazán **El arte de acción**. Hondarribia: Editorial Nerea, S.A., 2000. p. 9.

Artaud (1896-1948) para los artistas de los 1960s. El autor francés estableció un nuevo concepto de teatro que involucraba las percepciones del espectador de tal modo que provocase cambios profundos en él y en su sociedad. Artaud quería que este nuevo tipo de teatro creara un impacto tanto físico como mental en el público. No se trataba ya de un teatro pasivo sino de uno activo.⁹ El tipo de teatro que defendía Artaud era uno en el que se disolvían las barreras entre el público y el escenario. También se trataba de un teatro que se nutriría de las distintas artes y de la vida misma:

*Practically speaking, we want to bring back the idea of total theatre, where theatre will recapture from cinema, music-hall, the circus and life itself, those things that have always belonged to it. This division between analytical theatre and a world of movement seems stupid to us. One cannot separate body and mind, nor the senses from the intellect, particularly in a field where the unendingly repeated jading of our organs calls for sudden shocks to revive our understanding.*¹⁰

Las implicaciones de este tipo de teatro son dramáticas. Artaud abogaba por un impacto físico Michel Huxley y Noel Wittsled (eds.) *The Twentieth-Century Performance Reader* co, dándole así más importancia al cuerpo humano en la apreciación del teatro. Esta cita nos sugiere que para

⁹ "Everything that acts is cruelty. Theatre must rebuild itself on a concept of this drastic action pushed to the limit." Antonin Artaud, *Theatre and Cruelty* tomado de Michel Huxley y Noel Wittsled (eds.) **The Twentieth-Century Performance Reader**. Londres: Routledge, 2003, p. 33 ("Todo lo que ejerce acción es crueldad. El teatro debe reconstruirse desde el concepto de esta acción drástica llevada al límite.")

¹⁰ *Ibidem*, p. 34. ("En términos prácticos, queremos volver a la idea del teatro total, en la que el teatro va a retomar del cine, las salas de concierto, el circo y de la vida misma, todas aquellas cosas que siempre le pertenecieron. Esta división entre teatro analítico y el mundo del movimiento nos parece estúpida. Uno no puede separar el cuerpo de la mente, ni los sentidos del intelecto, especialmente dentro de un campo donde el desvanecimiento interminablemente repetido de nuestros órganos nos obliga a choques repentinos para revivir nuestro entendimiento.")

Artaud era necesario un tipo de teatro que nos despertara desde los cuerpos.

El énfasis en el movimiento, el deseo de darle más importancia al cuerpo y las intenciones de incorporar dentro del teatro elementos de la vida misma serán retomados por los artistas que desarrollarán los *happenings* y las *performances*. El autor francés también destacó el uso del espacio, algo que en el posterior desarrollo de la *performance* será de una importancia central.¹¹ El pensamiento de Artaud tuvo una fuerte influencia en los artistas de la década de 1960 tanto en los Estados Unidos como en Europa. Carolee Schneemann misma lo cita como una fuente de inspiración para su “teatro cinético”.¹²

Una de las figuras más influyentes para el ambiente entre las décadas de 1950 y 1960 fue John Cage (1912-1993), quien también había leído los tratados de Artaud. El músico norteamericano desarrolló una nueva manera de conceptualizar la música que terminó impactando a las

¹¹ “Words mean little to the mind; expanded areas and objects speak out. New imagery speaks, even if composed by words. But spatial, thundering images replete with sound also speak, if we become versed in arranging a sufficient interpretation of spatial areas furnished with silence and stillness.” Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 35. (“Las palabras tienen poco sentido para la mente; áreas expandidas y objetos hablan en voz alta. Las imágenes nuevas hablan, aun cuando están compuestas por palabras. Pero las imágenes espaciales y estruendosas repletas de sonidos también hablan si estamos versados en llegar a una interpretación adecuada de áreas espaciales amuebladas con el silencio y la quietud.”) Resulta interesante el énfasis que también hace sobre el silencio, algo que será explorado por el músico John Cage, como se explicará más adelante.

¹² En una entrevista hecha por Kate Haug, Carolee Schneemann habla de sus influencias: “These were my earliest influences, followed by Artaud, Wilhelm Reich.” *Interview with Kate Haug* originalmente publicado en **Wide Angle**, no.1, 1977, p. 20-49, reproducido en **Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics**. *Op. cit.*, p. 22. (“Estos fueron mis influencias más tempranas, seguidas por Artaud y Wilhelm Reich.”)

distintas artes. En sus escritos de la década de 1930, Cage no sólo escribía sobre música sino que también teorizaba sobre la danza. Según su concepción, la danza y la música eran autónomas.¹³ La independencia de las artes fue una de las ideas más influyentes. La insistencia de Cage en el empleo de sonidos usualmente excluidos de la música y la importancia del silencio en sus composiciones también fueron aspectos revolucionarios que impactaron a la nueva generación de artistas.¹⁴ Él quería expandir los horizontes de la música y destacaba el aspecto vivo de todas las artes. Cage escribe lo siguiente en uno de sus tratados sobre la danza y la música:

*We are not, in these dances and music, saying something. We are simpleminded enough to think that if we are saying something we would use words. We are rather doing something...I may add there are no stories and no psychological problems. There is simply an activity of movement, sound, and light...The movement is the movement of the body.*¹⁵

¹³ "...there is an independence of the music and dance, which, if one closely observes, is proven also within the usual work. This independence follows from Ms. Cunningham's faith, which I share, that the support of the dance is not to be found in the music but in the dancer himself, on his own two legs..." John Cage. *Four Statements on Dance: In this Day* publicado originalmente en **Dance Observer**, ejemplar de enero de 1957 y recopilado en el texto Michel Huxley y Noel Wittsled (eds.) **The Twentieth-Century Performance Reader**. Op. cit., p. 141. ("...existe una independencia entre música y baile, que, si uno observa de cerca, se evidencia desde las obras usuales. Esta independencia proviene de la fe de Cunningham, que yo comparto, en que el sustento de la danza no se encuentra en la música sino en el bailarín mismo, en sus propias piernas.")

¹⁴ "Likewise the music sometimes consists of single groups of sounds which are not supported by harmonies but resound within a space of silence." *Ibidem*, p. 141. ("Asimismo la música a veces consiste de grupos de sonidos que no se sustentan con armonías sino que resuenan dentro de un espacio de silencio."). El silencio era tan importante para Cage que uno de sus conciertos más famosos 4'33" en la que el intérprete se sentaba frente un piano de cola durante 4 minutos y 33 segundos haciendo la menor cantidad de sonidos posibles. Esta composición de Cage resulta ser prácticamente una *performance* e indudablemente ejerció su influencia sobre los artistas que estaban de alguna manera en contacto con él.

¹⁵ *Ibidem*, p. 141. ("En estas danzas y música no estamos expresando nada. Somos lo suficientemente simples para creer que si decimos algo usaremos palabras. En cambio estamos

El pensamiento de Cage claramente aboga por un énfasis en la acción, algo que seguramente resultó atractivo para los artistas que se estaban formando en la época. Quizás una de las intervenciones de Cage más impactantes fue *Theater Piece No.1*, presentada en 1952 mientras trabajaba como profesor en el Black Mountain College. Esta pieza fue una colaboración entre varios colegas y artistas entre los cuales figuraban Merce Cunningham (1919) y Robert Rauschenberg (1925), entre otros. En esta intervención se hicieron varias actuaciones simultáneas: música de piano, baile, lectura de poesía, exhibición de cuatro lienzos y la lectura de un texto. En ella convergieron la poesía, la música, la danza, la pintura y la actuación. Este evento significó una nueva forma de concebir y percibir el arte en el que se mezclaban distintos medios y los distintos sentidos del público. Intervenciones como ésta fueron mostrando maneras para poder expandir el campo de las artes visuales.¹⁶

John Cage impartía clases de Composición Experimental en la New School for Social Research en los años de 1957-1959. Los estudiantes que participaban en el curso eran principalmente artistas. Uno de ellos,

haciendo algo...Podría añadir que no hay historias ni problemas psicológicos. Esto es simplemente una actividad de movimiento, sonido y luz...El movimiento es el movimiento del cuerpo.”)

¹⁶ Sería importante destacar que la fundación del Judson Dance Theater, del que participó Schneemann en sus comienzos y del cual se escribirá más adelante, fue fundado por la influencia de John Cage. Robert Dunn, músico que estudió con Cage, organizó un grupo de danza moderna inspirado en los pensamientos de su maestro sobre la música y la danza. El primer baile de este grupo se dio el 6 de julio de 1962. Eventualmente se convirtió en el grupo Judson.

Allan Kaprow (1927-2006), fue tan influenciado por el pensamiento y la música de Cage que empezó a experimentar con un tipo de arte que se centraba principalmente en la acción. Él los llamó *happenings* y estableció unas pautas para los mismos. Kaprow define el término de la siguiente manera:

A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life.¹⁷

Como se puede ver la cita de Kaprow destaca la proximidad a la vida. En el texto *Untitled Guidelines for Happenings* el artista hace un esfuerzo por delimitar unas guías para este nuevo tipo de arte. Entre los puntos que desarrolla, se destaca la cercanía del arte con la vida, la libertad de la expresión artística, la importancia de alejarse de las formas tradicionales del arte y la exploración del espacio y del tiempo real en la obra artística. En el tratado de Kaprow hay un claro énfasis en la acción. Él expresa que

¹⁷ Allan Kaprow, **Some Recent Happenings**. Nueva York. Something Else Press, 1966. p.5. El texto está disponible en formato pdf en el portal Ubu Classics: http://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf (“*Un Happening es un conjunto de eventos performados o percibidos en más de un tiempo y lugar. Su ambiente material puede ser construido, tomado directamente de lo que hay disponible o levemente alterado; así como sus actividades pueden ser inventadas o cotidianas. Un Happening, a diferencia de una obra de teatro, puede ocurrir en el supermercado, guiando por la carretera, debajo de una montaña de harapos, en la cocina de un amigo, puede ocurrir una vez o simultáneamente. Si es secuencial, el tiempo se puede extender por más de un año. El Happening se performa de acuerdo a un plan pero sin ensayo, público o repetición. Es arte pero parece más cercano a la vida.*”)

los *happenings* son considerados como arte por carecer de un término mejor y comenta que para él no habría ningún problema si fueran considerados como un tipo de deporte.¹⁸ Kaprow indica que no debe de haber un público fijo, sino uno que participe directamente del evento,¹⁹ de manera que la acción no será única y exclusivamente por parte del artista sino del público también. La importancia que el artista le concede a la acción se debe también a la influencia de Jackson Pollock sobre esta generación de artistas. Existen varias fotografías y un vídeo que muestra a Pollock desplazándose por el lienzo. Kaprow, al igual que otros artistas, se interesó por la acción de pintar.²⁰ Como se explicará más adelante, Carolee Schneemann también participó de esta tendencia.

¹⁸ *"The Happening is conceived as an art, certainly, but this is for lack of a better word...I, personally, would not care if it were called a sport."* Allan Kaprow *Untitled Guidelines for Happenings* (c. 1965), recopilado en Kristine Stiles y Peter Selz, eds. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings**. Los Angeles: University of California Press, Ltd., 1996, p. 709. (*"El Happening se concibe como un arte, seguramente, pero ello se debe a la falta de un mejor término...Personalmente no me importaría si lo consideraran un deporte."*)

¹⁹ *"...a group of inactive people in the space of a Happening is just dead space. It is no different from a dead area of red paint on a canvas. Movements call up movements in response."* Ibidem, p. 713. (*"Un grupo de personas inactivas en el espacio de un Happening es espacio muerto. No es distinto a un espacio muerto de pintura roja sobre un lienzo."*)

²⁰ Kaprow mismo escribió un ensayo titulado *The Legacy of Jackson Pollock* en el que destaca la acción en la pintura de Pollock. Otro artista, Jean-Jacques Lebel, escribió lo siguiente en su ensayo *On the Necessity of Violation* (1968): *"As far as we are concerned, we wish to delve more deeply into the very experience of painting. All that was left of "action-painting" was action."* Texto reproducido en Kristine Stiles y Peter Selz, eds. **Theories and Documents of Contemporary Art**. Op. cit., p. 720. (*"En lo que a nosotros se refiere, queremos abundar más profundamente en la experiencia misma de la pintura. Lo único que quedó de la 'pintura de acción' fue la acción."*). Los artistas de esta época se quedaron con las impresiones de los gestos y la acción de pintores como Pollock más bien que de las obras mismas. Lo que ellos destacaron fue el aspecto activo de la pintura y fue precisamente ello lo que los motivó a explorar la acción dentro de la expresión artística.

A pesar de los mejores intentos de Kaprow por definir y delimitar pautas para los *happenings*, muy pocos se mantuvieron fieles a las indicaciones del artista. En el momento en que comenzó este tipo de arte no existían términos ni referencia para catalogarlos. Por tal motivo, la palabra *happening* se utilizó para referirse a cualquier tipo de arte de acción aunque estos no cumplieran con todos los parámetros establecidos por Kaprow. Eventualmente el término *performance* acabó sustituyéndolo.

El desarrollo de los *happenings* no sólo significó la creación de un nuevo tipo de arte sino también un nuevo tipo de lenguaje. A partir de este momento, no sólo iba a existir una nueva terminología sino que el intento de crear arte por medio de una acción inmediata equivale a un nuevo léxico artístico. El artista Jean-Jacques Lebel expresa lo siguiente sobre los *happenings*:

*The relationship which has grown up between art and the majority of those who have to do with it is thoroughly defective—a voluntary blindness and refusal of communication. It was only to be expected that certain artists should feel this alienation—legalized, generalized and imposed by culture itself— to be an inadmissible obstacle, a challenge which could not go unanswered. But, to reply, a language and a new long-range technique were necessary. This new language, by the frank way in which it put the question of communication and perception, by its resolution to recognize and explore the forbidden territories which had hitherto halted modern art, had to form a complete re-examination of the cultural and historical situation of art. This language is the Happening.*²¹

²¹ Jean-Jacques Lebel *On the Necessity of Violation* en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.) **Theories and Documents of Contemporary Art**. Op. cit., p. 718-19. (“La relación que se ha desarrollado entre el arte y todos los que tienen que ver con ello es defectuosa— una ceguera voluntaria y rechazo a la comunicación. Era de esperarse que algunos artistas sintieran este asilamiento legalizado, generalizado e impuesto por la cultura misma— que era un obstáculo inadmisibile, un reto que no podían ignorar. Este nuevo lenguaje, por la forma franca en la que

No necesariamente estamos de acuerdo con la fe que expresa el artista en los cambios radicales que los *happenings* provocarían. No obstante, nos parece acertada la noción de que este tipo de arte significa un nuevo lenguaje artístico. Se trata de una nueva experiencia artística en la que se alteró la forma de apreciar el arte. Quizás por esta razón el estudio historiográfico de los *happenings* y las *performances* se encontró con serias dificultades. A partir de este momento, la crítica e historia del arte se enfrentaron a nuevos recursos, nuevas metodologías, nuevas técnicas y sobre todo un nuevo idioma.

John Cage también tuvo su influencia en la creación del Fluxus. George Maciunas (1931-1978), estuvo en contacto con grupos en los que participaba Cage. Muchos de los artistas involucrados en este movimiento pasaron por las aulas del músico norteamericano, por ejemplo George Brecht. Eventualmente Maciunas se trasladó a Europa y Alemania se convirtió en el centro de dicha agrupación. Es un poco difícil establecer un recuento historiográfico del Fluxus ya que no se trata de un movimiento artístico organizado. Maciunas escribió un manifiesto y existen algunas correspondencias en las que se esclarecen las motivaciones detrás de dicha agrupación. Fluxus significa devenir o fluir,

explora el problema de la comunicación y percepción, por su resolución de reconocer y explorar los terrenos prohibidos que hasta ese momento paralizaron el arte moderno, tenía que constituir una re-examinación completa de la situación cultural e histórica del arte. Este lenguaje es el Happening.”)

por tanto es un arte que fluye.²² La música era sumamente importante dentro de esta agrupación y muchas de sus intervenciones eran conciertos que consistían básicamente en explorar distintos tipos de sonidos.²³ Según Maciunas una de las intenciones de tal organización era eliminar la importancia del artista y eventualmente eliminar las artes plásticas mismas.²⁴ Según él los artistas deberían ocuparse de otras profesiones y dedicarse al arte únicamente en su tiempo libre. Los artistas pertenecientes al grupo tenían que ceder sus derechos de autor sobre las obras.²⁵ Maciunas se fue convirtiendo en una figura con demasiado poder

²² Carolee Schneemann ofrece la siguiente definición personal de "fluxus": "Well flux, basically from flux, change...and maybe it came from "Fuck us". "Fluxus" was a unit of people., which a happening of people could never be close. We couldn't even presume." Cita tomada de *Carolee Schneemann interview* por David Mayor, grabación hecha el 30 de abril de 1971 en Londres y conservada en los archivos del Tate Modern. ("Bueno flux, básicamente del flujo, cambio...y quizá vino de 'Fuck us.' 'Fluxus' era una unidad de personas en la cual una ocurrencia de personas nunca podían ser cercanos. No podíamos ni presumir.")

²³ "De hecho, Fluxus estuvo muy atento a la renovación de la música, del teatro y de las artes plásticas, aunque desde sus mismos orígenes permaneció siempre más ligado a la música...El estilo de los conciertos Fluxus lo determinan una serie de actuaciones elementales, la mayoría de las veces completamente independientes unas de otras y orientadas primordialmente a la producción de sonidos." Sagrario Aznar Almazán **El arte de acción**, Op. cit. p. 30-31.

²⁴ George Maciunas escribió lo siguiente en una carta a Tomas Schmit: "...Fluxus is against art as medium or vehicle promoting artists' egos, since applied art should express the objective problem to be solved not artists' personality or his ego...These Fluxus concerts, publications etc.-are at best transitional (a few years) and temporary until such time when fine art can be totally eliminated..." Letter to Tomas Schmit (1964), publicado en Kristine Stiles y Peter Seltz (eds.), **Theories and Documents of Contemporary Art**. Op. cit. p. 726. ("...Fluxus está en contra del arte como medio o vehículo para promover el ego de los artistas ya que el arte aplicado debe expresar los problemas objetivos a resolver y no la personalidad o el ego del artista...Estos conciertos, publicaciones, etc. del Fluxus son, en el mejor de los casos, transicionales (unos cuantos años) y temporeros hasta que llegue el tiempo en el que las bellas artes puedan ser eliminadas totalmente.")

²⁵ El detalle aparece expuesto explícitamente en la carta a Thomas Schmit y ofrece la siguiente explicación para controlar los derechos de autor: "We can't depend on each "artist" to destroy his ego. The copyright arrangement will eventually force him to it if he is reluctant." *Ibidem*, p. 728. ("No podemos confiar que cada 'artista' va a destruir su ego. Si resiste el arreglo de derechos de autor eventualmente lo obligará")

y él mismo determinaba quiénes podían entrar o quienes quedaban expulsados del grupo. Resulta interesante que Carolee Schneemann sea considerada como una artista Fluxus. Ella perteneció al grupo pero fue expulsada por el mismo Maciunas.²⁶ Muchos artistas tuvieron encontronazos con el creador y el movimiento tuvo una corta duración debido a estos problemas.

Los artistas pop también exploraron esta nueva tendencia en el arte. Estos artistas reaccionaban en contra del expresionismo abstracto y buscaban rescatar la cotidianidad banal de la cultura popular en su arte. Muchos artistas del pop comenzaron a explorar nuevos medios artísticos. Claes Oldenburg (1929), por ejemplo, hizo un *environment* titulado *Store* (1961) en el que recreaba su estudio como si fuese una tienda y vendía sus pertenencias. Jim Dine (1935) fue uno de estos artistas que empezó a experimentar con las *performances*.²⁷ Una de sus obras más famosas de Dine fue *The Smiling Worker* (1960), en la que el artista se disfrazó como un trabajador de color, pasando luego a escribir las palabras: *"I love what*

²⁶ Sobre el caso de Schneemann en particular y de otras artistas expulsadas ver el artículo de Kathy O'Dell *Fluxus Feminus* publicado en **The Drama Review: A Journal of Performance Studies** vol. 41, no.1 T153, primavera del 1997, p. 43-60. En el mismo la autora examina las razones por las cuales algunas artistas mujeres fueron expulsadas por Maciunas. Ella concluye que estas mujeres trabajaban demasiado de cerca con su corporeidad femenina, algo que para el creador del movimiento no era aceptable ni aconsejable.

²⁷ Para esta época les llamaban todavía *happenings* pero para estos artistas la precisión del término adecuado les era indiferente. Por esta razón no tuvieron reservas en eventualmente emplear el término *performance*.

I'm doing: HELP!"²⁸ mientras iba tomando sorbos de pintura. Como expresa Sagrario Aznar Almazán esta obra era una especie de burla a la pintura de acción y al expresionismo abstracto: "...Dine, con su máscara, está jugando el papel de un "pintor de acción" y, como se ve claramente en las fotografías....primero produce y luego destruye (saltando a través de ellas) unas telas que podían haber sido la quintaesencia del expresionismo abstracto."²⁹ El empeño de los artistas pop de rechazar el expresionismo abstracto y de devolver el arte a la vida fue determinante en las generaciones de artistas que se estaban formando en los Estados Unidos para esas fechas.

En Europa también se estaba dando la tendencia hacia el arte de acción. Uno de los ejemplos más radicales fue el accionismo vienés, aproximadamente del 1960 al 1971. Otto Muehl (1925), Gunter Brus (1938) y Hermann Nitsch (1938) fueron los integrantes principales. Sus acciones (o *aktionen*) exponían mucha violencia y agresividad sexual. Algunos, como Nitsch hacían alusiones a rituales de índole religiosos. El movimiento fue tan impactante que muchas de las intervenciones de los artistas fueron suspendidas por las autoridades. Sus obras eran tan chocantes que incluso hoy en día son difíciles de apreciar.³⁰

²⁸ ("Me encanta lo que estoy haciendo: ¡Socorro!")

²⁹ Sagrario Aznar Almazán **El arte de acción**. Op cit., p. 25.

³⁰ Resulta interesante señalar que en 1970, Carolee Schneemann participó en un evento Fluxus Fluxurum que tuvo lugar en Berlín. Para esta ocasión ella hizo la *performance Schlageret Auf* que será discutida en este texto. Otto Muehl estaba entre el público e incluso intervino como voluntario en un momento dado. Ver: **More Than Meat Joy**. Op. cit., p. 210.

Lo que estaba en la base de todo este tipo de arte era un deseo de transformar no sólo el mundo artístico sino la sociedad en términos generales. Los recuerdos de la Segunda Guerra Mundial estaban todavía muy cercanos. La forma de concebir y percibir el mundo había cambiado radicalmente. En la década de 1960 se dieron muchas iniciativas de cambios sociales como, por ejemplo, los eventos en Francia de mayo del 1968. Estos artistas tenían la convicción de que a través de su arte podían generar cambios sociales. Todos los movimientos discutidos, algunos más que otros, tenían este tipo de pretensión. Al parecer, durante la época se sentía la necesidad de tomar partido y actuar.

En los Estados Unidos la tendencia del arte de acción o de la *performance* fue continuada por varios artistas, entre los cuales podríamos destacar a Vito Acconci (1940) y Paul McCarthy (1945), artistas que exploraban su propia corporeidad para replantear nociones sobre la virilidad masculina, la violencia, la sexualidad y a fin de cuentas sobre el arte mismo. Un ejemplo de ello sería la pieza *Trademarks* (1970) de Acconci. En la misma el artista mordía distintas partes de su cuerpo desnudo para luego cubrir las marcas que dejaba con pintura. En *Face Painting-Floor White Line* (1972) de McCarthy, el artista convertía su propio cuerpo en un pincel con el que trazaba una línea blanca por el suelo. La obra ironizaba sobre la pintura de acción llevándola al extremo. Mientras estos artistas exploraban una participación más directa en su

arte muchas mujeres comenzaron a utilizar la *performance* para reflexionar sobre problemas relacionados con la mujer.

Hasta estas fechas el mundo artístico había sido dominado por los hombres. En la década de 1960 las mujeres comenzaron a participar más activamente en el mundo artístico debido a la influencia del feminismo que comenzaba a articularse, la liberación sexual y los cambios sociales que estaban aconteciendo. Las mujeres artistas comenzaron a utilizar este nuevo tipo de expresión artística para explorar las ideas existentes sobre la condición femenina. Este tipo de arte de acción exponía de forma directa a la sexualidad femenina, algo que no se había hecho hasta entonces. Por tal razón, estas artistas fluctuaban entre el ser aceptadas y rechazadas.

Muchas de las artistas de finales de la década de 1960 a principios de 1970 no fueron muy bien acogidas. A pesar de que las mujeres comenzaron a participar de forma directa en el mundo artístico se enfrentaban a muchos antagonismos y obstáculos. Schneemann expresa mucho resentimiento por la forma que los hombres recibieron su arte. En una carta dirigida a Kaprow escribe lo siguiente:

I didn't feel perceived by our group-not even sexually. As a female thing, yes, as a questionable element since I could never play your games your ways, which meant I might stand in judgement as well as need! The

*treacheries annoyances of slaves children servants witnesses who are not participants.*³¹

En la misma carta menciona la existencia de un núcleo de apoyo entre las mujeres artistas de los Estados Unidos de esta época, en particular el de Charlotte Moormann (1933-1991).³² Schneemann también señala que se sentía mejor acogida en el contexto europeo que en el ámbito artístico norteamericano.

Carolee Schneemann fue la primera mujer en exponer su cuerpo desnudo en su arte y pronto otras seguirían sus pasos. Para la década de 1970 muchas mujeres continuaron el camino que abrió Schneemann.

Algunas de estas artistas se enfrentaron a la dificultad de que su belleza física de alguna manera interfiriera e hiciera opaco su arte. La desnudez de

³¹Carolee Schneemann, en una carta a Allan Kaprow no enviada, fechada junio 1974. Aparece publicada en **More Than Meat Joy**. Op. cit., p. 196 y en su libro de artista *Cézanne, She Was a Great Painter*, sin número. (“No me sentí percibida por nuestro grupo- ni si quiera sexualmente. Como objeto femenino, sí, como un elemento cuestionable ya que nunca podía jugar en sus juegos al modo de ustedes, lo que significaba que podían enjuiciarme a la vez que dejarme en necesidad. Las traiciones irritantes de esclavos niños sirvientes que no son participantes.”). En la carta también expresa que ella era considerada la “Cunt Mascot” (Vagina mascota) del grupo. El término “cunt” ella lo usaba para recalcar el aspecto denigrante que ella percibía dentro de estos grupos de hombres artistas. La palabra en el contexto norteamericano es muy vulgar y representa uno de los peores insultos que se le puede hacer a una mujer.

³² “Charlotte and I helped each other, called for each other at times of stress, materialized in the wings year in and year out with missing scores, safety pins, tampons, telephone numbers, ambulances, food, dollars...that was the real sisterhood in the stud club.” Carolee Schneemann, carta a Allan Kaprow en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 196. (“Charlotte y yo nos ayudábamos una a la otra, nos llamábamos durante momentos de estrés, nos materializábamos en las alas año tras años con partituras perdidas, alfileres, tampones, números de teléfonos, ambulancias, comida, dinero...esa era la verdadera hermandad dentro del ‘Club Semental’ (‘Stud Club’).”) La palabra “sisterhood” es la hermandad entendida específicamente entre mujeres, hermanas. El nombre que ella le da al grupo de artistas masculinos “stud club”. Un “stud” es el caballo macho que es utilizado para aparearse con las yeguas y así procrear. En términos del inglés cotidiano se utiliza el término “stud” para hablar de un hombre viril quien posiblemente tenga muchas mujeres.

Schneemann, por ejemplo, la llevó a ser considerada como *"the best body in New York."*³³ Este mismo problema lo tuvo **Hannah Wilke** (1940-1993) quien durante toda su carrera artística mostró su cuerpo en poses que destacaban su sensualidad. Por ejemplo, en *S.O.S.-Starification of Object Series* (1974) Wilke aparece semidesnuda cubriendo su rostro y su cuerpo de unos chicles en forma de vagina para criticar la objetivación sexual de la mujer. Cuando el feminismo estaba apenas comenzando, las autoras y críticas aplaudieron la obra de artistas como Schneemann y Wilke por exponer su desnudez y su feminidad. Eventualmente comenzaron a criticarlas porque su arte se acomodaba a los parámetros socialmente establecidos de la belleza femenina. Como artistas y como mujeres ellas nunca renunciaron a desvelar su sensualidad. Ellas entendían sus cuerpos como parte de una totalidad que no era exclusivamente sexual pero que también lo era. Lucy Lippard escribe lo siguiente:

Men can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism. There is an element of exhibitionism in all body art...Yet the degree to which narcissism informs and affects the work varies immensely. Because women are considered sex objects, it is taken for granted that any woman who presents her nude body in public is

³³ Lucy Lippard escribe lo siguiente sobre Schneemann: *"Claes Oldenburg had recommended her for this feminist panel because she 'had the best body in New York.'" More Than Meat Joy*. Op. cit., p. 280. (*"Claes Oldenburg me la había recomendado para este panel feminista porque ella 'tenía el mejor cuerpo en Nueva York'."*). Este comentario de Oldenburg es indicativo de la recepción de Schneemann por parte del mundo artístico y además denota cierta ironía al pensar que si se trataba del mejor cuerpo de Nueva York sería apropiada su presencia en una conferencia sobre el feminismo.

doing so because she thinks she is beautiful. She is narcissistic, and Acconci, with his less romantic image and pimply back, is an artist. ³⁴

De manera que un hombre que exponga su propio cuerpo en el arte no tendrá la connotación peyorativa de ser narcisista. A pesar de hacer esta observación, Lippard critica en el mismo ensayo a artistas como Schneemann y Wilke precisamente por no salir de los discursos falocéntricos y por acomodarse dentro de la retórica del deseo masculino.³⁵ Resulta interesante que la crítica le prestó más atención a la obra de Wilke sólo tras su muerte y la serie de fotografías que hizo cuando ya estaba deteriorada físicamente por la leucemia. Como expresa Amelia Jones: *“Because Wilke continued to perform herself (posing rhetorically as “feminine”) through illness, her body/self disintegration in a harrowing process of physical decay, perceptions of her body art project shifted 180 degrees. Wilke is no longer to be viewed as self-absorbed beauty queen but as suffering*

³⁴ Lucy Lippard *The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women’s Body Art* en **The Pink Glass: Selected Femenist Essays on Art**. Nueva York: The New Press, 1995, p. 102. (*“Los hombres pueden usar mujeres hermosas y atractivas como objetos neutrales o superficies pero cuando las mujeres utilizan sus propios rostros y cuerpos se les acusa inmediatamente de narcisismo. Hay un elemento de exhibicionismo en todo el arte corporal...Sin embargo, el grado en el que el narcisismo informa y afecta la obra varía enormemente. Ya que las mujeres son consideradas como objetos sexuales se toma por sentado que cualquier mujer que presenta su cuerpo desnudo en público lo hace porque piensa que es hermosa. Ella es narcisista mientras Acconci, con su imagen menos romántica y espalda con granos, es un artista.”*)

³⁵ Vale la pena recalcar la actitud un tanto ingenua de Schneemann frente a estos discursos, razón fundamental por la que sostenemos que en su arte lo que puede ser llamado “feminista” es en realidad secundario al proyecto que ella intentaba desarrollar. Ella parte de sus vivencias personales, cercanas a la naturaleza de los campos de Illinois donde se crió, y, por lo tanto, muy alejada de las ideas convencionales sobre el cuerpo y en particular el cuerpo de la mujer.

artiste, making art of her pain."³⁶ Se comenzó a tomar en serio la obra de Wilke cuando ella expuso su cuerpo hinchado, deteriorado y moribundo. Al parecer existe la idea de que para que un discurso sobre lo femenino sea aceptado tiene que girar entorno a un cuerpo de mujer que no sea "deseable".

Otras artistas mujeres exploraron la *performance* como recurso artístico. **Ana Mendieta** (1948-1985),³⁷ artista cubana radicada en Nueva York, hizo durante toda su vida *performances* que giraban en torno a su corporeidad, la sexualidad femenina y sus raíces caribeñas. Una de las obras más analizada dentro de los discursos feministas fue *Rape Scene*, 1973. Mendieta quiso llamar la atención sobre la violación de una joven que había acontecido en ese mismo edificio. Invitó a sus colegas y amigos a su piso. Cuando llegaron encontraron la puerta abierta y a ella con las manos atadas dispuesta sobre una mesa. Llevaba la parte inferior de su cuerpo completamente desnuda y con manchas que parecían ser sangre.

³⁶ Amelia Jones **Body Art/ Performing the Subject**. Mineápolis: University of Minneapolis Press, 1998, p. 186. ("*Debido a que Wilke continuó performándose a sí misma (posando retóricamente como 'femenina')* durante el transcurso de su enfermedad, su desintegración del cuerpo/ser dentro del horrendo proceso del deterioro, las percepciones de su proyección corporal dieron un giro de 180 grados. Ya no se podía ver a Wilke como una reina de belleza ensimismada sino como una artista que hace arte de su sufrimiento.") Para una perspectiva interesante de Wilke ver el cuarto capítulo, *The Rhetoric of the Pose: Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body Art*, p. 151-195, del citado libro donde Jones.

³⁷ Vale la pena señalar que Carolee Schneemann conocía y tenía amistad con Mendieta. En **Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics**. Op. cit., p. 276-277, Schneemann recuenta cómo fue que hizo su homenaje a Mendieta, *Hand Heart for Ana Mendieta*, 1986. Tras la muerte de Mendieta Schneemann tuvo un sueño en el que sentía que su amiga le estaba tratando de comunicar algo. Luego ella recreó las imágenes de ese sueño para hacer su homenaje.

Su intención era romper el silencio que rodeaba el tema de la violación. En la serie titulada *Siluetas*, realizadas ya al final de su carrera artística, Mendieta exploraba formas de incorporar su cuerpo en la naturaleza. Estas *performances* aisladas consistían en colocarse dentro del ambiente natural ya sea con su cuerpo camuflado o dejando las huellas de su cuerpo. Esta serie se ha interpretado como un intento de reincorporar el cuerpo femenino en la naturaleza, a esa Madre Tierra mítica que algunas feministas reivindicaron.

Adrian Piper (1948), titulada en filosofía, hizo *performances* en las que exponía su condición de mujer y de negra en los Estados Unidos. Una de sus obras más famosas es *Food for the Spirit* (1971). Se trata de una *performance* personal en la que tomaba una serie de fotografías de su cuerpo desnudo durante un periodo de ayuno dedicado a la lectura de la **Crítica de la razón pura** de Kant. Esta serie, hecha pública en 1981, es un intento de presentar las facultades cognoscitivas e intelectuales de una mujer desnuda, algo que Schneemann también intentó hacer con su arte.

Annie Sprinkle (1954), actriz porno convertida en artista de *performance*, en 1989 hizo la controversial pieza *Post Porn Modernism*. Dentro de esta obra hubo un momento que se llamaba *Public Cervix Announcement* en el que se abrió de piernas y se colocó unos instrumentos de exploración ginecológica. Luego invitó a los que quisieran que pasaran

a ver con una lupa su cervix. La idea detrás de esta pieza era romper con los mitos lacanianos y freudianos que rodeaban la vagina.

En Europa las artistas también estaban llevando su arte a la acción.

Valie Export (1940) comenzó a hacer arte de corte feminista inspirado en los accionistas vieneses. Una de sus obras más famosas lo fue *Tapp und Tatkino* (Cine para tocar y palpar, 1968). En esta *performance*, repetida en más de una ocasión, la artista llevaba puesta, sobre sus pechos, una caja cubierta por un pedazo de tela simulando un telón e invitaba a los transeúntes a tocar su cuerpo desnudo dentro de la caja. Según la explicación de la artista, la idea detrás de esta obra era reivindicar el sentido táctil en el arte y abogar por una sexualidad libre de la que la mujer podía participar abiertamente.³⁸ En otra pieza, Valerie Export irrumpió con una pistola en un cine que mostraba películas pornográficas. Vestida con unos pantalones cortados de forma tal que se

³⁸ Valerie Export escribió lo siguiente sobre esta obra: “ ‘Tap and Touch Cinema’ is an example of activating the audience as reinterpretation of the screen. Tactile instead of visual communication...(It) is the first genuine woman’s film. Attributes of women, which our culture turns into objects for the sexuality of men, have been directly abolished and taken out into the streets in a form that breaks the rules of society...This process of liberation is woman’s first step from object to subject. She is free to dispose of her bosom, and no longer obeys social precepts. Since everything takes place on the street, and the consumer can be anybody, man or woman, this is an undisguised raid on the taboo of homosexuality.” La cita fue tomada de la siguiente página: <http://thegalleriesatmoore.org/publications/valie/valietour3.shtml#valietext>, recuperada el 5 de junio de 2006. (“ ‘Tap and Touch Cinema’ (Cine de toque y tacto) es un ejemplo de cómo activar al público como una manera de reinterpretar la pantalla. Comunicación táctil en vez de visual...Es la primera película genuinamente femenina. Los atributos de las mujeres, que nuestra cultura convierte en objetos para el deleite sexual de los hombres, han sido abolidos y llevados a la calle de manera tal que rompe con las normas sociales...Este proceso de liberación es el primer paso de la mujer para dejar de ser objeto y convertirse en sujeto. Ella tiene la libertad de disponer de su pecho y no obedece los preceptos sociales. Como todo acontece en la calle y el consumidor puede ser cualquier persona, hombre o mujer, esto es un ataque directo al tabú hacia la homosexualidad.”)

vieran sus genitales, se sentó al frente de la pantalla y le dijo a los hombres presentes que tenían allí una vagina real y que podían disponer de ella como quisieran. La respuesta fue que los hombres abandonaron el cine asustados.³⁹

Gina Pane (1939-1990) fue otra artista europea que empleaba su cuerpo como recurso artístico. Durante toda su carrera artística trabajó con la poética del dolor y en sus actuaciones aparecía siempre infligiéndose heridas en su cuerpo. Una de las obras más famosas de Pane fue *Azione Sentimentale* (1972-73) que se lee como una carta de amor desangrada a su amante. En esta acción, Pane iba vestida de blanco con un ramo de rosas rojas. Comenzó a quitarle las espinas a las rosas y a enterrarlas en su brazo. Luego colocó un pétalo en su mano y con la otra fue dibujando con una navaja la forma de una rosa, convirtiendo así su brazo en una flor sangrienta.

Marina Abramović (1946) también utilizó en su arte su cuerpo desnudo y la acción. En particular destacan las colaboraciones que hizo con su pareja Ulay (Uwe Laysiepen). En *Imponderabilia* (1977) Abramović y Ulay colocaron sus cuerpos desnudos a ambos lados del marco de una puerta. El público se veía en la obligación de pasar por el pequeño espacio que quedaba entre ellos y así rozar esas anatomías ajenas. Otra

³⁹ El detalle de esta pieza fue tomado del libro de Juan Vicente Aliaga **Cuestiones de género: una travesía del siglo xx**. San Sebastián: Ediciones Nerea, S.A., 2004, p. 70.

pieza de este estilo fue *Relation in Space*, (1976) donde Abramović y Ulay colisionaban sus cuerpos desnudos. Ambas piezas son indagaciones sobre la corporalidad e intentos de desmitificar las diferencias entre los géneros.

Muchas de las artistas mencionadas fueron influenciadas directa o indirectamente por la obra de Schneemann. Aunque es cierto que no todas la hayan citado como una influencia directa, Carolee Schneemann sigue siendo una de las primeras mujeres artistas en emplear su cuerpo desnudo como material artístico y fue una de las pioneras del arte corporal. Como dice John Perreault: *"Before there was Abramović, before there was Hannah Wilke, before there was Mendieta, there was Carolee Schneemann. I know for a fact, having been a friend of hers (also art teacher in Iowa State University) that Mendieta acknowledged Schneemann's influence. Schneemann probably influenced some male artists: Acconci, in his classic Body Art phase, comes to mind."*⁴⁰ Otras artistas que fueron influenciadas por

⁴⁰John Perreault *Imaging Carolee Schneemann* publicado en **Art Journal** el 30 de enero del 2006, tomado de la página: <http://www.ppowgallery.com/exhibitions/2006Schneemann/Binder1.pdf>. (*"Antes de Abramović, antes de Hannah Wilke, antes de Mendieta, estaba Carolee Schneemann. Yo sé por hechos, por ser amigo de ella (también maestro de arte en Iowa State University) que Mendieta reconocía la influencia de Schneemann en su obra. Schneemann probablemente influenció a algunos artistas hombres: me viene a la mente Acconci, en su fase clásica de arte corporal."*). En *Mortal Coils* (1993-94) de Schneemann, obra en la cual la artista recordaba a 15 amigos que se murieron entre esos años, la artista escribe lo siguiente sobre Wilke: *"Sculptor, photographer, conceptual artist. Sister feminist. Her body as exultant weapon and authenticating subject. In the 1970s she said: 'You are the first woman I ever saw use her body as her art...it's given me a lot of ideas...'"* (*"Escultora, fotógrafa, artista conceptual. Hermana feminista. Su cuerpo como arma exultante y concediéndole autenticidad al sujeto. En la década de 1970 ella dijo 'Tú eres la primera mujer que vi usar su propio cuerpo en su arte...me dio muchas ideas.'"*). Texto

Schneemann son Karen Finley (1956), Laurie Anderson (1947), entre otras. Como bien expresa la cita de Perreault las influencias sobre las artistas mujeres quizás sean más evidentes, pero ello no significa que su arte no haya de alguna manera impactado a los hombres aunque de forma indirecta. Ciertamente las *performances* corporales de Vito Acconci no se hubieran dado sin artistas como Schneemann que abrieron los pasos para este tipo de arte. También se puede citar a Sands Murray Wassink (1971)⁴¹ entre los artistas que fueron influenciados por el arte de Schneemann.

La trayectoria artística que emprende Schneemann forma parte de la evolución del arte de la época. Schneemann, influenciada por Artaud, Cage y Kaprow vio en este nuevo tipo de arte una forma de explorar el aspecto táctil de la pintura, el cuerpo y el movimiento. Las libertades que permitía la *performance* resultaron ser propicias para explorar los vínculos entre el cuerpo y el arte. Fue también gracias a esta época de revolución sexual por lo que Schneemann pudo presentar su cuerpo desnudo e indagar sobre su condición como mujer artista. Schneemann, al igual que

tomado de la página dedicada a esta obra de Schneemann: <http://vv.arts.edu/terminals/schneemann/coils.html>, recuperada el 5 de junio de 2006. A pesar del silencio al que ha sido sometida la obra de Schneemann, su arte ejerció influencia sobre otros artistas.

⁴¹ Sobre este particular ver el catálogo de la exhibición **Double Trouble: Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink** (Kathleen Wentrack, curadora) Exhibición que tomó lugar en Rotterdam y Amsterdam del 18 de noviembre al 22 de diciembre de 2001. Parte del texto del catálogo aparece en la siguiente página web:

<http://www.artwomen.org/DoubleTrouble/index.html>.

otros artistas de los 1960s, buscaba un arte en el que se fuera más allá de las nociones convencionales de la pintura y sobre todo que rompiera con los tabúes sociales sobre el cuerpo y la sexualidad. La presencia tan viva y directa de los artistas en la propia obra dio paso a que éstos fueran considerados como narcisistas, como expresó Lippard, de manera más contundente en el caso de las mujeres. Por tal motivo examinaremos más de cerca este narcisismo y las implicaciones que tiene para el estudio del arte corporal.

Capítulo I: Consideraciones metodológicas

§1. Narcisismo

Carolee Schneemann ha comentado varias veces que una de sus piezas, la película *Fuses*, fue descrita como exhibicionismo narcisista.⁴² El reiterado interés de Schneemann por utilizar su propio cuerpo como constante referente y materia prima de su arte produjo una reducción negativa de su arte como mera vanidad. La calificación de “exhibicionismo narcisista” parece sugerir no sólo una objeción a la supuesta fascinación por mostrar la propia imagen sino que se le agrega una serie de connotaciones de desviación sexual debido al contenido explícito del filme. En esta sección intentaremos liberar el concepto de narcisismo de sus acepciones negativas y trataremos de delimitar las ideas y teorías que informarán nuestro acercamiento tanto al arte de Carolee Schneemann como a la performance corporal en términos generales.

⁴² “Most of my contemporaries were pretty thrilled about the film. Others later admitted they considered it only ‘narcissistic exhibitionism.’ ” Carolee Schneemann *Interview with Kate Haug* en **Imaging Her Erotics**. Op. cit., p.26, originalmente publicado en **Wide Angle** 20, no 1, 1997. p. 20-49. (“La mayoría de mis contemporáneos estaban muy emocionados con la película. Otros luego admitieron que la consideraron como mero ‘exhibicionismo narcisista’.”)

1.1 El narcisismo psicoanalítico

Uno de los textos ineludibles a la hora de escribir sobre el narcisismo es *On Narcissism: An Introduction* de Sigmund Freud publicado en 1914. En este ensayo Freud esboza brevemente su definición clínica del fenómeno psicológico. Al contrario de lo que se podría pensar, el narcisismo en Freud no se limita únicamente al trastorno mental. En el desarrollo normal de la psique humana existe un estado que Freud llama *narcisismo primario*, donde el ego y la libido están unidas. En otras palabras, el objeto del amor libidinal en la infancia es el propio ego: el yo es el referente para todo. Una vez el niño cobra conciencia de sí y se entiende como un ente diferenciado de su entorno, la libido se desplaza hacia los objetos, hacia las demás personas y cosas que le rodean. Se trata pues de un movimiento hacia afuera, un desbordamiento del interior hacia el exterior. Lo que Freud concibe como el *narcisismo secundario* ocurre cuando el adulto regresa de alguna manera a la modalidad primaria y el ego vuelve a ser el foco principal de la libido. Esta vertiente del narcisismo para el pensador alemán es patológica ya que implica una regresión a un estado previo y menos desarrollado. El paciente queda de

alguna manera atrapado en sí mismo y aferrado a un “ego ideal”⁴³ que ya no existe. El interés de Freud en este ensayo, así como en gran parte de su pensamiento psicoanalítico, se centra en el narcisismo como trastorno y las implicaciones clínicas que tiene en los pacientes que lo sufren, dejando de un lado casi por completo las otras modalidades del fenómeno. A partir de su introducción al narcisismo, Freud no pasa a indagar más profundamente en el tema, optando en su lugar por la investigación de la estructura del ego y el inconsciente.⁴⁴ La puerta quedó abierta para la investigación de futuros analistas.

Uno de los autores que revolucionó el concepto de narcisismo fue Heinz Kohut. El ensayo *Forms and Transformations of Narcissism* presenta una óptica diferente, de particular interés para nuestro estudio. Kohut

⁴³ El término “ego-ideal” se refiere a la idealización del propio ser que el ego estructura. “...the part of the ego that is the repository of positive identifications with parental goals and values that the individual genuinely admires and wishes to emulate, such as integrity and loyalty, and which acts as a model of how he or she wishes to be.” Gary R. VendenBos, ed. **APA Dictionary of Psychology**. Washington, D.C.: American Psychological Association, 2007., p. 317. (“...la parte del ego que es el repositorio de identificaciones positivas con metas y valores paternos que el individuo genuinamente admira y desea emular, como por ejemplo la integridad y lealtad, y que sirven como un modelo de como él o ella quisiera ser.”). En el caso de Freud en el narcisismo secundario o patológico se proyecta un ego idealizado imposible de realizar que siempre producirá sentimientos de inferioridad y frustración.

⁴⁴ “Freud’s paper is rich and challenging, which, while rooted in his evolving theory of drives and psychic energy, nonetheless offers a way station which might well have led him in many new directions...In fact, he did not substantially move beyond his “Introduction”...He chose, instead, to investigate the manifestations of psychic energy and the division of the mental apparatus into its three domains of ego, super ego and id.” Andrew P. Morrison, introducción a la sección de *Landmark Contributions en Essential Papers on Narcissism*, Nueva York. New York University Press, 1986. p. 13-14. (“El tratado de Freud es muy rico y retante, el cual, mientras está basado en su teoría cambiante sobre los motivos del ego y de la energía psíquica, no obstante, ofrece una encrucijada que pudo conducirlo hacia nuevas direcciones...De hecho, no fue más allá de su ‘Introducción’...Optó en vez por investigar las manifestaciones de la energía psíquica y la división del aparato mental en las tres regiones del ego, super ego y el id.”)

argumenta que el narcisismo no sólo es una etapa normal en el desarrollo del ego en la infancia sino que es una parte constitutiva de la personalidad de todo ser humano durante el transcurso de su vida: “*The interplay between the narcissistic self, the ego and the superego determines the characteristic flavor of the personality and is thus, more than other building blocks or attributes of the personality, instinctively regarded as the touchstone of a person’s individuality or identity.*”⁴⁵ No se trata, pues, de una etapa formativa que debe ser “superada” por medio de la proyección del ego hacia los objetos.⁴⁶ Si bien para Freud el “ego-ideal” tiene implicaciones negativas en el sujeto que desarrolla el *narcisismo secundario*, para Kohut éste funciona más bien como una guía, el posible ser realizable que toma

⁴⁵ Heinz Kohut *Forms and Transformations of Narcissism* en **Essential Papers on Narcissism**, Op. cit. p. 72. (“El intercambio entre el ser narcisista, el ego y el super ego determina el sabor característico de la personalidad y es, por tanto, más que cualquier otra base o cualquier atributo de la personalidad, la cual es instintivamente considerada como la piedra de toque de la individualidad o identidad de la persona.”)

⁴⁶ El término psicoanalítico para esta proyección es *catexis*: “...*the investment of psychic energy in an object of any kind, such as a wish, fantasy, person, goal, idea, social group or the self. Such objects are said to be cathected when an individual attaches emotional significance (positive or negative affect) to them.*” Gary R. VendenBos, ed., Op. cit., p. 153. (“...la inversión de energía psíquica en un objeto de cualquier tipo, como un deseo, fantasía, persona, meta, idea, grupo social o el propio ser. Estos objetos son catectizados cuando un individuo le adjudica valores emocionales (afectos positivos o negativos).”). La palabra en alemán es *Besetzung*, tradicionalmente traducida como *catexis* o *carga* aunque estos términos no cumplan exactamente con el correspondiente alemán, ver: Luis Alberto Hanns **Diccionario de términos alemanes de Freud**. Buenos Aires: Editorial Distribuidora Lumen SRL., 2001. p. 89. El fenómeno se podría entender como una proyección libidinosa o amorosa del ego que pasa a cargar afectivamente un objeto. En el narcisismo primario el ego mismo es cargado y luego según Freud se pasa a proyectar esa energía hacia los entes que quedan fuera de uno mismo. A esto se le conoce como el “*object-love*” o amor de objetos, “...*love of a person other than the self.*” Gary R. VendenBos, ed. Op. cit., p. 637. (“...*amor hacia una persona que no sea el propio ser.*”)

en cuenta tanto las virtudes como las limitaciones del individuo.⁴⁷ Según el planteamiento de este autor el narcisismo es evolutivo, crece y madura con el pasar del tiempo y se vuelve patológico sólo cuando éste no se adecua a los cambios del ego y su entorno:

*If the grandiosity of the narcissistic self, however, has been insufficiently modified because traumatic onslaughts on the child's self esteem have driven the grandiose fantasies into repression, then the adult-ego will tend to vacillate between an irrational overestimation of the self and feelings of inferiority and will react with narcissistic manifestation to the thwarting of its ambitions.*⁴⁸

Es entonces la sobre-evaluación o sub-evaluación del ego lo que ocasiona el apego exasperado o desapego hacia los otros y dificulta la relación con los demás y es sólo en estas circunstancias que el sujeto cae en trastornos mentales.⁴⁹ La existencia de la patología que Freud describe en su ensayo introductorio no descarta la posibilidad de un narcisismo saludable y deseable que opera en el desarrollo normal del ser humano. Es ésta la modalidad que ocupa a Kohut y no el padecimiento clínico.

En el escrito Kohut delinea distintas instancias que evidencian este narcisismo constructivo y su proceso de transformación. Señalaremos

⁴⁷ Heinz Kohut, Op. cit., p. 70.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 68-69. ("Si la grandeza del ser narcisista, en cambio, no ha sido modificada adecuadamente porque embates traumáticos para el autoestima del niño convirtieron esas fantasías en represión, pues el ego adulto va a oscilar entre una estima irracionalmente exaltada del propio ser y sentimientos de inferioridad y ante sus ambiciones frustradas va a reaccionar con manifestaciones narcisistas.")

⁴⁹ "Under optimal circumstances, therefore, the ego ideal and the goal structure of the ego are the personality's best protective against narcissistic vulnerability and shame propensity." *Ibíd.*, p. 71. ("En las circunstancias óptimas, por tanto, el ego ideal y la estructura meta del ego son la mejor protección de la personalidad en contra de la vulnerabilidad narcisista y la tendencia hacia la vergüenza.")

aquí estas cinco vías ya que entendemos que el arte de Schneemann muestra estas vertientes del narcisismo.

- **La creatividad:** Al igual que muchos psicoanalistas, incluyendo Freud, Kohut entiende el narcisismo como parte ineludible del proceso creativo. Para el autor, el artista se mantiene en cierta medida dentro del *narcisismo primario* que se experimenta en la infancia: *"The creative individual, whether in art or science, is less psychologically separated from his surroundings than the noncreative one; the 'I-you' barrier is not as clearly defined."*⁵⁰ El artista parece no diferenciar entre el mundo interior y el exterior; posee una relación estrecha con su propio cuerpo y a la vez con su entorno y es por medio de esta apertura que puede crear su arte. El narcisismo en el ámbito creativo es entendido por Kohut como uno expansivo, uno que incluye al propio ser a la vez que abarca los objetos, paisajes y personas que le rodean: *"The spreading of libidinal investment upon 'collective alternates' and ultimately upon 'the world' ...appears to me as an indication of a narcissistic experience of the world (an expanded self which includes the world) rather than as the manifestation of a 'love affair' within an unqualified context of object love."*⁵¹ Se podría deducir que el narcisismo del

⁵⁰ Heinz Kohut, Op. cit., p. 75. ("El individuo creativo, ya sea en arte o ciencia, está menos separado psicológicamente de su entorno que el individuo que no es creativo; la barrera 'Yo-tú' no está definida tan claramente.")

⁵¹ *Ibíd*em, p. 77. ("La propagación del interés libidinal hacia 'alternos colectivos' y por último hacia 'el mundo'...me parece como una indicación de que una experiencia narcisista del mundo (un ser expandido que incluye al mundo) en vez de la manifestación de un 'amorío' dentro de un contexto no calificado del amor a los objetos.")

que escribe Kohut se trata más bien de ese “ser expandido”, ese yo que no se limita a su propio ser sino que en cierta medida se propaga para aprehender el mundo desde el cual existe. El artista, por la naturaleza de su trabajo creativo, está más capacitado para desarrollar este tipo de relación con el mundo: recibe en su interior lo que ve y percibe en su entorno y luego pasa a plasmar su obra. Kohut compara esta característica del sujeto creativo con el acto de inhalar y exhalar: incorporar en el organismo el aire que lo rodea y expirarlo. Se trata pues de una relación abierta del individuo y su experiencia corporal individual con el mundo en el que pertenece.

- **La empatía:** El narcisismo para Kohut es lo que posibilita la capacidad de relacionarse con los otros. El autor ve en la figura de la madre con su hijo el modelo ejemplar de esta vertiente del narcisismo. En las primeras experiencias narcisistas el bebé logra identificarse con un otro: la madre. Ello se lleva a cabo precisamente por la proyección narcisista del niño, la habilidad de colocarse en el lugar del otro y asumir que siente y padece de igual manera que uno. Por tanto, desde los comienzos se evidencia la capacidad humana de sentir empatía con los demás, aspecto que irá madurando en el adulto y logrará así una mayor apertura hacia los otros y el mundo:

This primary empathy with the mother prepares us for the recognition that, to a large extent, the basic inner experiences of people remain similar to our own. Our first perception of the manifestations of another person's

*feelings, wishes, and thoughts occurred within a narcissistic conception of the world; the capacity for empathy belongs, therefore, to the innate equipment of the human psyche and remains to some extent associated with the primary process.*⁵²

En otras palabras, no se trata de un cambio posterior de proyección de la libido del ego hacia el objeto sino que, como nos dice Kohut, ya desde sus manifestaciones primarias el narcisismo implica al otro. La capacidad de imaginar y percibir el mundo interior de los demás es posible gracias al narcisismo y no tras el abandono del mismo.

- La capacidad de comprender la propia mortalidad: Según Kohut la aceptación de la propia mortalidad y la naturaleza transitoria de todo lo que comprende la vida es uno de los más grandes logros del psicoanálisis. Esta característica preceñera de los objetos, según Freud, se traduce en una cierta indiferencia a los mismos por su aspecto evanescente. Kohut argumenta que en efecto ocurre lo contrario: el narcisismo desemboca en una mayor apreciación de los objetos.⁵³ El entendimiento de que nada dura para siempre crea la urgencia de valorar el presente, algo que para Kohut sugiere haber llegado a un narcisismo

⁵² Heinz Kohut, Op. cit., p., p.78. (*“Esta empatía primaria con la madre nos prepara para el entendimiento de que, en gran medida, las experiencias interiores de otras personas permanecen similar a la nuestra. Nuestra primera percepción de las manifestaciones de los sentimientos, deseos y pensamientos de otra persona tomaron lugar dentro de una concepción narcisista del mundo; la capacidad de la empatía pertenece, por tanto, al equipo innato de la psique humana y sigue hasta cierto sentido relacionada con el proceso primario.”*)

⁵³ Heinz Kohut, Op.cit, p.80.

más elevado.⁵⁴ Lejos de causar ansiedad y aislamiento, la aceptación de la propia muerte en una psique adecuadamente madurada y desarrollada posibilita una mayor apreciación de la vida en todos sus aspectos: *"I have no doubt that those who are able to achieve this ultimate attitude toward life do so in the strength of a new, expanded, transformed narcissism: a cosmic narcissism which has transcended the bounds of the individual."*⁵⁵ Por tanto, en el narcisismo como lo plantea Kohut, el ser humano logra aceptar el hecho ineludible de la muerte y así vivir con más autenticidad tanto su propia vida como su relación con el mundo y los demás. La capacidad del ego de abrirse a su entorno y de identificarse con el otro gracias a este narcisismo maduro sustituye el miedo ante la muerte por una renovada alegría de vivir. El narcisismo evoluciona más allá del individuo y logra sentirse en armonía con el mundo, hecho que Kohut concibe como "narcisismo cósmico" porque sintoniza con humildad su pequeño lugar dentro de ese cosmos que lo engloba.

- **El humor:** Relacionado con el estado del narcisismo que acabamos de discutir, el humor para Kohut es una forma constructiva del ego de asumir la propia mortalidad y vulnerabilidad. El humor, que

⁵⁴ *"...the creation of a higher form of narcissism."* Ibídem, p.81. (*"...la creación de una forma más elevada del narcisismo."*)

⁵⁵ Ibídem, p.81. (*"No tengo dudo que aquellos que logran esta última actitud hacia la vida lo hacen en la fortaleza de un narcisismo nuevo, expandido y transformado: un narcisismo cósmico que trasciende las limitaciones del individuo."*)

según Freud era el triunfo del narcisismo⁵⁶, evidencia este proceso evolutivo del ego y del narcisismo expansivo: *"Humor and cosmic narcissism are thus both transformations of narcissism which aid men in achieving ultimate maturity over the demands of the narcissistic self, i.e., to tolerate the recognition of his finiteness in principle and even of his impending end."*⁵⁷ El sentido del humor ante el sufrimiento y la muerte es una de las herramientas del ego narciso que ha evolucionado de forma saludable; es una manera de reiterar el propio ser ante su ineludible muerte, de reconocer la certeza del propio fin sin que ello conduzca a la desesperación. El autor advierte, claro está, que no se trata aquí del sujeto que utiliza el humor como mecanismo de defensa sino, por el contrario, como consecuencia de la aceptación madura del carácter percedero de la vida:

*...if a man is capable of responding with humor to the recognition of those inalterable realities which oppose the assertions of the narcissistic self, and if he can truly attain that quiet, superior stance which enables him to contemplate his own end philosophically, we will assume that a transformation of his narcissism indeed has taken place (a withdrawal of the psychical accent from the 'ego', as Freud put it) and will respect the person who has achieved it.*⁵⁸

⁵⁶ Heinz Kohut, Op. cit., p. 82.

⁵⁷ *Ibíd.*, p.82. (*"El humor y el narcisismo cósmico son, por tanto, transformaciones del narcisismo que ayudan al ser humano lograr la madurez máxima sobre las demandas del ser narciso, eso es, tolerar la comprensión en principio de su propia finitud y hasta de su ineludible fin."*)

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 83. (*"...si un hombre es capaz de responder con humor ante el entendimiento de las realidades inalterables que se oponen a las afirmaciones del ego narciso, y si puede verdaderamente obtener esa postura quieta y superior que le permite contemplar filosóficamente su propio fin, podremos asumir que en efecto ha tomado lugar una transformación de su narcisismo (una eliminación del acento físico del 'ego', como dijo Freud) y respetaremos a la persona que lo ha logrado."*)

El humor, pues, implica en cierta medida una relación armónica y no antagónica, una aceptación de todo lo que sale del control del individuo: la tragedia, el dolor, la adversidad, la muerte. Se trata de eliminar el acento sobre el propio yo para entenderse como partícipe de una realidad que de alguna manera escapa la comprensión, algo que para Kohut sólo es posible gracias a las transformaciones del narcisismo y que sólo puede ocurrir con el pasar del tiempo.

- **La sabiduría:** Todas estas distintas modalidades del narcisismo que hasta aquí hemos señalado desembocan en la quinta instancia del narcisismo positivo: la sabiduría. Se trata de un balance con la vida y sus realidades y en esta última instancia se integran todas las características del narcisismo: *“Wisdom may thus be defined as a stable attitude of the personality toward life and the world, an attitude which is formed through the integration of the cognitive function with humor, acceptance of transience, and a firmly cathected system of values.”*⁵⁹ La sabiduría, entonces, puede ser entendida como la modalidad más evolucionada del narcisismo al que todos deberíamos aspirar a llegar. Es la comprensión realista del propio ser, sus limitaciones y sus capacidades, en continua relación con su

⁵⁹ Heinz Kohut, Op.cit., p. 84. (*“La sabiduría podría ser definida como una actitud estable de la personalidad hacia la vida y el mundo, una actitud que es formada por medio de la integración de la función cognitiva junto al humor, la aceptación del carácter transitorio de la vida y un sistema de valores firmemente catectizado.”*)

entorno. Todos los estados de las transformaciones del narcisismo que señala Kohut desembocan en esta sabiduría:

*The ultimate act of cognition, i.e., the acknowledgement of the limits and of the finiteness of the self, is not the result of an isolated intellectual process but is the victorious outcome of the lifework of the total personality in acquiring broadly based knowledge and in transforming archaic modes of narcissism into ideals, humor, and a sense of supraindividual participation in the world.*⁶⁰

En otras palabras el narcisismo conduce al ser humano a esta sabiduría que engloba todos los procesos y transformaciones experimentados a lo largo de la vida.

El narcisismo en manos de Kohut deja de ser una etapa formativa del ego o una patología para ser entendido como una parte inherente de la mente y vida humana. El *narcisismo primario* en sus manifestaciones infantiles madura a la vez que el ser humano crece y envejece. Se expande para que el yo pueda entrar en relación con los otros y conduce a la sabiduría como suma de todas las transformaciones y de la aceptación armónica de la propia muerte. Visto así, el narcisismo lejos de ser un fenómeno aislante es precisamente lo que posibilita la apertura hacia los demás, el mundo y la vida.

⁶⁰ Heinz Kohut, Op. cit., p. 84. (“El máximo acto de la cognición, es decir, el reconocimiento de los límites y la finitud del ser, no es el resultado de un proceso intelectual aislado sino el resultado victorioso de una obra de vida de la personalidad total en adquirir conocimiento general y de transformar modos arcaicos de narcisismo en ideales, humor y un sentido de participación supraindividual en el mundo.”)

1.2 . El narcisismo creativo de Lou Andreas-Salomé

Dentro de las corrientes psicoanalíticas del narcisismo quisiéramos exponer algunas ideas de Lou Andreas-Salomé. Dicha autora guarda una importancia singular para analizar la obra de Carolee Schneemann ya que la artista la menciona como una de sus influencias.⁶¹ Lou Andreas-Salomé es recordada principalmente por sus intercambios con hombres de importancia en el ámbito cultural e intelectual en vez de su propia obra. Sus relaciones amistosas, y en ocasiones amorosas, con figuras como Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Martin Buber y el mismo Freud han terminado por ofuscar sus escritos y ha sido reducida a una “amiga de grandes hombres”.⁶² Muchos de sus textos todavía no han sido traducidos del alemán⁶³ y el interés que puedan suscitar parece ser más bien de carácter anecdótico.

⁶¹ En una conferencia del 17 de abril de 1998 que tuvo lugar en el MoMA, Schneemann invitó al público a buscar más información sobre Lou Andreas-Salomé diciendo lo siguiente: “*Her theory of narcissism is contrary or expands Freud... The gaze into the water is about self obliteration, loss of self, with the inclusion of the reflection absorbing self and what surrounds it. This interpretation from Salomé becomes talismanic for me...*” Tomado de la grabación de la serie de charlas llamada *Conversations with Contemporary Artists* guardada en los archivos del MoMA.

⁶² En la introducción al ensayo *The Dual Orientation of Narcissism* el traductor, Stanley A. Leavy comenta que la autora: “*is better known as a friend of great men...*” **Psychoanalytic Quarterly** Vol. 31. Bertram D. Lewin, ed. Nueva York, 1962 p.1. El artículo en alemán *Narzissmus als Doppelrichtung* fue publicado originalmente en la revista **Imago**, VII, 1921, p. 361-386. (“*es mejor conocida como amiga de grandes hombres.*”)

⁶³ Hay que aclarar también que gran parte de su obra se perdió en manos de los nazis quienes tras su muerte pasaron a destruir su biblioteca ya que ella se asociaba con hombres judíos y practicaba la psicología que para los nazis era ciencia judía. “*Al poco tiempo de su muerte, la policía alemana entró en su casa de Hainberg llevándose la totalidad de sus libros... El argumento para la intrusión de los nazis y el interés por la biblioteca eran que*

En cierta medida Carolee Schneemann goza de una suerte similar: se tiende a considerar como una figura entre otros artistas interesantes, una mujer que participó de una época de fecunda actividad artística o una mención curiosa en algunos textos. La verdadera contribución académica de los trabajos de Salomé es debatible. Desde luego son bastante repetitivos y ninguno de sus textos se consagra exactamente a una disciplina concreta (oscila arbitrariamente entre poesía, novela, filosofía, psicología, ética, teología) y, al igual que Schneemann, siempre mantuvo un eje autobiográfico en toda su obra aún en sus ensayos filosóficos y psicoanalíticos para ilustrar sus argumentos. No obstante, consideramos que su reinterpretación del narcisismo freudiano, que se dio de forma coetánea a Freud durante su participación en la escuela psicoanalítica de Viena, nos presenta ideas relevantes para el estudio de la performance en general y de forma particular para el arte de Carolee Schneemann.

El narcisismo es un tema que ocupó la obra de Salomé aún antes de que lo llamara de esa manera.⁶⁴ Su acercamiento tiene puntos de contacto con las ideas que discutimos previamente de Heinz Kohut.⁶⁵ Lou

muchos de los volúmenes eran de autores judíos." Vanina Escales **Lou Andreas-Salomé: la seducción de la inteligencia**. Buenos Aires: Capital Intelectual, S.A., 2008. p. 129.

⁶⁴ "Without the specific designation, the problem of narcissism was an old one for Lou Andreas-Salomé." Stanley A. Leavy en la introducción a su traducción de **The Freud Journal of Lou Andreas-Salomé** Nueva York. Basic Books, Inc., 1964. p. 15. ("El problema del narcisismo, sin la designación específica del término, era uno viejo para Lou Andreas-Salomé.")

⁶⁵ No se puede, sin embargo, concluir que ella fue una influencia para Kohut ya que él no hace mención de ninguno de sus textos y la obra de Salomé en ese momento tanto como en la actualidad, era prácticamente desconocida. Los puntos de contacto entre

Andreas-Salomé también concibe el narcisismo como un aspecto saludable y operativo en el desarrollo de la psique humana y critica el hecho de que Freud se limite a considerarlo como una etapa inicial en el desarrollo del ego.⁶⁶

Lou Andreas Salomé elabora en sus escritos una concepción de la existencia muy personal: la unión primigenia con la totalidad. Para la autora, durante la infancia, el niño antes de cobrar conciencia de sí se siente parte de un todo; su ser no tiene límites, es parte de los objetos y personas que lo rodean y todos ellos constituyen su ser. En el modelo freudiano esta etapa que dibuja Salomé se corresponde con el *narcisismo*

ambos autores se deben más bien a formas afines de concebir la existencia humana y el papel que desempeña el narcisismo así como una marcada influencia y disonancia con los planteamientos de Freud. En el caso de Kohut, además, se advierte el interés por la psicología social como bien explica Andrew P. Morrison en su introducción al escrito: *"His essay clearly indicates rejection of object relations as the final arbiter of psychic health, both by equating object relations theory with social psychology, and by offering a developmental line independent of object love for mature narcissism."* Op. cit., p. 16. (*"Su ensayo indica claramente un rechazo a las relaciones de objetos como el árbitro final de la salud psíquica, tanto al igualar la teoría de las relaciones de objetos con psicología social y al ofrecer una línea independiente de desarrollo de amor de objetos para un narcisismo maduro."*) Kohut además desarrolla su particular acercamiento a la psicología tras la experiencia devastadora de la Segunda Guerra Mundial, evento que naturalmente obliga a consideraciones sociales. Cabe mencionar también que el interés de Salomé por el tema del narcisismo parte de sus experiencias personales, tanto de su propia vida como la de artistas, escritores y pensadores que conoció- particularmente Rilke- y como parte de un sentido casi espiritual enraizado en la ética de Spinoza que se centra en la idea de una totalidad unificadora que rige todos los aspectos de la vida y disuelve las aparentes contradicciones. Esta idea la explicaremos más a fondo a propósito de su concepto de narcisismo y, posteriormente, en referencia al arte de Schneemann que parece compartir esta visión.

⁶⁶ *"...narcissism is not limited to a single phase of the libido, but is a part of our self-love which accompanies all phases. It is not merely a primitive point of departure of development but remains as a kind of fundamental continuity in all subsequent object cathexis of the libido..."* Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation...* Op.cit., p. 3. (*"...el narcisismo no se limita a una fase única de la libido, sino que forma parte de nuestro amor propio que acompaña todas las fases. No es meramente un punto de partida primitivo del desarrollo pero permanece como una especie de continuidad fundamental en todas las subsiguientes catexis de la libido."*)

primario donde la libido se proyecta inindiferenciadamente hacia el propio ego, fase que luego pasaría a ser “superada” en la etapa relacional con los objetos. Este paso que Freud entiende como saludable y en cierta medida superior al *narcisismo primario* para Salomé implica no un desbordamiento de la libido sino una especie de ruptura. Para la autora el ego llega a constituirse de forma un tanto antagónica al entenderse como algo aparte de su entorno. Lo que se conoce como la “unificación” del ego, su cobra de conciencia, para Salomé implica una separación dolorosa del ser con aquella totalidad de la que antes participaba:

*We attain our separate individuality only by repelling something and being repelled by it...Primary hate is not originally directed against something as other; it is anxiety about one's self, the anxiety of birth and of being abandoned, just as conversely for love the primary joy is that of the erstwhile belonging to one another, the recollection of the totality so extravagantly attributed to the beloved as though it were itself all.*⁶⁷

En otras palabras, la constitución de la identidad propia implica necesariamente un contraste con el mundo exterior lo cual conduce a una separación con el entorno: una pérdida de la unidad con los demás y el mundo.

Esta noción de ruptura con la totalidad viene de una experiencia personal que Salomé cuenta en su ensayo *The Dual Orientation of*

⁶⁷ Lou Andreas-Salomé. **The Freud Journal**. Op. cit., entrada del 8 de febrero de 1913, p. 94. (“Obtenemos nuestra individualidad separada solo al repelar algo y al ser repelado por ello...El odio primario no es dirigido en contra de algo como otro, es la ansiedad en torno al propio ser, la ansiedad de nacer y de ser abandonado, al igual que, a la inversa, para el amor la alegría primaria es la de haber sentido que pertenecía a otra persona, el recuerdo de la totalidad atribuída tan extravagantemente al amado como si este fuese en sí mismo todo.”)

Narcissism como un ejemplo autobiográfico. Se trata de su primer encuentro con su imagen reflejada en un espejo. Según el análisis lacaniano este es el momento decisivo donde el niño deja de experimentar su cuerpo de forma fragmentaria y pasa a sentir su unidad corporal y, por tanto, cobra conciencia de sí. En el caso de Salomé la experiencia frente al espejo produjo sensación contraria: *"With a sudden unheralded awareness, I saw my own existence separate from that of others. It was nothing in my appearance...It was rather the fact of standing forth as a bounded individual that left me homeless and impoverished -as if hitherto I had found a welcome place for myself as a part of everyone and everything."*⁶⁸ Esta experiencia de soledad y abandono la lleva a concebir el estado previo a la formación del ego como una regocijante unión con todo, una relación con el entorno sin fronteras ni límites. Se trata de la idea operativa detrás de todos los escritos de Lou Andreas-Salomé y la base conceptual para su particular manera de entender el narcisismo.

Se podría decir que esta interpretación novedosa que hace Salomé es producto de la formación filosófica que recibió en su juventud, aspecto que ocasionaba ciertas discrepancias con Freud.⁶⁹ En muchos sentidos la

⁶⁸ Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation...*, Op.cit, p. 7. (*"Con una conciencia súbita inesperada, vi mi propia existencia separada de la de los otros. No fue nada en mi apariencia...Más bien fue el hecho de que desde ese momento estaría parada como un individuo delimitado lo que me dejó sin hogar y empobrecida- como si antes de ese momento tenía un lugar para mí misma como parte de todos y todo."*)

⁶⁹ Durante su adolescencia, Lou Andreas-Salomé luchaba mucho con su familia que quería que fuera una fiel creyente de la Iglesia Católica Ortodoxa a pesar de que había

predilección por la idea de la totalidad y lo unificador parte de su interés por Baruch Spinoza, pensador que tanto para Salomé como para Nietzsche fue una gran influencia filosófica. En la **Ética** de Spinoza, los conceptos de Dios, naturaleza y *sophos* (sabiduría, inteligencia) en realidad vienen a ser lo mismo. Para Salomé no existe una división real entre lo físico y lo mental, ambos forman parte de toda experiencia humana y son igualmente inaprehensibles en su totalidad puesto que no son separables. Bajo esta misma premisa, critica los intentos dentro del campo del psicoanálisis de tratar aisladamente lo mental de lo físico y, en

perdido la fe en su niñez. Finalmente conoció a un predicador de mentalidad muy abierta, Hendrik Guillot, con quien empezó a relacionarse y quien le enseñó no sólo teología sino filosofía y literatura clásica, constituyendo así la base de la formación humanística de Salomé. Vanina Escales, Op. cit, p. 35-36. En las entradas del diario de Salomé se puede ver que Freud, así como otros colegas psicoanalistas como Victor Tausk, no compartía el acento filosófico con el que ella abordaba los temas psicoanalíticos. En la entrada fechada para el 23 de febrero de 1913, Salomé escribió lo siguiente sobre un intercambio con Freud: *"Afterward we spoke about his resistance to pure philosophy. And about his notion that it is really essential to struggle against the need peculiar to thinkers for an ultimate unity in things, recognizing this need as the product of a profoundly anthropomorphic root and custom and, furthermore, as a possible hindrance or distraction in the detailed research of positive science."* Lou Andreas- Salomé **The Freud Journal**, Op. cit., p. 104. (*"Después hablamos sobre su resistencia a la filosofía pura y sobre su noción de que es realmente esencial luchar en contra de la tendencia peculiar de los pensadores de buscar una última unidad en las cosas, reconociendo esta necesidad como el producto de una raíz y costumbre profundamente antropomórfica y, más aún, como una posible molestia o distracción en la investigación detallada de la ciencia positivista."*). Lo que se deduce es que ambos entendían de forma distinta el campo del psicoanálisis: para Freud se trata de una ciencia empírica mientras que para Salomé es una ciencia humana ineludiblemente subjetiva. La autora critica la insistencia de Freud en tratar el psicoanálisis estrictamente como una ciencia: *"...scientific objections would here be justified: that the real distinction between natural science and other scientific disciplines, e.g., between chemistry and psychology, becomes strikingly apparent here where the distinction is between things that are quantifiable and those that are not...we have to remain aware of the nonobjective nature of all the humanistic disciplines."* *Ibidem*, p. 64. (*"...las objeciones científicas aquí serían justificadas: la verdadera distinción entre ciencia natural y otro tipo de disciplina, como por ejemplo entre química y psicología, se vuelve dramáticamente aparente cuando se trata de la distinción entre cosas que son cuantificables y las que no...tenemos que mantenernos conscientes de la naturaleza no-objetiva en todas las disciplinas humanistas."*)

muchos casos, de colocar estos dos ámbitos en oposición. Desde este punto de vista, Lou Andreas-Salomé entiende que el psicoanálisis es una disciplina que se queda corta y necesitaría tomar de la filosofía para completar su empresa: *“To grasp Spinoza it is only necessary to think through to its conclusion the concept that physical and mental manifestations are representations of one another...the conscious inward contemplation of the integrity and presentness of two worlds -as we reckon- which nowhere exclude or determine each other, because they are but one. It is the philosophical step that goes beyond Freud...”*⁷⁰ Spinoza le ofrece a Salomé el vínculo del que carece el psicoanálisis entre cuerpo y mente y el trasfondo filosófico desde el cual apoyar su planteamiento unificador que se manifiesta quizás de forma más evidente en su elaboración del concepto del narcisismo.

En el análisis de Salomé el narcisismo tiene dos vertientes, lo que ella llama “doble dirección”.⁷¹ Por un lado, el sujeto siente la necesidad de constituirse como algo distinto a su entorno, de diferenciarse, pero a la misma vez intenta regresar a esa etapa previa donde se percibía como

⁷⁰ Lou Andreas-Salomé. **The Freud Journal**, Op. cit., entrada titulada *Spinoza* 1912, p. 75. (*“Para entender a Spinoza es necesario pensar a cabalidad el concepto de que las manifestaciones físicas y mentales son representaciones de una a la otra...la contemplación interior consciente de la integridad y presencia de dos mundos- como entendemos- en la que no excluye ni determina una a la otra, porque son una misma. Es el paso filosófico que va más allá de Freud.”*)

⁷¹ El término alemán *Doppelrichtung* fue traducido al inglés como “dual orientation” mientras que en la traducción al español se usó “doble dirección”, **El narcisismo como doble dirección**. Barcelona: Tusquets editores, 1982. Es importante notar que en muchos de sus escritos ella habla de dualidades o dos modalidades de un mismo concepto. Entendemos que el dualismo en su pensamiento se debe a su formación filosófica (dualista) y como parte de su interés por lo unificador, por la disolución de las oposiciones.

parte de todo lo que lo engloba. Por tanto, esta doble dirección consiste en la afirmación de una identidad frente al mundo y el deseo de, en cierto sentido, disolverse en esa totalidad. Lo que vincula ambas “direcciones” sería la libido.⁷² La proyección libidinosa hacia los objetos (el object-love que para Freud supone la superación del *narcisismo primario*) para Salomé sólo es posible por medio del recuerdo infantil de esa unión primigenia. Ese primer esquema previo a la diferenciación del ego hace que la libido se proyecte hacia el exterior, tomando siempre como ejemplo la unión regocijante del niño con el cuerpo materno: “...a libidinal object is a transference from an earlier undifferentiated unity of subject and object to an individualized external image.”⁷³ Se trata, pues, de algo similar a lo que Kohut escribe sobre la empatía: en la proyección libidinosa se repite en cierta medida la identificación unitaria que se experimenta durante la infancia con el cuerpo materno y, en el análisis de Salomé, con todo lo que lo rodea. Mientras que para Freud esta capacidad del sujeto significa la “superación” del narcisismo, específicamente el *narcisismo primario*, tanto para Salomé como posteriormente Kohut este movimiento de la libido hacia los otros en realidad se da gracias al narcisismo y no a pesar de él.

⁷² “...libido must constitute the connecting link between the desire for individuality and the contrary movement toward conjunction and fusion.” Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation...*, Op. cit., p. 4. (“...la libido debe constituir como el vínculo conector entre el deseo por la individualidad y el movimiento contrario hacia la conjunción y la fusión.”)

⁷³ *Ibidem*, p.10. (“...un objeto libidinal es una transferencia de una unidad indiferenciada previa del sujeto con el objeto hacia una imagen externa individualizada.”)

Lou Andreas-Salomé ofrece una reinterpretación del mito grecorromano de Narciso, quien le concede el nombre al concepto psicoanalítico. Para la autora no se trata meramente de un hombre obsesionado con su propia imagen y belleza, más bien lo entiende desde su visión unitaria del ser humano con su entorno: *"Bear in mind that the Narcissus of legend gazed, not at a man-made mirror, but at the mirror of Nature. Perhaps it was not just himself that he beheld in the mirror, but himself as if he were All."*⁷⁴ En otras palabras, al considerar que Narciso contemplaba su reflejo desde un cuerpo natural cabe la posibilidad que lo que buscaba no era la propia hermosura sino más bien verse reflejado como parte de esa naturaleza. El Narciso que presenta Salomé deja de ser un prisionero de su propia vanidad para ser un hombre cautivado por la contemplación de su rostro sobre la superficie del agua que ondula y se difumina con el cielo y la tierra que rodea su imagen.

El énfasis dentro del psicoanálisis en la enfatuación de Narciso consigo mismo ofusca cualquier interpretación del narcisismo fuera de sus aspectos negativos y aislantes. Salomé nos recalca que ello se debe al equívoco del psicoanálisis de ver solo un aspecto del tema: el patológico. Para subsanar esta dificultad, Salomé concibe el narcisismo como

⁷⁴ Lou Andreas-Salomé, *The Dual Orientation...* Op. cit., p. 9. (*"Hay que mantener en mente que el Narciso de la leyenda se miró, no en un espejo de factura humana, sino en un espejo de la Naturaleza. Quizás no fue solo a sí mismo lo que contempló en el espejo sino a sí mismo como si fuera Todo."*)

creativo. No sólo se trata de un incesante fluir regresivo al estadio infantil donde el ego y la libido todavía permanecían unidos sino que apunta a la re-generación. Narciso después de ahogarse en el lago renace como flor, lo cual para Salomé es indicativo de la capacidad creativa que lleva consigo el narcisismo:

Finally, a third and beautiful narcissism appears: alongside Narcissus who looks in love at his mirrored image (sadly, says the legend, as he must if he is under a neurotic spell), and alongside the second narcissism that does not fit the name, because here Narcissus is not mirrored but becomes- gives birth to himself- and in the symbolic language of psychoanalysis does indeed come "from the water" if only as a mere image, stands Narcissus, the discoverer of himself, the self-knower.⁷⁵

El narcisismo se podría entender como la capacidad creativa del ser humano de conocerse a sí mismo - y a sí mismo como parte de su entorno - y de renacer gracias a ese mismo proceso de autoconocimiento. En otras palabras, lejos de ser autodestructivo, como cuando es tratado sólo como patología, el narcisismo más bien es creativo: en él se da la capacidad del individuo de expandirse, de regenerarse, de transformarse. Siguiendo esta línea de pensamiento, Salomé desarrolla su concepto de sublimación y coloca al artista como ejemplo privilegiado en su análisis del narcisismo.

⁷⁵ Lou Andreas-Salomé **The Freud Journal**, Op. cit., entrada titulada *Wednesday Discussion: Narcissism* 5 de marzo de 1913, p. 111. ("Finalmente aparece un tercero y hermoso narcisismo: junto a Narciso que contempla con amor su imagen reflejada (lamentablemente, según la leyenda, como tiene que hacer si se encuentra bajo un hechizo neurótico), y junto al segundo narcisismo que no pega con el nombre, porque aquí Narciso no es reflejado sino se convierte- se da a luz a sí mismo- y, en el lenguaje simbólico del psicoanálisis en efecto sale 'del agua' aunque sea como mera imagen, emerge Narciso, el descubridor de sí mismo, el conocedor del propio ser.")

1.2.1 La sublimación afirmativa

Dentro de la concepción psicoanalítica tradicional, en este caso la freudiana, para poder participar en la sociedad, los instintos - particularmente los eróticos - pasan a ser regulados por el ego. La sublimación sería una superación de esos instintos, una desviación de los impulsos sexuales hacia otros fines. Salomé ofrece la siguiente observación: *"In most of Freud's writing, civilized man appears as a sadly domesticated savage, and his sublimation by the aid of his repressed savagery assumes an essentially negative quality- drive and culture being contrasted like the inner and outer value."*⁷⁶.

Salomé parece advertir que el concepto de sublimación desarrollado por Freud implica necesariamente una relación adversa donde la libido tiene que ser reprimida para que el ego pueda desenvolverse adecuadamente con los demás. La autora supone que esta praxis social de represión tiene que ver más bien con el desarrollo social e histórico de Occidente y no necesariamente una oposición real entre la

⁷⁶ Lou Andreas-Salomé, **The Freud Journal**. Op. cit, entrada titulada *Tausk's Course: Sex and Ego*, 26 de noviembre, 1912. p. 56. (*"En la mayoría de los textos de Freud, el hombre civilizado aparece como un salvaje tristemente domesticado, y su sublimación de su salvajismo reprimido asume una cualidad esencialmente negativa- el impulso y la cultura son contrastadas como valores interiores y exteriores."*)

cultura/sociedad y la naturaleza física.⁷⁷ Para ilustrar este punto menciona el hecho de que el erotismo ha sido restringido socialmente a la genitalidad, ignorando la posibilidad del erotismo que se extiende más allá de los genitales: *“That is not sublimation, not a departure from the goal, but on the contrary the attainment of the goal; likewise the subordination of nature to culture is only seemingly a denaturing process and itself takes place on the same natural foundation.”*⁷⁸ En otras palabras, el psicoanálisis freudiano entiende como hecho algo que para Salomé no es más que un constructo social que toma ciertos juicios morales como verdaderos. Lou Andreas-Salomé postula la siguiente visión: *“Actually it is our own self realization that we call ‘sublimation’...It means the living application of the gifts of nature to their own purposes...”*⁷⁹ Salomé propone emplear el término que usaba su colega Victor Tausk, *elaboración*,⁸⁰ ya que sugiere de forma más

⁷⁷*“The genetic point of view is so disposed to beat the “primitive” as an obstacle to be overcome that it must at times lose sight of the enduring “primary” element. It has endowed the concept of sublimation with the perilous role of standing in opposition to the natural. Being the total expression of humanity, nature and culture are everywhere present together, but in this view the distinction is historically, i.e., artificially, intensified so that sublimation and repression are pushed into an ominous kinship.”* Lou Andreas-Salomé, **The Freud Journal**. Op. cit, p. 146. (*“El punto de vista genético está tan dispuesto a vencer lo ‘primitivo’ como si se tratara de un obstáculo que hay que superar que en ocasiones se pierde de vista el elemento ‘primario’ duradero. Le ha concedido al el concepto de sublimación la peligrosa tarea de oponerse a lo natural. Al ser la totalidad de la expresión humana, naturaleza y cultura están presentes juntas en todo lugar, pero desde esta óptica la distinción es históricamente, es decir, artificialmente intensificada de forma tal que la sublimación y la represión se juntan en una unión ominosa.”*)

⁷⁸ *Ibíd*em, p. 146. (*“Esto no es sublimación, no es el abandono de la meta sino, al contrario, es alcanzar la meta; de igual manera la subordinación de la naturaleza a la cultura solo aparenta ser un proceso de denaturalización y ello mismo toma lugar sobre la misma base natural.”*)

⁷⁹ *Ibíd*em, entrada titulada *Sublimation*, p. 146. (*“En realidad lo que llamamos ‘sublimación’ es la autorrealización...Significa la puesta en práctica de los bienes de la naturaleza para sus propios propósitos.”*)

⁸⁰ *Ibíd*em, p. 146.

adecuada lo que ella entiende por el concepto: la proyección constructiva de la libido hacia las capacidades creativas del ser humano.

Partiendo del análisis de Ferenczi⁸¹, Salomé entiende que la proyección de la libido hacia los objetos es posible por medio de la tendencia a la simbolización de la mente humana.⁸² Se podría entender que la sublimación es más bien la capacidad del ser humano de ahondar en las fuerzas creativas para proyectar sus instintos por medio de los símbolos y las representaciones. Ban Wang expresa lo siguiente sobre este punto: “...*affirmative sublimation can be seen as a process in which narcissistic love is given chance to unfurl and realize itself by constant recycling and recreating symbolic forms consonant with human desire in culture.*”⁸³ Se trata, por tanto, de esa capacidad de Narciso de re-crearse. Esta sublimación afirmativa es cónsona con la concepción de Kohut del narcisismo como evolutivo, que crece y madura con el tiempo, pero Salomé señala que esto sólo es posible gracias a la habilidad casi poética de crear símbolos y significados. La persona mejor capacitada para llevar a cabo esta

⁸¹ Sándor Ferenczi fue un psicólogo coetáneo de Freud muy importante en el desarrollo de la disciplina y cuyo tratamiento de la simbolización del ego fue muy influyente en el pensamiento de Salomé.

⁸² Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation...*, Op.cit., p.13.

⁸³ Ban Wang *Memory, Narcissism, and Sublimation: Reading Lou Andreas-Salomé's Freud Journal* en **American Imago**, Vol. 57, No. 2, 2000. p. 231. (“...la sublimación afirmativa puede ser entendida como un proceso en el que el amor narcisista tiene la oportunidad de desplegarse y realizarse a sí mismo por medio del reciclaje y la recreación constante de formas simbólicas cónsonas con el deseo humano en la cultura.”)

sublimación afirmativa sería el artista ya que fluye constantemente entre las dos direcciones del narcisismo en el proceso creativo.

1.2.2. Narcisismo y sublimación en el artista

El narcisismo que aboga Lou Andreas-Salomé es uno de naturaleza creativa, como hemos expresado anteriormente, y, por tanto, una parte ineludible del proceso artístico. El aspecto narcisista del artista o creador no es una aportación novedosa ni única de Salomé, sin embargo, la figura del artista ocupa un lugar central dentro de su pensamiento y es una recurrente preocupación. El artista retiene en cierta medida la apertura con el entorno en que se vive durante la infancia: *“The artist needs to be able to regress to the most infantile levels remaining fully susceptible to corporal stimuli...”*⁸⁴

Es una especie de regresión en la que el cuerpo del individuo participa activamente de aquella unión con su entorno, el artista sintoniza sus impulsos fisiológicos y los exterioriza. Salomé advierte que el artista no crea como un intento de llevar a fruición sus deseos frustrados o por la sensación de que le falte algo, sino todo lo contrario, crea desde la

⁸⁴ Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation...*, Op. cit., p. 25. (*“El artista necesita poder regresar a los niveles más infantiles y mantenerse totalmente susceptible a los estímulos corporales...”*)

plenitud de su ser.⁸⁵ En otras palabras para Salomé el impulso creativo no se debe a un mero intento de cumplir deseos o expectativas, lo cual implica necesariamente una insatisfacción con su propia vida que podría desembocar en el narcisismo patológico. Más bien la creación se da porque el artista, al sintonizar libremente sus impulsos biológicos y permanecer en contacto “infantil” con su entorno es una persona más plena. Es desde esa sensación de armonía y plenitud que se puede crear el arte: “...toda actividad creativa tiene sus antecedentes, no ya en un estado anímico claramente desarrollado, sino en la capacidad de irse vinculando, desde esa clara cota del desarrollo y en un potente enlace, con toda vida que en nosotros ansía y estruja, que en nosotros habla y susurra, hasta su más honda raíz.”⁸⁶ La creación nace de la capacidad narcisista del artista de crear lazos con los objetos, personas y naturaleza que lo engloban y que forman parte de quién es. Para Salomé el narcisismo está en la base de toda creatividad: “...the compulsion toward objectification in narcissistic identification is the foundation of all creativity. The productive force, the will to form, arises in its might out of the undifferentiated unity of passive and active.”⁸⁷ De modo que si

⁸⁵ En el ensayo el traductor empleó el término “wish fulfilment” hemos optado en vez por usar la palabra deseo (deseos colmados, etc.) ya que nos parece más asequible considerando que este estudio no se circunscribe dentro del campo de la psicología.

⁸⁶ Lou Andreas-Salomé *Reflexiones sobre el problema del amor* en **El erotismo**. (Mateu Grimalt, trad.) Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2003, p. 57.

⁸⁷ Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation...*, Op. cit., p.28. (“...la compulsión hacia la objetivación dentro de la identificación narcisista es la fundación de toda creatividad. La fuerza productiva, el deseo hacia la forma, emerge con su poder desde la unidad indiferenciada de lo pasivo y lo activo.”)

el narcisismo fuese algo que se debe “superar” la creación artística para Salomé sería imposible.

El artista inherentemente se posiciona entre dos mundos: el mundo interior - el yo creador - y el mundo exterior. Es también simultáneamente protagonista y espectador de su escenario artístico. Fluye constantemente entre el ejercicio de observación y el de plasmar su obra, ya sea en pintura, palabra o imagen: “...we do not go back to the individual ego, consciously relating itself, but to these universally inclusive and essential elements of childhood, on which alone social enjoyment of art is also based. Without intending it so, the poet has his public within himself, with himself, and all the more so, the more completely he is accustomed to look elsewhere, wrapped up as he is in the creative process.”⁸⁸ El creador se coloca a sí mismo frente su obra mientras la va gestando, la contempla, la evalúa como si fuera el público, no sólo el autor. Se sumerge en esta tarea a la misma vez que observa y contempla su medioambiente y todo lo que le rodea. Se podría decir que, justamente por esta multiplicidad de roles que encarna el artista en su proceso creativo, Salomé ve aquí la manifestación más clara del narcisismo que ella defiende. El sujeto creador tiene una posición privilegiada ya que se mantiene en una apertura total consigo

⁸⁸ Lou Andreas-Salomé, *The Dual Orientation...*, Op. cit., p. 24. (“...no regresamos al ego individual, que se relaciona conscientemente consigo mismo, sino a los elementos universalmente inclusivos y esenciales de la niñez, en los que el deleite social del arte también están basados. Sin quererlo, el poeta tiene su público en su interior, consigo mismo, y mientras más sea así estará más completamente acostumbrado a mirar hacia otros lugares, ensimismado como se encuentra dentro del proceso creativo.”)

mismo y su entorno para poder llevar a fruición su arte. El artista desempeña la libertad indiferenciada de su ego que se desenvuelve en el espacio entre realidad e idealización a la vez que siente la necesidad de llevar ese mundo a la realidad práctica, de hacer inteligible lo que contempla.

La creatividad necesita de los impulsos fuera de las regulaciones “morales” del ego, por tanto, es donde más cerca se está de esa totalidad originaria, ese momento donde el ego y la libido, mundo e individuo, yo y otro, exterior e interior no están claramente diferenciados. El artista goza de esta unión y puede regresar a su realidad particular, a su individualidad, sin que ello implique o produzca necesariamente trastornos psicológicos.⁸⁹

1.2.3 La sexualidad y el narcisismo creativo

Antes de adentrarse en el psicoanálisis freudiano, Salomé concebía la sexualidad como un acto creativo y le interesaba mostrar las similitudes entre lo erótico y lo artístico: *“...se intuye que tanto el afán artístico como el sexual ofrecen claras analogías, que el ardor estético anida casi imperceptiblemente en lo erótico, o que el anhelo erótico aspira inconscientemente*

⁸⁹ Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation...*, Op. cit., p. 27-28.

hacia lo estético..."⁹⁰ El acto sexual es siempre creativo y según ella es una de las experiencias humanas que sólo se pueden entender de forma estética.⁹¹

La sexualidad y la creación artística causan en el cuerpo un nivel de excitación que moviliza y empuja al ser humano. En el caso del artista la excitación física es un efecto corrolario y tiene como fruto la obra artística. Salomé entiende la excitación sexual como un arrebató que se comparte con el ser deseado y en vez de desembocar en una obra concreta tiene el efecto de impregnar la vida de los amantes.⁹² Aunque lo erótico forma parte del proceso creativo, Salomé señala que no se trata aquí de una sexualidad genital sino de un erotismo narcisista experimentado en la totalidad del cuerpo que a su vez se proyecta hacia el exterior:

*...it should go without saying that this participation can take place only when sexuality is not pursued to its normal goal but on the contrary persists in its infantile form. But it may attain creative significance only under the aegis of repression, which fosters the disembodiment of primary infantile polymorphous drives, instead of the process of maturation and genitalization. One might say that artistic production strips away the husk of corporeality from the fruitful seed, which then reaches full growth in the work itself.*⁹³

⁹⁰ Lou Andreas-Salomé *El erotismo* en **El erotismo**. Op. cit., p. 100.

⁹¹ *Ibíd*em, p. 98. "Ciertas cosas, las más hermosas, tan sólo se pueden vivir estilizadas, no realísticamente, en su propio ser..."

⁹² *Ibíd*em, p. 101.

⁹³ Lou Andreas Salomé. *The Dual Orientation of Narcissism*, Op. cit., p. 26. ("...debería ser evidente que esta participación puede ocurrir únicamente cuando la sexualidad no es reducida a la meta normal sino cuando, al contrario, persiste en su forma infantil. Pero podrá tener significado creativo solo bajo la égida de la represión, que propaga el abandono de los impulsos polimorfos primarios de la niñez en vez del proceso de maduración y genitalización. Uno podría decir que la producción artística elimina la coraza de la corporeidad de su semilla fructífera que luego logra crecer plenamente en la obra misma.")

La sexualidad elaborada en el arte debe ser como la que se experimenta durante la infancia: generalizada en todo el cuerpo, no restringida ni limitada a la sexualidad ni al acto sexual. Se trata, al contrario, de la puesta en práctica de la sublimación afirmativa o, usando el término que ella consideró más apropiado, la elaboración de los impulsos sexuales en una obra artística o intelectual. El artista canaliza los instintos sexuales y los utiliza para plasmar la obra de arte. Salomé presenta como ejemplo una anécdota de Schopenhauer quien, según ella, llevó a cabo un experimento en el que intentaba llevar a cabo su trabajo intelectual desde la cima de la excitación sexual.⁹⁴ Lejos de reprimir o regular los deseos o impulsos sexuales, la sublimación afirmativa lleva a una especie de propagación del erotismo desde el cuerpo al lienzo, cincel o papel en blanco. Al igual que en el ejemplo de Schopenhauer, los impulsos en vez de desembocar en el acto sexual conducen a la obra literaria o artística. La libido, entonces, borra las fronteras que separan el individuo de su entorno y se podría decir que se desborda sobre la obra creada.

⁹⁴ Lou Andreas Salomé. *The Dual Orientation of Narcissism*, Op. cit , p. 26.

§2. El narcisismo perceptivo: la visión y el cuerpo

La historia de Narciso se centra en la visión: un hombre fascinado por su propia imagen o, según la re-escritura que propone Salomé, por su imagen como parte de un todo. El dejarse seducir por la imagen captada por los ojos fue lo que ocasionó que se ahogara en el río. Este suceso dentro del mito grecorromano podría también sugerir una relación más profunda del cuerpo con el sentido de la vista. La imagen reflejada en el cuerpo de agua propina una confusión de sentidos y realidades que conllevan a Narciso a intentar buscar más allá de la visión, casi como un intento de insertarse físicamente dentro de lo que veía sobre la superficie del agua. La trasgresión, quizás, fue el querer palpar lo que se supone que sea sólo visto, querer poseer la imagen que le cautivaba no sólo con la mirada sino con toda su piel hasta sumergirse completamente dentro de esa imagen y ocasionar así su regeneración en flor.

Algo similar se podría decir que ocurre con la performance. El arte es tradicionalmente entendido desde el ámbito visual, no obstante, hemos visto cómo en el arte contemporáneo comienzan a entrar otras percepciones que usualmente quedaban excluidas de lo que se entendía dentro del campo de las artes visuales. La performance, al incorporar literalmente el cuerpo- en instancias del mismo artista- dentro de la obra

de arte, imposibilita una contemplación pasiva, netamente visual, sin considerar los aspectos táctiles y físicos que entran en juego. El propósito de esta sección será el de examinar un poco más profundamente la interrelacionalidad de los sentidos visuales y táctiles así como indagar en la complicidad existente entre la visión y la experiencia sensual y táctil del cuerpo en la empresa intelectual y artística.

2.1. El narcisismo fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty

Desde la óptica fenomenológica la inserción del cuerpo en la obra de arte no tiene efectos aislantes sino que abre la posibilidad a la intersubjetividad. Al final de su carrera filosófica, Merleau-Ponty escribe el libro **Lo visible y lo invisible**, texto que permaneció incompleto. En el último capítulo titulado *El entrelazo-el quiasmo*, Merleau-Ponty reflexiona sobre la interrelación entre las percepciones visuales y táctiles. Estas consideraciones del filósofo francés son particularmente interesantes para el análisis del arte.

Según el planteamiento de Merleau-Ponty en el acto de mirar hay un elemento táctil. El autor define la visión como *palpar con la mirada*.⁹⁵ Se

⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty **Lo visible y lo invisible-Seguido de Notas de trabajo**. (traducción de José Escudé) Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1966., p. 168.

podría deducir que existe una reciprocidad entre las percepciones, la mano que toca *“es accesible desde afuera”*⁹⁶. En otras palabras, la mano que explora el mundo táctil a su vez puede ser tocada. El cuerpo, que posee un lugar privilegiado en el discurso del filósofo, se coloca como *“cosa entre cosas”*. De manera que el acto de tocar o *“interrogar”* el mundo táctil no se hace desde afuera sino como parte del mundo perceptivo. Quien toca puede ser tocado precisamente porque forma parte de la misma existencia. La visibilidad también comparte esta dualidad. La visión en sí misma es una acción que se da desde la existencia física, íntimamente vinculada al cuerpo que toca y es tocado. El cuerpo que observa también participa de la visibilidad quedando así insertado dentro del mundo de lo visible. Al mirar, el sujeto se aparta del mundo pero sin dejar de pertenecer al mismo. Para Merleau-Ponty el cuerpo es el vínculo entre lo visible y lo tangible, es el medio por el cual el ser humano puede llegar a conocer y entender lo que le rodea.⁹⁷ El filósofo entiende al mundo como una especie de tejido en el que los objetos y el cuerpo están entrelazados. El cuerpo participa de todo lo que es visible y tangible porque tiene dos vertientes: tanto cosa sentida como cosa que siente. En otras palabras, el cuerpo tiene la doble capacidad de sentir y ser sentido.

⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty. **Lo visible y lo invisible**, Op. cit., p. 166.

⁹⁷ *“El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne...”* Ibídem., p. 169.

El intercambio entre las cosas y el cuerpo ocurre ya que el cuerpo pertenece al mundo de las cosas y el mundo es “carne universal”. Se podría pensar, entonces, que el mundo en sí mismo representa una corporeidad que es compartida por todos sus habitantes. El autor establece una reciprocidad entre el cuerpo y esa carne del mundo. Según Merleau-Ponty hay una proyección del vidente en todo lo que ve y declara que existe un narcisismo fundamental en toda visión.⁹⁸ Este narcisismo para él es *“no ver fuera, como lo ven los demás, el contorno de un cuerpo que se habita, sino, ante todo, ser visto por él, existir en él, emigrar a él, ser seducido, captado, alienado por el fantasma, de forma que vidente y visible se hacen recíprocos y ya no se sabe quién ve y quién es visto.”*⁹⁹ El narcisismo desarrollado por Merleau-Ponty se podría entender como borrar los límites entre el cuerpo y los objetos que le rodean dentro de esa reciprocidad perceptiva. Esta interrelación entre lo visible y lo tangible abre la posibilidad de un “ser intercorporal”. Merleau-Ponty ofrece la siguiente apreciación fenomenológica del narcisismo:

...lo visible, puede traspasar, animar a otros cuerpos, como traspasa y anima al mío, y si he podido entender cómo nace en mí esta ola, cómo lo visible que está ahí enfrente es al mismo tiempo mi paisaje, con mayor razón entenderé que también en otras partes puede cerrarse alrededor de sí mismo y que hay otros paisajes además del mío. Si se ha dejado captar por uno de sus fragmentos, queda establecido el principio de la captabilidad, y en el campo hay cabida para otros Narcisos, para una “intercorporeidad”. Si la mano izquierda puede tocar mi mano derecha mientras ésta palpa lo tangible, si puede tocarla tocando, captar su

⁹⁸ Merleau-Ponty. **Lo visible y lo invisible**, Op.cit., p. 173.

⁹⁹ *Ibíd*em, p. 173.

*palpación, ¿por qué, cuando toco la mano de otro, no estaré tocando en ella el mismo poder de amoldarse a las cosas que he tocado en la mía?*¹⁰⁰

La proyección narcisística de la visión no cierra o aísla al yo de los otros sino que, por el contrario, posibilita el intercambio subjetivo. Esta concepción nos permite hacer un análisis del arte corporal como una forma de conocer y entender el mundo y por extensión como un escenario donde se puede dar visualmente una comunicación intercorporal.¹⁰¹

Según Carolee Schneemann, Merleau-Ponty era un filósofo al que los hombres artistas, James Tenney incluido, estudiaban y recurrían mucho. Ella confiesa, sin embargo, cierto desinterés en la filosofía de Merleau-Ponty.¹⁰² A pesar de este detalle es posible que ella haya recibido

¹⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty. **Lo visible y lo invisible**, Op. cit., p.175.

¹⁰¹ Amelia Jones maneja la siguiente concepción del narcisismo: *"I want to open up this narcissism as manifested in body art (through a fixation on performing the self) for its potentially radical implications. As I have suffested, narcissism-the exploration of and fixation on the self-inexorably leads to an exploration and an implication in the other: the self turns itself inside out, as it were, projecting its internal structures of identification and desire outward. Thus, narcissism interconnects the internal and external self as well as the self and the other."* Amelia Jones **Body Art...** Op. cit., p. 46. (*"Quiero abrir este narcisismo como es manifestado en el Body Art (por medio de una fijación en el yo que se actúa) para sus implicaciones potencialmente radicales. Como he enfatizado, el narcisismo- la exploración o fijación en el yo- inexorablemente conlleva a la exploración y la implicación en el otro: el yo se vierte de adentro hacia afuera, proyectando sus estructuras internas de identificación y deseo hacia afuera. Pues, el narcisismo interconecta el yo interno y externo así como el yo al otro."*). Según el enfoque fenomenológico de la autora, la inserción del cuerpo como materia prima del arte abre un juego dialéctico en el que hay un incesante fluir de intercambios entre aquel que ve y aquel que mira. Esta nueva forma de entender el narcisismo y en especial la reinterpretación del arte corporal que hace Jones en su estudio serán retomados para propósitos de este trabajo no ya desde una perspectiva feminista sino para analizar la trayectoria artística de Carolee Schneemann.

¹⁰² En la nota 61 del primer capítulo del citado libro de Amelia Jones., la autora escribe lo siguiente: *"Interestingly, the fascination with phenomenology seems to have been largely gender based. I have interviewed several feminist body artists active during the same period (Schneemann, Wilke, and others) who said they were not interested in phenomenology, although*

alguna influencia indirecta a través de su pareja, James Tenney. En esta relación había una dinámica de intercambio intelectual y creativo. Ambos participaban activamente en la producción artística del otro y conversaban sobre filosofía, entre otras cosas. Schneemann misma ha dejado claro que Tenney tuvo participación creativa durante el proceso de filmar y montar *Fuses*. Por tanto, sería posible que ella hubiera recibido una influencia indirecta del filósofo francés.

2.2 La epistemofilia: visión, deseo y palabra

El concepto de narcisismo que hasta aquí ha sido expuesto representa una interrelación del individuo con esa carne universal que ideó Merleau-Ponty donde los cuerpos, naturaleza y los sentidos perceptivos se entrelazan. Según Lou Andreas-Salomé, como ya hemos tratado, el erotismo figura como una parte importante de ese impulso del individuo de experimentar la unión con su entorno. Salomé argumenta que la libido no sólo es el vínculo del ego con el mundo sino que es en el

*they were aware of many of those issues. Schneemann remembered that all of the "guys" were obsessed with Merleau-Ponty and Wittgenstein in the 1960s." Amelia Jones **Body Art**, Op. cit., p. 256. ("Interesantemente la fascinación con la fenomenología parece haber sido orientada por el género. He entrevistado varias artistas corporales feministas que estaban activas durante ese periodo (Schneemann y Wilke, entre otras) y dijeron que no les interesaba la fenomenología, aunque estaban conscientes de estos temas. Schneemann recordaba que todos los 'chicos' estaban obsesionados con Merleau-Ponty y Wittgenstein en la década de 1960.")*

erotismo donde cuerpo y mente se unen y por tanto donde se posibilita el encuentro intersubjetivo: “...only with the cooperation of the libido is it possible to lift the veil of seclusion which surrounds the Other.”¹⁰³ El narcisismo creativo es lo que posibilita que la sensualidad diluya los límites entre cuerpo y mente, ego y su entorno, la pasión erótica y la obra artística. Debido a la singular importancia que juega el impulso erótico dentro de este marco teórico del narcisismo, en este epígrafe se pasará a indagar la relación entre lo visual y el deseo erótico dentro del quehacer intelectual al introducir el concepto de epistemofilia.

Peter Brooks analiza la narratividad corporal en las novelas realistas decimonónicas partiendo de algunas concepciones del psicoanálisis. La razón para ello estriba en el hecho de que Freud desarrolló un área del saber de la mente por medio de una “lectura” del cuerpo, tratando al cuerpo como un texto. El psicoanálisis como tal se puede entender como un ejercicio narrativo: ayudar al paciente a ser capaz de narrar de forma coherente la historia de su vida.¹⁰⁴ Para Brooks

¹⁰³ Lou Andreas-Salomé *The Dual Orientation of Narcissism*, Op. cit., p. 15. (“...solo con la cooperación de la libido es posible levantar el velo de la reclusión que arroja al Otro.”)

¹⁰⁴ Para una explicación detallada sobre la relación entre la narrativa y el psicoanálisis, particularmente el freudiano, ver Peter Brooks **Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative**. Massachusetts: Harvard University Press, 1993. pp. 222-244. “To begin with- memories are unavailable to consciousness. They are rather written on the body. A large part of ‘the talking cure’ is learning to listen to and interpret the body. And this can occur only when one has learned to understand the body as a writing and talking body. Freud takes a decisive forward step in the long history of reclaiming the somatic for meaning. In doing so, he creates our most thorough and convincing semiotics of the body.” *Ibidem*, p. 226. (“En primer lugar, los recuerdos no están disponibles para la conciencia. Más bien están inscritas en el cuerpo. Gran parte de ‘la cura del habla’ es aprender a escuchar e interpretar al cuerpo. Esto puede

“escribir” el cuerpo sería dotarlo de significado y por tanto hacerlo legible. El sentido de este “texto” se da dentro de las dinámicas del deseo que para Brooks siempre es de naturaleza erótica, incluso cuando se habla del deseo de saber. En otras palabras, para Brooks el deseo sexual no es contrario al deseo intelectual, sino que pueden ser entendidos como equivalentes. La búsqueda del saber, por consecuencia, es para este autor, el proyecto epistemofílico¹⁰⁵ y es este deseo sexual lo que motiva la curiosidad intelectual e impulsa al ser humano a escribir. La narrativa, pues, surge desde el cuerpo, en concreto, desde el deseo del cuerpo.

Peter Brooks para formular su análisis e interpretación de la epistemofilia se apoya en Freud. Según el padre del psicoanálisis cuando el niño cobra conciencia de su propia genitalidad se desencadena un proceso en el que el niño se compara con los demás cuerpos que le rodean y comienza a especular cómo será la corporeidad de los otros. Este momento representa la primera curiosidad humana, de manera que la curiosidad originaria es de naturaleza sexual. No obstante, debido a la corta edad donde se suscita esta inquietud se trata de la búsqueda de respuestas que están fuera del alcance y comprensión del niño puesto que a esa edad es imposible que pueda entender plenamente la sexualidad

ocurrir solo cuando uno ha aprendido a entender el cuerpo como un cuerpo que escribe y habla. Freud toma un paso decisivo en la larga historia de reclamar lo somático para la interpretación. Al hacerlo, crea nuestra semiótica del cuerpo más profunda y convincente.”)

¹⁰⁵ Peter Brooks toma el término prestado del psicoanálisis en concreto, de una de las traducciones que el psicoanalista James Strachey hizo de los textos de Freud donde la palabra alemana *Wisstrieb* fue traducida como epistemofilia. **Body Work**, Op.cit, p. 99.

humana. Por tanto, la curiosidad intelectual tiene en su primer modelo un esquema inherentemente frustrado: lo que deseamos conocer elude nuestras capacidades.¹⁰⁶

Esa inquietud infantil que Freud considera como la primera curiosidad humana se da cuando el niño aprehende con la mirada su corporeidad lo cual nos remite a la importancia que tiene la visión en la cultura occidental. Existe en cierta medida una especie de jerarquización de los sentidos en la que tradicionalmente se privilegia la visión sobre los demás modos de percepción. Esta hegemonía de la visión, que para Merleau-Ponty es falsa ya que tanto el tacto como la visión son parte de lo mismo, Brooks señala que no necesariamente haya sido constituida de esa manera de forma fortuita. Volviendo a apoyarse en Freud, el autor menciona una nota al calce en **El malestar en la cultura**¹⁰⁷ donde se argumenta que el momento decisivo de la civilización fue cuando el ser humano se convierte en bípode: al levantarse sobre dos extremidades hay un cambio de registro, se abre todo un panorama visual que antes era menos asequible a los ojos. Desde este momento mítico los genitales humanos quedaron expuestos, al contrario de lo que sucede con la mayor

¹⁰⁶ "...sexual curiosity and erotic investigation precede biological sexual maturity by many years- insures that the desire to know will from the beginning be frustrated, and will construct itself on a model of frustration: the desire is always in excess of the capacity of objects of knowledge to satisfy it." Peter Brooks, Op. cit., p. 99. ("...la curiosidad sexual e investigación erótica precede la madurez sexual biológica por muchos años- asegura que el deseo por conocer desde el principio será frustrado y se edificará sobre un modelo de frustración: el deseo siempre está en exceso a la capacidad de satisfacerlo con las herramientas del conocimiento.")

¹⁰⁷ *Ibídem*, p. 10.

parte de los animales. Si según Freud la primera curiosidad humana es de carácter sexual, entonces a partir del homo erectus la forma principal de indagar esa inquietud será por medio de la visión. La curiosidad erótica, el deseo de conocer ese “otro” se da siempre, según esta teoría, en su modalidad inicial por medio de la mirada. Debido a este cambio de registro surge la necesidad del ser humano de cubrir su cuerpo, en un principio para proteger una corporalidad que ahora se hacía vulnerable pero también esta nueva verticalidad posibilita una sexualidad siempre abierta, no limitada a los ciclos (celos), algo que posiblemente creó la necesidad de establecer la institución familiar para de alguna manera controlar la sexualidad. A partir de este intento de cubrir y proteger la sexualidad humana deviene el sentido de “pudor” que dicta nuestro comportamiento social.

La visión aplicada al cuerpo es altamente erotizada, es una manera de conocer, poseer y “palpar con la mirada” para repetir la definición de Merleau-Ponty.¹⁰⁸ Para Brooks la historia de la visión, implícitamente erótica, es la historia del pudor, la necesidad de esconder las partes más vulnerables que conscientemente desarrolla el sentido de vergüenza.

Esta nueva necesidad de “cubrir” el cuerpo, esta creciente necesidad de reprimir instintos sexuales convierte al cuerpo y al sexo en

¹⁰⁸ La carga erótica de la visión es quizás más acentuada aún si se concibe dentro del marco filosófico de Maurice Merleau-Ponty que explicamos anteriormente: el “palpar con la mirada” implica la sensualidad de la piel traspasada a los ojos.

objeto de fascinación, cual fruto prohibido que se ansía morder. Mientras más se reprime, más se desea conocer y poseer lo prohibido. Se repite pues aquel esquema del niño que nunca logra satisfacer su curiosidad por entender la genitalidad. El ser humano siempre intenta poseer lo que se le escapa: *“When the body becomes more secret, hidden, covered, it becomes all the most intensely the object of curiosity. As Michel Foucault has argued, modern societies have created a massive discourse of sexuality that produces sexuality as that which is hidden, secret, and therefore most desirable to know.”*¹⁰⁹

Precisamente debido a esta modalidad en que hemos desarrollado la sexualidad como algo que hay que regular y esconder, la empresa intelectual se convierte en un acto de desnudar: *“...truth is not of easy access; it often is represented as veiled, latent, or covered, so that the discovery of truth becomes a process of unveiling, laying bare, or denuding.”*¹¹⁰ La verdad, el conocimiento que al ser humano quiere llegar a ver y entender, se llega por medio de un destapar, de quitarle los velos que los encubren. Por tanto, el conocimiento según el esquema epistemofílico de Brooks, el deseo de conocer, se verá colmado en el acto de desnudar. Esta idea nos permite interpretar la insistencia de Carolee Schneemann de desnudar su

¹⁰⁹ Peter Brooks Op. cit., p. 15. (*“Cuando el cuerpo se vuelve más secreto, escondido, cubierto se convierte más intensamente en objeto de curiosidad. Como Michel Foucault ha argumentado, las sociedades modernas han creado un discurso sexual masivo que produce la sexualidad como una que está escondida, secreta y, por tanto, que deseamos conocer más.”*)

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 96. (*“...la verdad no es de fácil acceso; con frecuencia se representa como velada, latente o cubierta de modo que el descubrimiento de la verdad se convierte en un desvelar, dejar expuesta o desnudar.”*)

propio cuerpo como producto de una curiosidad intelectual, un intento de desnudar su propia verdad a través de su arte.

§ 3. La performatividad del cuerpo, el lenguaje y la historia del arte

3.1. El cuerpo como lenguaje en la performance

Lea Vergine, en su ensayo ya clásico *Il corpo come linguaggio: la Body Art e storie simili* publicado originalmente en 1974, se aproxima a la performance (o arte corporal) como un arte donde el cuerpo es utilizado como un lenguaje artístico. Este texto de Lea Vergine aunque fue sumamente importante para la comprensión y apreciación de la performance en el momento que se publicó resulta ser principalmente descriptivo de los distintos tipos de performances y arte corporal, algo que la autora misma reconoce.¹¹¹ Fue un inicio, un anuncio de distintas

¹¹¹ "It has no intention of being a final categorization-that would in any case be dreadfully premature. It hopes, on the contrary, to be a possible path to follow; it desires to derive inferences and to offer hypotheses. Rather than judgements, it presents nothing more than notes and considerations so that the reader may more easily approach the theme of the use of the body as an art language." Lea Vergine *The Body as Language. Body Art and Like Stories* en **Body Art and Performance: The Body as Language**, republicado en el 2000 por Skira Editore S.p.A., traducido por Henry Martin. p .27. En la cita, la autora deja claro que sus intenciones eran las de enumerar distintos ejemplos de arte corporal y sugerir posibles interpretaciones. ("No tiene intención de ser una categoría final- en todo caso eso sería terriblemente prematuro. Se espera, al contrario, que sea un posible camino a seguir; desea lograr inferencias y ofrecer hipótesis. En vez de juicios no presenta nada más que notas sobre

posibilidades para el análisis y comprensión de este tipo de arte. El cuerpo, para Vergine, es una especie de lenguaje empleado por los artistas en el sentido que: *"The body...is the cause of sensations. It is more than an instrument of action: it contributes to the life of consciousness and memory in a psycho-psychical parallelism of processes that assume meaning and relief only when they are connected...At this point, what is required of the spectator is an act of intelligence."*¹¹² El cuerpo encierra un sentido inherente a él que el público logra descifrar. Sería un lenguaje donde se complican las relaciones tradicionales: *"...the I of the artist becomes another, turns itself into phenomenom and spectacle, gives itself entirely to its interlocutor, and thus realizes its objective in precisely this manner of being for the others."*¹¹³

Las citas de Vergine subrayan dos puntos, en primer lugar que el cuerpo está cargado de significado, no es meramente una cosa habitada ni puede ser reducida a mera imagen, y, por otro lado, parece acentuar la idea de que en la performance se utiliza el cuerpo como un lenguaje expresivo, por tanto, que siempre comunica algo y depende

consideraciones para que el lector pueda aproximarse más fácilmente al tema del uso del cuerpo en el lenguaje artístico.")

¹¹² Lea Vergine, Op. cit., p. 22. (*"El cuerpo...es causa de sensaciones. Es más que un instrumento de acción: contribuye a la vida de la conciencia y la memoria en un paralelo psico-psíquico del proceso que asume significado y alivio solo cuando están conectados...A este punto lo que se requiere del espectador es un acto de inteligencia."*)

¹¹³ *Ibidem*, p. 22. (*"...el Yo del artista se convierte en otro, convierte a sí mismo en fenómeno y espectáculo, se entrega completamente al interlocutor y así lleva a cabo el objetivo precisamente en esta manera de ser para los otros."*)

enormemente de la interpretación del público de esos significados. Vergine se limita a entender el cuerpo en este tipo de arte como comunicativo, como un arte que expresa algo utilizando el cuerpo. Este tipo de visión de la performance como esencialmente comunicativa resulta problemática porque reduce la experiencia artística a sus dimensiones expresivas, obviando la forma y el aspecto visual que ineludiblemente entran en consideración incluso en el caso de las performances.¹¹⁴ No obstante, la tentación de analizar el arte corporal desde la narrativa sigue seduciendo principalmente por la prevalencia del discurso en torno al lenguaje a partir del giro lingüístico e incluso, con el posterior llamado “giro icónico” desde el cual se explora, principalmente vía Lacan, la relación entre el lenguaje y la “cultura visual”.¹¹⁵ Nos parece que, sin embargo, la relación entre el lenguaje y el

¹¹⁴ Con este enunciado no necesariamente nos estamos aliando al formalismo en la crítica del arte. Kosuth, entre otros artistas, nos mostró que el arte puede prescindir del objeto físico y puede ser una apreciación intelectual. No obstante, percibimos que aún en el caso del arte conceptual las reflexiones sobre el arte de alguna manera tienen que referirse a un objeto o el cuestionamiento del ejercicio de la visión, de modo que no elude su aspecto visual. En el caso particular de la performance, debido a que la consideramos antes que nada dentro del campo de las artes visuales, independientemente de las múltiples facetas y distintos tipos de arte que convergen en ella y entendemos que es un arte que crea imágenes dinámicas que por lo tanto exigen ser consideradas.

¹¹⁵ En el 1992 se anunció lo que se ha llegado a consagrar como el giro pictórico o giro icónico. Richard Rorty en 1967 anunció el llamado “giro lingüístico” en el que la filosofía, particularmente con Wittgenstein, comenzó a ocuparse principalmente del lenguaje, el énfasis de la palabra y el funcionamiento del lenguaje sobre las distintas ramas del saber. W.J.T. Mitchell y el historiador del arte Gottfried Boehm advirtieron, cada uno desde su contexto particular, que ha habido desde entonces una prominencia de la visibilidad y el espectáculo que obligan a cuestionar la predilección que ha tenido el lenguaje en el tratamiento académico y teórico. Como dice Martin Jay: “*The model of ‘reading texts’, which served productively as the master metaphor for postobjectivist*

cuerpo que se pueden dar dentro de la performance es altamente complicada y un acercamiento netamente narrativo o lingüístico, incluso un discurso orientado hacia la semiótica o un análisis de la comunicación serán insuficientes para considerarlo adecuadamente.

3.2 La relación del cuerpo y el lenguaje dentro de la performance

La relación entre la performance y el lenguaje vendría a ser la relación entre el cuerpo y el lenguaje, y /o la performance como “lenguaje” artístico. El cuerpo como lenguaje podría ser reducido a un carácter expresivo, como ya explicamos en el epígrafe anterior. Mientras es cierto que todo lenguaje “expresa” algo, el lenguaje es algo mucho más

interpretations of many different phenomena, is now giving way to models of spectatorship and visibility, which refuse to be redescribed in entirely linguistic terms. The figural is resisting subsumption under the rubric of discursivity; the image is demanding its own unique mode of analysis...The linguistic and the discursive have not, to be sure, been simply replaced by the pictorial and the figural but rather in complicated ways infiltrated by them.” **Vision in Context: Reflections and Refractions** en **Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight**, Teresa Brennan y Martin Jay eds., p. 3. (“El modelo para ‘leer textos’ que ha servido productivamente como la metáfora mayor para las interpretaciones postobjetivistas de distintos fenómenos ahora está dando lugar a modelos de espectáculo y visibilidad, las cuales resisten a ser descritas exclusivamente en términos lingüísticos. Lo igital resiste sumisión dentro del rúbrico de la discursividad; la imagen exige un modo único de análisis...Lo lingüístico y discursivo no han sido meramente remplazados por lo pictórico y la figuración sino que de forma muy complicada las ha inflitrado.”). De manera que el campo visual está altamente informado e influenciado por el lingüístico y viceversa y el análisis del arte contemporáneo tiene que de alguna manera reconocer esa complicada relación entre imagen y palabra. La historia del arte inevitablemente se inscribe en el campo visual. No obstante, con el desarrollo de la performance, así como otros géneros dentro de la postmodernidad, el arte visual está cada vez más amalgamado con otras disciplinas, con otras percepciones que antiguamente no entraban dentro de la discusión de las artes visuales.

complicado que un instrumento de comunicación. Según Merleau-Ponty, el lenguaje es una de las *“varias maneras para el cuerpo humano para celebrar el mundo.”*¹¹⁶ El lenguaje *“...es la toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados...el depósito y la sedimentación de los actos de la palabra en los que el sentido informulado, no solamente halla la manera de traducirse al exterior, sino que además adquiere la existencia para sí y es verdaderamente creado como sentido.”*¹¹⁷ De manera que para Merleau-Ponty el lenguaje sería un gesto, se traduce en acción, idea que está a la base de la teoría de J.L. Austin sobre la performatividad del lenguaje. Desde esta óptica, el cuerpo en la performance puede emplear el lenguaje, sea hablado o escrito, como uno de sus gestos, como una posición frente el mundo perceptible. El lenguaje tendría dos vertientes: algo que el cuerpo *usa* para manifestarse, para cantar a la vida, o bien se podría entender el lenguaje como lo que ubica el cuerpo en el mundo, las coordenadas desde las cuales el cuerpo existe y se desenvuelve.

Decir que la performance es el lenguaje del cuerpo, como anunció Lea Vergine, es asumir la expresividad, no del cuerpo, sino del arte: según el esquema de Vergine la performance sería un arte que emplea el cuerpo como un lenguaje artístico. En otras palabras, el cuerpo se volvería en tropa de ese lenguaje del arte o uno de los muchos “lenguajes” del arte.

¹¹⁶ Maurice Merleau-Ponty **Fenomenología de la percepción**, Op.cit, p. 204.

¹¹⁷ *Ibíd*em, p. 213.

Cualquiera de estas dos maneras de entender el concepto de lenguaje del arte presupone al arte como expresivo, pues siempre va a tener un sentido “descifrable”. Mientras que el arte puede ser “leído” –cada interpretación desde luego es una “lectura”- esto no necesariamente reduce las intenciones expresivas o comunicativas detrás de ellas. Nelson Goodman, en su acercamiento filosófico al arte, concibe el término “lenguaje” en referencia al arte como un sistema de símbolos,¹¹⁸ de manera que no necesariamente se trate de un lenguaje tradicional sino más bien de un sistema cognoscitivo basado en una serie de signos que por medio de recursos sensoriales transmiten un sentido. Un sistema de signos que, aunque pueda ser diferente, funciona de forma similar al lenguaje y sus estructuras.¹¹⁹

¹¹⁸ “ ‘Languages’ in my title should, strictly, be replaced by ‘symbol systems’. But the title, since always read before the book, has been kept in the vernacular.” Nelson Goodman en **Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols**. Indiana. Hackett Publishing Company, Inc., [1976] p. XI-XII. (“ ‘Languages’ en mi título estrictamente debería ser sustituido por ‘sistema de símbolos’ pero como el título, ya que siempre se lee antes que el libro, se dejó en el vernáculo.”)

¹¹⁹ Podríamos aquí pensar en el orden simbólico de Lacan, la entrada del sujeto al mundo del lenguaje que estructura- simbólicamente- la realidad. Como dice Victor Burgin al estudiar la relación de la fotografía con el lenguaje: “*All meaning, across all social institutions- legal systems, morality, art, religion, the family, etc.,- is articulated within a network of differences, the play of presence and absence of conventional significant features which linguistics has demonstrated to be a founding attribute of language. Social practices are structures like a language; from infancy, ‘growing up’ is a growing into a complex of significant social practices including, and founded upon, language itself. This general symbolic order is the site of the determinations through which the tiny human animal becomes a social human being, a “self” positioned in a network of relations to ‘others’.*” Victor Burgin *Looking at Photographs* (1977) en Kristine Stiles y Peter Selz, eds. **Theories and Documents of Contemporary Art**. Op. cit., p. 855. (“*Todo sentido, a través de todas las instituciones sociales- sistemas legales, moralidad, arte, religión, la familia, etc.- es articulado dentro de una red de diferencias, el juego entre presencia y ausencia de componentes convencionales significativos que la lingüística ha demostrado ser uno de los atributos fundamentales del lenguaje. Las prácticas sociales están*

El arte es algo que dotamos de significados, que interpretamos y estudiamos, pero la experiencia artística es siempre distinta a la experiencia literaria o de la escritura, incluso en las instancias donde los artistas se valen de la palabra escrita como medio principal (como el caso de Barbara Kruger). El arte, entendido aquí como las artes visuales, está lejos de la poesía y la narrativa, aunque en instancias pueda armarse de ellas. La relación entre el lenguaje y el arte es una abierta, sin equivalencias, pueden estar a la par o involucrarse pero nunca serán lo mismo. La complicada relación entre el lenguaje y el arte, y el arte como lenguaje, es una que difícilmente se resuelve.

En el caso particular de la performance entendemos que el lenguaje tiene dos vertientes que aplicaremos a nuestro estudio:

- El lenguaje como recurso (o material) de la intervención performativa: Las instancias donde el artista emplee la palabra escrita o hablada como parte de la performance, como por ejemplo las performances de Laurie Anderson.

- El lenguaje como gesto o acción: En este caso nos referimos tanto en las acciones del habla que teorizó J.L. Austin donde el lenguaje es performativo así como el gesto corporal como lenguaje: las poses, los

estructuradas como un lenguaje; desde la infancia, 'crecer' es un crecimiento hacia un complejo de prácticas sociales significativas que incluyen y se fundan sobre lenguaje mismo. Este orden simbólico general es el sitio de las determinaciones a través de las que el animal humano pequeño se convierte en un ser humano social, un 'ser' que se posiciona en una red de relaciones con 'otros'.")

movimientos, expresiones faciales que contribuyen a la elaboración de la performance que pueden tener una función lingüística.

Aparte de esas dos modalidades en las que el lenguaje podría ser empleado, en las performances hay que considerar la complicada relación que existe entre el cuerpo y el lenguaje. Independientemente de la particularidad del género de la performance, el cuerpo lleva consigo una relación nada simple con la palabra. Si según Merleau-Ponty la palabra es una toma de posición del cuerpo en el mundo se puede desprender de ello que el cuerpo y la forma que lo entendemos y percibimos va a verse afectada por el uso y la vivencia del lenguaje, la existencia con y en el lenguaje.

Peter Brooks menciona las “marcas” que se hacen sobre el cuerpo que lo vuelven “legible”.¹²⁰ Cual herida sobre la piel, distintas inscripciones cargan el cuerpo de signos y códigos como “blanco”, “negro”, “hombre”, “mujer”, “latino”, “gordo”, “flaco”, “pobre”, “rico”, etc. Se trata de palabras que de alguna manera implican distintas

¹²⁰ *“Signing, or marking the body signifies its passage into writing, its becoming a literary body, and generally also a narrative body, in that the inscription of the sign depends on and produces a story. The signing of the body is an allegory of the body become a subject for literary narrative-a body entered into writing.”* Peter Brooks, Op. cit., p. 3. (*“Significar o marcar el cuerpo significa su paso hacia la escritura, se convierte en un cuerpo literario y también generalmente en un cuerpo narrativo ya que la inscripción del signo depende de y produce una historia. Marcar al cuerpo es una alegoría del cuerpo que se convierte en sujeto de una narrativa literaria- un cuerpo que entra dentro de la escritura.”*). La cita es del recuento que hace Brooks del pasaje en la Odisea donde Euricleia reconoce a Odiseo, “disfrazado” de anciano, por una llaga que se había hecho cuando joven. El cuerpo inscrito se carga de significado. Utilizamos la imagen de la llaga para aludir a las “inscripciones” sociales que se le hacen al cuerpo como cita a este pasaje de Brooks y en reconocimiento de que estas “marcas” sobre los cuerpos pueden traducirse en marginaciones dolorosas.

dinámicas e intercambios que se dan en torno a esos cuerpos; diversos roles sociales que el cuerpo performa, como postula Judith Butler.¹²¹ Mostrar el cuerpo humano de alguna manera será mostrarlo dentro de un contexto y con una serie de significados predicados ya desde la misma imagen. Según Nelson Goodman la mirada no sólo es encarnada -siempre se da desde un cuerpo físico- sino que junto a la complejidad sensorial corpórea entran todas las convenciones, todo el conocimiento, toda la formación heredada por la cultura y la historia social y personal del individuo que ejerce la mirada. La visión, entonces, está marcada por una subjetividad biológica, fisiológica, socio-histórica ineludible que marca e

¹²¹ *“When Beauvoir claims that ‘woman’ is a historical idea and not a natural fact, she clearly underscores the distinction between sex, as biological facticity, and gender, as the cultural interpretation or signification of that facticity. To be female is, according to that distinction, a facticity which has no meaning, but to be a woman is to have become a woman, to compel the body to conform to an historical idea of ‘woman’, to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated corporeal project.”* Judith Butler *Performative Acts and Gender Construction* en **The Twentieth-Century Performance Reader**, p. 125. (*“Cuando Beauvoir dice que ‘mujer’ es una idea histórica y no un hecho natural claramente enfatiza la distinción entre el sexo, como hecho biológico, y género, la interpretación cultural o el significado de ese hecho. Ser hembra, de acuerdo a esa distinción, es un hecho que no tiene sentido pero ser mujer es haberse convertido en una mujer, hacer que el cuerpo se conforme a una idea histórica de ‘mujer’, inducir al cuerpo a convertirse en un signo cultural, es materializarse uno mismo en obediencia a una posibilidad históricamente delimitada y hacerlo como parte de un proyecto cultural sostenido y repetido.”*) Butler estudia el problema de los géneros basándose en la performatividad del lenguaje, o sea, el concepto de “género” es un constructo lingüístico que se lleva a la acción, es performado en el diario vivir corporal. Para ella, el ser “hombre” o “mujer” no es una identidad inherente en el ser humano sino unos roles a los que el cuerpo se inscribe al convertirse en un ente social y estos roles son construidos socialmente a través de los años por medio de los actos performativos. Las posturas de Butler han sido criticadas dentro del mismo feminismo (Ver Benhabib, Seyla; Judith Butler, et. al. **Feminist Contentions: A Philosophical Exchange**. Nueva York. Routledge, 1995.) sin embargo entendemos oportuna la noción de que de alguna manera el cuerpo entra en un complejo escenario donde se encarnan una serie de significados (en el análisis de Butler “hombre”/“mujer”) y papeles que, aunque no son “naturales”, de alguna manera están implicados en él por la tradición social.

influye la forma en que se ve la imagen, en este caso el cuerpo. De modo que, aunque estemos contemplando un cuerpo sin ropa, la mirada nunca será desnuda: “*Nothing is seen nakedly or naked.*”¹²² La imagen, el cuerpo, aún el cuerpo desnudo, viene *vestido* de todo este sistema cognoscitivo, sensorial y de significación.

La fotografía *Charles Bowman/torso* (1980) de Robert Mapplethorpe nos presenta el torso de un cuerpo masculino desnudo cuyo erotismo, enfatizado por la visión parcial de los pelos púbicos, y el color oscuro de la piel ineludiblemente nos remiten a una serie de significaciones e implicaciones sociales tanto raciales como sexuales –en este caso podría aplicar la especificidad homosexual y la alteridad que ello también implica, especialmente considerando la homofobia en los Estados Unidos de los 1980s producto de la epidemia del sida. Aunque la apreciación de dicha fotografía se de en su aspecto formal, ineludiblemente ese cuerpo es visto y entendido dentro de unos sistemas sociales de significación que de alguna manera entran en juego cada vez que observamos un cuerpo.

De la misma manera, al contemplar la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano el desnudo femenino que vemos es reconocido como mujer, blanca y toda una serie de adjetivos que se le pueden adjudicar y que nos remiten a nuestro entendimiento de esa corporeidad que contemplamos. En este sentido, el cuerpo humano, aunque no necesariamente sea un

¹²² Nelson Goodman. Op. cit., p. 8. (“*Nada se ve desnudamente o desnudo.*”)

lenguaje per se, despliega un vórtice complicado de relaciones entre el lenguaje (su performatividad social) y su aspecto visible. La forma en que el cuerpo “vive” dentro del lenguaje afecta la forma que miramos y entendemos el cuerpo y esa vivencia lingüística del cuerpo (o vivencia corporal del lenguaje) depende de los contextos y desarrollos socio-culturales desde el que miramos. Esta convolucionada manera en que palabra y acción se entrelazan en la piel humana es lo que convierte el cuerpo en algo “legible”, en un “texto” si se quiere, cuya imagen y cuyas acciones llevan consigo un sentido profundo.

Podríamos imaginar, entonces, que cuando Carolee Schneemann se desnudó por primera vez frente la cámara en *Eye/Body* (1963), su cuerpo como imagen estaba ya dotado de una serie de sentidos y significaciones e implícitamente de dinámicas sociales cultural e históricamente heredadas y que ineludiblemente remiten a una larga tradición dentro de la historia del arte.

El cuerpo no es sólo una imagen inerte y descontextualizada que se puede contemplar como tabula rasa, sino que es el escenario desde el cual se experimenta la vida y los distintos intercambios sociales, culturales e históricos. Intercambios que marcan el cuerpo físico y concreto en el momento de realización de la pieza artística que se discute y que permanece abierto cuando en la distancia del tiempo se contempla de nuevo la imagen y se proyectan sobre ese cuerpo nuevas realidades y

códigos que se performan en la actualidad. El desnudar el cuerpo del artista, el hacer visible y evidente la vulnerabilidad es exponer toda esta complejidad que acompaña la experiencia corpórea y explorarlas dentro del soporte artístico.

Inevitablemente todas estas dinámicas en torno al cuerpo influyen y alteran la forma en que se “ve” este tipo de arte. El público proyectará las diferencias que lo constituyen como algo aparte, por medio de ese “otro” se logra ver lo propio, o lo mismo, lo que Merleau-Ponty llamó el narcicismo inherente de toda mirada que posibilita la intercorporalidad. El cuerpo que se mueve frente un público obliga a pensar en el propio cuerpo, en las propias realidades que quizás contrastan con ese otro. Enfrentar como espectador al artista que se desnuda en su obra es desnudarse uno también, es revelar todas las complejidades que visten los cuerpos y que marcan la vivencia corporal en la sociedad. En el caso del arte de Carolee Schneemann ella explora esta gestualidad del lenguaje y sus manifestaciones en el cuerpo vivido y es desde este punto de vista que el lenguaje y la narrativa cobran importancia dentro del análisis de su arte. El cuerpo que emplea y vive el lenguaje, que convive con idiomas desconocidos, el cuerpo vivido en relación al cuerpo hablado y hablante y, en cierta medida, el lenguaje y la palabra como cuerpo también. En adición, su arte performativo explora las maneras en que el arte ha sido fijado dentro de los discursos historiográficos y críticos.

3.3 Narcisismo performativo

Dentro de las consideraciones de la performance como un lenguaje corporal, Lea Vergine desarrolla un concepto de narcisismo en el que el artista parte de una sensación de pérdida de lo que ella llama el amor primario y se pasa a performar el propio "yo" de forma idealizada y exagerada.¹²³ Para Vergine lo que está detrás de toda performance es la necesidad de ser amado y en una especie de compensación por un vacío- la ausencia del amor, o ausencia de la propia identidad- se exagera el propio yo. Es un romance del ser, nos dice. Sin embargo, Carolee Schneemann al hablar de su concepción de la performance partiendo del narcisismo de Lou Andreas-Salomé nos ofrece la siguiente advertencia:

"...performative action is about the loss of the self, not about display, it is not about narrative, it is not about personal history. It's about dissolving the self into

¹²³ "At the basis of Body Art and of all of the other operations presented in this book, one can discover the unsatisfied need for a love that extends itself without limit in time (...) This unobtained love is what transforms itself into the aggressivity that is typical of all of these actions, events, photo-sequences and performances. It is also redirected to other versions of the self, and the self is doubled, camouflaged and idealized. It is turned into the love of the romance of the self. This avid need for love becomes narcissism in the fetus that we continue to be, but to be loved in this way is the only power that might once again give sense to the lives of so many of us." Lea Vergine, Op. cit. p. 7. ("En la base del Body Art (Arte Corporal) y todas las otras operaciones presentadas en este libro uno puede descubrir la necesidad insatisfecha por un amor que se extiende sin límites en el tiempo (...) Este amor frustrado es lo que se transforma en la agresividad típica en todas estas acciones, eventos, secuencias fotográficas y performances. También se dirige a otras versiones del ser, y el ser es duplicado, disfrazado e idealizado. Se convierte en el amor al romance del ser. Esta necesidad ávida por amor se convierte en narcisismo dentro del feto que seguimos siendo pero ser amado de esta manera es el único poder que podría devolverle sentido a muchas de nuestras vidas.")

the materiality, into that tactility of that canvas that has blown itself out into actual space."¹²⁴ En otras palabras, para Schneemann, sus intervenciones corporales no son una reiteración idealizada del yo, sino su opuesto: un disolverse entre los materiales que usaba en su performance, un entretejer su cuerpo con el espacio y con los demás cuerpos y objetos que le rodean. Sería, como señala Schneemann, una aproximación a esa mítica unidad primaria que elabora Salomé en sus escritos.

Se entiende, pues, que a pesar de que la performance trabaja con una subjetividad corporal, ésta no es necesariamente una idealizada ni definida, tampoco lo es afirmada. Según Amelia Jones: "*Body art opens up the vicissitudes of subject/object relations within art discourse; in its refusal to confirm anything to other than the absence of the body/self (the subject contingency on the other) body art refuses to 'prove' presence.*"¹²⁵ El arte corporal revela la subjetividad como contingente, mutable, indefinida y siempre va a requerir un otro para definirse. Al artista colocarse en

¹²⁴ Carolee Schneemann en *Conversations with Contemporary Artists*, conferencia ofrecida en el MoMA el 17 de abril de 1998. La cita fue tomada de la grabación disponible en los archivos del museo. ("*...la acción performativa trata sobre la pérdida del ser, no es sobre enseñar, no es sobre narrativa, no es sobre la historia personal. Es la disolución del ser dentro de la materialidad, dentro de la tactilidad del lienzo que se virtió hacia el espacio real.*"). Esta cita de Schneemann es importante también porque deja claro que su intención detrás de su arte –así como su forma de entender la performance– se aleja de la narratividad lo cual reitera nuestra postura de que la performance, aunque emplee recursos lingüísticos, se aleja a la escritura o narrativa. Lo que parece indagar la performance es más bien las complicadas relaciones entre el cuerpo y el lenguaje y no la narratividad.

¹²⁵ Amelia Jones *Body Art*, Op. cit. p. 36. ("*El arte corporal abre las vicisitudes de las relaciones sujeto/objeto dentro del discurso artístico; en su resistencia de confirmar otra cosa que la ausencia del cuerpo/ser (la contingencia subjetiva hacia el otro) el arte corporal se niega a 'probar' presencia.*")

posición de sujeto/objeto, yo/otro, se problematiza de forma evidente la noción de un sujeto coherente, firmemente definido. Desde esta perspectiva de Carolee Schneemann en la definición de la performance se esclarece que el propio ser, a la vez que es “performado” es negado, o, puesto en términos menos negativos, es mostrado como una complejidad variante.

El análisis del arte corporal que lleva a cabo Amelia Jones, informado por un corte feminista y fenomenológico, representa una apertura radical desde el cual es imposible mantener esa neutralidad que tradicionalmente se espera al estudiar arte. Este género artístico ineludiblemente involucra al espectador como al creador y abre las dinámicas intersubjetivas dentro de la percepción artística:

*Body art practices solicit rather than distance the spectator, drawing her or him into the work of art as an intersubjective exchange; these practices also elicit pleasures...Body art, in all its permutations (performance, photograph, film, video, text), insists upon subjectivities and identities (gendered, raced, classed, sexed and otherwise) as absolutely central components of any cultural practice.*¹²⁶

Desde el punto de vista de Amelia Jones, no se trata de un sujeto o identidad estable, unificada, que se reafirma en la performance. Para la autora, todo arte corporal es de alguna manera postmoderno en el

¹²⁶ Amelia Jones **Body Art**, Op. cit., p. 31. (“El arte corporal solicita al espectador en vez de distanciarlo, los invita dentro de la obra de arte como un intercambio intersubjetivo; estas prácticas también provocan placeres...El arte corporal, en todas sus permutaciones (performance, fotografía, film, vídeo, texto) insiste que las subjetividades e identidades (engendradas, raciales, clasificadas, sexuadas y otras) son componentes absolutamente centrales de cualquier práctica cultural.”)

sentido que muestra el sujeto como algo incierto que cuestiona los “markings”, esas llagas sobre su cuerpo que lo hacen legible y obligan al espectador a experimentar esas múltiples subjetividades corporales en la propia piel.

En este sentido el arte corporal creado por el propio artista es aún más radical ya que se borran los límites entre el objeto artístico creado y el sujeto creador y colocan al espectador en una posición de intercambio con ese cuerpo que a veces es vulnerable, fuerte, transgresivo, pasivo, en todas sus posibles manifestaciones. Como expresa Amelia Jones¹²⁷, no se trata de una ilustración de las posturas de Merleau-Ponty sobre la interrelación de los sentidos y percepciones que discutimos anteriormente, sino que “performa” las distintas contingencias e interrelacionalidades del cuerpo con los objetos y demás que le rodean.

El concepto de narcisismo que hemos desarrollado aplicado al arte significa una disolución, como dijo Schneemann, de las barreras que dividen sujeto/objeto, arte/artista, yo/otro, etc.: *“On the one hand, in the narcissistic scenario it is the image (the reflection in the water) that allows the self to love the self, affording a distance between the self and the self-as-image, producing the self as other. This distance- like, that required by aesthetics- is necessary for the self to master the other (the artist/the artwork). But, at the same time, in narcissism the image is the self, all distance is collapsed, and the borders*

¹²⁷ Amelia Jones **Body Art...** Op. cit., p. 38.

of the frames of identity are imploded."¹²⁸ En el narcisismo se disuelven las barreras y las convenciones tradicionales no pueden ser ya sostenidas. Se podría decir que la performance narcisista sería como abrir la piel de la imagen para mostrar las complejidades que la traen a colación, es revolver el terreno y permitir ver justamente cuán entretejidas e involucradas están las perspectivas y subjetividades que constituyen toda experiencia humana. Este colapso o disolución de las barreras tradicionales obliga a repensar la crítica e historiografía del arte, la recepción del arte llevada a la palabra escrita.

3.4 El arte apalabrado: el pensamiento y el lenguaje en relación a la experiencia estética

El lenguaje para Merleau-Ponty no es meramente un recurso para catalogar o nombrar los objetos, los objetos tampoco son necesariamente quienes estructuran el lenguaje: una no es consecuencia de la otra (las cosas nombradas por el lenguaje o el lenguaje nacido por la necesidad de nombrar las cosas). Según el filósofo francés el lenguaje, la palabra,

¹²⁸ Amelia Jones. **Body Art**, Op. cit., p. 180. ("*Por una parte, en el escenario narcisista la imagen (el relejo en el agua) es lo que permite al ser amar al ser, concediendo una distancia entre el ser y el ser-como-imagen, produciendo el ser como otro. Esta distancia- como la que es requerida por la estética, es necesaria para que el ser domine al otro (al artista/a la obra de arte). Pero, a la misma vez, en el narcisismo la imagen es el ser, toda la distancia se colapsa y los límites que enmarcan la identidad quedan implosionados.*")

implica su sentido, contiene dentro de sí el pensamiento, el sentido que encierra y se constituyen mutuamente. El lenguaje sería para Merleau-Ponty el cuerpo de ese sentido, la manifestación física del pensamiento: *“Es necesario que, de una manera u otra, la palabra y el vocablo dejen de ser una manera de designar el objeto o el pensamiento, para pasar a ser la presencia de este pensamiento en el mundo sensible y no su vestido, sino su emblema o su cuerpo.”*¹²⁹ En otras palabras, el lenguaje es la vía por la que el pensamiento se hace perceptible. Como ejemplo de esta idea, Merleau-Ponty nos remite a la composición musical donde no se puede separar los sonidos de su sentido: *“...los sonidos no sólo son los ‘signos’ de la sonata sino que esta está ahí a través de ellos, descende de ellos.”*¹³⁰ Según Merleau-Ponty en la experiencia estética se da de forma más clara esta relación que él concibe entre la palabra y su significado ya que inevitablemente remite a la experiencia de enfrentar la pieza artística, sin importar el medio: *“La experiencia estética confiere a lo que expresa la existencia en sí, la instala en la naturaleza como cosa percibida accesible a todos, o inversamente, evidencia los signos- la persona del comediante, los colores y la tela del pintor- de su existencia empírica y los transporta a otro mundo.”*¹³¹ Con esta idea Merleau-Ponty parece advertir que la experiencia estética, y aquí consideramos lo que atiende a las artes visuales, remite ineludiblemente a un encuentro físico

¹²⁹ Maurice Merleau-Ponty *Fenomenología de la percepción*, Op. cit., p. 199.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 200.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 200.

con la obra. Como nos dice de la música: “...una vez la ejecución terminada, no podremos, en nuestro análisis intelectual de la música sino remitirnos al momento de la experiencia...”¹³².

Lo que de aquí se desprende es que cualquier estudio –análisis e interpretación- de la obra artística de alguna manera va a ser un intento de reconstruir un encuentro vivido frente la obra como tal, una cierta praxis que el crítico, teórico o historiador tuvo con la pieza discutida y desde la cual se desprende su significado dentro de cualquier marco teórico o contexto histórico. Y esta experiencia, este encuentro con el objeto artístico, sea el que sea, se da ineludiblemente desde un cuerpo que lo percibe con todos sus sentidos, no sólo con la visión sino dentro de un espacio, tiempo y en algunos ejemplos podría abarcar también experiencias táctiles, sonoras u olfativas como el caso de algunas instalaciones o performances. Consideramos que el arte conlleva a dos experiencias principales, ambas ineludiblemente inscritas a las dimensiones corporales y táctiles:

- **La creación:** La acción física de crear la pieza artística, sea con pintura, lápiz, cincel, por medio del desplazamiento de un cuerpo por el espacio, con la cámara, etc.. Las herramientas físicas empleadas a la hora de crear la obra. Dentro de este aspecto habría que considerar el cuerpo físico del artista que es contingente a su ambiente, situación histórica,

¹³² Maurice Merleau-Ponty. **Fenomenología de la percepción**, Op. cit., pp. 199- 200.

formación y pensamiento y que utiliza todas sus herramientas físicas, talento e ideas para gestionar su propuesta artística.

- **La recepción de la obra artística:** El experimentar el objeto artístico, el contemplarlo, que como argumentamos más arriba, se da desde la totalidad perceptiva del cuerpo que comparte un determinado espacio con el objeto artístico. Y es desde esta experiencia que se inserta la crítica, teoría e historia del arte, puesto que no es posible, o quizás no sería deseable, escribir sobre una obra de arte que no se haya presenciado.

La capacidad de interpretar una obra de arte dependerá de esa experiencia concreta frente la misma y, así como en el caso del artista, también dependerá de su formación, preparación en el campo, así como las influencias históricas y culturales que el cuerpo del crítico/historiador traiga consigo al momento de experimentar el arte. Desde este punto de vista se puede hablar de la “performatividad” del acto de interpretación del arte: a la hora de analizar cada crítico/historiador performa su particular experiencia tanto física así como intelectual del objeto artístico.¹³³

¹³³ *“The notion of the performative highlights the open-endedness of interpretation, which must be understood as a process rather than an act with a final goal, and acknowledges the ways in which circuits of desire and pleasure are at play in the complex web of relations among artists, patrons, collectors, and both specialized and non-specialized viewers.”* Amelia Jones y Andrew Stephenson *Introduction en Performing the Body/ Performing the Text*, p. 1. (*“La noción de lo performativo destaca lo abierta que es la interpretación, que debe ser entendida como un proceso en vez de un acto con una meta final y reconoce las maneras que los circuitos del deseo y*

3.4.1 La historia del arte y sus performances

La praxis de la historia del arte, como han argumentado algunos autores a partir de Kant, presupone un punto de vista “desinteresado”¹³⁴, una voz que a pesar de ser subjetiva -entendida como partiendo ineludiblemente de un sujeto- de alguna manera mantiene una neutralidad que en el análisis kantiano es necesaria ya que la estética debe ser una experiencia esencial para todos los humanos. Este modelo de desinterés se desprende de la noción de que en el arte hay una verdad sobre el objeto artístico que hay que descubrir y revelar, borrando por completo los intereses particulares que movilizan cada interpretación, y el análisis efectuado se postra como una verdad demostrada y objetivamente cierta. Se trata de, como bien expresa Donald Preziosi, una manera de “performar” la modernidad, todos los esquemas, ideologías que nacieron con la conciencia ilustrada en torno la estética y el arte y que de alguna manera implica una interpretación del pasado como una reiteración de la superioridad del presente “moderno” occidental que creó el arte como concepto y que ubica la experiencia estética como la

del placer juegan dentro de la red compleja de relaciones entre artistas, patronos, coleccionistas y en los espectadores tanto los especializados como los no-especializados.”)

¹³⁴ Para un análisis interesante sobre la influencia del sujeto kantiano y el juicio estético “desinteresado” en la disciplina de la historia del arte ver: Karen Lan *Reason and Reminders: Kantian performativity in the history of art* publicado en **Performing the Body/Performing the Text**, Op. cit., p. 11-24.

más elevada manifestación de la cultura e historia humana. El arte, para Preziosi, es un lenguaje o un “metalenguaje” que fabrican las disciplinas que él llama *museografías* (concepto que incluye el museo, la historia y crítica del arte, entre otras disciplinas que se dedican al estudio y evaluación del arte): “As a component of the Enlightenment project of commensurability, art became the universal standard or measure against which the products (and by extension the people) of all times and places might be envisioned together on the same hierarchical scale or table of aesthetic progress and ethical and cognitive advancement.”¹³⁵

De manera que podríamos argumentar que la historia del arte –y todas las disciplinas relacionadas con el arte- es performativa desde su germinación. En la medida que la práctica historiográfica del arte continúe reflexionando sobre sus ambigüedades cabe la posibilidad de convertirla en una disciplina abierta, donde cada interpretación sea una nueva posibilidad de experimentar y entender el arte sin pretender situarla con un solo sentido posible. Reconocer la performatividad de la historia del arte sería como ubicarla en ese quiasma que analiza Merleau-Ponty donde se posibilita el intercambio de los sentidos, esa encrucijada

¹³⁵ Donald Preziosi *The Art of Art History* en **The Art of Art History: A Critical Anthology**, Oxford. Oxford University Press, 1998.p. 513. Una versión más corta del mismo ensayo fue publicado bajo el título *Performing Modernity: The art of art history* en **Performing the Body/Performing the Text** Op. cit., pp. 29-38. (“El arte, como componente del proyecto Ilustrado de conmesurabilidad, se convirtió en un estandarte universal o medida con la que los productos (y por extensión la gente) de todos los tiempos y lugares deben de ser visualizados en conjunto en la misma escala jerárquica o tabla de progreso estético y ético y adelanto cognoscitivo.”)

desde la cual se da la interrelacionalidad perceptiva del mundo, un espacio dinámico y nunca estable donde la forma de entender y escribir sobre el arte continuará expandiendo y enriqueciéndose.

Según Amelia Jones el arte de la performance¹³⁶ posibilita otro tipo de práctica historiográfica y crítica del arte:

I want to suggest that we can learn from the frightening openness and theatricality of particular works, producing a new kind of art writing (of art historical or critical interpretation) that is itself theatrical or performative, destructing the very premises of the modern subject by activating rather than suppressing the multifarious differences that give shape to contemporary life. Interpretation is a mode of translation- incommensurable with but also inextricably bound up in the life world of objects it addresses. It is a transubstantiation of the verbal and visual signs which chiasmically intertwines the subjects, not the final word. I am convinced that, if we acknowledge the performativity of meaning production- opening ourselves to visual art works as fully embodied sensuous experiences rather than closing them down through reified models of aesthetic or political judgement, fixing them in a matrix of predetermined values, we will find ourselves in a different and more productive relationship with visual culture.¹³⁷

¹³⁶ Amelia Jones hace la aclaración que prefiere utilizar el término “arte corporal” en sus escritos para incluir piezas que tradicionalmente no son consideradas dentro de la performance, como por ejemplo las fotografías de Cindy Sherman y porque según su parecer el término “performance” ha sido definido por algunos autores como Krsitine Styles con connotaciones redentoras y cuasi místicas que ella no entiende pertinentes. Compartimos la opinión de Jones aunque entendemos que el término performance no necesariamente tiene que tener esa acepción.

¹³⁷ Amelia Jones *Art History/Art Criticism: Performing Meaning en Performing the Body/Performing the Text*, Op. cit., p. 46. (“Quisiera sugerir que podemos aprender de la apertura aterradora y teatricalidad de algunas obras para producir un nuevo tipo de escritura de arte (de historia del arte o de interpretación crítica) que es en si misma teátrica y performativa, destruyendo las mismas premisas del sujeto moderno al activar en vez de suprimir las diferencias multifacéticas que le dan forma a la vida contemporánea. La interpretación es un modo de traducción- incommensurable pero ineludiblemente atada en la vida del mundo de objetos que le ocupa. Es una transubstanciación de signos verbales y visuales que entretejen quiásmicamente a los sujetos, no es la última palabra. Estoy convencida de que si reconocemos la performatividad dentro de la producción de sentido-nos abrimos nosotros mismos a las obras de arte visual como experiencias sensoriales en vez de cerrarlas por medio de modelos cosificados de juicios estéticos o políticos que los fijan en una matriz de valores predeterminados, nos encontraremos en una relación distinta y más productiva con la cultura visual.”)

La performance y todo arte donde el cuerpo es empleado como materia prima involucra de forma más evidente que otras prácticas artísticas, y quizás de una manera más profunda, al historiador y crítico de arte que intenta interpretar la pieza. Las posibles lecturas y reflexiones que el crítico/historiador del arte efectúa las hace en torno al arte y la experiencia que se vive al contemplarla. El reconocimiento de los propios deseos, convenciones, ideologías, intereses así como las posibles pulsaciones físicas implicadas en la experiencia espectral de la performance contribuyen a entender la interpretación del arte como una abierta y no definitiva, como bien sostiene Amelia Jones.

Escribir sobre arte, especialmente si es el arte performativo, supone un performance también. Peggy Phelan hace la siguiente advertencia: *“Intentar escribir sobre un evento indocumentable de performance es invocar las reglas del documento escrito y por ello alterar el propio evento. Así como la física cuántica descubrió que los macro-instrumentos no pueden medir partículas microscópicas sin transformar esas partículas, también los críticos de performance deben comprender que el trabajo de escribir sobre la performance (y así ‘preservarla’) también es un trabajo que fundamentalmente altera el evento.”*¹³⁸ El escribir sobre un arte que por naturaleza es efímero es

¹³⁸ Peggy Phelan *La ontología de performance: representación sin reproducción*, extracto del libro **Unmarked: The Politics of Performance** traducido por Alexander del Re, disponible en el siguiente enlace: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologia-de-performance.html>.

necesariamente ir en contra de su ontología, es concederle una permanencia. Los distintos soportes documentales de las performances, las fotografías, vídeos, descripciones, son maneras de hacerlas presentes de nuevo y en instancias se convierten en objetos de valor para los museos y demás instituciones. De manera que un arte que intentaba superar las dinámicas económicas e institucionales del arte termina sucumbiendo al mismo, aunque como aclara Phelan lo que se documenta y lo que se conserva por medio de la escritura va a ser necesariamente distinto a lo que fue originalmente la performance. Lo que advierte Phelan, de manera quizás similar a Amelia Jones, es que este tipo de arte obliga a un tratamiento distinto del fenómeno. La autora, al describir una intervención performativa de la artista Sophie Calle en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston en la que recopiló recuerdos de distintas personas de pinturas robadas nos ofrece las siguientes observaciones: *“El hecho de que estas descripciones varían considerablemente...sólo corresponde al hecho de que la interacción entre el objeto de arte y el espectador es, esencialmente performativa- y por lo tanto resistente a las demandas de validez y exactitud endémica al discurso de la reproducción.”*¹³⁹ Lo que se desprende de estas declaraciones es que la apreciación del arte, la forma de experimentar y relacionarse con el arte, siempre va a implicar una performatividad ineludible. La experiencia concreta frente una pieza

¹³⁹ Peggy Phelan, Op. cit., sin número de página.

nunca será la misma. No estamos ya frente el esencialismo de la estética kantiana.

De manera que podríamos concebir el escribir e interpretar el arte como una especie de activación de la memoria, del recuerdo concreto de haber experimentado el arte, en conjunto con las perspectivas y formación que posee quien intenta analizar determinada obra. Al concebir de esta manera el análisis del arte por medio del lenguaje, es posible, según Phelan, llevar a cabo un discurso en relación a la performance que no termine negándole su carácter indomitable: *“El desafío de la Performance es descubrir una manera para que las palabras repetidas se transformen en declaraciones performativas, en lugar de transformarse...en expresiones constatativas.”*¹⁴⁰ Como expresa la misma autora, la solución no es desistir en el intento de escribir sobre la performance, sino, llevar a cabo la escritura desde una cierta performatividad que conserve de alguna manera el carácter abierto e indefinido de la performance. Se trata, pues, de llevar a cabo un acercamiento al arte que reconozca las performances dentro de la misma historia del arte, del lenguaje y de la inevitable contingencia de experimentar el arte desde un cuerpo.

El arte de Carolee Schneemann, así como sus escritos, en ocasiones sugieren reflexiones sobre la disciplina de la historia del arte. Sus

¹⁴⁰ Peggy Phelan, Op. cit., sin número de página.

performances, fotografías, vídeos y textos en muchas instancias cuestionan las agendas personales que parecen entrar en el proceso de “valorar” unas obras de arte sobre otras, así como de fijar una determinada interpretación sobre el objeto artístico. Como se verá en el desarrollo de este trabajo, Schneemann parece narrar su propia historia del arte, en reconocimiento de las muchas posibles narrativas historiográficas existentes dentro de la disciplina y cuestionando el valor que unas puedan tener sobre otras historias del arte posibles. Por este motivo hemos incluido en esta sección una conceptualización de la historia del arte como otra de las múltiples maneras de performar el arte en esta instancia dentro de la documentación y el lenguaje escrito desde el cual se pretende estudiar el arte.

En este trabajo analizaremos el arte de Schneemann sin negar los particulares intereses que movilizaron esta investigación de presentar la propia experiencia corpórea como la base de toda la experiencia humana, incluyendo todas las manifestaciones del arte y su historiografía. Presentaremos esta lectura de la carrera artística de Schneemann desde un narcisismo abierto que implica al otro y desde una concepción del arte que incluye la dimensión corporal como una parte ineludible de su creación e interpretación. Por último, reconocemos este análisis como uno de los muchos análisis posibles y esperamos que a su vez, abra la posibilidad a futuras interpretaciones.

I've always been a painter...I will die saying I'm a painter, but I don't use paint. My whole work has been finding ways to enlarge and transgress those principles [of painting].

-Carolee Schneemann ¹⁴¹

Capítulo II: La artista, el cuerpo y el movimiento

Uno de los argumentos de este trabajo es que en la base del arte de Carolee Schneemann se halla una re-elaboración del género de la pintura. Dicha reconceptualización es cónsona con las tendencias artísticas de la época y con la manera particular en la que Schneemann experimenta y entiende las artes visuales. Como explicamos anteriormente, para esta artista el cuerpo y la experiencia encarnada es la raíz de toda actividad humana. En su obra encontramos una constante preocupación por mostrar que la totalidad perceptiva del cuerpo vivo, tanto de la artista como del espectador, forman una parte crucial del proceso de creación y apreciación del arte. El acto de mirar no se aísla de la participación física del mundo, al contrario, como señala Maurice Merleau-Ponty, tacto y visión son componentes de una misma actividad perceptiva que se entremezclan dentro de la experiencia corpórea. Schneemann intentó

¹⁴¹ Cita tomada del artículo titulado *Body Language* por Heather Mackey en **The San Francisco Bay Guardian**, 20 de febrero de 1991., p. 19. ("*Siempre he sido una pintora...Moriré diciendo que soy pintora pero no uso pintura. Toda mi obra ha consistido en encontrar maneras para emplear y transgredir esos principios [de la pintura].*")

destacar la tactilidad de la pintura a lo largo de su carrera artística. Como parte de esta preocupación surge entonces la insistencia de plasmar su obra con y desde su propio cuerpo; de entrar físicamente en el espacio pictórico y así explorar la visceralidad táctil y motriz de la pintura. En esta sección trazaremos la trayectoria que llevó a Schneemann hacia esta elaboración del arte y destacaremos algunas de las obras donde se muestra de forma quizás más evidente su creciente interés por insertar la corporeidad y la totalidad perceptiva como materia prima para su quehacer creativo.

§ 1. El arte como experiencia física

1.1 Cézanne: lo táctil en la plástica

Schneemann siempre se ha considerado a sí misma como una pintora. Esta afirmación de la artista resulta problemática ya que es principalmente conocida por sus performances, usualmente clasificada como “artista multimedia” o “artista de la performance”. No obstante, nos parece que su autovaloración de su arte como pintura merece atención. Una de las pistas para comprender a Schneemann como pintora

viene de un artista que ella siempre ha admirado y a quien suele mencionar como una inspiración: Paul Cézanne. El artista francés revolucionó la pintura de finales del siglo XIX y, en su momento, dio el próximo paso lógico que seguía los hallazgos del impresionismo cuyos artistas examinaron el acto de mirar y cómo el ojo organiza los colores y las imágenes captadas al momento. A la vez, estos pintores resaltaban la textura de los pigmentos empleados para recrear el efecto óptico. Cézanne tomó la pista de estas obras pero le añadió organización geométrica en las composiciones pictóricas. En el texto **Sense and Non-Sense**¹⁴², Merleau-Ponty escribe un ensayo sobre Cézanne en el que considera la relación entre su vida y su arte. Según el análisis del filósofo, el estilo particular de Cézanne se debe a su aproximación fenomenológica a la mirada. En otras palabras, el mundo primero deviene frente a los ojos de una manera indefinida en la que los colores van sugiriendo formas y contornos: *“That is why Cézanne follows the swelling of the object in modulated colors and indicates several outlines in blue...one’s glance captures a shape that emerges from among them all, just as it does in perception...The outline should therefore be a result of the colors if the world is to be given in its true density. For the world is a mass without gaps, a system of colors across which the receding perspective, the outlines, angles, and curves are inscribed like lines of force; the*

¹⁴² El texto fue originalmente publicado en francés **Sens et non-sens**. Les Éditions Nagel, 1948.

spatial structure vibrates as it is formed."¹⁴³ Por tanto, según la perspectiva que ofrece Merleau-Ponty, el arte de Cézanne se asemeja más a la forma en la que realmente percibimos el mundo. Más adelante el autor expresa lo siguiente: *"These distinctions between touch and sight are unknown in primordial perception. It is only as a result of a science of the human body that we finally learn to distinguish between our senses. The lived object is not rediscovered or constructed on the basis of the contributions of the senses; rather, it presents itself to us from the start as the center from which these contributions radiate. We see depth, the smoothness, the softness, the hardness of objects; Cézanne even claimed that we see their odor."*¹⁴⁴ El filósofo francés ve en los lienzos de Cézanne esa interrelación entre los sentidos, según él, característicos de la percepción pre-cognoscitiva, de la forma en que percibimos los objetos antes de que la existencia corpórea sea asimilada y explicada racionalmente, por tanto precede la habilidad de distinguir un sentido del otro. Los comentarios de Merleau-Ponty se deben a la manera

¹⁴³ Maurice Merleau-Ponty *Cézanne's Doubt* en **Sense and Non-Sense** (Hubert L. Dreyfus y Patricia Allen Dreyfus, trads.) Illinois: Northwestern University Press, [1964]. p. 15. (*"Es por eso que Cézanne sigue la ampliación del objeto con colores modulados que indican varios contornos en azul...la mirada de uno capta una forma que emerge de las demás, al igual que ocurre en la percepción...El contorno debe ser el resultado de los colores si el mundo ha de tener su densidad verdadera. Pues el mundo es una masa sin brechas, un sistema de colores desde la cual se inscriben las perspectivas, las delimitaciones, los ángulos y las curvas como líneas de fuerza; la estructura espacial vibra a la vez que es formada."*)

¹⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty *Cézanne's Doubt*, Op. cit., p. 15. (*"Estas distinciones entre el tacto y la vista son desconocidas dentro de la percepción primordial. Es solo como resultado de una ciencia del cuerpo humano que finalmente logramos aprender a distinguir entre nuestros sentidos. El objeto vivido no es redescubierto o construido sobre la base de las contribuciones de los sentidos, más bien, se nos presenta desde el comienzo como el centro desde el cual irradian estas contribuciones. Vemos la profundidad, la suavidad, la blandura, la dureza de los objetos; Cézanne hasta alegó que podíamos ver sus olores."*)

en la que lo visual y lo tangible se mezclan en las pinturas del artista aquí discutido. Los cuadros de Cézanne enfatizan el aspecto táctil de las imágenes al destacar la textura de los parches de color, algo que cautivó la atención de Schneemann: *“My eyes moved to Cézanne; the rigor of the action of the paint in space was nowhere more demanding than in his works- my longing for the richness (engulfing all preconceived notions about what was an expressive image) and extensiveness of natural forms took courage and challenge from his experience.”*¹⁴⁵ Schneemann siempre se fijó en la materialidad y el aspecto físico del arte, un interés que va a la par con su percepción del

¹⁴⁵ Carolee Schneemann, notas de 1963 tomadas de **More Than Meat Joy...** Op. cit., p. 12. (*“Mis ojos se movieron hacia Cézanne; en ningún lugar el rigor de la acción de la pintura en el espacio era más evidente que en su obra- mi deseo por la riqueza (que acapara todas las nociones preconcebidas de lo que es una imagen expresiva) y la extensión de las formas naturales tomaron coraje y reto desde la experiencia de él (Cézanne).”*). Sobre la apreciación táctil del pintor francés Schneemann también dice lo siguiente: *“With Cézanne, I studied the picture plane fractured into phrases of larger rhythms, contributing details; the body has to enter perception viscerally: each stroke is an event in pictorial space.”* Carolee Schneemann en *Interview with Katie Haug. Imaging Her Erotics*, Op. cit., p. 22. (*“Con Cézanne estudié el plano pictórico fragmentado en frases de ritmos más largos que contribuyen detalles: el cuerpo tiene que entrar visceralmente en la percepción: cada pincelada es un evento dentro del espacio pictórico.”*). Según el punto de vista de la artista la totalidad del cuerpo está implicada en la apreciación de las pinturas de Cézanne, la obliga a en cierta medida entrar en el lienzo y sentir la pintura como una exploración de espacio físico y tangible. Al hablar de una instalación que hizo entre los años 1988 y 1991, *Cycladic Imprints*, Schneemann continúa citando a Cézanne como un punto de partida: *“The concept of the double curve, connected to my series of visual iconographies, had originally developed from a consideration of Cézanne’s broken line. Cézanne’s layering of space into shifting planes had demanded an increased kinetic response of eye and body, which was carried forward by Abstract Expressionists.”* Carolee Schneemann *Cycladic Imprints* en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 255. (*“El concepto de la curva doble, que se conecta a mi serie de iconografías visuales, fue desarrollado originalmente partiendo de las consideraciones de la línea quebrada de Cézanne. La estratificación del espacio en planos desplazados requerían una mayor respuesta cinética del ojo y del cuerpo, que fue continuada por los Expresionistas Abstractos.”*). Se puede apreciar que las consideraciones táctiles y activas de la pintura para Schneemann tienen sus raíces en Cézanne y, según su punto de vista, los expresionistas abstractos lo que hicieron fue de alguna manera continuar esa tendencia o apuntar a nuevas maneras de explorar las dimensiones físicas y espaciales de la pintura.

cuerpo como el punto de partida para toda actividad intelectual o creativa.

1.1.2 El movimiento y el espacio real en la pintura

Esta forma de entender y vivir el arte fue acentuada por los desarrollos de la pintura que acontecían durante el periodo de formación artística de Schneemann. En los 1950s ella se educaba como pintora en Nueva York, donde el expresionismo abstracto estaba en pleno apogeo. Para entender realmente el interés de Schneemann en su arte y en la pintura es importante tener presente el impacto que dicho movimiento significó para el mundo artístico. Según el famoso análisis de Clement Greenberg, la pintura llegó a su culminación con el expresionismo abstracto que el crítico interpretó como un punto acmé para la pintura.

Aunque esta apreciación del expresionismo abstracto es decididamente formal, fueron otros aspectos de dicha escuela pictórica los que impactaron a los artistas que se educaban durante esta época. Estas pinturas enfatizaban, en sus inmensas dimensiones y pinceladas libres, el movimiento activo y la energía física del artista quien recorría el lienzo para lograr los efectos deseados. El mejor ejemplo es Jackson Pollock, quien se desplazaba libremente a través del lienzo y de quien existe evidencia fotográfica y fílmica de su proceso creativo. La "action

painting” de Pollock necesariamente implicaba un cuerpo energético y vital que trazaba su movimiento con la pintura.¹⁴⁶ Muchos artistas, como Allan Kaprow, se inspiraron en Pollock y comenzaron a entender el lienzo como un escenario.¹⁴⁷ En los 1960s estos artistas respondieron a ese supuesto límite planteado por Greenberg llevando la pintura más allá del lienzo. El arte de Schneemann se inscribe dentro de esta tendencia.¹⁴⁸

En sus comienzos la artista fue altamente influenciada por el expresionismo abstracto. Luego, frustrada por las limitaciones formales de la pintura, comenzó a experimentar con sus construcciones. Estas obras son pinturas llevadas a la tridimensionalidad y que incorporan distintos objetos dentro de la pintura. La técnica del collage permitía a los artistas que enfrentaban los nuevos retos de la pintura a crear obras empleando medios no convencionales. Las obras de Schneemann de esta

¹⁴⁶ En una conferencia celebrada el 17 de abril del 1998 en el MoMA llamada *Conversations with Contemporary Artists*, Carolee Schneemann menciona a Pollock como una influencia directa para su arte. Sobre Pollock dijo lo siguiente: “*The whole body has to follow the kinetics...to take that stroke into lived action.*” Cita tomada de la grabación de dicha conferencia conservada en los archivos del MoMA, Nueva York. (“*El cuerpo entero tiene que seguir las cinéticas...para llevar esa pincelada en la acción vivida.*”)

¹⁴⁷ Allan Kaprow, quien fue el que comenzó los *happenings*, escribió un ensayo en el año 1960 titulado *The Legacy of Jackson Pollock* donde destaca el lienzo como un escenario. Carolyn Eyler *Carolee Schneemann: Drawing Performance*, ensayo del catálogo de la exhibición homóloga en la Universidad de S. Maine 21 de enero-27 de febrero de 1999. sin numeración, séptima página.

¹⁴⁸ Carolee Schneemann misma dijo lo siguiente: “*The implication of Abstract Expressionism was for increased energy, increased dimensionality,...I had made paintings on wheels, I had sliced through my paintings, I had made layers of them and, finally, I wanted the body to enter the painting.*” Carolee Schneemann. Cita tomada del artículo de Amy Newman *An Innovator Who Was the Eros of Her Own Art* publicado en **The New York Times**, 3 de febrero de 2002 p. 39. (“*La implicación del expresionismo abstracto era de una energía incrementada, una dimensionalidad incrementada,...Yo había hecho pinturas sobre ruedas, yo había cortado a través de mis pinturas, yo había hecho capas de ellos y, finalmente, yo quería que el cuerpo entrara en la pintura.*”)

época recuerdan a algunas piezas de Rauschenberg, quien, como el resto de los artistas pop, utilizaba objetos de la vida cotidiana en sus obras para así ampliar la tradición pictórica y crear piezas en las que se intersectaban elementos pictóricos y escultóricos. En el caso de Schneemann, sus construcciones o collages incluían componentes que se movían. Es evidente que para estas fechas Schneemann buscaba explorar no sólo las posibilidades físicas y tangibles de la pintura sino que intentaba sacar la pintura de su condición estática: le concedió la capacidad de movimiento a su arte. Se vislumbra, pues, una clara preocupación por ir más allá de la pintura convencional y moverla fuera del lienzo. Una vez iniciados estos experimentos, Schneemann comenzó a crear instalaciones o environments, arte que se incorpora directamente en el espacio real. En otras palabras, estas obras son una extensión del espacio tradicionalmente concedido al objeto artístico. Esta creciente preocupación por llevar la pintura a la vida impulsó a Schneemann a explorar la posibilidad de *pintar* con su cuerpo.

1.2 El ojo encarnado: lo táctil en la plástica

Carolee Schneemann empezó a buscar paulatinamente una participación más directa en su creación artística. En 1963 hizo el

environment¹⁴⁹ titulado *Eye Body: 36 Transformative Actions* (**Figuras 1-7**) donde por primera vez inserta su cuerpo desnudo en su arte. La obra nació de su frustración con un mundo artístico que la aceptaba siempre y cuando se quedara al margen como una “mujer” artista.¹⁵⁰ Mientras la artista llenaba su piso con sus construcciones (Ver **Figura 6**), decidió utilizar su propio cuerpo como parte del environment.¹⁵¹ Un día invitó a sus colegas y amigos a su estudio donde se sorprendieron al literalmente entrar dentro de su arte. La obra consistió básicamente de una serie de instalaciones montadas con pintura y otros medios, sobre los cuales ubicaba su cuerpo desnudo. Ella fue colocándose en diversas posiciones, utilizando distintos objetos como serpientes y cristales rotos a la vez que iba pintando su cuerpo desnudo. Desde este momento se inicia el interés

¹⁴⁹ Ella le llama environment pero también podría ser considerada como una especie de performance privada.

¹⁵⁰ “In 1963 to use my body as an extension of my painting-constructions was to challenge and threaten the psychic territorial power lines by which women were admitted to the Art Stud Club, so long as they behaved enough like the men, did work clearly in the traditions and pathways hacked out by the men.” Carolee Schneemann en **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 52. (“En 1963 usar mi cuerpo como una extensión de mis pinturas-construcciones era retar las líneas de poder que demarcaban el territorio psíquico por las que las mujeres eran admitidas al Art Stud Club (club de machos del arte), mientras que ellas se comportasen lo suficiente como hombres, hicieran trabajo claramente dentro de las tradiciones y pasos trazados por los hombres.”)

¹⁵¹ “In 1962 I began a loft environment built of large panels interlocked by rhythmic color units, broken mirrors and glass, lights, moving umbrellas and motorized parts. I worked with my whole body—the scale of the panels incorporating my own physical scale. I then decided I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material—a further dimension of the construction...” Ibídem, p. 52. (“En 1962 comencé un environment dentro de mi estudio construido de grandes paneles juntados por rítmicas unidades de color, espejos rotos y cristales, luces, sombrillas móviles y partes motorizadas. Trabajé con todo mi cuerpo—la escala de los paneles incorporaban mi propia escala física. Entonces, decidí que quería que mi cuerpo real se combinara con el trabajo como materia integral—una dimensión más de la construcción.”)

de la artista por utilizar su cuerpo en movimiento de forma directa como material artístico.

En el caso de *Eye Body* encontramos que muchos elementos de la obra fueron obviados por la crítica. Como señala Anette Kubitzka, *Eye Body* presenta influencia de otros artistas ya establecidos como Jackson Pollock, Rauschenberg e Yves Klein.¹⁵² Además de los artistas que menciona Kubitzka como posibles puntos de comparación, resultan sorprendentes las similitudes que pueden haber entre Schneemann y Piero Manzoni. Aunque Yves Klein ciertamente exploraba la corporeidad en su serie de *Anthropométries* (c.1960)¹⁵³ donde el artista pintó de azul a varias modelos para convertir sus cuerpos en pinceles, la retórica artística de Klein remite a un misticismo muy lejano a las intenciones de Schneemann. Manzoni, por otra parte, intentó trabajar el cuerpo humano como materia prima. Incluso, el artista italiano expuso como arte su propia fisonomía, al igual que hará Schneemann al insertarse como artista en su propia obra.¹⁵⁴ Pero más allá de estos elementos

¹⁵² Anette Kubitzka *Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s*, publicado en url: http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kubitzka_2htm recuperado el 20 de enero 2005.

¹⁵³ Para una grabación de una de estas intervenciones ver: http://www.youtube.com/watch?v=pIV0n4A_6-M

¹⁵⁴ *Base magica* (Base mágica), 1961, era un pedestal de madera con unas huellas sobre el cual Manzoni se postró y luego pasó a invitar a los espectadores que se colocaran encima del pedestal, abriendo la posibilidad de que cualquier cuerpo fuera admirado como arte. En *Socle du monde* (Base del mundo) 1961, el artista colocó un pedestal invertido sobre la tierra para mostrar el mundo entero como una obra artística. Para este mismo año, Manzoni firmaba los cuerpos de desnudos o semi desnudos de modelos, lo que él llamó *Sculture viventi* (Esculturas vivientes) y le daba una especie de certificado

inmediatamente relacionados con el cuerpo de los artistas, la elaboración pictórica de Manzoni es una indagación en el aspecto físico y táctil de la pintura. En su serie titulada *Achromes* (1957-59 aproximadamente), él elimina los colores para “pintar” con texturas. Este aspecto de Manzoni se asemeja a los intentos de explorar lo táctil en lo visual por parte de Schneemann. Como hemos visto, la artista norteamericana ya mostraba una preocupación por las dimensiones físicas del arte antes de iniciarse como tal dentro del arte corporal. A los inicios de su carrera artística, Schneemann realizaba una serie de obras que mezclaban distintas materias y mostraban un interés por el movimiento y la participación dinámica del público con su obra. *Eye Body* fue, entonces, el próximo paso para continuar examinando estos aspectos dinámicos y táctiles de las artes visuales: la inserción del cuerpo dentro de la pintura.

de autenticidad a los participantes. La idea detrás de estas propuestas de Manzoni era establecer que potencialmente todo podría ser considerado y apreciado como arte. Idea que llevó al extremo con su serie de *Merda d'artista* (1961) en la que, supuestamente, presentaba sus heces como obra de arte. Si bien según el artista conceptual Joseph Kosuth el arte es inherentemente tautológico: “*A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a definition of art.*” *Art After Philosophy*, 1969 tomado de Kristine Stiles y Peter Selz, eds. **Theories and Documents of Contemporary Art**. Op. cit., p. 844. (“*Una obra de arte es tautología en cuanto manifiesta la intención del artista, eso es, el artista dice que una obra de arte particular es arte, lo cual significa que es una definición de arte.*”) – entiéndase que cada propuesta artística es en realidad una definición del concepto “arte”, Manzoni parece decirnos, en un juego quizás Duchampiano, que arte es lo que el artista decida llamar como tal. Independientemente de la interpretación que se le quiera dar a estas intervenciones de Manzoni queda claro que en su obra se performa toda la experiencia corpórea y física (incluyendo sus dimensiones escatológicas) como obras de arte en potencia.

Resulta particularmente interesante analizar *Eye Body* desde algunas concepciones de Merleau-Ponty. La incorporación física de Schneemann dentro de su obra pictórica diluye las nociones tradicionales del arte. Merleau-Ponty elabora lo siguiente:

...si bien el cuerpo es cosa entre las cosas, es en cierto sentido, más fuerte y más profundo que ellas, y eso, decíamos, porque es cosa, lo cual significa que se destaca entre ellas y, en la medida en que lo hace, se destaca de ellas. No es simplemente cosa vista de hecho (yo no veo mi espalda), es visible por derecho, entra en el campo de visión a un tiempo ineluctable y diferida. Recíprocamente, si toca y ve, no es porque tiene delante los seres visibles como objetos: están a su alrededor, llegan hasta a invadir su recinto, están en él, tapizan sus miradas y sus manos por dentro y por fuera. Si los toca y los ve, es únicamente porque, siendo de su misma familia, visible y tangible como ellos, se vale de su ser como de un medio para practicar del de ellos, porque cada uno es arquetipo para el otro y porque el cuerpo pertenece al orden de las cosas así como el mundo es carne universal.¹⁵⁵

En *Eye Body*, Schneemann lo que hace es precisamente colocar su cuerpo como *cosa* entre *cosas* a la vez que va integrándolas sobre su propio cuerpo. No obstante, su cuerpo en cuanto viviente y en cuanto cognoscitivo se destaca de los objetos y de los organismos, como las serpientes que coloca sobre su cuerpo desnudo (**Figura 5**). Pero el planteamiento de Schneemann va más allá puesto que no se trata meramente de insertar su corporalidad dentro de la obra de arte. El título de la obra nos sugiere un ojo que está ineludiblemente atado a un

¹⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, Op. cit., p. 171.

cuerpo.¹⁵⁶ Esta noción nos remite al pensamiento de Merleau-Ponty cuando establece lo siguiente:

*¿Qué es esta pre-posesión de lo visible, este arte de interrogarlo con arreglo a sus deseos, esta exégesis inspirada? Tal vez hallásemos respuesta en la palpación táctil, en la que interrogante e interrogado están más próximos, y de la que la del ojo no es, al fin y al cabo, sino una variante notable...toda experiencia de lo visible se me ha dado siempre en el contexto de los movimientos de la mirada, el espectáculo visible pertenece al tacto ni más ni menos que las "cualidades táctiles."*¹⁵⁷

La visión, como ya se había expuesto anteriormente, es otra forma de "palpar". En la obra de Schneeman lo visual y lo táctil comienzan a confundirse. Su cuerpo es uno que mira y es observado pero a la vez es un cuerpo que toca y es tocado por los objetos que le rodean. Y en ese tocar, parece decirnos, yace otra forma de mirar y apreciar el arte. Se podría entender esta apreciación como una reivindicación para el arte de otros sentidos que se relacionan pero no se limitan a la visión. *Eye Body* deja explícita la unión que la artista entiende entre el arte y el cuerpo, entre el ojo y la materialidad física. Las siguientes palabras de Schneemann recogidas en **More than Meat Joy**, resuenan con las ideas que Merleau-Ponty expuso al final de su carrera filosófica: *"The body is in the eye; sensations received visually take hold in the total organism. Perception moves the total personality to excitation. Insight is a result of sensation's creative action on our capacity to experience and discover functional connections. (We*

¹⁵⁶ *Eye Body* literalmente significa Ojo Cuerpo.

¹⁵⁷ M. Merleau-Ponty en **Lo visible y lo invisible**, Op. cit., p. 166-67.

are a part of nature and of all visible and invisible forms.)”¹⁵⁸ La visión para Schneemann es encarnada, contingente a un cuerpo que se afecta por lo que recibe a través los ojos. La artista parece decirnos que es precisamente gracias a esta complejidad sensorial, donde la visión y el tacto están interrelacionados como parte de la misma experiencia física, que es posible crear y percibir el arte.

Esta obra tiene también una singular importancia al tratarse de la primera vez que Schneemann se desnuda como parte de su propuesta artística. Desde la concepción del narcisismo clínico tradicional esto se podría entender como un deseo de exponer su cuerpo para ser admirada, un mero exhibicionismo. No obstante, según el análisis más abierto del concepto que hemos propuesto en el capítulo anterior, este gesto de desnudarse tiene un significado y unas consecuencias de más profundidad. En primera instancia, se podría tratar de un abrirse al mundo, tal y como lo planteó Lou Andreas-Salomé, un cuerpo que se siente partícipe de todo lo que le rodea, que comulga y dialoga con su exterior. Un erotismo dilatado hacia la totalidad del cuerpo que se expande a su ambiente y a la vez, se “sublima”, o elabora, en la creación del arte. Dentro del análisis del narcisismo que elabora Kohut en las

¹⁵⁸ Carolee Schneemann 1960-62 from *The Notebooks 1958-1963 More than Meat Joy*, Op. cit., p. 13. (*“El cuerpo está en el ojo; las sensaciones recibidas visualmente toman control de todo el organismo. La percepción mueve la personalidad entera a la excitación. La profundización introspectiva es el resultado de la acción creativa de la sensación en nuestra capacidad de experimentar y descubrir conexiones funcionales. (Somos parte de la naturaleza y de todas las formas visibles e invisibles.)”*)

primeras etapas formativas del niño existe un grado de exhibicionismo narcisista normal y positivo: *“Exhibitionism, in a broad sense, can be regarded as a principal narcissistic dimension of all drives, as the expression of narcissistic emphasis on the aim of the drive (upon de self as performer) rather than on its object. The object is important only in so far as it is invited to participate in the child’s narcissistic pleasure and this to confirm it. Before psychological separateness has been established, the body experiences the mother’s pleasure in his whole body self, as part of his own psychological equipment.”*¹⁵⁹ Recordando que tanto este autor así como Freud y la misma Lou Andreas-Salomé entienden que el artista retiene cualidades del narcisismo primario, se podría entender que Schneemann de alguna manera experimenta esta especie de exhibicionismo narcisista: un goce en la totalidad del su cuerpo, una especie de performance donde el cuerpo se revela como un escenario donde se invita a otros (en el caso del niño la madre) a compartir ese júbilo experimentado en la totalidad de la piel. De manera, que al desnudarse, Schneemann no necesariamente está revirtiéndose a ser admirada de forma sexual, sino, que está llevando su impulso (drive) artístico al terreno corpóreo, encarnándolo y compartiéndolo con los

¹⁵⁹ Heinz Kohut, Op. cit., p. 69. (*“El exhibicionismo, en el sentido amplio, puede ser considerado como la dimensión narcisista principal de todos los impulsos, como la expresión del énfasis narcisista sobre la meta del impulso (sobre el ser como actor), en vez de sobre sus objetivos. El objeto solo es importante en cuanto se invite a participar dentro del placer narcisista del niño para confirmarlo. Antes de que se establece la separación psicológica, el cuerpo experimenta el placer de la madre en todo su ser corporal, como parte de su propio equipo psicológico.”*)

espectadores que contemplaron el environment y los que hoy contemplamos las imágenes restantes.

Esta obra de Schneemann también podría ser entendida como una indagación del sujeto encarnado en toda su complejidad. *Eye Body* es homófono a *I/Body*, o *Yo/Cuerpo* en español. Carolee Schneemann al desnudarse entre sus construcciones y pinturas parece afirmar que la artista *es* su cuerpo: el ojo que ve y la mano que crea son partícipes de un mismo sujeto cognoscitivo. Su arte, pues, es inseparable de la experiencia física que lo llevó a fruición, inseparable de esa subjetividad corpórea ineludible y, que en esta instancia, borra los límites que separan la obra de arte de su creador, la imagen visual de la persona que la creó.

El artista Ed Levine, en un ensayo que publicó para brindar una óptica teórica a la experiencia que él vive como artista nos dice lo siguiente: “...*the body is more than a visual machine and it is not limited to what is visual, not only in the sense that what is inside the body is often not available to it, but also that the body has other ways of revealing itself and other ways to engage the world.*”¹⁶⁰ Levine, en este texto intenta destacar la

¹⁶⁰ Ed Levine **Uncovering the Body: Essays on Art and the Body**. Estados Unidos: iUniverse, 2005. p. 2. (“...*el cuerpo es mucho más que una máquina visual y no está limitado a lo que es visual, no solo en el sentido de que lo que está dentro del cuerpo con frecuencia no le es accesible sino porque el cuerpo también tiene otras maneras de revelarse y otras maneras de desenvolverse en el mundo.*”) En la introducción también dice lo siguiente: “*Doing and thinking are not separated. Meaning comes from understanding, and understanding is as much a bodily activity as an intellectual one. Ideas do not just appear in our minds but spring from the communion between the world and our bodies. Our movements, tactility, and the various parts of one’s body are what makes a person human.*” *Ibidem*, p. XII. (“*Hacer y pensar no están*

experiencia física de la creación artística, momento en el que se combina el intelecto y la acción, la visión con el tacto, un encuentro de un cuerpo con unos materiales empleados en la obra artística. Por tanto, según el análisis de Levine, el arte de alguna manera nos obliga a pensar en el cuerpo y su relación frente la obra de arte y a comprender que la visión siempre está atada a un cuerpo vivo desde el cual se crea y se interpreta el arte.

Schneemann parece compartir estas ideas, al desnudar su cuerpo en su arte nos muestra no sólo su cuerpo sino todos los aspectos de la experiencia corpórea y física que están implicadas en el proceso artístico. Schneemann revela en *Eye Body* un cuerpo femenino, vital, pensante que se entremezcla con los materiales para crear su obra, un sujeto que sintoniza las pulsaciones del cuerpo para crear su obra y que tanto la creación como la apreciación de su arte son estrictamente contingentes de esa dimensión corporal. El ojo encarnado es, pues, yo/cuerpo: un sujeto encarnado que forma parte de un contexto y es precisamente desde esa complejidad de sentidos y pensamientos que forman parte de su experiencia corporal que se puede dar la creación del arte.

separados. El sentido viene del entendimiento y el entendimiento es una actividad tanto física como intelectual. Las ideas no aparecen simplemente en nuestra mente sino que surgen de la comunión entre el mundo y nuestros cuerpos. Nuestros movimientos, tactilidad y las distintas partes de nuestro cuerpo son lo que nos hace humanos.”)

1.2.2 El cuerpo vivido dentro del lienzo: el baile y los inicios de Schneemann con la performance

Antes de elaborar *Eye Body*, Carolee Schneemann había comenzado a involucrarse con la compañía de danza moderna del Judson Dance Theater. Esta compañía teatral fue un lugar de activa experimentación con distintos medios artísticos durante la década de los 1960s. Muchos artistas de Nueva York se interesaron por la danza experimental. La participación de Schneemann en este grupo se dio principalmente por su insistencia en explorar el movimiento y el cuerpo en relación al arte. Carolee Schneemann no era bailarina ni tenía ningún interés en concreto por el baile, la colaboración de Schneemann con este grupo forma parte de su intención de mover la pintura fuera del lienzo, lo cual desembocará posteriormente en sus performances. El Judson Group era uno de los pocos espacios que le permitían expresar su arte experimental. En sus propias palabras: *"I was too self conscious and unpracticed to perform publicly but participated in the workshop experiments and felt no restraint as a painter who had in effect enlarged her canvas, to*

prepare movement events based on the physical qualities of the others present...I thought of them as a sort of physical 'palette'."¹⁶¹

Se puede ver entonces que Schneemann buscaba maneras de mover la pintura a un escenario real. En ese momento todavía no se habían establecido las performances como género artístico y en términos generales este tipo de participación en el arte no era aceptado ni comprendido. Las coreografías de Schneemann dentro del Judson Group tampoco eran bien vistas por el mundo de la danza. En un artículo publicado en el **Times Western Edition** de 1963, Allen Hughes hace una reseña de los bailarines del Judson y habla específicamente de una de las coreografías de Schneeman, *Newspaper Event* (**Figura 8**):

*...let us remind ourselves that we are not talking about quality of product. What we are talking about is the unleashing of ideas, an almost uncritical unleashing in the case of Miss Raines, Carolee Schneemann, William Davis, to mention a few "choreographers" involved in the gymnasium romp at Judson Church...did you ever see a dance accompanied, decorated, and - in a sense - dictated by the shredding of newspapers? I am not sure I have either, but in this program Miss Schneemann had a number of dancers involved in what was titled "Newspaper Event" and I assume she thought what they did was dancing. Perhaps it was. In any case, it was surprisingly intriguing, visually and it actually - if accidentally- built into a climax despite its improvisational character.*¹⁶²

¹⁶¹ Así describe Schneemann su participación con el Judson Theater en sus notas respecto *Newspaper Event*, una de las coreografías que hizo en este periodo. **More Than Meat Joy...** Op. cit., p. 32. ("Yo estaba demasiado consciente de mí misma y sin práctica como para bailar públicamente pero participaba en los experimentos de talleres y no sentía ningunas reservas como una pintora que había, de hecho, expandido su lienzo, para preparar eventos de movimientos que mostraran las cualidades físicas de los otros presentes...Yo los pensaba como una especie de "paleta" física.") La idea de "physical palette" –paleta física- deja claro que desde su punto de vista estas en coreografías estaba pintando con cuerpos que se movían sobre un escenario.

¹⁶² Allan Hughes *Dancers Explore Wild New Ideas* en **Times Weekend Edition**, 9 de febrero, 1963, p.5. ("Recordemos que no estamos hablando de la calidad del producto. Hablamos del desencadenamiento de ideas, un desencadenamiento casi sin criterio en el caso de Raines, Carolee

Esta reseña es interesante por varios motivos. En primer lugar, destaca lo que será el problema de Schneemann en los siguientes años: su obra pictórica se mueve lejos de los medios convencionales, por lo que muchos artistas la consideraban como una bailarina en vez de artista.¹⁶³ Por otra parte, queda claro que sus coreografías en realidad no eran bailes sino experimentos de la plástica llevadas al espacio y al movimiento, razón por la cual a pesar de las críticas, Hughes destaca el valor visual de la intervención. Finalmente, el autor de la reseña toca un punto que es importante para entender el tipo de arte que desarrollará Schneemann durante la década de los 1960s: el carácter de improvisación de sus performances.

Como bien señala Hughes, *Newspaper Event*, como ocurre en casi todas las performances de Schneemann, dependía mucho de la improvisación de los participantes pero aún así, la opinión de Hughes de que el ritmo del baile fue casual es un tanto inadecuada. La artista siempre estructuraba bien sus performances. En **More Than Meat Joy** se recogen no sólo las notas que ella iba tomando para estas piezas, sino que

Schneemann, William Davis, solo por mencionar a algunos de los 'coreógrafos' involucrados en la farsa gimnástica en el Judson Church...¿alguna vez ha visto a un bailarín acompañado, decorado y-en cierto sentido- dictado por la trituración de papeles de periódico? Yo tampoco creo que haberlo visto pero en este programa Schneemann involucró a un grupo de bailarines en lo que se llamó 'Newspaper Event' (Evento de periódico) y asumo que ella pensó que lo que hicieron era un baile. Quizás lo era. En todo caso fue sorpresivamente intrigante en cuanto a lo visual y logró- quizás por accidente- crear un punto culminante a pesar de su carácter de improvisación.")

¹⁶³ Es interesante notar que actualmente en los archivos del New York Public Library for the Performing Arts, Schneemann aparece catalogada dentro de la sección dedicada a la danza. De manera que esta concepción de Schneemann como bailarina todavía persiste.

también aparecen libretos bastante específicos. Schneemann como directora y autora de las piezas determinaba lo que iría a ocurrir aunque siempre permitía la espontaneidad de los participantes.¹⁶⁴ Usualmente ella repartía unas instrucciones básicas a los colaboradores y en las prácticas dejaba claro lo que ella quería. De manera que asuntos como el ritmo y la composición de las piezas no eran fortuitos a pesar de darle espacio al azar en sus performances.¹⁶⁵

Aunque Schneemann no formó parte del elenco de su “coreografía” para *Newspaper Event*, la pieza muestra su interés por los

¹⁶⁴ En una reseña de la performance *Meat Joy* presentada en Nueva York se ofrece la siguiente cita de Schneemann: “*A happening, she says, leaves a great deal to chance. Kinetic Theater makes ‘constructive use of circumstance...I try to control the circumstances by training the cast for what is possible.’*” Ann Geracimos *A Happening That’s Under Control* en **The New York Herald Tribune**, 15 de febrero de 1965. (“*Un happening, dice ella, le deja al azar gran parte. Kinetic Theater (Teatro Cinético) hace ‘uso constructivo de la circunstancia...intento controlar la circunstancia entrenando al elenco para lo que es posible.’*”) Más adelante la reseñadora dice: “*The cast rehearses an outline before a performance and, once on stage, improvises, somewhat like a jazz musician might do.*” *Ibidem.* (“*El elenco ensaya una versión antes de una performance y, una vez sobre el escenario, improvisa, algo similar a lo que haría un músico de jazz.*”)

¹⁶⁵ Es interesante hacer notar que en el texto del artista Ed Levine, previamente citado, también se destaca el papel que juega el azar en la creación de una obra artística: “*The artistic process is very much engaged with chance, where a compass is often lost or intentionally surrendered. It is the aspect that eludes theory and that the private can never cede to the public.*” Ed Levine, *Op.cit.*, p. 31. (“*El proceso artístico está bien involucrado con el azar cuando un compás se pierde o se abandona intencionalmente. Este es el aspecto que elude a la teoría y que lo privado nunca puede cederle a lo público.*”). Con esta cita no quiere decir que en el arte no hay ningún tipo de orden o inteligencia, sino, que el proceso está dictado por otro tipo de inteligencia en el que el artista muchas veces se deja llevar por la libertad misma del proceso creativo en el que un “accidente” puede potencialmente llevar a otras líneas, colores o formas que quizás no estaban en su diseño original. Las ideas de Levin, así como las de Carolee Schneemann, están fuertemente informadas por la experiencia subjetiva que experimenta el artista a la hora de crear su arte, algo que ineludiblemente el observador sólo puede especular. En el caso particular de Schneemann dejar espacio para el azar significa que todos los movimientos o sucesos corporales que quizás no había previsto a la hora de idear la performance pasan a ser parte de la pieza en sí misma, contribuyendo al carácter fugaz e irreplicable de este tipo de arte que aquí discutimos.

aspectos dinámicos y corpóreos de este tipo de intervención y delimita lo que irá constituyendo sus performances grupales. Están aquí presente los movimientos e intercambios corporales de los integrantes y las interacciones con materiales con los que ella llevaba trabajando desde sus collages/construcciones y que continuará usando para algunas de sus performances más famosas.

1.2.3 El sitio de Olympia: el desnudo se libera de su lienzo

Carolee Schneemann fue la primera artista en colaborar con los bailarines del Judson pero no fue la única. En 1964 el artista minimalista Robert Morris (1931) comienza a interesarse por las performances y decidió hacer una colaboración con el Judson. En la performance titulada *Site*¹⁶⁶ (1964, **Figura 9**), aparecía Morris removiendo una sucesión de planchas de madera. Luego de remover la última se ve a Carolee Schneemann encarnando la *Olympia* (1863, **Figura 10**) de Manet. A pesar de ser una colaboración artística entre ambos, es evidente que Schneemann en esta instancia no fue una protagonista activa.¹⁶⁷ David

¹⁶⁶ Un vídeo parcial de esta performance está disponible en el siguiente enlace: artforum.com/video/id=31196&mode=large&page_id=8

¹⁶⁷ Como dice Ted Castle sobre esta participación: "She was permitting her body to be used, she was not quite using it herself." *Carolee Schneemann: A Woman Who Uses Her Body As Her Art*, **Art**

Levi Strauss hace una interpretación interesante de la participación de Schneemann en *Site*. El autor parte del análisis que hace Eunice Lipton en su libro **Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire**. En este texto, la autora hace una trayectoria de la modelo para la pintura *Olympia*, Victorine Meurent. La autora argumenta que la controversia que suscitó el cuadro fue realmente porque la Olympia de Manet era uno de los pocos ejemplos pictóricos en la historia del arte donde una mujer desnuda mostraba su carácter y su independencia.¹⁶⁸ Carolee Schneemann como mujer artista encarnó a esta Olympia. David Levi Strauss hace una comparación directa entre estas dos mujeres:

A hundred years later, when Schneemann moved as a painter off the canvas and outside the frame, she was doing what was necessary in order not to be contained, as image or as image-maker. She would not be satisfied either with being the object of art or without making detached art objects. She wanted everything. Wanting everything meant putting her own body, the object, into the work, always. And it meant "putting her

Forum, noviembre 1980, p. 67. ("Ella permitía que usaran su cuerpo, no estaba exactamente usándolo ella misma.")

¹⁶⁸ Lipton ofrece las siguientes palabras: "The model surveyed the viewer, resisting centuries of admonitions to ingratiate herself. Locked behind her gaze were thoughts, an ego maneuvering. If later on Freud would ask, 'What do women want?' then this woman's face answered. You knew what she wanted. Everything. Or rather she wanted, she lacked, nothing. And that is why in the spring of 1865 men shook with rage in front of Olympia. She was unmanageable; they knew she had to be contained." Eurice Lipton **Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire**. Nueva York: Meridian, 1994. p. 4. ("La modelo estudiaba al espectador, resistiendo siglos de "admonitions" para complacerse a ella misma. Encerrados detrás de su mirada habían pensamientos, un ego manifestándose. Si más adelante Freud preguntará, '¿Qué quieren las mujeres?' entonces el rostro de esta mujer contestaba. Uno sabía lo que ella quería. Todo. O quizás ella no quería, no carecía, nada. Y es por esto que en la primavera de 1865 los hombres se llenaron de rabia al frente de Olimpia. Ella era inmanejable; ellos sabían que ella tenía que ser contenida.")

*body where her mind is;" that is, refusing the conventional Dionysian/Apollonian split.*¹⁶⁹

Resulta interesante que Victorine Meurent también era una artista, aunque es conocida principalmente por ser la modelo de Manet. En esta performance, Schneemann, también artista, fue reducida a una modelo, permitiendo que su físico fuese usado para la creación de una obra ajena. Posteriormente retomó autoría de su propio cuerpo desnudo como recurso de su propio arte.

Es importante, entonces, considerar la carga implícita que lleva exponer el cuerpo femenino desnudo. Al comienzo de su ya clásico texto, **The Naked and the Nude: A Study in Ideal Form**, Kenneth Clark hizo una famosa distinción entre meramente estar desvestido y estar desnudo:

"The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word 'nude', on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone.

The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless

¹⁶⁹ David Levi Strauss en *Love Rides Aristotle Through the Audience: Body, Image, and Idea in the Work of Carolee Schneemann* publicado en **Carolee Schneemann: Up to and including her Limits**, (cat. exh), Op.cit., p. 30. ("Cien años más tarde, cuando Schneemann se movió como pintora fuera del lienzo y fuera del marco, ella estaba haciendo lo que era necesario para no ser contenida, como imagen o como creadora de imágenes. Ella no estaría satisfecha ni con ser el objeto de arte ni con hacer objetos de arte aislados. Esto quería decir 'poner su cuerpo donde estaba su mente;' eso es, rechazando la división dionisiaca/apolínea convencional.")

body, but of a balanced, prosperous and confident body: the body re-formed."¹⁷⁰

Según Kenneth Clark el desnudo es un género artístico y no meramente una forma de presentar al cuerpo humano. No obstante, el acercamiento de Clark al desnudo se muestra un tanto inadecuado para aplicarlo al arte contemporáneo. El historiador parte de una noción clacisista del tratamiento del cuerpo humano, viendo en la desnudez artística una especie de redención de toda implicación erótica o sexual. Tanto la Olympia de Manet como Schneemann son cuerpos femeninos completamente conscientes de su desnudez y sensualidad; la presencia física de estas mujeres aparece sin ningún sentido de vergüenza o disculpas. En ambas instancias se evidencian cuerpos altamente eróticos que demuestran una conciencia y personalidad propia. Clark señala este problema al mencionar el caso el famoso lienzo: *"The Olympia is a portrait of an individual, whose interesting but sharply characteristic body is placed exactly where one would expect to find it...And although no longer shocking, the Olympia remains exceptional. To place on a naked body a head with so much individual character is to jeopardize the whole premise of the nude, and Manet*

¹⁷⁰ Kenneth Clark. **The Nude: A Study in Ideal Form**. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1990. p. 3. (*"La lengua inglesa, con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal (the naked) y el desnudo artístico (the nude). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos en dicha situación."* Kenneth Clark **El desnudo: Un estudio de la forma ideal** Traducción del texto original por Francisco Torres Oliver Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1993. p. 17.) El texto resulta difícil de traducir ya que en español no existen dos palabras distintas que signifiquen "desnudo". En la traducción de Torres Oliver se usan los términos "desnudo corporal" y "desnudo artístico" para diferenciar los conceptos. Pensamos que también se podrían emplear las palabras "desnudo" y "desvestido" para demostrar el contraste entre las dos ideas.

succeeds only because of his perfect tact and skill as a painter."¹⁷¹ La cita de Clark nos sugiere que lo que resultó problemático de la Olympia es precisamente que al mostrar un desnudo concreto con personalidad individual se rompe con la tradición del desnudo pictórico de rendimiento inherentemente idealizado. Lo único que redime el desnudo de Manet, nos parece decir el autor, es la habilidad técnica del pintor. Sin embargo, Clark no pasa a examinar más de cerca las consecuencias de esta ruptura con el género, se limita a mencionar la pintura como un ejemplo o una curiosidad dentro de su trabajo.

En el libro **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers** el historiador de arte T.J. Clark examina minuciosamente la controversia que suscitó este lienzo de Manet y las maneras en las que el pintor trasgredió las convenciones aceptadas del desnudo femenino de la época.¹⁷² En concreto, T. J. Clark argumenta que

¹⁷¹ Kenneth Clark, Op. cit., pp. 164-65. (*"La Olympia es un retrato de un individuo cuyo cuerpo interesante y bruscamente característico está ubicado exactamente donde uno esperaría hallarlo...Y, aunque ya no resulta chocante, la Olympia sigue siendo excepcional. Colocar una cabeza con tanto carácter individual sobre un cuerpo desnudo es problematizar la premisa misma del desnudo y Manet solo lo logra por su tacto y talento perfecto como pintor."*)

¹⁷² Ver *Olympia's Choice* en T.J. Clark **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers**. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999. pp. 79-146. El análisis de T.J. Clark se sustenta con las documentaciones de críticos y reseñistas de la época que escribieron sobre este salón, la forma en que describieron a la Olympia y los elementos que destacaron. Ofrece además una contextualización al lienzo bastante profunda, tanto en la tradición de la historia del arte como de las realidades del París de los 1860s, en específico en cuanto al tema del sexo y la prostitución (siempre se asumió que Olympia era una prostituta y las concubinas, odaliscas y cortesanas figuraban entre los motivos recurrentes en las pinturas que se exhibían en los salones parisinos.) En el capítulo siguiente mencionaremos algunas de las conclusiones que el autor llega respecto a esta controversia y la reformulación del desnudo artístico elaborado por Manet. Su análisis es uno fuertemente marcado por su formación marxista, intentando,

el lienzo pone en duda la forma en que se ve y percibe tanto la pintura como el ideal femenino: "...in order that the painted surface appear as it does in Olympia, the self-evidence of seeing- seeing the world, seeing Woman- had to be dismantled, and a circuit of signs put in its place."¹⁷³ La Olympia es uno de los primeros ejemplos en la historia del arte de un desnudo femenino no generalizado ni idealizado, sino con una sexualidad y mirada concreta que obliga a pensar en el género del desnudo de una manera distinta.

En el ensayo *The Troubling Nude* el historiador Donald Kuspit reevalúa el concepto del desnudo desarrollado por Kenneth Clark a la luz de los desarrollos del arte contemporáneo:

*The German language distinguishes between Leib and Körper -- the lived body and the body as a thing. To use Erich Fromm's distinction, it is the difference between the body in the mode of being and the body in the mode of having. Many artists render the body as a thing -- in effect a corpse -- that happens to be the site of pleasure and pain, which makes it seem physically alive if not emotionally deep. The best representations of the nude convey a sense that the body is inherently alive, independent of the joy or suffering it may bring.*¹⁷⁴

en adición a sus apreciaciones como historiador del arte, de ofrecer un contexto de las realidades de clase. No obstante, algunos de los hallazgos que lleva a cabo el autor nos parecen relevantes para considerar ciertos aspectos de las performances de Schneemann que versan sobre la corporiedad femenina y su tratamiento en la historia del arte.

¹⁷³ T.J. Clark, Op. cit., p.139. ("...para que la superficie pintada se vea como aparece en Olympia, el evidente acto de ver- de ver el mundo- de ver Mujer- tenía que ser desmantelado y un circuito de signos se pusieron en su lugar.")

¹⁷⁴ Donald Kuspit *The Troubling Nude* publicado en **Artnet Magazine**, artnet.com (<http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit11-3-99.asp>) recuperado el 20 de septiembre de 2005. ("El idioma alemán distingue entre Leib y Körper — el cuerpo vivido y el cuerpo como cosa. Usando la distinción de Erich Fromm, es la diferencia entre el cuerpo como forma de ser y el cuerpo como cosa que se tiene. Muchos artistas muestran el cuerpo como una cosa-en efecto como un cadáver- que casualmente es el lugar del placer y del dolor, lo cual los hace parecer vivos físicamente sin presentar profundidad emocional. Las mejores representaciones del desnudo convocan una sensación que el cuerpo está inherentemente vivo, independientemente de la alegría o el sufrimiento que puede provocar.")

Kuspit aquí señala la tendencia de los artistas contemporáneos (podríamos decir de forma particular desde finales de los 1970s y los 1980s) de mostrar el cuerpo desnudo sin mediación, de forma abjecta - como mera cosa- y en sus dimensiones escatológicas o traumáticas. No obstante, en su tratamiento del problema admite las instancias en el arte donde el cuerpo se revela lleno de vida, vulnerable y orgánico. Esta última modalidad del desnudo que presenta Kuspit, el cuerpo vivido (*Lieb*), es más adecuado para el caso de esta artista, y quizás para la infame Olympia, ese retrato de una mujer que se mostraba como un cuerpo vivo y pensante.

La desnudez de Schneemann cumple con los cánones de belleza femenina, no obstante, el interés en presentarse desnuda no era mostrar su belleza física sino la presencia de un cuerpo dinámico y creativo. El arte de Schneemann parece contraponerse precisamente al tipo de postura de la cual parte el análisis del tema hecho por Kenneth Clark. El desnudo tal y como es elaborado por Clark no es más que una estilización del cuerpo. En otras palabras, hasta este momento el cuerpo tanto masculino como femenino podía ser mostrado desnudo siempre y cuando exista una distinción entre estar despojado de ropa y el desnudo como arte. La única forma en que el cuerpo puede ser desnudado sin ser considerado vulgar es por medio de la estilización pictórica del mismo, vistiendo la realidad corpórea por medio del artificio plástico. Al

posicionar su desnudez real y particular en su arte, Schneemann parece decir que el cuerpo puede ser a la misma vez admirado por bello sin dejar de ser un cuerpo vivo que alberga una complejidad psíquica y emocional. Esta idea la comenta la artista misma cuando en una entrevista expresa lo siguiente:

In terms of the culture there is something right about my body. You could show it, it was acceptable, it was part of aesthetic hierarchy. But it had nothing to do with me, what I meant with using my body. The dislocation was having a body that filled an acceptable aesthetic convention, but whose imprint was not being cased into the culture in any way. I felt I had a powerful means- like a doppelganger, like a joke, like a devil inhabits this acceptable body, and I was going to shove it down their throats.¹⁷⁵

De manera que la artista juega conscientemente con esta dualidad para exponer la división cultural entre el cuerpo como vivencia física y la apreciación visual del mismo. En el caso concreto de Schneemann no hay una distinción entre lo erótico y lo artístico o intelectual, algo que resuena con las posturas de Lou Andreas-Salomé y Peter Brooks. El querer ver el cuerpo desnudo es parte del deseo no meramente erótico sino intelectual y cognoscitivo, figura parte del querer saber. La desnudez de Schneemann es parte no sólo de su sublimación afirmativa de Salomé

¹⁷⁵ Carolee Schneemann en *Through the Body: A dialogue between Amy Greenfield and Carolee Schneemann* publicado en **Field of Vision**, Pittsburg, No. 4, Fall, 1978, p. 6. (“En términos de la cultura había algo que estaba bien con mi cuerpo. Lo podía enseñar, era aceptable, era parte de la jerarquía estética. Pero no tenía nada que ver conmigo, con lo que yo quería decir al usar mi cuerpo. La dislocación era tener un cuerpo que cumplía con una convención estética aceptable pero cuyo significado no estaba siendo encasillado dentro de la cultura en ninguna manera. Sentía que tenía un recurso poderoso-como un doppelhanger, como un chiste, como un demonio que habitaba este cuerpo aceptable y yo se lo iba a meter por las gargantas.”)

sino que puede ser entendida desde el proyecto epistemofílico en el cual el acto de desnudar es equivalente al acto de conocer, en este caso concreto de exponer el proceso creativo como uno dinámico, táctil y sensual.

El salto que dio Schneemann al incorporar su cuerpo directamente en su arte es consistente con las preocupaciones artísticas que la llevaron a desarrollar lo que ella llamó el “kinetic theater” o teatro cinético. Schneemann comenzó a presentar sus performances bajo ese título para dejar claro que su pintura ahora se movía al escenario y que, en efecto, no se trataba de un baile. Como parte de ese teatro cinético Schneemann llevó a cabo una serie de performances durante la década de los 1960s, usualmente en colaboración con distintos voluntarios y amigos. Era una forma de explorar el cuerpo en movimiento y en continua interacción con otros cuerpos.

§ 2. El narcisismo intercorporal en las performances de Schneemann

2.1 Meat Joy: la disolución del yo

El interés de Schneemann en destacar los aspectos táctiles y vivos del cuerpo y del arte es llevado a un extremo en su performance titulada

Meat Joy (**Figura 11**), posiblemente la obra más famosa de la artista y la que inicia su notoriedad.¹⁷⁶ En la época que Schneemann llevó a cabo *Meat Joy* había una fuerte política de decencia escénica, el cuerpo podía aparecer desnudo frente un público siempre y cuando permaneciese inmóvil y tácito. Es por esta razón que Schneemann se vio obligada a vestir a los participantes de *Meat Joy* a pesar que sus intenciones eran que aparecieran desnudos en escena.¹⁷⁷

¹⁷⁶ La pieza resultó ser sumamente controvertida debido a la celebración de los placeres sensuales y a los cuerpos semi desnudos que se movían sobre el escenario. Schneemann comenta lo siguiente en el texto *Istory of a Girl Pornographer*, originalmente publicado en *Cézanne She Was a Great Painter* y reproducido en **More Than Meat Joy**, Op. cit.,p. 194: “...I was astounded when in the midst of *Meat Joy* a man came out of the audience and began to strangle me. Steeped in the writings of Wilhelm Reich I understood what had affected him but not how to break his hold on my neck!” (“...Estaba sorprendida cuando durante *Meat Joy* un hombre salió del público y empezó a estrangularme. Al estar versada en los escritos de Wilhelm Reich entendí lo que le afectó pero ¡no sabía cómo sacar sus manos de mi cuello!”) Se trata de un ejemplo de las reacciones viscerales que provocó la pieza y quizás es debido a esta controversia que la performance sobrevive en la memoria de artistas y críticos. Podríamos pensar en la pieza *Balkan Baroque* (1997) de Marina Abramović donde la artista se sienta en una masa de huesos y sangre a quitarle los restos de carne mientras se proyectan escenas de diálogos de sus padres. En este caso el uso de la visceralidad de la carne de animal muerto tiene claras alusiones político-sociales, así como de sufrimiento de índole personal. Interessantemente una versión de *Meat Joy* fue representada en 1988 como parte del *Plagiarism Festival* en San Francisco, California por C. Olson, Mo O’Leary, M Woody, Flame and Rob Strange. Para ver una grabación de esta performance ver: <http://www.youtube.com/watch?v=Mlbkr1Mbwd0>

¹⁷⁷ Cabe mencionar que la pieza es un tanto caótica y difícil de apreciar desde las documentaciones existentes. Sólo quedan algunas fotografías, las notas y el libreto de Schneemann y un vídeo de aproximadamente 8 minutos en el que se presentan algunas escenas descontextualizadas. *Meat Joy* originalmente duró unos 60 minutos y resulta imposible resumirla toda en una cinta de tan poca duración. El análisis de esta obra se hará partiendo de las fuentes documentales que restan y reconociendo las dificultades que suscitan el no poder verla en su totalidad. Usaremos el libreto y las notas al respecto publicadas en el texto **More Than Meat Joy** así como en **Imaging Her Erotics** y los apuntes sobre la performance de su cuaderno archivado en el New York Public Library for the Performing Arts. *Meat Joy* se presentó en tres ocasiones: en París (29 de mayo de 1963) en Londres (8 de junio de 1964) y en Nueva York (el 16,17 y 18 de noviembre de 1964).

La obra fue comisionada para el Festival de la Libre Expression en París durante la estancia de la artista en esta ciudad. Carolee Schneemann describe *Meat Joy* como un ritual erótico.¹⁷⁸ En la performance hay tres escenas que toman lugar simultáneamente hasta que se entremezclan. La obra consiste en tres grupos de parejas que interactúan de forma un tanto revolucionada, finalmente emerge Carolee Schneemann como la protagonista (**Figura 12**), agarra un pincel y comienza a pintar la piel de un hombre. A partir de ese momento, todos los participantes se involucraron en una serie de interacciones con papeles, pintura y luego con carne de pollo y ternera (**Figuras 13-16**). Se trata, a fin de cuentas, de una celebración de la sensualidad de la carne y de las distintas percepciones posibles. Al igual que casi todo el arte de Schneemann, *Meat Joy* tiene sus orígenes en los sueños de la artista.¹⁷⁹ Ella describe con estas palabras el periodo en el que ideó la pieza: *"I'd been concentrating on the*

¹⁷⁸ *"Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material..."* Carolee Schneemann **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 63. (*"Meat Joy tiene el carácter de un ritual erótico: una celebración excesiva e indulgente de la carne como material..."*)

¹⁷⁹ Schneemann suele comentar que muchas de sus obras surgen a partir de sueños. Para la artista, de manera quizás freudiana, los estados oníricos son donde el cuerpo se hace presente de forma directa en la mente humana: *"I trust the body in terms of dreams, in terms of tactility. Painting came out of the whole organism using the extended arm, the erotic body in the 'eye', so it does not get stratified or constrained or constricted. This leads to different layers: for instance, hormonal shifts trigger different kinds of dreams, different kinds of energy...So all the ways that the body is informing the energy of the mind is where I start."* Carolee Schneemann *Interview with C. Heyward* en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., pp. 200-201. (*"Confío en el cuerpo en términos de sueños, en términos del tacto. La pintura se desprendió del organismo entero usando el brazo extendido, el cuerpo erótico en el "ojo" (o centro) para que no sea estratificado o constreñido. Esto conduce a varios niveles: por ejemplo, cambios hormonales producen distintos tipos de sueños, distintos tipos de energía...Yo comienzo desde todas las maneras que el cuerpo informa la energía del cuerpo."*). El interés de Schneemann por sus sueños es precisamente la información corpórea que ella extrae de los mismos y que luego utiliza para crear sus performances.

*possibility of capturing interactions between physical metabolic changes, dream content, and my sensory orientation upon and after waking: an image, pun, double-entendre, masking, and the release of random memory fragments.”*¹⁸⁰

Esta cita esclarece el contenido de la performance que a simple vista parece una orgía caótica. La intención de Schneemann en esta pieza era vincular los sueños con la cotidianidad experimentada desde el cuerpo. Tal como expresa la artista, la pieza explora la interrelación entre experiencias físicas, de los sueños y la percepción que se tiene al levantarse: en *Meat Joy* se confunden experiencias físicas con imágenes soñadas a la vez que quedan yuxtapuestas con los sonidos de la realidad a la que se despertaba la artista todos los días.¹⁸¹ Es como si se entrelazaran estas tres percepciones distintas en una sola pieza artística.

¹⁸⁰ Carolee Schneemann **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 63. (*“Me estaba concentrando en la posibilidad de capturar interacciones entre cambios físicos y metabólicos, contenidos de los sueños y mi orientación sensorial al momento y después de despertar: una imagen, juegos de palabras, el doble sentido, enmascarando y la liberación de fragmentos esporádicos de la memoria.”*). Esta cita esclarece la relación entre sus sueños y su creación artística, a la vez que menciona su interés por los juegos de palabras, aspecto que exploraremos más a fondo en el siguiente capítulo. En el mismo libro aparece una carta que escribió a Jean-Jacques Lebel en febrero de 1964 cuando estaba todavía ideando su participación en el festival: “MEAT JOY shifting now, relating to Artaud, Mclarck and French butcher shops- carcass as paint...flesh jubilation...extremes of this sense...Smell, feel of meat...chickens, fish, sausages? I see several women whose gestures develop from tactile, bodily relationship to individual men and a mass of meat slices.” *Ibidem*, p. 62. (“MEAT Joy está cambiando ahora, se relaciona a Artaud, Mclarck y carnicerías francesas, cadáveres como pintura...jubilación de la carne...extremos de este sentido...Olfato, el olor de la carne...gallinas, peces, ¿salchichas? Veo varias mujeres cuyos gestos se desarrollan de la relación táctil y corporal a la hombres individuales y masas de pedazos de carne.”) De manera que desde el comienzo Schneemann entendió la pieza como un intercambio convolucionado de todos sus componentes y una celebración de lo carnal y físico. A la misma vez nos deja entender que el teatro cinético sería uno afin al teatro de la crueldad de Artaud, donde el público se encuentra visceralmente involucrado con lo que acontece en escena.

¹⁸¹ Durante la performance se escuchan una serie de grabaciones incluyendo los ruidos de las calles parisinas desde el piso donde Schneemann vivía durante su estancia en Francia.

Para los propósitos de este estudio destacaremos algunos de los aspectos o ideas más interesantes de la performance.

Al inicio de la obra, los actores se sientan alrededor de una mesa vistiéndose y preparándose para la performance. Mientras el público observa esta escena se escucha una grabación de la artista leyendo las notas para *Meat Joy* intercaladas con la grabación de un curso de francés. Se introduce al público lo que ocurrirá por medio de la palabra oral antes de ser trasladada a la representación visual: *Meat Joy* surge primero como un texto que coexiste o se esconde dentro de otro lenguaje, en este caso el francés. Esto podría recordar a Barthes cuando señala que el lenguaje es como una piel que se frota con otros lenguajes. Se trata de la experiencia de alteridad lingüística: el vivir dentro de un lenguaje desconocido, el impacto físico y personal de la artista al encontrarse sumergida dentro del francés. En esta grabación que da comienzo a la pieza Schneemann deja claro que ella pinta con cuerpos, objetos, luz y movimiento. La artista recalca que ella intenta llevar la pintura a un espacio real que es compartido por un público. Existe, entonces, una relación entre el lenguaje escrito/hablado y el gesto performativo: las imágenes visuales trabajadas primero desde la palabra y luego llevadas a la acción. Se puede ver un interés por explorar la forma en que el cuerpo vive e interactúa dentro de los idiomas, idea trabajada por Merleau-Ponty, entre

otros autores, y que exploraremos con más detenimiento en los capítulos subsiguientes.

Meat Joy, en gran medida podría entenderse también como un resumen de todo el arte de Schneemann hasta ese momento. En la pieza se combinan distintos elementos que nos remiten al pasado formativo de la artista. Se evidencia la predilección de Schneemann por el collage: la performance entera es como una especie de amalgama de objetos, entre los cuales ella utiliza los cuerpos vivientes de los participantes. En otras palabras, la performance se podría considerar como un collage escenificado y encarnado. También se pueden ver referencias a los bailes que ella realizó con el Judson Dance Theater. La artista cita directamente el título de una de estas coreografías, *Lateral Splay*, durante el prólogo de *Meat Joy*.¹⁸² El empleo de papeles de periódico nos recuerda al baile del Judson que mencionamos previamente, *Newspaper Event*. También existen alusiones a *Eye Body*, como si Schneemann llevase esta pieza a un espacio interactivo. Ya no se trata de la artista en la privacidad de su estudio, sino que ahora interactúa directamente con otros cuerpos frente un público que en cierta medida también participaba de la acción. Muchos de los materiales empleados en *Meat Joy* estaban ya presentes durante la toma de fotografías de *Eye Body*: cristales, plásticos, papeles, pintura, etc. En un

¹⁸² "painted figure: utterly shaped in silence...call it *Lateral Splay*?" Carolee Schneemann *Meat Joy Notes as Prologue* en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 65. ("figura pintada: completamente formada en silencio....¿llámenlo *Lateral Splay*?")

momento dado, Carolee Schneemann sale de una montaña de papeles. En el prólogo describe esta escena con las siguientes palabras: “*FEET FOCUS Under curtain or plastic./3. debris pile on which I perform eye/body*”.¹⁸³ De manera que las similitudes no son coincidencia, los cuerpos cubiertos con plástico, papel, carne de animal y pintura son alusiones directas a la pieza anterior. Es casi como si *Meat Joy* fuese una recapitulación de toda una trayectoria artística y marcase el inicio de un nuevo camino para seguir explorando la pintura en relación al cuerpo y al espacio.

Resulta un poco difícil hablar sobre la composición de una pieza sin haberla experimentado completamente pero quisiéramos destacar algunos puntos importantes. Schneemann enfatiza los movimientos y las posiciones circulares tanto en la introducción a la performance que ofrece en su libro **More Than Meat Joy** como en el libreto mismo. El público que acudió al espectáculo estaba configurado de forma semicircular en torno al escenario. Al referirse a las tres parejas Schneemann describe tres círculos y sus indicaciones son de moverse en forma circular. La importancia que Schneemann le da a la composición circular se evidencia en uno de los bocetos que la artista realizó durante la preparación de la pieza (**Figura 18**). En este dibujo se ven las parejas configuradas en posiciones circulares y el público que les rodea crea un semicírculo

¹⁸³ Carolee Schneemann *Meat Joy Notes as Prologue* en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 66. (“*ENFOQUE EN LOS PIES Debajo de cortina o de plástico/ 3. acumulación de residuos en los que interpreto eye/body (ojo/cuerpo).*”)

perfecto. La música que acompaña *Meat Joy* también tiene una forma circular en el sentido que hay una repetición cíclica de las canciones. Esta repetición, vale aclarar, es disimulada por los ruidos de las calles parisinas empleadas precisamente para distraer la atención del público. Esta insistencia en las composiciones circulares parece indicar una unidad cíclica a las experiencias que ella vincula en *Meat Joy*. También demuestra una clara preocupación compositiva en las escenas por lo que no se puede reducir a un mero caos improvisado.

El empleo de la luz también es importante en la performance. Las luces conducen la mirada del espectador hacia las escenas más importantes. Schneemann indica en el libreto el uso de distintos tipos de luces y colores dependiendo de lo que se esté haciendo en la escena. En un momento de *Meat Joy* se apagan las luces y los hombres aparecen con unas linternas que mueven rítmicamente y en forma circular (**Figura 19**). La escena es indicativa de la forma de conceptualizar la performance como otra manera de pintar o dibujar más allá de las limitaciones tradicionales del lienzo o el papel.¹⁸⁴ Se podría entender que la artista incorporó la luz en su obra no ya como un recurso teatral sino como otro material con el que podía pintar. Además, introduce el fenómeno perceptivo de la luminosidad de forma directa. Si según Merleau-Ponty

¹⁸⁴ Schneemann describe una escena de su pieza *Glass Environment for Sound and Motion* (1962) en la que ella utilizaba unas linternas y escribe que era “drawing with light” (dibujar con la luz). **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 21.

la visión es palpar con la mirada aquí se puede ver claramente cómo Schneemann ha entremezclado de forma evidente la experiencia visual con la táctil, no sólo para los participantes sino para el público que contempla.

En *Meat Joy*, Schneemann buscaba una reintegración de distintos aspectos de la vida humana que muchas veces son segregados. Ella explora abiertamente no sólo los sueños sino la interacción de índole libidinal con otros cuerpos y objetos. Para Lou-Andreas Salomé, el narcisismo creativo es una proyección amorosa del yo hacia todo lo que le rodea ya sean personas, naturaleza u objetos de la cotidianidad. En el prólogo Schneemann señala lo siguiente: *"The focus is never on the self, but on the materials, gestures and actions which involve us. Sense that we become what we see, what we touch."*¹⁸⁵ En *Meat Joy* los cuerpos se difuminan entre sí a la vez que se entremezclan con distintos materiales. Al parecer, la idea de Merleau-Ponty de la carne del mundo se presenta aquí de forma literal. Los cuerpos interactúan entre sí y van convirtiendo todo lo que tocan en carne. El mundo de las percepciones es experimentado hasta tal grado que se borran las barreras divisorias entre los cuerpos, los objetos y

¹⁸⁵ Carolee Schneemann *Meat Joy Notes as Prologue* en **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 66. (*"El enfoque nunca está en el yo sino en los materiales, gestos y acciones que nos envuelven. Sientan que nos convertimos en lo que vemos, en lo que tocamos."*). Vale la pena repetir que para Schneemann la performance es una disolución del yo, noción que la artista desarrolla partiendo de los escritos de Lou Andreas-Salomé y que citamos en el capítulo anterior. *Conversations with Contemporary Artists*, el 17 de abril del 1998 en el MoMA, Nueva York. (Grabación localizada en el archivo del MoMA).

el público dentro de la obra de arte. La carne humana se mezcla con la carne de animales y de alguna manera con la piel de los objetos, la piel de la pintura y la piel del lenguaje. En las palabras de Schneemann: “*We turned into an organism, that’s how I thought of it.*”¹⁸⁶ Todos los integrantes y los materiales formaron una sola piel, un solo cuerpo. Se disuelven las barreras entre el cuerpo y el exterior en una expansión narcista del ser hacia su entorno para aprehender con todos los sentidos los cuerpos y el ambiente que les rodeaba. En esta obra Schneemann logra insertar al cuerpo de una forma viva e inmediata dentro del arte.

2.2 El cuerpo y su entorno

Esta preocupación de Schneemann por la experiencia física y el intercambio con otros cuerpos será retomada en su pieza titulada *Water Light/Water Needle* (**Figura 20**), presentada en la Iglesia St. Mark’s en Nueva York del 17 al 18 de marzo de 1966 y luego el 29 de mayo en Mah Wah, Nueva Jersey. Durante la estancia de la artista en París, un amigo la invitó a Venecia para ver la *Biennale* del 1964.¹⁸⁷ Esta ciudad representó

¹⁸⁶ Carolee Schneemann en *Other Voices: Michael Bracewell talks to Carolee Schneemann* en **Frieze: Contemporary Art & Culture** issue 62, Octubre de 2001. Londres. Dunan Publications Ltd., 2001, p. 79. (“*Nos convertimos en un organismo, así es como lo interpreté.*”)

¹⁸⁷ “*To celebrate the success of Meat Joy in Paris, my friend Francois-Bernard Mâche gave me a train ticket to Venice to attend the Biennale ‘64*”. Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit.,

para la artista una experiencia estética inigualable. En la descripción que ofrece Schneemann de la ciudad destaca su musicalidad y la aparente ambigüedad espacial ocasionada por los espejismos del agua.¹⁸⁸ Según ella, en Venecia las percepciones espaciales se confundían porque daba la sensación que los edificios y las personas se suspendían en el espacio. Schneemann llegó a asociar directamente la ciudad con su arte y describe su encuentro con Venecia como si hubiese entrado directamente a las construcciones en las que ella jugaba con los espejos.¹⁸⁹ Al parecer, Schneemann interpretó a Venecia como un escenario de performance:

“Venice was full, a constant performance arena of operatic proportions...In Venice water is ‘ground’, duplicating, reflection the repeated upright rhythms - whatever is above the horizon line is also below the horizon line mirrored in

p. 103. (*“Para celebrar el éxito de Meat Joy en París, mi amigo Francois-Bernard Mâche me dio un billete de tren para ir a Venecia y asistir a la Bienal del 1964.”*)

¹⁸⁸ *“...it seemed contrapuntal: echoing footsteps in narrow alleys, the surge of bodies, the constant unexpected appearance of water lapping at the side of a street, the recurring verticality of steeples, spires, posts, masts, and the human figure itself-cubistic, spatially ambiguous.”* Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 103. (*“...parecía “contrapuntual”: los ecos de las pisadas en estrechas calles, el fluir de cuerpos, la constante e inesperada aparición del agua solapando los lados de alguna calle, la recurrente verticalidad de los “steeples”, “spires”, postes, mastiles, y la forma humana en sí misma cubista, espacialmente ambigua.”*) En esta cita se destacan algunos aspectos que serán explorados en las dos versiones finales de *Water Light/Water Needle*: la musicalidad tanto en el empleo de composiciones clásicas como de los sonidos cotidianos de los cuerpos y de la ciudad, la relación del cuerpo con un espacio ambiguo (que será representado por los cuerpos suspendidos en el aire) y la relación del cuerpo con el entorno arquitectónico.

¹⁸⁹ *“It was as if I had physically entered my own mirror constructions were focus will converge and splinter depending on the angle of observation: like the fragmented mirrors the waterways shaping Venice enlarge detailed optical effects, merging and duplicating whatever is ‘outside’, including the viewer. The network of waterways and the mirror constructions arouse a sense of ‘rising out of’, rather than ‘being upon’ a fixed plane.”* Carolee Schneemann. **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 103. (*“Era como si hubiese entrado físicamente en mis propias construcciones de espejos donde el enfoque se convergía y rompía dependiendo del ángulo de observación: como los espejos fragmentados las aguas que le daban forma a Venecia agrandaban efectos ópticos detallados, uniendo y duplicando lo que sea que estaba “afuera”, incluyendo al observador. El sistema de canales y las construcciones de espejo despertaron un sentido de “salir fuera de”, en vez de “estar sobre” un plano fijo.”*)

water.¹⁹⁰ De estas declaraciones se entiende que dos aspectos de Venecia la inspiraron a desarrollar una performance: la musicalidad¹⁹¹ y la relación espacial ambigua entre el cuerpo humano, la arquitectura y el agua/espejo.

Water Light/Water Needle comenzó con unos dibujos en los que Schneemann imaginaba a varias personas moviéndose sobre unas sogas suspendidas en el aire. La pieza fue concebida originalmente como una performance llamada *Acqua Notte* (**Figura 21**) que quería llevar a cabo sobre los canales venecianos,¹⁹² idea que no resultó ser práctica y fue abandonada. Posteriormente se trató de llevar a cabo la pieza en París pero todos los intentos por realizar esta performance fueron

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 103. (“Venecia estaba llena, una arena de performance constante de proporciones operáticas...En Venecia el agua es el “suelo”, duplicando, reflexión de repeticiones de ritmos repetidos y verticales- lo que está por encima de la línea del horizonte está también debajo de la línea del horizonte, reflejado en el agua.”)

¹⁹¹ El aspecto musical que la artista destaca de su estadía en Venecia también fue explorado de alguna manera en la pieza. Al final de la presentación de St. Mark’s se escucha una composición de órgano que mezclaba piezas de Bach y de Vivaldi en A menor. Schneemann también utilizó composiciones cacofónicas durante el transcurso de *Water Light/ Water Needle*. En variados intervalos se escuchaban unos sonidos producidos desde afuera que Schneemann llama “noise clutters” (acumulaciones de sonidos). *Ibidem*, p. 108. Sería importante recalcar la importancia que tiene la música en la obra de Schneemann. En varias obras ella juega con composiciones de música y en varias instancias utiliza piezas de música clásica. Una performance humorística de Schneemann, *Schlaget Auf*, resulta ser una reinterpretación de la Cantata # 53 de Bach. “‘Schlaget Auf’ is a mishearing of Cantata #53: ‘Schlage doch, gewünschte’”. This favorite record was given to me by Jim when we were snowbound in Vermont.” *Ibidem*, p. 209. En el momento en el que *Water Light/ Water Needle* se llevó a cabo, ella estaba casada el músico James Tenney quien colaboró con sus composiciones en varias obras como por ejemplo *Viet Flakes*. Parecería que para Schneemann incorporar música en sus performances era otra manera de explorar los sentidos que tradicionalmente quedaban excluidos del arte visual y en particular de la pintura.

¹⁹² Carolee Schneemann. **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 103. También encontramos la propuesta original de *Acqua Notte* en los archivos del New York Public Library for the Performing Arts. En esta propuesta original la artista especifica que quería que fuera sobre el Canal de San Marcos y especificaba el empleo de varias góndolas que utilizarían para desmontar a los actores de las sogas y llevarlos fuera del área.

acompañados por dificultades técnicas: resultaba difícil encontrar un lugar que sostuviera el peso de los actores. Años después la artista retomó la idea e intentó buscar un lugar en la ciudad de Nueva York donde pudiese hacer por fin la performance. Le ofrecieron un espacio de la iglesia de Saint Mark's donde los pilares estaban hechos de acero, un material lo suficientemente resistente para soportar el peso de los diez actores que participarían en la obra. Fue allí donde se llevó a cabo por primera vez en marzo del 1966.

Existen varios libretos y anotaciones sobre esta performance, muchos de los cuales fueron recopilados en el libro **More Than Meat Joy**. La performance fue bien estudiada y organizada meticulosamente por la artista. En el libreto divide temporalmente las distintas actividades que se llevaron a cabo. El público era conducido por unos guías y se sentaba en un semicírculo sobre el suelo. Las sogas se suspendían de los pilares y un colchón yacía escondido debajo de una montaña de papeles de periódico.

La pieza comenzaba con todos los actores ubicados dentro de una especie de armario con cubículos separados. Poco a poco se dirigían espontáneamente hacia las sogas donde los intérpretes se movían en el aire e interactuaban unos con los otros (**Figuras 22-25**). Schneemann especificó distintos tipos de pausas para los actores, por ejemplo, si se caían de las sogas tenían que tomar un descanso de unos minutos. También ella proveía unas pausas obligatorias cada cierto tiempo, las

cuales estaban marcadas por unos cristales que se rompían seguidas por el movimiento de unas nubes de cartón para distraer al público. En la forma en que ella describe estos descansos destaca de alguna manera el vínculo entre el ser humano y la naturaleza, un vínculo que la artista siente fuertemente desde su infancia hasta el momento actual.¹⁹³ En una lista de reglas encontradas en la New York Public Library ella escribió lo siguiente: *“The character of your resting should be as relaxed as a nesting animal; you almost completely give up contact with activity of others still on the ropes. If you go to rest in an area where someone else is already resting, cull up on them...be comfortable (like a nest).”*¹⁹⁴ La comparación de estos recesos con un nido resalta la necesidad natural de descanso y albergue.

¹⁹³ Schneemann se crió en los campos de Illinois y experimentó desde pequeña mucha cercanía con la naturaleza. En una carta escrita a Daryl Chin expresa lo siguiente: *“It is all people without intensive relatedness to nature: living in the country, gardening, farming, efforts determined by seasonal necessities which govern and shape the lives of country people—it is you, who only “visit” the country who anthropomorphize “Nature”...To us this is a concentrated interlocked program of commands; pursued, sustained in independent physical efforts...To you it seems lyric, perhaps luxurious. We feel we participate in and depend on the very heart and bowel of life process...”* Carolee Schneemann to Daryl Chin: *Regarding Up to and Including Her Limits*, escrita el 28 de mayo de 1975, primera página de la carta, publicada en el Libro de artista **Up to and Including Her Limits**, Nueva York: National Endowment for the Arts Grant, 1974, sin numeración. (*“Son las personas sin una relación intensa con la naturaleza: vivir en el campo, trabajar con jardines y granjas, esfuerzos que son determinados por las necesidades climáticas que gobiernan y determinan la vida de la gente de campo.- son ustedes los que solo ‘visitan’ el campo los que tienden a antropomorfizar ‘La Naturaleza’...para nosotros es un programa de comandos concentrados y entrelazados que se llevan a cabo y se sostienen por medio de esfuerzos físicos independientes...A ti te parece lírico, quizás lujoso. Nosotros sentimos que participamos y dependemos del corazón y las vísceras mismas del proceso de vida...”*). También vale la pena notar que a pesar de que Schneemann se trasladó a Nueva York y tuvo un estudio en la ciudad, su hogar estuvo y continúa estando en el campo en las afueras de la ciudad. La relación íntima que ella sentía con la naturaleza determinó en gran medida la naturalidad con la que se relacionaba con el cuerpo y la sexualidad humana.

¹⁹⁴ Carolee Schneemann, lista de reglas para los participantes, *Rules*, (10 de marzo 1966) tomada del New York Public Library, también aparece en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 106-107. (*“El carácter de su descanso debe ser tan relajado como el de un animal descansando en su nido; ustedes abandonan casi completamente el contacto con la actividad de aquellos que todavía están*

La artista también escribe en las indicaciones que después de cada receso los actores tenían que cubrir sus caras con pintura de cera. Al llevar vestimenta blanca su ropa se iría manchando a medida que transcurría la performance. Se trataba de una forma de pintar con los movimientos naturales del cuerpo,¹⁹⁵ un intento de plasmar el dinamismo corporal en esa indumentaria blanca o lienzo vacío. Nuevamente se puede ver su intento de transformar la pintura convencional y de explorar distintas maneras de insertar el cuerpo vivido dentro del arte.

Schneemann quería mostrar cuerpos en movimientos espontáneos y orgánicos, en continua interacción unos con otros y con el espacio. En el caso de St. Mark's se establece una relación entre el cuerpo y la arquitectura que lo engloba (**Figura 26**). Lo que parece plantear Schneemann con *Water Light/Water Needle* es que ningún cuerpo está descontextualizado. El ser humano inevitablemente interactúa con otros cuerpos y con su entorno. Ella le escribe a los actores lo siguiente: “...every particular movement contributes to the total time-space...Every individual body

sobre las sogas. Si van a descansar en algún lugar donde otra persona está descansando, arrímense a ellos...estén cómodos (como en un nido)”) Para los propósitos de este trabajo seguiremos más de cerca las notas originales puesto que las versiones publicadas en **More Than Meat Joy** fueron evidentemente revisadas antes de la publicación del libro.

¹⁹⁵ “The white costumes (work clothes) as they get dirty will model the shapes of our bodies, the crayon smears have the effect of modeling our faces and keeping pace visually with the transformation of the white clothes into toned clothes.” Carolee Schneemann cita tomada del archivo de Carolee Schneemann en el New York Public Library, sin numeración, y aparece también en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p.107. (“El vestuario blanco (ropa de trabajo) en la medida que se van ensuciando van a ir modelando las formas de nuestros cuerpos, los deslices de la crayola tienen el efecto de modelar nuestras caras y de mantenerse en sintonía visualmente con la transformación de la ropa blanca en ropa colorida.”)

unit is in relation to the environment and to any other body leads to full peripheral awareness."¹⁹⁶ En las mismas indicaciones, Schneemann expresa explícitamente que el propósito de la performance es precisamente establecer el contacto entre los distintos participantes: *"You may NOT pass another performer on the ropes without physical contact; each independent journey is temporarily suspended, deflected or given up when you encounter. Each presence should be treated as contact with body-architecture, an extension of the ropes, a unique spatial configuration which involves you."*¹⁹⁷ Por tanto, se desprende de esta cita que Schneemann no sólo concibe los cuerpos en un intercambio constante, sino que establece una relación explícita entre el cuerpo y la arquitectura. Al parecer, Schneemann ve al cuerpo como un conjunto arquitectónico en sí mismo que se relaciona con el espacio que le rodea. Un entorno arquitectónico, a su vez, depende del cuerpo que la habita. Este sentido de interrelación es destacado en una reseña de la obra:

...the performer cannot ignore the other performers in this world. He must rely on them for and, kindness, good judgment in his frequent encounters with them. The alienation of the everyday street is impossible. Performers must use each other's bodies and helpfulness at each

¹⁹⁶ *Water Light/Water Needle: Notes to Performers* recopilado en el archivo del New York Public Library. ("...cada movimiento particular contribuye a la totalidad del tiempo-espacio...Cada unidad individual de cuerpo está en relación al ambiente y a cualquier otro cuerpo y conlleva a una consciencia periférica plena.")

¹⁹⁷ *Ibidem*, sin número. ("NO pueden pasar a otro actor en las sogas sin contacto físico; cada viaje independiente queda temporariamente suspendido, desviado o abandonado cuando se encuentran. Cada presencia debe de ser tratada como contacto con un cuerpo-arquitectura, una extensión de las sogas, una configuración espacial única que los engloba.")

*encounter. Almost nothing is said; understanding is an unspoken sensitivity of emotion and body.*¹⁹⁸

En otras palabras, *Water Light/Water Needle* explora la intercorporalidad e interrelación básica entre todos los seres humanos. No se trata meramente de una indagación sobre los movimientos corporales sino que la artista intentaba exponer esos vínculos silenciosos existentes entre el cuerpo humano y su entorno. Vínculos que ella sentía tan reales como las sogas que sostenían los cuerpos de los participantes.

En casi todas las notas que dejó Schneemann a los participantes se destaca el sentido de conexión entre los intérpretes. Resulta sorprendente, pues, que ella señale como el momento de más unión precisamente al comienzo cuando están aislados: *“Our closest moment should be in those separate cupboards...Wait until you do feel one another...wait as long as necessary. Concentratedly, secret pulse, adventure, caution, delicacy, abandon, curiosity-all flows until all of us sense linkage as clear as the ropes waiting outside.”*¹⁹⁹ El aislamiento es sólo aparente pues aún cuando están separados Schneemann señala que de alguna manera están conectados.

¹⁹⁸ Lec Baxendall *Review of Carolee Schneemann's aerial Kinetic Theater piece* en **First Stage: A Quarterly of New Drama**, verano del 1966, sin numeración. (*“...el actor no puede ignorar a los otros actores de este mundo. Él debe de depender en él para la bondad, buen juicio en sus frecuentes encuentros con ellos. La alienación vivida en la calle diariamente es imposible. Los actores tienen que usar los cuerpos de unos y otros y la ayuda en cada encuentro. Casi nada se dice; el entendimiento es una sensibilidad tácita de la emoción y del cuerpo.”*)

¹⁹⁹ Carolee Schneemann *Reminders*, 1966, tomado del New York Public Library. (*“Nuestro momento más cercano debe de ser dentro de los “cupboards”...Esperen hasta que sí sientan el uno al otro...esperen cuanto sea necesario. Concentración, pulso secreto, aventura, precaución, delicadeza, abandono, curiosidad- todo lo que fluye hasta que todos nosotros sintamos el vínculo tan claro como las sogas que nos esperan afuera.”*)

Las sogas, entonces, se convierten en metáforas de las tensiones invisibles que conectan a los distintos cuerpos. No es coincidencia que ella llame las sogas “flesh extensions”,²⁰⁰ una extensión de la piel de cada uno y por lo tanto sería la carne que sostiene y conecta a los seres humanos entre sí y con el ambiente. De esta manera emerge una relación directa con la concepción de Merleau-Ponty de “carne del mundo”: aquel tejido que nos engloba y del cual todos los integrantes del mundo de alguna manera participan.

Cuando la pieza se llevó a cabo en el lago Mah Wah, ya no se trataba de la relación del ser humano y la arquitectura, sino con la naturaleza misma (**Figuras 27-29**). Las sogas se suspendieron de unos árboles cercanos al lago. Aquí, Schneemann exploró de forma directa la relación entre los cuerpos y el entorno natural. *Water Light/ Water Needle* es una indagación sobre la intercorporalidad. En la obra, no se presentan individuos, sino cuerpos que interactúan en un espacio determinado. Se trata pues, de una disolución radical de las barreras que dividen al ser humano del otro y del mundo, una muestra de ese narcisismo expandido que vincula al individuo con los demás y con esa totalidad mítica ideada por Lou Andreas-Salomé.

²⁰⁰ “Think, feel the ropes as flesh extension- comence “Feeling” HERE (not a literal emotion) but a sense of connectedness.” Carolee Schneemann *Water Light/Water Needle: Notes to Performers* tomado del New York Public Library. (“Piensen, sientan las sogas como una extensión de la carne- empieza “sentir” AQUÍ (no una emoción literal) sino un sentido de conexión.”)

§ 3. Los límites de la piel y de la pintura

3.1. La performance como espacio interior exteriorizado

La soga será un recurso que Schneemann retomará en su performance titulada *Up to and Including Her Limits* (**Figura 30**).²⁰¹ Originalmente la pieza se llamaba *Trakings* (Trazos) y fue creada para el Avant Garde Festival #10 que se celebró en diciembre del 1973 tras recibir una invitación de Charlotte Moorman. La inspiración para la misma vino cuando al regresar de su larga estancia en Europa, Schneemann descubre que el jardinero había dejado su equipo sobre las ramas y sintió el impulso de mecerse sobre el harnés. Su esposo de aquel entonces, el director británico Anthony MacGall, filmó la secuencia de Schneemann sobre la soga y fue posteriormente utilizada dentro de la película *Kitch's Last Meal*. Desde ese momento ella quería incorporar esa experiencia en una performance. En *Trakings*, Schneemann se suspendía de una soga e iba trazando sus movimientos con lápices de cera. Posteriormente retomó la idea y le fue añadiendo distintos elementos.

²⁰¹ Carolee Schneemann comenta lo siguiente en **More Than Meat Joy**, Op. cit.: “*Since Water Light/ Water Needle, ropes and pulleys had remained irresistible to me...*” p. 226. (“*Desde Water Light/Water Needle las sogas y poleas me resultaban irresistibles...*”)

La primera vez que se realizó *Up to and Including Her Limits* fue en la Universidad de Berkeley, California, el 11 de abril de 1974, donde fue invitada a participar en un programa de artistas residentes. Schneemann se mudó al museo como parte de esta pieza y se estableció allí en un intento de borrar los límites entre el arte y la vida personal. Durante todo el transcurso de su carrera artística, desde sus comienzos hasta el momento actual, la referencia autobiográfica en su obra ha sido recurrente. Para este momento ya lo había hecho en *Fuses* (1964-67) donde retrató la intimidad vivida con su pareja de aquel entonces, James Tenney. Este referente autobiográfico está presente también en *Kitch's Last Meal*, película que en ese momento todavía estaba filmando. El concepto de esta película era grabar todas las comidas de su gato Kitch hasta su inevitable muerte. La filmación de la película duró varios años y consta de dos cintas proyectadas simultáneamente. El resultado final era que se presentaba la cotidianidad de Schneemann y McGall a través de los ojos del gato, relación que en la misma película se ve su final.²⁰² En las palabras de Schneemann: *"Both Trackings in its evolution of Up to and Including Her Limits, and concurrent "Kitch's Last Meal" deal with experiences and processes usually not "visible": a private movement meditation, the private*

²⁰² Aclaremos que cuando se presentó por primera vez *Up to and Including Her Limits* ella proyectaba la película en su estado inacabado.

life of the artist made public."²⁰³ Se expone una intimidad humana que usualmente no se puede experimentar a través del arte. En este caso, la artista no sólo se desnudaba físicamente sino que se desnudaba como persona mostrando el ser humano cambiante, pensante y sintiente que está detrás de la obra artística. Esta insistencia en trabajar con su propia vida forma parte de la política de integración radical de Schneemann. La artista no puede entender el arte como algo aislado de la cotidianidad del ser humano, una cotidianidad que es experimentada desde el cuerpo. El interés de Schneemann en tener su propia vida como referente para su arte no se debe a una fascinación con ella misma, sino el tomar la experiencia vivida como el punto de partida para toda actividad artística o intelectual. Al presentarse a ella misma, como artista y como mujer, en su cotidianidad humana se abren las puertas a la intersubjetividad, se rompe con el mito del artista genio y se presenta al artista como un ser humano. La obra de arte no es vista como un objeto frío que puede ser encerrado dentro las paredes de un museo; según su planteamiento, el arte está en íntima relación con la vida humana. Es por este motivo que Schneemann decide vivir en el museo como parte de la pieza: su vida cotidiana se convierte en una parte integral de la obra artística y su

²⁰³ Schneemann en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 227. ("*Tanto Trackings en su evolución hasta Up to and Including Her Limits y la concurrente Kitch's Last Meal trabajan con experiencias y vivencias que usualmente no son "visibles": una meditación de movimiento privada, la vida privada del artista hecha pública.*")

cotidianidad toma lugar en el espacio designado para exhibir arte y así pasa a convertir el museo en un hogar o espacio vivido. Sobre este aspecto de *Up to and Including Her Limits*, Schneemann comenta lo siguiente: “*The situation is personal - being nude, turning on the rope, my voice on the tapes, image in the film - but while my figure on the rope is actual it becomes less “real” than the woman of the film.*”²⁰⁴ Se crea una dialéctica interesante entre la mujer que está presente físicamente y la mujer representada visualmente: la imagen grabada parece más real que el cuerpo observado en vivo. Parecería que Schneemann intentaba revertir la apreciación tradicional del arte; la persona que estaba en frente se convierte en más simbólica o artificiosa que la que figura que es parte de una obra fílmica. Podríamos suponer que la artista nos sugiere que ambos aspectos de su vida y su arte son igualmente reales que se entrelazan y solapan en su propia vivencia.

En una respuesta que le dio Schneemann a Daryl Chin, un crítico que malinterpretó *Up to and Including Her Limits*, ella aclara cuáles eran los propósitos ocultos detrás de la performance. Según ella su interés era eliminar varias convenciones incluyendo las performances mismas, el público fijo, los ensayos, metáforas centrales, entre otros elementos.²⁰⁵

²⁰⁴ Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 231. (“*La situación es personal- estar desnuda, girar en la soga, mi voz en las grabaciones- pero mientras mi figura en la soga es actual se convierte menos ‘real’ que la mujer en la película.*”)

²⁰⁵ En esta carta ella escribió que con *Up to and Including Her Limits* ella quería: “*DO AWAY WITH: 1. Performance 2. A fixed audience 3. Rehearsals 4. Performers 5. Fixed Durations 6. Sequences*”

Teniendo esto en consideración habría que pensar que en *Up to and Including Her Limits*, Schneemann no estaba “performando” sino que intentaba exponerse tal cual: exponer su trayectoria artística hasta ese momento, su vida cotidiana y todo lo que la había formado como ser humano y artista. La obra muestra una apertura radical en la que se exterioriza lo interno, exponiendo así el ser humano que está detrás de la obra de arte. Es un intento de eliminar los artificios que rodean las performances. Se podría debatir si realmente logró estos objetivos. Nos parece que por más que quisiera eliminar la performance como tal la pieza persistió dentro de los parámetros de la misma aunque haya sido de un corte más íntimo. No obstante, esta pieza definitivamente representó una ruptura con lo que habían sido sus intervenciones previas. Durante el periodo de su “kinetic theater” de los 1960s, sus performances eran colaboraciones con grupos de actores frente un público fijo. En este caso se trataba de espacios de aislamiento de los cuales el público podía ver algunos momentos.²⁰⁶ En este sentido se podría ver algún tipo de reformulación de la performance: desde sus inicios con los *happenings* en

7. *Conscious Intention* 8. *Improvisation* 9. *Technical Cues* 10. *A Central Metaphor or Theme.*” Carolee Schneemann to Daryl Chin..., Libro de artista *Up to and Including Her Limits*, cuarta página. Estas indicaciones aparecen también en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 227. (“ELIMINAR: 1. *Performance* 2. *Un público fijo* 3. *Ensayos* 4. *Actores* 5. *Duraciones fijas* 6. *Secuencias* 7. *Intenciones conscientes* 8. *Improvisación* 9. *Pistas técnicas* 10. *Una metáfora o un tema central.*”) Como se expresará más adelante no necesariamente Schneemann logró estos objetivos pero estas eran sus intenciones.

²⁰⁶ Técnicamente existía la posibilidad de interactuar indirectamente con la artista pero casi nadie lo hizo. Mientras Schneemann estaba aislada en la parte de afuera había una campana que se podía tocar alguien sentía la necesidad o inquietud de hablar con ella. El detalle aparece en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 229.

los cuales existía más participación del público y otros integrantes, hasta el tipo de performance que conocemos hoy en día en la que existe más distancia entre el público y el espectador.

3.2 El cuerpo de la artista y su espacio doméstico-artístico

Up to and Including Her Limits constaba de varios elementos. Uno era su cotidianidad trasladada al museo, incluyendo su gato Kitch. Toda actividad como comer y dormir formaba parte de su obra. En varios intervalos del día se trasladaba al espacio principal de la performance. Allí se desnudaba y se sujetaba por la soga desde donde iba trazando sus movimientos con lápices de cera. Estos momentos eran de mucho aislamiento e introspección. A los lados, se proyectaba lo que llevaba de la película *Kitch's Last Meal*. En las salas subsiguientes ella preparó una serie de instalaciones donde se documentaba su trayectoria artística. Había una proyección de filminas con fotografías de algunas de sus obras y performances hasta la fecha, los libros que había publicado y algunas cartas o anuncios referentes a exposiciones pasadas.

En las notas preparatorias para la performance, la artista señala que hizo un estudio sobre el museo mismo. Pasó por un proceso en el que hacía dibujos y tomaba notas de cómo se imaginaba el espacio del museo,

"a 'pre-view', projective (like automatic writing)."²⁰⁷ Luego realizó una investigación sobre la historia del museo: preguntas sobre la comunidad, lo que la hace distintiva, entre otros aspectos sociales e históricos que contextualizaban la realidad del espacio. Se puede deducir que la artista quería alterar el concepto del museo. Ella escribe que una de sus intenciones era: "*Dismantling the fixity of museum patterns/cultural sets*".²⁰⁸ Al parecer, la obra también era un intento de reformular el espacio artístico, que pasara a ser no sólo una sala de exposiciones sino un hogar y lugar de trabajo,²⁰⁹ una parte de la cotidianidad habitada por el ser humano artista. En otras palabras, quería transformar el museo en un espacio vivo.²¹⁰

²⁰⁷ Carolee Schneemann. **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 228. ("*una pre-visualización, proyectiva (como la escritura automática)*"). Hay un juego de palabras intraducible. En inglés preview significa un anticipo o adelanto. Al dividir la palabra se juega con el acto de mirar al recalcar la palabra "view" que significa ver. Resulta interesante la mención del *automatic writing*. Es una referencia al automatismo psíquico que empleaban los surrealistas y que influenció a los expresionistas abstractos. Como se mencionará más adelante, Schneemann cita como una influencia para esta pieza a Pollock. Es importante reiterar que mientras la artista fue inevitablemente influenciada por el expresionismo abstracto su arte es en gran medida una reacción al movimiento y en ningún momento intentaba continuar con la tendencia artística ni elogiar la misma con su arte.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 228. ("*Desmantelar la fijeza de los patrones/conjuntos culturales de los museos.*")

²⁰⁹ Como expresa ella misma: "*No 'performance': Museum becomes my home, studio, my cat Kitch lives there with me.*" Carolee Schneemann. **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 228. ("*NO 'performance': El museo se convierte en mi hogar, estudio; mi gato Kitch vive allí conmigo.*")

²¹⁰ Sería interesante notar que cuando Schneemann hizo un environment llamado *Electronic Activation Room* para el *Happenings & Fluxus Retrospective* en el museo de Köln (celebrada del noviembre 1970 al enero de 1971) con la ayuda del artista John Lifton que requería un sistema electrónico tan costoso que al llegar a la ciudad no tenían dinero para el hospedaje. Se vieron obligados a vivir dentro del environment, convirtiéndolo así no sólo en arte sino en un espacio vivido: "*To the horror and outrage of the museum guards, we moved into our environment....I remember washing Harald's, John's and my socks and underwear in the Museum toiletten and hanging it all to dry under our plastic ceiling. In revenge for this and greater crimes, the guards began to lock us all in or out of the Museum.*" *Ibidem*, p. 204. ("*Nos mudamos dentro de nuestro environment para el horror e indignación de los guardias del museo...Recuerdo lavar las medias y ropa interior de Harold, John y las mías en*

Schneemann también escribe en sus notas algunos elementos sobre *Up to and Including Her Limits* que resultan interesantes para este análisis. En el tercer punto de su descripción de la performance Schneemann escribe lo siguiente:

*ON + OFF the canvas
the artist, the nude- at home, at work
still life elements: fruits, eggs, clothes, dishes-
use in actions of exploring and organizing space.
aromas: off the canvas-rags soaked in turpentine (old art odors); fresh oil
paint, palettes (not used)* ²¹¹

La artista llenó su espacio de elementos que remiten a la pintura convencional. Estos pequeños recordatorios impregnan su cotidianidad de referencias al arte tradicional y dejan claro nuevamente que sus intenciones eran mover la pintura fuera del lienzo. Por ejemplo, el motivo del desnudo artístico, discutido anteriormente, aquí es sacado de la pintura y devuelto a la realidad humana. En *Up to and Including Her Limits* la desnudez está presente constantemente. Cuando Schneemann estaba en la sogá había momentos en los que estaba completamente desnuda; además, la artista ocasionalmente se paseaba desnuda por los alrededores del museo e interactuaba con los estudiantes. Sobre este particular ella escribió lo siguiente:

el baño del museo y ponerlos a secar debajo de nuestro techo de plástico. Los guardias, en venganza por este y otros crímenes mayores, empezaron a encerrarnos a todos dentro o fuera del museo.”)

²¹¹ *Ibídem*, p. 228. (“*DENTRO y FUERA del lienzo/ la artista, el desnudo- en la casa, en el trabajo/ elementos de la naturaleza muerta: frutas, huevos, ropa, platos-/ usados en acciones para explorar/ y organizar el espacio./ aromas: fuera del lienzo- telas mojadas en trementina (olores del arte viejo); pintura de óleo fresca, paletas (no usadas)”*)

*Déjeuner sur l'herbe: nude outside on the grass has lunch.
people gather to observe her
the cat walks on the grass
the people and the nude in conversation*²¹²

La idea era que ese desnudo artístico saliera del museo e interactuara con distintas personas (**Figura 31**). La alusión al lienzo de Manet también es significativa. Cuando Manet exhibió por primera vez *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) la pintura fue centro de una gran controversia que giraba en torno a la aparición de una joven desnuda sentada junto a dos hombres bien vestidos, quienes simplemente conversaban y comían con ella. No había ninguna referencia a figuras mitológicas que justificara este desnudo. La mujer estaba involucrada en una actividad cotidiana, completamente desnuda y sin ningún tipo de vergüenza, algo que resultó ser inaceptable en el momento. Schneemann, quien ya había encarnado a Olympia, en este momento alude a otro desnudo controvertido de Manet.²¹³ El hecho de que Carolee Schneemann saliera desnuda por el campus universitario a comer es significativo. Según el análisis feminista que hace Helena Michie de las novelas victorianas las mujeres tradicionalmente no eran representadas con hambre y casi nunca eran

²¹² Carolee Schneemann en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 228. (“*Dejeuner sur l'herbe: el desnudo afuera sobre la grama almuerzo/ gente se reúne para observarla/ la gente y el desnudo en conversación*”)

²¹³ Curiosamente se trata de la misma modelo/artista, Victorine Meurent, quien posó como Olympia para Manet.

descritas en el acto de comer.²¹⁴ La autora relaciona este hecho con el mito edénico: Eva peca al comer la manzana. El acto de comer entonces va cargado con connotaciones de pecado, de perdición y específicamente de sexualidad.²¹⁵ Según el análisis de Michie del mito edénico, el verdadero pecado original tiene lugar cuando Adán, ese mítico hombre primigenio, sigue el hambre de Eva por el fruto del conocimiento y en cierta medida pierde su autoría en esa historia. Michie, por ello, vincula esta hambre a la escritura y la expresión oral.²¹⁶ El comer era la transgresión del cuerpo femenino, transgresión del conocimiento, de querer saber y, tras el mordisco, de poseer la oralidad, el habla. El hambre podría ser entendida como una curiosidad sexual y, por tanto, una posible manifestación corpórea de un deseo de saber y conocer aún eso que estaba prohibido. Al saciar su hambre, Eva dió un paso decisivo tras el cual crea un mundo nuevo de constante búsqueda e inquietud.

En cuanto al género de la pintura definitivamente, fuera de Manet, no se puede hablar de muchos ejemplos de mujeres desnudas pintadas comiendo. Parecería que Schneemann, a este respecto, intentaba humanizar el género del desnudo, mostrar el cuerpo desvestido como vulnerable y necesitado de alimentación, así como posiblemente un

²¹⁴ Helena Michie **The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies**. Nueva York: Oxford University Press, Inc., 1989. p. 13.

²¹⁵ Helena Michie, Op. cit., p. 15.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 28.

cuerpo deseoso de adquirir y compartir conocimiento. Un cuerpo desnudo que se nutre y conversa con los demás, que participa activamente en un intercambio intercorporal. El desnudo pictórico se libera del lienzo y de su bidimensionalidad, se encarna, se alimenta, respira e investiga con sus sentidos el ambiente en el que vive. Se podría interpretar como una especie de rebobinación del mito edénico, un regresar a ese momento previo al “pecado” cuando Adán y Eva no sentían vergüenza ni necesidad de cubrir sus cuerpos, una especie de inocencia o ingenuidad que le permite a Schneemann sentarse sobre la grama y comer como si fuese lo más natural del mundo. Es casi como si para la artista no hubiera existido nunca tal pecado sino más bien una sensualidad original que intentara compartir y liberar a través de sus performances.

3.3. Los trazos del desnudo en movimiento

En la carta escrita a Daryl Chin, Schneemann expresa lo siguiente respecto a la desnudez: *“...people in our hyper-eroticized/ de-sensualized culture regard a nude body as a sexual provocation or invitation. I use my nude body in ‘Up to and Including Her Limits’ as the stripped down, undecorated*

human object."²¹⁷ La desnudez de Schneemann empleada en esta pieza era simplemente una manera de presentar el cuerpo humano en su estado de más naturalidad y apertura. Ella también menciona que quería explorar el impacto del desnudo en el ambiente: *"The nude also artist; part of the work- it is but it isn't - To embody the reference and at the same time simply be (and enjoy) the freedom of the body shaping an environment."*²¹⁸ Schneemann jugaba con la dualidad de ser simultáneamente la artista creadora de la pieza tanto como la imagen del cuerpo desnudo que es contemplado. Desde su punto de vista, la presencia de un desnudo transforma el entorno que le rodea, que en este caso sería el museo y el campus universitario. Su cuerpo despojado le concedía, según ella, un nuevo ambiente a la estructura y al espacio circundante. La inserción de un cuerpo vivo y desnudo provoca un impacto visual que afecta también al espacio que le rodea, lo transforma, moviliza y lo impregna de vida.

Schneemann también utiliza elementos asociados a la naturaleza muerta para devolverlos a su praxis. Ya no son objetos inertes sino que ahora serían utilizados en el diario vivir. Es como si se tratara de un intento de devolverle la vida a esa "naturaleza muerta", de concederle

²¹⁷ Carolee Schneemann en *Carolee Schneemann to Daryl Chin.*, Op. cit., primera página de la carta. (*"...gente en nuestra cultura hyper-erotizada/ des-sensualizada entienden el cuerpo desnudo como una provocación o incitación sexual. Yo uso mi cuerpo desnudo en Up to and Including Her Limits como un cuerpo en su forma básica y sin decoraciones."*)

²¹⁸ Carolee Schneemann, **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 230. (*"El desnudo también artista; parte de la obra-lo es pero no lo es-Para encarnar la referencia y a la misma vez simplemente ser (y disfrutar de) la libertad del cuerpo dándole forma al ambiente."*)

movimiento a ese “still life”.²¹⁹ Ella también coloca en su espacio una serie de pinceles y pinturas, materiales que no utilizó durante su estancia en la universidad. Con estas referencias deja claro que su arte se mueve fuera de la pintura tradicional. En el momento en que está con las sogas, Schneemann logra “pintar” con sus movimientos, con su propio cuerpo.

Schneemann menciona a Pollock como una influencia para esta obra.²²⁰ El énfasis en *Up to and Including Her Limits* es en el esfuerzo físico a la hora de crear arte. En esta performance los dibujos se van creando por los movimientos de su cuerpo, se entremezcla en esta pieza a tal grado que “dibuja” o “pinta” con su propio cuerpo. Schneemann describe de la siguiente manera el momento en el que está trazando sus movimientos desde la soga:

*The drawing accumulations which occur during my suspensions on the rope are called automatic writing or trance markings. For non-specific durations I turn myself into a randomized drawing machine...The movements and gestures which produce the strokes are controlled by the torsion of my body wound in the rope. My only thought is to be an extension of the rope itself. Until discomfort or loss of concentration occur I let my entire body function as a pencil.*²²¹

²¹⁹ Naturaleza muerta en inglés se llama “still life”, literalmente significa “vida quieta”.

²²⁰ “Up to and Including Her Limits was the direct result of Pollock’s physicalized painting process.” Carolee Schneemann en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 165. (“ Up to and Including Her Limits fue el resultado directo del proceso de pintar físico de Pollock.”)

²²¹ Carolee Schneemann en *Carolee Schneemann to Daryl Chin*, Op. cit., s/n, cuarta página de la carta. (“Las acumulaciones de dibujos que ocurren durante mis suspensiones en la soga se llaman escritura automática o marcas hechas en trances. Me convierto en una máquina de dibujo humano por duraciones de tiempos no especificadas...Los movimientos y gestos que producen los trazos son controlados por las torsiones de mi cuerpo enredado en la soga. Mi único pensamiento es el de ser una extensión de la soga misma. Dejo que mi cuerpo funcione como un lápiz hasta que sienta incomodidad o pérdida la concentración.”)

Los movimientos son determinados por las tensiones del cuerpo balanceado por la soga. Los dibujos son creados directamente desde el cuerpo y desde el movimiento de la artista. La performance, por tanto, destaca los aspectos físicos de la creación artística y nuevamente vemos una indagación sobre esa interrelacionalidad entre lo visible y lo tangible. Schneemann explora los elementos táctiles del arte de una forma directa. El dibujo es creado en la medida que su cuerpo se va moviendo. En otras palabras, la obra visual que resta está hecha por los trazos físicos de su cuerpo en movimiento, los “trackings” o marcas que el cuerpo dejó, los restos del desplazamiento sobre ese espacio. Schneemann logra disolverse en los materiales artísticos e incorpora todo elemento de su cotidianidad así como objetos relacionados con el arte dentro de la pieza. Luego pasa a convertir su cuerpo mismo en un lápiz con el que crea arte. (Figuras 32 y 33) El yo/cuerpo que ella expone tan abiertamente se diluye dentro del arte a tal grado que obra y artista son inseparables. A pesar del carácter introspectivo de la pieza, el narcisismo que Schneemann exhibe en *Up to and Including Her Limits* no tiene el efecto de aislarse de los demás sino que, tal y como señaló Lou-Andreas Salomé, el yo se abre al otro y elimina la separación entre la vida, el cuerpo y el arte.

3.4. Los límites del cuerpo vivido y de la performance

El título de la pieza es muy significativo. En español significa literalmente: *hasta e incluyendo sus límites*.²²² Se trata entonces de límites corpóreos, artísticos y físicos. Schneemann dividió la organización espacial de la pieza en 9 “paredes” en las que estaban colocados anuncios de exhibiciones y performances pasados, cartas referentes a su estancia en el museo de Berkeley, documentos pertinentes a los trámites que hizo para su traslado, dibujos que hizo al llegar a California, notas y mensajes que podían dejar los espectadores, sus cambios de ropa, la proyección de *Kitch's Last Meal* y finalmente señala como paredes las puertas de cristal que llevaban al jardín.²²³ Estas “paredes” a las que alude Schneemann son límites físicos, limitaciones espaciales o arquitectónicas; son las que contienen al cuerpo dentro del espacio. El hecho de que ella haya cubierto estas paredes de distintos elementos alusivos a su trayectoria artística y a su cotidianidad nos sugiere límites dentro del ámbito artístico y dentro de su vida personal. En los momentos en que Schneemann se encontraba dibujando desnuda también estaba rodeada de paredes. Ella describe tres de ellas que estaban cubiertas de papel y sobre las cuales dibujaba

²²² Vale la pena aclarar que el pronombre posesivo “sus” en inglés es femenino “her”. De manera que los límites aludidos en el título son referentes a Schneemann misma y podrían interpretarse desde una óptica de género, tema que ocupará el próximo capítulo.

²²³ Carolee Schneemann *Berkley Notes* en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 229.

(Figura 34) y el cristal que separa al público de la artista se presenta como otra “pared” más. La soga también podría ser considerada como otro límite aparente. No obstante, Schneemann describe el momento en el que está dibujando como un momento de libertad. La artista parece decirnos que la existencia corpórea lleva consigo limitaciones ineludibles y que éstas son parte de la vida de todo ser humano. No necesariamente hay que trascender esos límites sino incorporarlos en todas las dimensiones del ser humano, que es, al parecer, lo que ella intentó hacer con esta pieza. Recordamos el análisis de Kohut donde el narcisismo ha de evolucionar reconociendo las virtudes y las limitaciones del sujeto: *“Wisdom is achieved largely through man’s ability to overcome his unmodified narcissism and it rests on his acceptance of the limitations of his physical, intellectual, and emotional powers.”*²²⁴ En otras palabras, dentro de esta concepción del narcisismo para alcanzar una sabiduría plena, para lograr una apertura real al mundo hay que tener presentes las limitaciones y asumirlas de forma constructiva. Schneemann parece sugerir con esta pieza que los obstáculos o límites son parte de su arte y de su vida íntima y los acepta e incorpora abiertamente.

Mark Savitt hizo una reseña de la performance cuando se llevó a cabo en el Kitchen de Nueva York. El autor destaca el hecho que

²²⁴ Heinz Kohut, Op. cit. p. 83. (*“La sabiduría se logra mayormente gracias a la habilidad del hombre de sobreponer su narcisismo sin modificar y yace en su aceptación de las limitaciones de sus poderes físicos, intelectuales y emocionales.”*)

Schneemann durante toda su carrera artística maneja el “anger” (furia) y la retórica feminista.²²⁵ Las opiniones del autor parecen estar fuertemente influenciadas por el feminismo y critica precisamente que en esta obra no se percibe esa furia que al parecer era necesaria para hacer una obra que hablara sobre la condición femenina. El autor expresa lo siguiente:

*The serenity of Carolee Schneemann’s life with man and cat just doesn’t jive with the heavy feminist rhetoric which comes through on the sound track and in the books. This does not mean that I demand to see an agonizing soul searching film of her relation to her woman’s body. Just that the anger does not come across as emerging from the politics of her real experience.*²²⁶

Al contemplar *Up to and Including Her Limits* entendemos que no había intenciones de mostrar esta supuesta “furia” que el autor le atribuye al arte de Schneemann. Tampoco parece que esta pieza se inscriba necesariamente dentro de los discursos feministas ni tenía pretensiones de ser una crítica social en ese sentido. Se trata más bien de una reflexión personal sobre su propia trayectoria como artista y como ser humano. El autor también critica el hecho que la obra no lograra romper con la performance a pesar de las intenciones de la artista. En esto

²²⁵ Mark Savitt en *Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits* **The Soho Weekly News**, 19 de febrero 1976. En la versión de *Up to and Including Her Limits* realizada en The Kitchen había una sala de lectura en la que estaba todo el material publicado por Schneemann como parte de la sección sobre su trayectoria artística. Al escribir sobre esta parte de la performance Savitt expresa lo siguiente: “The books provide the clearest example of her anger and feminist rhetoric.” *Ibidem.* (“Los libros proveen el ejemplo más claro de su furia y retórica feminista.”)

²²⁶ Mark Savitt, *Ibidem*, segunda página de la carta. (“ La serenidad de la vida de Carolee Schneemann con hombre y gato no resuena con la fuerte retórica feminista que se escucha en la banda sonora y que se ve en los libros. Esto no significa que yo requiera una película de agonizante introspección sobre su relación con su cuerpo de mujer. Sólo que la furia no se transmite como emergente de las políticas de su verdadera experiencia.”)

sí estamos de acuerdo pero no por las razones que él ofrece. Savitt expresa que los movimientos de Schneemann resultaban artificiosos por su trasfondo como bailarina.²²⁷ Quizás los movimientos resultaron estilizados pero el autor parece olvidar que Schneemann nunca fue bailarina, su participación en el Judson fue como una artista visual y nunca desarrolló destrezas particulares para el baile. También existe la posibilidad de que los movimientos hayan resultado artificiosos por el carácter introspectivo de la pieza o quizás porque eran las intenciones de Schneemann que su imagen captada en la película resultara más humana que el cuerpo que se deslizaba por la soga.

Al parecer Savitt parte del presupuesto que Schneemann es principalmente una artista feminista y que toda su obra se acomoda a un pensamiento radical de esta índole.²²⁸ Nos parece que el error tanto de Savitt como de otros críticos ha sido de no entender los posibles discursos “feministas” como sólo una parte del planteamiento que moviliza todo su

²²⁷ *“Although it was her stated aim to do away with ‘performance’ and ‘performer’, I don’t believe she achieves this in the present work. Indeed she does pose for the video camera, and her dance background is apparent in the grace of her transitions...”* Mark Savitt, Op. cit., segunda página. (*“A pesar que fue su intención eliminar el “performance” y el “performer”, yo no creo que ella lo logra en esta obra. Decididamente ella posa para la cámara de vídeo, y su trasfondo como bailarina es evidente en la elegancia con la que hace sus transiciones...”*)

²²⁸ Habría que señalar que la concepción de “feminismo” de la que parte el autor implica una “furia” o “rabia” en contra de la hegemonía social e institucional masculina, se trata de una concepción del feminismo como un movimiento reaccionario. Ciertamente en muchas instancias el feminismo se volcó hacia este tipo de discurso pero nos parece una visión bastante reduccionista y limitante y no necesariamente lo que se intentaba lograr con los orígenes del movimiento. Como analizaremos posteriormente el “feminismo” que pueda haber en el arte de Carolee Schneemann nos parece de otra índole, aunque sí se encuentren manifestaciones de resentimiento a ciertas experiencias que ella estima injustas hacia la condición femenina no necesariamente sea lo que más se destaca de su arte.

arte. Schneemann no entiende las divisiones que separan al cuerpo del arte, del pensamiento, de la vida: la artista concibe la existencia corporal como el requisito previo para todo aspecto de la vida humana. Es por esta razón que ella toma como punto de partida su propia vida, su propio cuerpo y al hacer esto tenía necesariamente que considerar su cuerpo femenino. Algunas obras y escritos de Schneemann fueron reacciones ante un ambiente artístico que ella consideraba hostil hacia las mujeres artistas, de ahí quizás la furia que destaca Savitt. Según nuestro parecer este aspecto del arte de Schneemann no es el más importante de su obra. En *Up to and Including Her Limits* no existe ninguna de esta furia sencillamente porque no era eso en lo que ella quería trabajar. La obra era un intento de explorar otras posibilidades dentro de la performance que convirtiera las intervenciones artísticas en una experiencia más íntima y, en cierta medida, que desmitificara tanto el museo como el papel del artista. Era una obra en la que ella pretendía presentarse tal cual, un ser humano, mujer y artista, con sus propias limitaciones. Al parecer, la crítica feminista ha querido encasillar a Schneemann dentro de una retórica determinada y cuando su arte se mueve un poco fuera de los parámetros feministas no saben cómo interpretarlo.

Up to and Including Her Limits fue presentada en otras ocasiones. La performance completa la hizo también en el Arts Meeting Place (Londres) el 18 de junio de 1974, The Kitchen (Nueva York) el 13-14 de febrero 1976

y en otras ocasiones presentaba sólo la instalación o grabaciones de la performance. Cada una de estas intervenciones eran performances de larga duración. Transcurrían durante un día entero o más. Cuando Schneemann llevó a cabo esta performance casi ningún crítico escribió sobre ella, no obstante, la influencia se dio de una forma indirecta. Dan Cameron expresa lo siguiente: *“For many years after it was produced, Up to and Including Her Limits existed as a kind of legend within the art world, a rumor that was never quite verified because of the content of the piece was so unspeakably real that young artists and viewers had a difficult time accepting or articulating their own fascination with it.”*²²⁹ *Up to and Including Her Limits*, al igual que casi todo el arte de Schneemann, fue rodeada por el silencio pero tuvo una influencia “underground”. A pesar del hecho que nadie ha hablado o comentado mucho del arte de Schneemann, éste influyó y ciertamente abrió los pasos para otros artistas quizás más reconocidos.

²²⁹ Dan Cameron *In the Flesh* en **Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits** (exh. cat.) Op. cit., p. 13. (*“Por muchos años después de ser producida, Up to and Including Her Limits existió como una especie de leyenda dentro del mundo artístico, un rumor que nunca fue verificado porque el contenido de la pieza era tan indescritiblemente real que los artistas jóvenes y los observadores les costaba aceptar o articular su propia fascinación con ella.”*)

Capítulo III: Mujer, cuerpo y arte

El proyecto artístico de Carolee Schneemann tiende a ser considerado sólo en términos de las corrientes feministas o proto-feministas²³⁰ de la historia del arte. El interés de Schneemann en indagar temas relacionados a lo femenino es innegable. La exploración de estos temas se da de una manera muy personal en su obra y forma parte de su reiterado interés de reintegración de la experiencia corpórea subjetiva (I/Body) en todas las facetas de la creación artística. En esta sección exploraremos más a fondo las obras de Schneemann que versan sobre lo “femenino” como parte de su propuesta artística.

§ 1. Cézanne y las mujeres artistas: una concepción personal del arte y su historia

Cézanne fue una gran influencia en la concepción de Schneemann de la pintura como una experiencia táctil además de visual. Resulta un

²³⁰ Aunque muchos historiadores, críticos del arte o de la performance, por ejemplo Rebecca Schneider escriben sobre Carolee Schneemann como si se tratase de una artista “feminista” en realidad ella antecede el movimiento como tal y con el tiempo fue rechazada por las mismas artistas feministas quienes consideraron que su tipo de arte, así como el de Hannah Wilke, reiteraba el voyeurismo, fetichismo y machismo con el que los hombres trataban al cuerpo femenino.

tanto sorprendente descubrir que el pintor francés también marcó el principio de lo que será una preocupación constante en su obra: la pregunta por el lugar de lo femenino en la historia del arte. En su libro de artista **Cézanne, She Was a Great Painter: Unbroken words to Women**, la artista recuenta una anécdota de su infancia que esclarece un poco su forma personal de entender y concebir el arte. Schneemann comenzó a pintar a sus diez años y mientras los demás niños preferían jugar en la calle ella se entretenía estudiando los pintores que admiraba. A sus doce años notó la ausencia de mujeres en las listas de los grandes artistas: *"I was afraid to ask if any of these names belonged to women..."*²³¹ Al toparse con el nombre de Cézanne, la joven Schneemann asumió erróneamente que era una mujer pintora: *"...after all the 'anne' in it was feminine. Were the bathers I studied in reproduction so awkward because (they were) painted by a woman? But 'she' was famous and respected. If Cézanne could do it, I could do it."*²³² Esta anécdota nos ayuda a comprender lo que sucederá después en su carrera artística: en vez de corregir su error, Schneemann optó por tomar esta confusión infantil como un ejemplo a seguir, una manera de reinventar la historia del arte.

²³¹ Carolee Schneemann. *Cezanne, She Was a Great Painter: Unbroken Words to Women: Sexuality, Creativity, Language, Art History* (Segunda edición). New Paltz, New York. Tresspass Press, 1975, sin número, primera página. (*"Me daba miedo preguntar si alguno de esos nombres pertenecía a una mujer..."*)

²³² *Ibidem*, sin número. (*"...después de todo el 'anne' era femenino. ¿Las bañistas que estudié en las reproducciones se veían tan torpes porque fueron pintadas por una mujer? Pero 'ella' era famosa y respetada. Si Cézanne pudo lograrlo yo también podía hacerlo."*)

La inquietud que surgió desde niña por la ausencia de mujeres artistas fue creciendo con los años. En la universidad se interesó cada vez más en investigar mujeres pintoras o escritoras que no eran muy conocidas, mujeres que con el tiempo fueron reconsideradas por la historia y crítica del arte.²³³ En las palabras de Schneemann: *"When I was eighteen years old, I began researching for women artists in art history. (...) I was obsessed with what I called 'missing precedents.'"*²³⁴ Al caracterizar esta obsesión como una búsqueda por antecedentes perdidos queda implícito un cierto escepticismo de parte de Schneemann respecto la historiografía, como si intuyera huecos en la historia que conocemos.

El empeño historiográfico de Schneemann por encontrar mujeres artistas nace de la inquietud que le provocaba la ausencia femenina en la historia del arte. La solución a este problema por la que muchas feministas han optado ha sido la de estudiar, destacar y re-evaluar a algunas mujeres artistas como sería el caso de Artemisa Gentileschi en un intento de alegar que los historiadores del arte ignoraron a estas mujeres. Sin restarle méritos a las artistas que han sido sujeto de este tipo de re-evaluación historiográfica coincidimos con el famoso análisis de Linda Nochlin ante la pregunta por la ausencia de grandes artistas mujeres:

²³³ Carolee Schneemann *Cézanne She Was a Great Painter*, Op. cit., sin número.

²³⁴ Carolee Schneemann en *Interview with Carl Heyward* reproducida en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p.198. (*"Empecé a investigar mujeres en la historia del arte a mis dieciocho años. (...) Estaba obsesionada con lo que llamaba 'precedentes perdidos'."*)

*The fact of the matter is that there have been no supremely great women artists, as far as we know, although there have been many interesting and very good ones who remain insufficiently investigated or appreciated...there are no Micheal Angelo or Rembrandt, Delacroix or Cézanne, Picasso or Matisse, or even in very recent times, for de Kooning or Warhol, any more than there are black equivalents for the same.*²³⁵

Según el texto de Nochlin, la omisión de mujeres en los textos de la historia del arte no se debe a falta de talento o “genio”, según el presupuesto moderno, ni de habilidades técnicas, sino más bien a toda una serie de circunstancias sociales, culturales e históricas que han limitado la contribución femenina al campo del arte. El intento de colocar a estas mujeres en el mismo nivel de otros artistas de más renombre resulta, pues, un tanto reduccionista pues pasa por alto todas las variables que posibilitan o dificultan la producción del arte.

El esfuerzo por parte de Schneemann de encontrar ejemplos de mujeres artistas se traduce en un intento de colocarse dentro de los límites de la disciplina historiográfica por medio de una aplicación rigurosa de su creatividad. Ella “crea” otra historia posible y la sustenta tanto con investigaciones académicas como con su obra pictórica/performativa. El empeño de Schneemann no cambia la historia como tal sino que ofrece una perspectiva un tanto subjetiva que posibilita

²³⁵ Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* en **The Philosophy of the Visual Arts**. Philip Alperson (ed.). Nueva York: Oxford University Press, Inc., 1992. p. 263. El artículo fue originalmente publicado en **ARTnews** 69 (1971), pp. 22-39; 67-71. (“El hecho es que, hasta donde tenemos conocimiento, no han habido grandes mujeres artistas aunque han existido muchas interesantes y buenas que no han sido investigadas o apreciadas lo suficiente...No hay ninguna Miguel Ángel ni Rembrandt, Delacroix ni Cézanne, Picasso o Matisse, ni, en tiempos más recientes, De Kooning ni Warhol, al igual que no hay equivalentes negros de estos artistas.”)

otros protagonismos. Este interés de la artista por rescatar la participación femenina en el arte y en algunas instancias en la literatura también fue una respuesta al ámbito artístico en el que se desenvolvía. Schneemann sentía que en los Estados Unidos la mayoría de las mujeres artistas eran reducidas a “modelos” de otros artistas hombres y no eran vistas como colegas. Cuando Schneemann colaboró con Robert Morris en la ya mencionada pieza, *Site*, en muchos sentidos terminó simplemente posando dentro de la obra de otro artista. Fue una especie de doble desaparición puesto que también se escondía detrás del ojo de Manet cuya Olympia emuló sobre el escenario. Schneemann ofrece las siguientes palabras sobre este tipo de colaboración:

*...whenever I collaborated, went into a male friend's film, I always thought I would be able to hold my presence, maintain an authenticity. It was soon gone, lost in their celluloid dominance- a terrifying experience: experiences of true dissolution...I felt that whoever I really was had been obliterated and that they needed to obliterate me. Just as in the "collaboration" with Bob Morris for Site (1964), I became historicized and immobilized. But it was a great adventure.*²³⁶

Las palabras que utiliza para describir la sensación que le producían estas colaboraciones con sus amigos artistas denotan un componente nihilista, como si al entrar en la obra de otro artista se anulara su autoría como creadora. Es posible deducir que estas vivencias personales de alguna

²³⁶ Carolee Schneemann *Interview with Katie Haug* en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 35. (“...cuando colaboraba, entraba en un film de un amigo hombre, siempre pensé que podía conservar mi presencia, mantener una autenticidad. Eso lo perdí rápidamente, pérdida en su dominancia celuloide- una experiencia terrorífica: experiencias de disolución verdaderas...Sentí que todo lo que realmente era se había borrado y que ellos necesitaban borrar me. Al igual que en la ‘colaboración’ con Bob Morris para *Site* (1964) me encontré historizada e inmobilizada. Pero fue una gran aventura.”)

manera marcaron su acercamiento a la historia del arte, casi como si en la historiografía se hubiese disuelto o borrado la presencia de otras mujeres artistas dentro de una narrativa construida, al entender de Schneemann, principalmente por los hombres. Parecería que Schneemann percibía que el protagonismo masculino ofuscaba cualquier otra participación, de manera similar a lo que ella vivió en sus colaboraciones con Stan Brackerman y Robert Morris, entre otros.

Si bien es cierto que, como ya discutimos anteriormente, esta manera de entender la historia es un tanto inadecuada puesto que no se toman en consideración los contextos y situaciones que Linda Nochlin muy bien señala en su análisis e ineludiblemente lleva a un extremo, nos parece que la búsqueda de Schneemann por esos “precedentes” se traduce en un intento de entender la historia de otra manera, de reconocer los límites de la disciplina historiográfica así como un intento de superar los límites del contexto social y cultural desde el que se desempeña como artista. También se podría interpretar como una forma de abrirse ella misma unas puertas que quizás sentía que estaban cerradas para las mujeres que intentaban tener éxito en el ámbito artístico. No conforme con la situación tal y como la vivía ni con el legado histórico heredado, Carolee Schneemann ideó otras posibilidades desde su lenguaje artístico subjetivo.

Es necesario ubicarnos en ese momento histórico para entender mejor la forma en que se va dando la preocupación de Schneemann. La artista norteamericana comenzó a ejercer como pintora a finales de los 1950 principios de los 1960s. Para esta fecha en Estados Unidos se estaba apenas comenzando a sentir las influencias de la llamada “revolución sexual”. Los textos revolucionarios de Wilhelm Reich, y otros pensadores que examinaban a fondo la importancia de la sexualidad, en particular para las mujeres, obligaron a esta generación de jóvenes a replantearse los tabús sociales heredados. En este contexto, contemplamos a una artista cuya concepción del sexo y el cuerpo está íntimamente relacionada con su crianza en medio del campo, en una granja, con los animales. Todas estas experiencias desembocan en el desarrollo de una concepción personal de Schneemann de la historia del arte misma, una historia donde Cézanne pudo haber sido una mujer y en la que las mujeres tuvieron más participación. Lo que comenzó como un error infantil luego se convirtió en un “proyecto secreto”, una re-escritura de la narrativa historiográfica del arte.

1.1 Concepción de *istoria*: un intento de re-escribir la historia del arte

A fines de la década de 1960, Schneemann introduce en su léxico el término *istoria*. En principio, esta palabra reflejaba las inquietudes de la artista causadas por el desequilibrio que ella percibía entre los géneros. Al eliminar el pronombre masculino “his” parece decirnos que ésta sería una historia sin poseivos privilegiados: “*Istory has been my solution to the History/Herstory tug and pull. Whenever possible I use a neutral noun or pronoun instead of a specific gender.*”²³⁷ El desarrollo de este nuevo término parece mostrar un intento de abrir el concepto. No se trata de la historia de los hombres ni de las mujeres ya que siempre estaría incompleta. En la misma nota que acabamos de citar ella escribe lo siguiente: “*A few years ago Clayton Eshleman asked about my use of ‘Istory’: did I know Olsen’s reference to ‘Istorin’ in the greek as ‘the root of history’? Eshleman explained an ancient conflict: Thucydides defined Istorin as ‘history of facts’; Herodotus defined Istorin as ‘the personal search for the real.’*”²³⁸ Según la interpretación

²³⁷ Carolee Schneemann, nota que escribió en el libro **More Than Meat Joy** antes de la reproducción de su ensayo *Istory of a Girl Pornographer*, Op. cit., p. 192. (“*Istoria ha sido mi solución a la controversia del History/Herstory (Historia desde el punto de perspectiva del hombre/Historia desde el punto de vista de la mujer). En la medida que sea posible utilizo nombres o pronombres neutrales en vez de un género específico.*”). En inglés “his” es un pronombre posesivo masculino.

²³⁸ Ibídem, p. 192. (“*Hace unos años Clayton Eshleman me preguntó sobre mi uso de ‘Istoria’: ¿si yo conocía la referencia de Olsen al término griego ‘Istorin’ como ‘la raíz de la historia’?*”

etimológica del poeta Eshleman, el término de Schneemann implica algo mucho más profundo que la preocupación por eliminar de la historia la división de géneros. No se trata meramente de criticar la hegemonía masculina que se evidencia en las narrativas históricas. Representa, más bien, una búsqueda personal de la verdad. En este sentido “istoria” refleja conceptualmente lo que Schneemann en efecto lleva a cabo tanto en su arte como en sus esfuerzos investigativos: una búsqueda personal de su verdad. Entonces, cuando Schneemann habla sobre la “istoria del arte” advertimos un reconocimiento de la subjetividad ineludible y siempre presente en todo esfuerzo historiográfico. Carolee Schneemann escribió la siguiente anécdota:

Fifteen years ago I told my Art Istory professor I thought the bare breasted women bull jumpers, carved in ivory, painted in frescos about 1600B.C. in Crete, could have been made by women depicting women. And I considered that the preponderant neolithic fertility figurines might have been crafted by women for themselves - to accompany them through pregnancy and birth-giving. And I wondered if the frescos of the Mysteries, Pompeii - almost exclusively concerned with feminine gestures and actions- could have been painted by women. He was shocked and annoyed, saying that there was absolutely no authority to support such ideas. Since then I have given myself the authority to support and pursue these insights. ²³⁹

Eshleman me explicó un conflicto angituo: Tucídides definió Istorin como ‘la historia de los hechos’; Herodoto definió Istorin como ‘la búsqueda personal por lo real.’”)

²³⁹ Carolee Schneemann *Woman in the Year 2000* (1975) reproducido en Carolee Schneemann. **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 198 y en Kristine Stiles y Peter Seltz, eds. **Theories and Documents of Contemporary Art**, Op. cit., p.717. (“Hace quince años le dije a mi profesor de Istorin del Arte que me parecía que las mujeres con los pechos desnudos que saltaban toros, esculpidas en marfil y pintadas en frescos de 1600 A.C. aproximadamente en Creta posiblemente fueron hechas por mujeres representando mujeres. Y consideraba que las estatuillas neolíticas de fertilidad preponderantes posiblemente fueron hechas por mujeres para ellas mismas- para acompañarlas durante los embarazos y partos. Y me pregunté si los frescos de la Villa de los Misterios, Pompeya- dedicados casi exclusivamente a gestos y acciones femeninas- fueron pintados por mujeres. Se quedó escandalizado e irritado y me dijo que no existía ninguna

Esta anécdota de Schneemann refleja dos aspectos: por un lado la viva imaginación y curiosidad de una joven artista por encontrar mujeres en la tradición pictórica y por otro la resistencia académica a tales suposiciones. Aunque no exista suficiente evidencia arqueológica para sustentar el argumento que propuso a su profesor cabe reconocer que tampoco puede ser categóricamente refutado. Schneemann decide edificar una versión de la historia donde sería posible que los frescos de Creta fueron pintados por mujeres. Por tanto, en esta búsqueda por lo verdadero Schneemann entiende que es posible imaginar que los ejemplos de la historia del arte de la antigüedad hayan sido hechos por mujeres. Sin embargo, según la historia del arte que conocemos esta teoría sería desacreditada por falta de fundamentos, como le expresó el profesor en la anécdota que cuenta la artista.

Ante esta adversidad, Schneemann decidió imaginar otra historia del arte posible. Esta nueva estrategia frente la historia se da, interesantemente, desde el lenguaje. Schneemann decide, de forma casi literaria, re-escribir la historia del arte. Al quitarle la “h”, cambió la ortografía de la palabra y, al hacerlo, le concedió un nuevo significado al término y a la disciplina. No es casualidad, entonces, que su confusión infantil de imaginar a Cézanne como mujer se haya dado desde la palabra

autoridad en absoluto para sustentar estas ideas. Desde ese momento me he concedido a mí misma la autoridad para apoyar y perseguir estas ideas.”)

escrita, desde el error de niña de ver el nombre con terminación femenina en francés. Se trata de una lectura equivocada de un nombre, una lectura que a su vez creó otra historia del arte para esa niña donde el famoso e influyente pintor que ella admiraba era una mujer. Se revela, pues, una preocupación de Schneemann de re-evaluar la relación del arte y el cuerpo con el lenguaje escrito y hablado, tópico que se evidencia en muchas de sus obras particularmente las que tienen que ver con sus reflexiones sobre el cuerpo femenino.

§ 2. El cuerpo habla: explorando el espacio corporal femenino

2.1 La palabra desde el cuerpo

Existe una relación complicada entre el lenguaje y el cuerpo, como ya habíamos expuesto en el primer capítulo. Según la fenomenología de Merleau-Ponty la palabra es una manera por la que el cuerpo puede abrirse al entorno. En el caso de Carolee Schneemann descubrimos una relación muy personal con el lenguaje, estrictamente contingente a su vivencia corporal ineludiblemente femenina. Para ilustrar esta tendencia, traemos a colación un fragmento de una conversación entre Carolee

Schneemann y David Mayor, historiador del arte, durante su estancia en Londres, grabación que se encuentra en los archivos del Tate Modern en Londres. En un momento de dicho intercambio Mayor se queda perplejo cuando Schneemann no parecía entender su uso de la palabra “fálico”, David Mayor le dice: *“I say phallic in the sense of me doing something”*, a lo que Schneemann responde: *“And I say phallic in the sense of something happening to me.”*²⁴⁰ En este caso una misma palabra es recibida de forma distinta dependiendo del cuerpo que la interpreta. Desde el punto de vista de Mayor, y seguramente la acepción convencional del término, fálico implica una acción puesto que es entendida desde la perspectiva de quien penetra. Schneemann, por otro lado, advierte que para ella la palabra connota una pasividad, un dejar entrar. En vez de subscribirse a la definición tradicional de la palabra Schneemann parece entender el lenguaje desde su propia experiencia corpórea.

Esta grabación es interesante por dos motivos: en primer lugar nos muestra la tendencia de Schneemann de partir siempre de la propia experiencia corpórea para toda actividad intelectual o artística; en segundo lugar este incidente ejemplifica la manera en la que la artista

²⁴⁰ Grabación de entrevista de Carolee Schneemann con David Mayor ubicada en los archivos del Tate Modern en Londres. Ella se muestra sorprendida al escuchar los comentarios de Mayor y tomó una libreta para anotar este hallazgo. Podría bien tratarse de una ingenuidad de parte de ella o quizás de una incomprensión hecha adrede para llamar la atención a las variables que existen en la forma de entender el lenguaje dependiendo de las perspectivas. (*“Digo fálico en el sentido que yo hago algo.”* respuesta de Schneemann: *“Y yo digo fálico en el sentido de algo que me sucede a mí.”*)

pasa a indagar las cuestiones de género a través del lenguaje. La forma en que se usa e interpreta el lenguaje va a depender siempre del cuerpo que lo recibe en su piel. A la misma vez, el lenguaje como es utilizado convencionalmente parece tener un punto de vista al cual el sujeto corporal (I/Body) debe adecuarse. Schneemann explora esta relación entre la palabra y cómo es vivida desde el cuerpo, las disonancias que entiende entre lo que se vive desde la piel y la experiencia lingüística así como una concepción del lenguaje partiendo siempre desde un punto de vista subjetivo.

Resulta interesante que el arte de Schneemann en sus inicios fuera apreciado principalmente por poetas contemporáneos. Los escritores la acogieron y se interesaron por su obra, como el caso de Clayman Eschleman que mencionamos anteriormente. En una carta nunca enviada a Allan Kaprow, la artista escribió lo siguiente:

It was the poets who really responded, gave me confirmation, made sense of my work as I had hoped it could be...and through those early weavings of construction, expanding materials, the nude, film, establishing my own theater...it was those poets, women and men, who saw, spoke with me, cared and whenever possible helped the work and my intentions into the world.²⁴¹

²⁴¹ Carolee Schneemann *From an unsent letter to Allan Kaprow, junio 1974 en from the Notebooks 1969-1977 More Than Meat Joy*, Op. cit., p. 197. ("Fueron los poetas quienes respondieron realmente, me dieron confirmación, le dieron el sentido a mi obra que yo esperaba...y a través de aquellos tejidos tempranos de construcción, de materiales expandidos, del desnudo, del film, de establecer mi propio teatro...fueron esos poetas, hombres y mujeres, quienes vieron mi obra, quienes hablaron conmigo, a quienes le importaba y cuando podían me ayudaban a exponerle al mundo mi obra y mis intenciones.")

En la carta, Schneemann se muestra resentida con Allan Kaprow y otros colegas artistas por lo que ella percibió como una falta de solidaridad.²⁴² Pensamos que es posible que el haber experimentado este apoyo dentro de un ámbito literario pudiera deberse a los vínculos que existen en el arte de Schneemann con el lenguaje escrito en relación al cuerpo y a la visión. En una nota fechada en 1965, la artista escribió lo siguiente: *“Lively irony that I developed theater to do for me in movements what I wanted words to do infinitely: to provide compression, spring-board to senses...Very complicated...evades statement... being surprising to me, but now I know the experience I sought to hold with words I now use gesture-action to release...where vision can move freely.”*²⁴³ Según estas declaraciones el impulso por llevar su arte a la performance (al espacio escénico) se debió al menos en parte a las expectativas que tenía con la capacidad expresiva de las palabras. Es casi como si sintiera que la palabra presentase una especie de limitación que podía ser superada en las artes visuales, en particular en la performance.

Si bien hasta ahora habíamos presentado la propuesta artística de Schneemann como una reconceptualización del género pictórico, esta

²⁴² En sus propias palabras: *“Cunt mascot of the Art Stud Club”* *Ibíd.*, p. 197. *“El coño mascota del Art Stud Club (Club de Sementales del Arte).”*

²⁴³ Carolee Schneemann *Memoranda en from the Notebooks 1963-1966* *Ibíd.*, p. 60. *“Es una ironía vívida que desarrollé teatro para hacer en movimientos lo que quería que las palabras hicieran infinitamente: proveer compresión, un trampolín para los sentidos...Muy complicado...evade las declaraciones...era una sorpresa para mí, pero sabía la experiencia que intentaba aguantar con las palabras ahora podía usar el gesto-acción para soltar...ahí donde la visión puede moverse con libertad.”*

afirmación denota una intención de expandir la palabra o abundar sobre ella. Además de los bocetos que siempre acompañaban su proceso creativo, Schneemann siempre anotaba en palabras las impresiones, ideas e intenciones que daban forma a su obra, escribía obsesivamente en sus libretas y luego pasaba a escribir libretos (que ella llamaba "Score") para cada performance. En los libros **More Than Meat Joy, Imaging Her Erotics** así como en varios archivos se recogen incontables escritos, distintas versiones de cada performance, cartas, hasta cuentos y textos más líricos. Se podía decir entonces que su empresa artística siempre fue acompañada de un afán por la escritura y el lenguaje. Este reiterado interés lingüístico se evidencia en muchos de las performances y como explicaremos más adelante se relaciona de alguna manera con su forma de trabajar las temáticas femeninas o "feministas".

2.1.2. Escribir desde el cuerpo desnudo

La relación entre el cuerpo vivido y el lenguaje ha sido un interés recurrente en el arte de Schneemann. En algunas de sus primeras performances la artista ya utilizaba el lenguaje con un recurso, como por ejemplo en la pieza *Meat Joy*. La pieza *Schlaget Auf* (**Figura 35**) llevada a cabo el 14 de noviembre 1970 como parte del Fluxus Fluxorum Festival en

Berlin, es en esencia una parodia del discurso artístico: la teoría frente la praxis artística y corporal. Schneemann se puso frente al público para dar una charla sobre las tendencias del arte contemporáneo. Mientras hablaba, un lingüista traducía sus palabras a un alemán medieval. La artista también se desnudó y comenzó a interactuar con diversos objetos mientras continuaba su ponencia.²⁴⁴ Se trata de una yuxtaposición humorística entre la seriedad del traductor, el contenido de su discurso y la acción que ella llevó a cabo. La confusión idiomática al traducir un discurso del inglés a un alemán anticuado fue acentuada por los gestos de Schneemann que le restaban seriedad a la ponencia. Schneemann se subió desnuda a una silla y unos voluntarios cubrieron su cuerpo con distintos materiales mientras ella hablaba de las composiciones lineares pictóricas (**Figuras 36 y 37**). Luego saltó de la silla para ilustrar el concepto de movimiento. Algunos voluntarios, entre los que figuró Otto Müehl, pasaron a pintar a la artista con pintura de aceite. Al final de la pieza Schneemann intentó correr sobre el escenario mientras los participantes le tiraban dulces de pastelería típicos de la región. La artista explica de la siguiente manera este momento: *“Offering the pastry to the audience for the ‘cake attack’: it seemed to me the communal pleasure in Berlin was composed of oral rewards, quantities of alcohol, sausages, and treats of incredibly rich and*

²⁴⁴ Carolee Schneemann en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 210.

sugary sweets. I thought being attacked with the classical Berlin substance would enlarge the oral fixity of this pleasure to a mere active physical one."²⁴⁵

De manera que Schneemann destaca lo que entiende como una "fijación oral" dentro de la cultura alemana en una pieza donde juega con la comunicación oral. En esta pieza todos los instrumentos "orales" son desvinculados de su contexto inteligible: el lenguaje hablado se perdía dentro de la traducción a otro idioma antiguo, el discurso fue ironizado tras las acciones de Schneemann y la comida, en vez de ser ingerida se usó para "atacar". La oralidad- el habla, el comer- se redujo a una acción, un gesto físico y visceral.

Podemos ver, entonces, que Schneemann no sólo utiliza el lenguaje como un recurso para su pieza sino como algo que contrasta con el cuerpo vivido. Las palabras se vuelven incomprensibles para el público y no guardan relación con los gestos y movimientos que hace. El planteamiento parece ser que lo que importa no es el discurso sobre el arte sino la participación activa de cuerpos vivos en ese proceso de creación.

La herramienta operante por medio de la cual Schneemann logra llevar esta unión de elementos dispares es el humor, esa modalidad del

²⁴⁵ Carolee Schneemann. **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 209. ("*Ofrecer postres al público para el 'ataque de pastelería': me parecía que el placer común en Berlín consistía en recompensas orales, cantidades de alcohol, salchichas y golosinas de dulces increíblemente ricos y azucarados. Pensé que ser atacada por la sustancia clásica de Berlín ampliaría la fijación oral de este placer a un plano meramente físico y activo.*")

narcisismo que analiza Kohut y que, según veremos, repercute en la carrera artística de Schneemann. Según las anécdotas que ofrece Schneemann, el traductor, Annastas, al principio temía ser objeto de burla por su participación en la pieza. Luego, a medida que fue transcurriendo la performance entendió el contraste humorístico de Schneemann. La artista escribe sobre este particular: *“As I envisioned the piece we would be laughed at- my actions, their references to art istorical shibboliths.”*²⁴⁶ Esta intención de burla, de recreación estaba presente en la concepción de la pieza. Según la confesión de Schneemann, se trata de una mala comprensión del título de una de las composiciones de Bach, la Cantata #53: *Schlage doch, gewünschte stunde* (*Ven ya, hora esperada*)²⁴⁷. De modo que su propio error de interpretación la llevó a examinar distintos aspectos del lenguaje, de la cultura alemana y de su propia experiencia como artista: *“There were many strands activated: my German name- a source of paradoxes, analogies, puns used in my work; not speaking German with the exception of phrases learned from Bach cantatas, the consistent importance of Bach in my own work; growing up, for the most part, in all German rural*

²⁴⁶ Carolee Schneemann. **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 208. (*“De acuerdo a la manera que visualicé la pieza se iban a reír de nosotros- de mis acciones, de mis referencias a la jerga de la historia del arte.”*)

²⁴⁷ Se trata de una cantata fúnebre, usualmente catalogada como BWV -53. Aunque muchos consideran que es obra de Bach, algunos piensan que el compositor pudo haber sido Melchior Hoffmann.

community in Pennsylvania."²⁴⁸ La pieza nace de haber escuchado mal un título. Ese malentendido la hizo reflexionar sobre su herencia alemana, su apreciación musical de un compositor alemán y toda una serie de analogías e ideas que ella extrajo a partir de un equívoco.²⁴⁹ Ello apunta a una forma personal de vivir y entender el lenguaje: la palabra aprehendida por y desde la piel, desde la propia experiencia. La intercorporalidad, los gestos e interacciones de los cuerpos, puede trascender las barreras lingüísticas al llevar la palabra a la acción. Y es aquí donde el título de la pieza cobra su relevancia. Kristine Stiles nos dice lo siguiente sobre la palabra *schlaget*: "*This German verb means to beat, strike, hit, bring and yell; and depending upon whether auf is interpreted as an independent preposition or a separable prefix of the verb, aufschlagen, it can mean (among other things) to burst out laughing or to break open, as in open a book, your eyes, or your heart.*"²⁵⁰

²⁴⁸ Carolee Schneemann, **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 208. ("*Se activaron muchas hebras: mi apellido alemán- fuente de paradojas, analogías y juegos de palabras que uso en mi obra; el hecho de que no hablo alemán a excepción de algunas frases que he aprendido de las cantatas de Bach, la importancia consistente de la música de Bach en mi obra; el haber crecido en una comunidad mayoritariamente alemana de Pennsylvania.*")

²⁴⁹ Recordamos el error infantil de Schneemann de asumir que Cézanne era una mujer. La relación de Schneemann con el lenguaje parece ser una de constante sorpresa, ingenuidad, inocencia, a través de la cual "lee" o "escucha" palabras, significados o interpretaciones que no estaban allí originalmente.

²⁵⁰ Kristine Stiles *Schlaget Auf...* en **Up to and Including Her Limits** (exh. cat.) Op. cit., p. 15. ("*Este verbo en alemán significa batir, atacar, golpear, traer y gritar; y, dependiendo si auf se interpreta como una preposición independiente o un prefijo del verbo aufschlagen, puede significar (entre otras cosas) reírse a carcajadas o dejar abierto, como abrir un libro, abrir los ojos o abrir tu corazón.*")

La apreciación etimológica del título en alemán que nos ofrece Stiles le concede aún más profundidad a esta performance. De un término que podría ser violento (*beat, strike, hit*) al añadirle el *auf*, puede tener connotaciones completamente distintas. Se trata, pues, de un abrirse al otro, de abrir los ojos del público, de los participantes, con una carcajada, una risa cual cantata que no requiere coordenadas espaciales ni temporales para ser comprendida. El cuerpo se abre, con el humor, para entrelazar distintas realidades y contextos.

En 1972, Schneemann llevó a cabo *Ices Strips*, otra performance donde el humor es empleado para explorar la relación entre el lenguaje, el cuerpo y el arte. La pieza fue parte del Ices Festival Train, un tren en el que transcurrían distintos eventos artísticos mientras viajaba entre Londres y Edinburgo.²⁵¹ Para su intervención, Schneemann se colocó sobre una mesa de un vagón del tren (*dinning cart*), se desnudó para cambiarse de vestimenta, se colocó unos patines y luego corrió por el pasillo de todo el tren (**Figuras 38-40**).²⁵² Mientras Schneemann se

²⁵¹ Charlotte Moorman hizo su performance *T.V. Bra* como parte de este festival. El tren estaba abierto a todo el público, no sólo los espectadores que querían ver arte. Según el recuento de Schneemann los pasajeros que no sabían que estaba tomando lugar el festival se alarmaron al encontrarse con ese ambiente y se bajaban tan pronto podían. El detalle aparece en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 215.

²⁵² El interés de Schneemann por destacar el movimiento en esta pieza se puede ver en un documento fechado en julio de 1967 que escribió desde Londres. En el mismo Schneemann anota varias ideas pra performanes, así como pensamientos personales ante experiencias vividas. Escribe sobre la teoría de la relatividad y cómo en un tren en movimiento constante es imposible tener un marco de referencia absoluto para medir el movimiento. Evidentemente para esta pieza Schneemann explora el doble movimiento

desvestía, leía algunas proposiciones del **Tractatus Logico-Philosophicus** de Ludwig Wittgenstein. Según las notas de Schneemann sobre *Ices Strips*: “Here I took on Wittgenstein, compacting phrases from *Tractatus Logico-Philosophicus* as my thesis for a strip tease performed on a dining table of a train travelling from London to Edinburgh.”²⁵³ Nuevamente podemos detectar en el título el interés de Schneemann por los juegos de palabras y la multiplicidad de interpretaciones del lenguaje. Hace alusión, en primera instancia, al nombre del Festival (Ices Festival) y al *strip-tease* que menciona en su cita. La palabra strip podría también ser una alusión, no sólo a la ropa removida (la desnudez que se revela poco a poco) sino a los *strips* (pedazos o fragmentos) del pensamiento de Wittgenstein que acompañaban ese gesto, casi como si las frases fueran la música de fondo para desnudarse. Las palabras de Wittgenstein fueron el pre-texto para el desvelar poco a poco el cuerpo de la artista en movimiento. En **More Than Meat Joy** Schneemann titula la sección de fotografías de esta performance con la siguiente frase: “*Isis takes you for a ride.*”²⁵⁴ De modo que podemos pensar también en el homófono del título: *Isis Trips*, el viaje

del tren y de Schneemann que se mueve dentro de este tren en movimiento, irrumpiendo así la perepción del mismo.

²⁵³ Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 215. (“Aquí enfrenté a Wittgenstein, tomando frases del *Tractatus Logico-Philosophicus* como tesis para un strip-tease sobre una mesa de cena dentro de un tren que viajaba de Londres a Edinburgo.”)

²⁵⁴ Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 215. (“*Isis te lleva de viaje.*”)

Para estas fechas Schneemann ya estaba sintonizando un tipo de feminismo cuasi místico que buscaba los vínculos con la Madre Tierra o la Diosa Madre. La mitología egipcia también parece haber sido un interés recurrente en Schneemann debido a la veneración egipcia a los gatos y que de alguna manera vinculó a su apreciación por sus mascotas felinas.

de Isis o incluso el tropiezo de Isis, si consideramos el énfasis en el movimiento. Schneemann menciona en su descripción de la performance lo difícil que era mantener el equilibrio sobre la mesa para no caerse mientras se cambiaba la ropa.

Schneemann empleó su cuerpo desnudo para ironizar las proposiciones filosóficas de Wittgenstein. Su acción parece reclamar el lugar que tiene el cuerpo, en concreto un cuerpo sexuado y femenino, dentro del lenguaje. Una proposición de Wittgenstein nos parece particularmente relevante: *“Language disguises thought, so much so, that from the outward form of the clothing it is impossible to infer the thoughts beneath it, because the outward form of the clothing is not designed to reveal the form of the body, but for entirely different purposes.”*²⁵⁵ En cierta medida, Schneemann lleva estas palabras a un extremo irrisorio: si el lenguaje/ropa oculta el pensamiento/cuerpo, entonces hay que desnudarlo, en otras palabras, remover el lenguaje o la ropa que cubre el cuerpo del pensamiento. Mientras leía estas palabras la artista mostraba paulatinamente su cuerpo desnudo para luego volverlo a cubrir, posando ocasionalmente para la cámara y el público que la escuchaba.

²⁵⁵ Cita que transcribió Schneemann en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 216. (*“El lenguaje disfraz a el pensamiento tanto que desde el contorno exterior del ropaje es imposible inferir los pensamientos que yacen dentro, porque el exterior de la ropa no está diseñado para revelar la forma del cuerpo sino para propósitos completamente distintos.”*)

Una foto en particular parece resumir esta dinámica. Schneemann aparece riéndose mientras se ponía las medias (**Figura 41**). Lo interesante de la foto, además de mostrar el humor detrás de su arte, es que las medias (indumentaria íntimamente vinculada a lo femenino) quedan a mitad de sus ingles. Aunque estuvieran bien colocadas sobre su cintura, la tela traslúcida seguiría dejando ver los contornos anatómicos. Se trata, pues, de una prenda que permite ver desde afuera el cuerpo que cubre, contrastando con el ejemplo que dio Wittgenstein en la proposición citada para ilustrar la relación entre pensamiento y lenguaje, quizás sugiriendo la posibilidad de una experiencia lingüística que no opaca la idea/cuerpo.

Schneemann además utiliza unas citas del Tractatus que seguramente le interesaron como artista: *“It is obvious that a proposition of the form ‘aRb’ strikes us as a picture...And if we penetrate to the essence of this pictorial character we see that it is not impaired by apparent irregularities...For even these irregularities depict what they are intended to express; only they do it in a different way.”*²⁵⁶ Aquí Wittgenstein examina la forma de una

²⁵⁶ L. Wittgenstein en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 217, las proposiciones 4:12-4:15. (*“Es obvio que una proposición con la forma ‘aRb’ nos parece como un retrato...Y si penetramos la esencia de este carácter pictórico vemos que no está debilitado por las irregularidades aparentes...Pues aun estas irregularidades demuestran lo que intentan expresar solo que lo hacen de modo distinto.”*). Schneemann cita las proposiciones de Wittgenstein como si fueran horas de un reloj. La cita 4:12 es en realidad la proposición 4.012 y 4.013, ambas son un desarrollo de la 4.01: *“The proposition is a picture of reality. The proposition is a model of the reality as we think it.”* (Referencia tomada del Tractatus disponible en el siguiente portal

proposición (o del lenguaje en general) y parece sugerir que la apreciación pictórica de esas letras *es* su sentido. La proposición según Wittgenstein requiere una organización lógica, por eso destaca la relación espacial y es en esa lógica donde está su sentido. Wittgenstein enfatiza el aspecto pictórico de las proposiciones porque éstas encierran la realidad, muestran el sentido de la estructura interna de la proposición.²⁵⁷

El uso del pensamiento de Wittgenstein en la pieza no se debe a un interés filosófico sino para explorar humorísticamente la relación entre el lenguaje y el cuerpo vivido. Se trata, pues, de un contraste entre dos lenguajes: uno limitado al plano lógico (filosófico, teórico) y el otro al plano corporal, inmanente y visual. Lo que resulta interesante es que frente a los prejuicios heredados, Schneemann parece ilustrar que es el cuerpo quien posee la permanencia y las palabras tienen un carácter más efímero. Nos quedan fotografías de un cuerpo en movimiento, coqueto, alegre, cotidiano. Las imágenes no muestran, no pueden hacerlo, el

de internet:) (*“La proposición es un retrato de la realidad. La preposición es un modelo de la realidad como pensamos que es.”*)

²⁵⁷ Es importante destacar que el análisis de Wittgenstein se refiere al lenguaje lógico y lo que entiende por proposición es una proposición lógica. Vale la pena aclarar también que hay discrepancias entre las traducciones al inglés. En la versión de Routledge que Carolee Schneemann usó, la proposición 3.38 dice: *“If a sign is useless, it’s meaningless...”* (**More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 216). (*“Si el signo es inútil carece de significado.”*) No obstante, la versión electrónica (<https://ia600307.us.archive.org/24/items/tractatuslogicop05740gut/tloph10.txt>) lee: *“If a sign is not necessary, it is meaningless.”* (*“Si el signo no es necesario carece de significado.”*) Son palabras similares pero con significados distintos, especialmente considerando las muchas acepciones del término necesario, puede significar uso, como bien se desprende de la primera traducción, pero filosóficamente “necesario” significa que siempre tiene que ser así.

contenido del pensamiento de Wittgenstein y la única evidencia que tenemos de que ella leyó sus palabras son los recuentos de la artista misma y las citas que ella colocó debajo de las fotos. Las imágenes muestran un lenguaje gestual que se contrapone al lenguaje lógico que Schneemann parodiaba al leer a Wittgenstein. El cuerpo que leía esas palabras ponía de manifiesto otro significado. Al sacar a la luz la desnudez de su cuerpo en movimiento se expone el lenguaje visual versus el lenguaje escrito, la gramática y la sintaxis versus el léxico del cuerpo. Schneemann parece decir que si según Wittgenstein el lenguaje oculta el significado en la misma medida que la ropa oculta los contornos de los cuerpos, entonces el lenguaje, al igual que la ropa, es contingente a la voluntad de quien lo usa. Schneemann se quita la ropa, deja ver su cuerpo y lo vuelve a vestir. Parecería entonces que con el lenguaje se podría hacer lo mismo: eliminar los artificios, exponer el significado que contiene dentro y revestirlo a gusto.

En la performance *Ices Strips* las relaciones espaciales son ambiguas. Todo lo que acontece en el tren está continuamente siendo desplazado. El punto de referencia es siempre cambiante, así como la artista que lee a Wittgenstein está en constante movimiento en relación al público presente así como en el ambiente fuera del tren. Se podría argumentar que el cuerpo humano (y el arte, su artificio) está constantemente alterando las relaciones espaciales con los objetos que le

rodea. Cabría entonces la posibilidad de pensar que lo mismo ocurre con el lenguaje (proposiciones lingüísticas). El lenguaje, su funcionamiento, para Schneemann depende de la mente encarnada que lo estructura y compone.

Peter Brooks equipara el acto de desnudar el cuerpo con el deseo intelectual, el querer poseer un conocimiento. Para sostener su teoría narrativa se apoya en Barthes quien analiza la narrativa clásica precisamente como un *striptease*. El texto se va destapando y revela poco a poco su sentido: “*a progressive solution of preliminary enigmas.*”²⁵⁸ Brooks, vía Barthes, equipara la lectura de estos textos con la excitación sexual que se obtiene ante el juego paulatino de vestir y desvestir el cuerpo deseado en el *striptease*. El deseo de terminar la lectura es el deseo de desnudar la verdad, que el lector va juntando con el pasar de cada página, es el querer ver “*truth unveiled*”.²⁵⁹ Esta forma de entender la narrativa convertiría la lectura en un evento erótico y el desnudar el cuerpo (el *striptease*) en un evento narrativo: una búsqueda progresiva de ver y poseer una verdad o un conocimiento.²⁶⁰ El lenguaje lógico de Wittgenstein para Schneemann resulta distante de la praxis corporal y artística. Mientras Wittgenstein enfatiza la estructura lógica detrás del

²⁵⁸ Peter Brooks, Op. cit., p. 19. (“*una solución progresiva de enigmas preliminares.*”). Claro, hacemos la distinción de que Wittgenstein se refería al lenguaje lógico y no al narrativo que analiza Brooks.

²⁵⁹ Ibídem, p. 19. (“*la verdad develada.*”)

²⁶⁰ Aquí entraría nuevamente la noción de Eschleman de *istoria* como una búsqueda personal de la verdad.

lenguaje, estructura lógica que a su vez está a la base de todo, Schneemann enfatiza el cuerpo desde el cual se da el lenguaje; se trata, pues, de la praxis frente la teoría, el lenguaje proposicional/lógico versus el lenguaje gestual. Lo que Schneemann muestra en *Ices Strip* es un lenguaje que se revela no sólo en la desnudez corporal sino en el gesto o en la acción. No es meramente el cuerpo vestido/desnudo que enuncia unas palabras, es el conjunto de movimientos, poses y gestos que se dan desde el cuerpo lo que transmite su sentido. El lenguaje que muestra Schneemann es uno activo y por tanto, podríamos analizarlo como narrativa: edifica un sentido por medio de la acción.²⁶¹

Una de las formas más recurrentes en que Schneemann explora esta relación lingüístico-corporal es por medio de la falta de comprensión (las semejanzas o diferencias) entre distintos idiomas. En el baile/performance *Chromolodeon*, Schneemann explora los nombres franceses de distintos pasos de baile. Uno de los bailarines, John, sale en escena con un megáfono y empieza a decir nombres de posiciones de

²⁶¹ El hecho que el arte de Schneemann se burle de la filosofía de Wittgenstein no debe de tomarse como necesariamente un rechazo contundente y radical a Wittgenstein o al acercamiento filosófico del lenguaje. Se trata más bien de una contraposición-contrapunto si se quiere- entre un acercamiento filosófico/teórico del lenguaje y el acercamiento personal que parte de la experiencia corporal. Curiosamente el énfasis en esa experiencia corpórea aproxima a Schneemann a la fenomenología, de forma particular a la de Maurice Merleau-Ponty. Sin embargo, cuando Amelia Jones le preguntó si el filósofo francés tuvo una influencia en su arte lo negó rotundamente y expresó que nunca tuvo interés en la filosofía. El hecho que nunca se ocupó de un pensamiento filosófico o un autor no descarta la posible influencia por otras vías así como no necesariamente significa que sus ideas no pudieran estar en diálogo con un planteamiento filosófico. En el caso de Wittgenstein, no es necesariamente rechazar un planteamiento filosófico sino presentar otro tipo de realidad lingüística fuera de la lógica.

baile en francés pero con pronunciación en inglés norteamericano. En vez de decir *relevé* pronuncia *reel levy, changement* pasa a ser *change meant*, etc. Las dos bailarinas en el escenario tienen que descifrar la palabra para hacer los pasos. Luego, John imita los pasos de ellas. Lo que ocurre es pues una doble confusión. El hombre con el megáfono no comprende francés y pronuncia las palabras que lee según las entiende en inglés; busca aproximaciones ya sea por el sonido o por la forma de la palabra. Las receptoras tienen que descifrar el término en francés para luego llevarlo a la acción, que vendría siendo su significado. Una acción, un paso, es tergiversado por la mala comprensión del francés. Para ser traducido las bailarinas tienen que pensar en distintas relaciones entre el inglés y el francés para poder llevar aquel lenguaje a la acción. El hecho de que John pasara luego a imitar los movimientos que ellas finalmente hacen nos remite a un lenguaje corporal (el gesto). El significado que se le escapó a John es fácilmente asimilado en el lenguaje activo/corporal/visual.

El lenguaje eventualmente se convierte en una herramienta con la que la artista podía explorar también su creciente preocupación por la problemática del género.²⁶² La performance *Dirty Pictures* (1979-80, **Figura**

²⁶² *Schalget Aufy Ices Strip* se podrían interpretar desde esta óptica también ya que se trata de un cuerpo femenino desnudo que se relaciona con el lenguaje y con el arte. Decidimos no analizarlo desde este punto de vista porque nos parece que le restaría lo más interesante de las piezas.

42) es un ejemplo interesante de la forma en la que Schneemann utiliza el lenguaje para estudiar lo femenino. La última sección de la performance es de particular interés. Schneemann lleva a cabo una indagación sobre la forma que en el lenguaje se le atribuye arbitrariamente los géneros a las palabras, algo que no sucede en el inglés.²⁶³ Entre los distintos ejemplos que menciona la artista dice lo siguiente: *“now look at the French language it is very funny how all the genitals are reversed so the female genitals have a male gender and the male genitals have a female gender...it is a heterosexual clamp on the language if we were women and lovers would you want to call each other’s sex by a male word? on the other hand if we were male and lovers would we find it amusing to name each other’s sex by a female word.”*²⁶⁴ Con estas palabras Schneemann advierte una disonancia entre la práctica lingüística y la experiencia sexual. Nos alerta que hay cuerpos que quedan completamente fuera del discurso. El lenguaje escribe sobre ellos una conducta sexual que no necesariamente corresponde a lo que se vive en carne propia. Schneemann pasa a considerar distintas palabras en francés

²⁶³ Schneemann comienza esta sección con estas palabras: *“now we must search for archaic roots in modern languages”* **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 172. (*“ahora tenemos que buscar por las raíces arcaicas de los lenguajes modernos.”*)

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 172. (*“ahora mira el idioma francés, es muy cómico cómo todos los genitales se invierten de manera tal que los genitales femeninos tienen un género masculino y los genitales masculinos tienen un género femenino... es una abrazadera heterosexual sobre el lenguaje si nosotras fuéramos mujeres y amantes ¿quisieras llamar el sexo de cada una con una palabra masculina? Por otro lado, si fuéramos hombres y amantes ¿nos resultaría divertido referirnos al sexo de cada uno con una palabra femenina?”*). Vale la pena notar que posteriormente las corrientes postfeministas criticaron a Schneemann de promover una visión femenina demasiado heterosexual y limitante. En esta cita vemos cómo aún desde su punto de vista corporal personal, como mujer heterosexual, contempla las diversas experiencias corporales que coexisten dentro del lenguaje.

o italiano para tratar de entender por qué en unas instancias un mismo término es considerado masculino o femenino.²⁶⁵

La pieza cuestiona el proceso por el cual el lenguaje adjudica sentido a las cosas. Schneemann dice lo siguiente: *"lexicon and interpretation they made a synthesis of what they wanted for themselves and then what might be fairly appropriated designated as female except where they wanted the designation encapsulated by the male gender dominance..."*²⁶⁶

Schneemann elabora la pregunta por la autoridad lingüística y la subjetividad masculina en el lenguaje de forma literal, como si se tratase de una repartición de bienes. La artista imagina, y el imaginario poético de Schneemann siempre toma como punto de partida la experiencia corporal, que el lenguaje fue creado por un cuerpo masculino que se identifica con determinados objetos y los asume como de su mismo género. Todo lo que esa subjetividad masculina deseaba para sí fue designado como su propio género, lo restante sería lo "otro" o femenino. Esta concepción aunque es reduccionista subraya que detrás del lenguaje hay un deseo de poseer un significado. Schneemann ofrece ejemplos

²⁶⁵ Una de las peculiaridades del inglés es que gramaticalmente los nombres no tienen género. Los únicos artículos que describen de alguna manera los géneros son los posesivos y por tanto referido al sujeto que recibe la acción y no el objeto. Los artículos *the, that, this, those, these, etc.* no especifican géneros. En otras palabras estas reflexiones son ineludiblemente desde la perspectiva de alguien cuya lengua materna no comparte esta peculiaridad, o sea, desde la otredad.

²⁶⁶ Carolee Schneemann. **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 172. (*"El lexicon y la interpretación hicieron una síntesis de lo que querían para ellos mismos y lo que podría ser apropiadamente designado como femenino excepto donde ellos querían encapsular la designación por el dominio del género masculino..."*)

arbitrarios que reflejan de alguna manera la noción de que lo masculino pertenece a un espacio activo y lo femenino a lo pasivo, por ejemplo: "farm is female la ferme...but farmer is male...fermier...the idea he works the farm but agriculture is female la agriculture."²⁶⁷ Schneemann parece destacar las instancias donde una misma palabra, como el caso de *farm*, cambia de masculino a femenino dependiendo si se refiere al sujeto que lleva la acción o el sujeto que recibe la acción. En este ejemplo la palabra es femenina cuando se refiere a una idea o un lugar en concreto. En contraposición de lo masculino como acción, aparece la idea de lo femenino como espacio.

Junto al desarrollo del concepto historia Schneemann comienza a ocuparse con lo que ella llama *espacio vulvar*. En parte esto podría ser una respuesta al falogocentrismo evidente en el lenguaje y los constructos sociales. También podríamos interpretarlo desde la concepción subjetiva/corporal del lenguaje de Schneemann en el que lo femenino es un espacio donde ocurre algo, es el sujeto que recibe la acción. Explorar este espacio femenino sería casi como volver a darle protagonismo al cuerpo femenino dentro del lenguaje: si el lenguaje fue creado desde un punto de vista masculino ella mostrará el otro lado del espejo, el punto de vista femenino que parece quedar marginado en el lenguaje.

²⁶⁷ Carolee Schneemann. **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 173. ("granja es femenina la ferme...pero granjero es masculino...fermier...la idea es que él trabaja en la granja pero la agricultura es femenina, la agriculture.")

2.2 El *espacio vulvar* y los espacios del arte: la arqueología historiográfica de Schneemann

En 1960 Schneemann llevó a cabo un proyecto para un curso de historia del arte sobre el simbolismo de la serpiente en la antigüedad. En su investigación encontró que el reptil, aunque comúnmente considerado como un símbolo fálico/masculino, según algunos estudiosos en algunas culturas pre-históricas era un símbolo asociado a la matriz.²⁶⁸ Esta teoría llevó a Schneemann a desarrollar un concepto de lo que ella llama *vulvar space*, o espacio vulvar:

*I thought of the vagina in many ways- physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the source of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual powers.*²⁶⁹

Esta concepción de la genitalidad femenina parece ser un intento de revertir las convenciones falogocéntricas, especialmente el psicoanálisis lacaniano que interpreta la vagina como una carencia o espacio vacío.

Lou Andreas Salomé, quien fue una influencia importante en el

²⁶⁸ Carolee Schneemann. **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 234.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 234. ("Pensé en la vagina de muchas maneras- físicamente, conceptualmente: como una forma escultórica, como referente arquitectónico, la fuente de un conocimiento sagrado, éxtasis, paso del parto, transformación. Vi a la vagina como una cámara traslúcida para la cual la serpiente servía como modelo exterior: animada por su paso de lo visible a lo invisible, una bobina en espiral anillada con la forma del deseo y de los misterios de la generación, atributos de poderes sexuales tanto femeninos como masculinos.")

pensamiento de Schneemann, escribió lo siguiente en el diario que tenía durante el periodo que estudió psicoanálisis en Viena:

I talked about these things further with Freud. My childhood idea of woman's internal organs: like the inside of the mountains filled with precious stones (an early trip to Switzerland, aged two and a half, with a look at the Jungfrau; descent into a mine near Salzburg with my father). My first favorite fairy tale was the one about the princess whose mouth jewels gushed with every word (frogs to begin, I think).²⁷⁰

Salomé le ofrece a Freud una visión distinta de la genitalidad femenina que incluía también una apreciación inocente y natural del propio cuerpo: una concavidad llena, no vacía, de piedras preciosas. Schneemann, al igual que Salomé, entiende la genitalidad femenina como un espacio interior que contiene información que puede ser extraída. En el caso de Schneemann este espacio vulvar es una apertura, no sólo física, sino que simbólicamente contiene elementos de ambos géneros.

Los hallazgos que Schneemann hizo sobre la simbología de la serpiente la llevó a imaginar otra historia del arte, otra arqueología, en la que las mujeres fueron las que crearon los objetos y figuras de fertilidad de la antigüedad: “*I assumed the carved figurines and incised female shapes of Paleolithic, Mesolithic artifacts were carved by women – the visual-mystic transmutation of self-knowledge o its integral connection with a cosmic Mother-*

²⁷⁰ Lou Andreas-Salomé *Childhood, Ego, and World* (1913) en **The Freud Journal**, Op. cit., pp. 93-94. (“*Hablé de estas cosas más profundamente con Freud. Mi idea infantil de los órganos internos femeninos: como el interior de unas montañas llenas de piedras preciosas (un viaje en mi infancia a Suiza, con dos años y medio, con la vista en el Jungfrau; bajar con mi padre dentro de una mina serca de Salzburgo.) Mi primer cuento de hadas favorito fue uno de una princesa que tenía joyas en la boca que chocaban con cada palabra (creo que al principio eran sapos.)*”

that the experience and complexity of her personal body was the source of conceptualizing, of inter-acting with materials, of imagining the world and composing its images."²⁷¹ Fue entonces cuando Schneemann comenzó a construir una narrativa historiográfica que parte de la experiencia corpórea. La vivencia de procesos femeninos, según esta concepción, llevó a las mujeres a encontrar conexiones con los ciclos naturales del exterior, vínculo que para Schneemann condujo a la noción de una divinidad femenina o Madre Tierra:

*This source of 'interior knowledge' would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship. I related womb and vagina to 'primary knowledge', with strokes and cuts on bone and rock by which I believed my ancestor measured her menstrual cycles, pregnancies, lunar observations, agricultural notations- the origins of time factoring, of mathematical equivalencies, of abstract relations.*²⁷²

Más allá del tono místico de las palabras de Schneemann encontramos un esfuerzo por integrar la experiencia corpórea dentro de la historiografía. Schneemann imagina una compleja relación del cuerpo humano, en este caso femenino, con su entorno natural. Se trata de un esfuerzo por rescatar los cuerpos -y sus contextos- en la narrativa historiográfica. En

²⁷¹ Carolee Schneemann. **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 234-35. ("*Asumí que las estatuillas esculpidas y las figuras femeninas grabadas de artefactos Paleolíticos y Mesolíticos fueron hechas por mujeres- la transmutación visual y mística del autorreconocimiento o su conexión integral con una Madre cósmica- que las experiencias y complejidad del cuerpo personal de la mujer era la fuente para conceptualizar, para interactuar con materiales, para imaginar el mundo y componer sus imágenes.*")

²⁷² *Ibíd*em, p. 234. ("*Esta fuente de 'conocimiento interno' estaría representada como el índice primario que une el espíritu y el cuerpo en el culto a la Diosa. Relacioné la matriz y la vagina al 'conocimiento primario', en las pinceladas y cortes sobre hueso y piedra que pienso que mis antepasadas utilizaron para medir sus ciclos menstruales, embarazos, observaciones lunares, anotaciones de agricultura- los orígenes de los registros del tiempo, de las equivalencias matemáticas, de las relaciones abstractas.*")

vez de pensar en las reliquias arqueológicas, Schneemann imagina los cuerpos que los crearon y su entorno. Schneemann proyecta su experiencia corpórea femenina a ese pasado remoto e imagina esos cuerpos en una relación narcisista con su entorno. Schneemann imagina a estas mujeres, al igual que ella, como creadoras de imágenes, interactuando con materiales y partiendo de una subjetividad corpórea (I/Body).

En un texto, Schneemann describe su visita a un museo en la Toscana dedicado a La Madonna de las Lágrimas (Madonna of Tears). Los objetos que vio allí los interpretó como pertenecientes a una cultura matriarcal olvidada:

I assumed this funeral urn held the ashes of a female warrior; her image on the urn had been sculpted by a woman artist in homage to the defense of their culture and reverence for their sister...The old attendant seemed curious about my rapturous attention. I ask him if the objects and sculptures are sacred to an ancient Goddess. He laughs, 'No Goddess. Many things found in the caves we call 'Madonna of Tears'. I photographed the surviving works of an obliterated culture.²⁷³

La cultura matriarcal que vio en esos objetos no tiene lugar en el museo ni en la historia. Parecería que Schneemann creó con su arte un espacio para esas culturas "olvidadas". Su arte se convertiría entonces en

²⁷³ Carolee Schneemann. **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p.182-83. ("Asumí que esta urna funeraria guardaba las cenizas de una guerrera; su imagen en la urna fue esculpida por una mujer artista en homenaje a la defensa de su cultura y en reverencia por su hermana...El asistente anciano parecía curioso ante mi atención extática. Le pregunté si los objetos y las esculturas formaban parte de un culto sagrado a una Diosa antigua. Él se rió, 'Ninguna Diosa. Todo lo que hemos encontrado en las cuevas le llamamos la 'Madonna de las lágrimas'. tomé fotografías de los restos de una cultura obliterated.")

el lugar desde donde ella podía re-escribir tanto su cuerpo femenino como su historia. Como vimos anteriormente Schneemann explora la disyuntiva entre la experiencia corporal, particularmente femenina, con el lenguaje. De la misma manera, Schneemann explora las contradicciones dentro de la historia del arte, una historia del arte que se desvincula de la experiencia corpórea.

En la performance *Naked Action Lecture* (27 de junio de 1968, Institute of Contemporary Art, Londres, **Figura 43**) Schneemann llevó a cabo una ponencia sobre su obra a la vez que se quitaba y se ponía la ropa. Schneemann reflexiona: *“Can an artist be an art historian? Can an art historian be a naked woman? Does a woman have intellectual authority? Can she have public authority while naked and speaking? Was the content of the lecture less appreciable when she was naked? What multiple levels of uneasiness, pleasure, curiosity, erotic fascination, acceptance or rejection were activated in an audience?”*²⁷⁴

Schneemann cuestiona el lugar del cuerpo en la historia y apreciación del arte. Se pregunta si desnudar el cuerpo que lleva a cabo el discurso artístico le resta legitimidad. También se pregunta por las respuestas físicas que este cuerpo desnudo provoca en el público que

²⁷⁴ Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 180. (“¿una artista puede ser una historiadora del arte? ¿una historiadora del arte puede ser una mujer desnuda? ¿La mujer tiene autoridad intelectual? ¿Podría tener autoridad pública si habla desnuda? ¿El contenido de la ponencia era menos apreciado cuando estaba desnuda? ¿Qué niveles múltiples de inquietud, placer, curiosidad, fascinación, aceptación o rechazo se activaban en el público?”)

escucha el discurso artístico. A través de este simple gesto de mostrar y ocultar su cuerpo Schneemann nos habla elocuentemente de la falsa objetividad de la historia del arte. La apreciación del arte se da necesariamente desde los sentidos y por tanto está vinculada a la experiencia corporal. En esta performance, la desnudez de Schneemann expone la subjetividad de la práctica de la historia del arte. Precisamente debido a esa subjetividad que ella detecta en la disciplina del arte, Schneemann se concede a ella misma la autoridad de explorar otra interpretación de la trayectoria artística.²⁷⁵

La búsqueda de otro pasado llevó a Schneemann a otra proyección narcisista: empezó a encontrar rastros de su propia obra en objetos arqueológicos de culturas antiguas. En **Imaging Her Erotics** Schneemann describe distintas ocasiones donde al ver imágenes de arte minóico o cretense se acordaba de su propia obra.²⁷⁶ En *HomeRunMuse* (**Figuras 44 y 45**) Schneemann expone estos vínculos, así como en una pieza titulada *Unexpected Research*, que para ella proviene de una conexión espiritual con ese pasado remoto. La performance *HomeRunMuse* tuvo lugar en un museo y ella quería explorar el concepto de Musa, el espacio del museo y los objetos que allí se exhiben. Schneemann improvisó unos textos junto a

²⁷⁵ "I decided that art history must continuously be interpreted with my own eyes; I would build on lost historical traces." Carolee Schneemann en *Interview with Carl Heyward* en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 199. ("Decidí que la historia del arte tenía que ser continuamente interpretada con mis propios ojos; Yo edificaría partiendo de los trazos históricos perdidos.")

²⁷⁶ *Ibidem.*, p. 250.

proyecciones de imágenes del museo. En MTMJ se reproduce algunos fragmentos del discurso que ofreció en esta performance: *"The White Charter house store vault of sacred objects stolen adopted lost to their natural sites I have nothing to invent to say remark out of this inward listening speaking out loud a serpent from not a popular relocation spin out a truth in immediacy as immediacy means of finding truth"*²⁷⁷ Las obras expuestas en el museo son extrapoladas de su contexto histórico, de su verdad. Objetos que ella interpreta desde el *espacio vulvar* (serpiente) como sagrados. Resulta interesante la idea de que la re-ubicación de los objetos no borra su historia. Para Schneemann esas piezas de arte antiguo o de otras culturas han sido apropiadas e interpretadas desde el punto de vista occidental. En *HomeRunMuse* Schneemann también cuestiona su propia visión de estos objetos. La "Musa" le habla a Schneemann: *"White woman you don't know me White woman you think being female & all you feel of my aspect brings me whole in your space."*²⁷⁸ La artista reconoce sus propias limitaciones al contemplar estos objetos desde su experiencia particular. Al hacer esto, Schneemann no sólo admite su propia subjetividad sino que sugiere una

²⁷⁷ Carolee Schneemann. **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 251. (*"La White Charter House tenía un almacén objetos sagrados, robados, adoptados, sacados de su contexto natural no tengo nada que inventar que decir comentar a partir de mi interior escucho hablar en voz alta a una serpiente que no provee la verdad en lo inmediato sino lo inmediato como una manera para encontrar la verdad."*)

²⁷⁸ *Ibíd*em, p. 251. (*"Mujer blanca, tú no me conoces. Mujer blanca crees que por ser mujer y todo lo que sientes de mi aspecto es suficiente para traerme plena en tu espacio."*)

multiplicidad de subjetividades que encontrarán en estos objetos otros significados, mitos y narrativas.

Schneemann creó en su arte un espacio donde legitimar un mundo en el que la subjetividad corporal femenina es reconocida en vez de silenciada. Si el lenguaje y la historia fueron construidos por una subjetividad que la excluye, en su arte Schneemann escribe otra versión, señalando a la vez la posibilidad de otras *istorias* y verdades que ella desconoce. La indagación en el espacio vulvar es precisamente un intento de re-interpretar el lenguaje y la historia.

2.3 *Interior Scroll*: “hablando” desde el cuerpo femenino

Una de las piezas más famosas de Schneemann, *Interior Scroll*, trabaja explícitamente el concepto de *espacio vulvar*. La artista llevó a cabo esta performance en dos ocasiones. En 1975 fue invitada a realizar una performance dirigida a las mujeres artistas que participaban de la exhibición *Women Here & Now* celebrada en East Hampton, Long Island. Schneemann se desvistió y leyó pasajes de su libro **Cézanne, She Was a Great Painter** mientras contorsionaba su cuerpo en distintas posiciones (**Figura 46**). Luego se detuvo y comenzó a extraer de su vagina un

pergamino que fue leyendo poco a poco (Figuras 47- 49). El texto que leyó Schneemann dice, entre otras cosas:

*I met a happy man/a structuralist filmmaker/-but don't call me that/it's something else I do-/ he said we are fond of you/ you are charming/ but don't ask us/ to look at your films/ we cannot/ there are certain films/ we cannot look at/ the personal clutter/ the persistence of feelings/ the hand-touch sensibility/ the diaristic indulgence/ the painterly mess/ the dense gestalt/ the primitive techniques...*²⁷⁹

La artista misma ha confesado en varias entrevistas que el cineasta estructuralista al que hacía referencia era en realidad una artista feminista.²⁸⁰ Schneemann fue duramente criticada por el mismo sector que en un momento la proclamó pionera del arte feminista. La artista ha expresado en muchas ocasiones que para ella fue muy doloroso que las feministas, con quienes ella se identificaba tanto, le criticaran y rechazaran sus propuestas artísticas. Una de las críticas que alude Schneemann en el texto de *Interior Scroll* era que su arte era demasiado “messy”, o desordenado. Nos resulta interesante la noción que su arte sea demasiado sucio posiblemente porque expone y se refiere reiteradamente

²⁷⁹ Carolee Schneemann. **More than Meat Joy**, Op. cit., p. 238. (“ Conocí a un hombre feliz/ un cineasta estructuralista/-pero no me llamen eso/ es otra cosa lo que yo hago-/él dijo te tenemos cariño/ eres encantadora/ pero no nos pidas/ que miremos tus películas/ no podemos/ hay ciertas películas/ que no podemos mirar/ el reguero personal/ la persistencia de los sentimientos/ la sensibilidad de la mano-tocada/ la indulgencia como si fuera un diario/ el desorden pictórico/ el gestalt denso/ las técnicas primitivas...”)

²⁸⁰ Al principio ella mantuvo en secreto la identidad del cineasta que criticó en *Interior Scroll*. De hecho, muchas personas pensaron que se refería al director Anthony McCall, quien por un tiempo fue su esposo. No obstante, ella posteriormente declaró que se trataba de Anette Makelson, curadora y editora de la famosa revista **October**. La crítica de cine llegó a expresarle estas palabras, lo cual hirió mucho a la artista. Lo ha comentado en varios artículos pero también lo dijo abiertamente en una conferencia que dio en el Skowhegan School of Painting and Sculpture en el 2001. La grabación de dicha conferencia está almacenada en los archivos del MoMA.

al cuerpo. Aunque el texto nació de la oposición hacia Schneemann de la crítica feminista, *Interior Scroll* es una de las piezas más estudiadas por las feministas por la manera en que la desnudez de Schneemann revela un texto, una voz que se escondía dentro del cuerpo femenino.

Según Carolee Schneemann, y como ya hemos señalado es típico de su proceso, *Interior Scroll* nació de una imagen: "*The image accrued as a drawing: this image seemed to have to do with the power and possession of naming –the movement from interior thought to external signification, and the reference to an uncoiling serpent, to actual information (like a ticker tape, rainbow, torah in the ark, chalice, choir loft, plumb line, bell tower, the umbilicus and tongue.*"²⁸¹ En esta instancia el acto de nombrar implica una especie de movimiento, una exteriorización de información. El lenguaje, entonces, podría ser entendido como la manera en que la subjetividad corpórea, I/Body, le concede significado al mundo.²⁸² La serpiente, que Schneemann asocia con el espacio vulvar, es la información que se exterioriza en el texto (**Figura 50**). Schneemann abre su cuerpo femenino hacia el exterior de una forma literal y quizás casi literaria.

²⁸¹ Carolee Schneemann. **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 235. ("*La imagen se consolidó como un dibujo: esta imagen tenía que ver con el poder y la posesión del acto de nombrar- el movimiento del pensamiento interior al significado externo y la referencia a una serpiente desenrollada hacia la información actual (como el teletipo, el arcoiris, el torah en su arca, el caliz, la arcada del coro, la plomada, el campanario, el ombligo y la lengua.*")

²⁸² "En esta inversión interesante, Schneemann localiza el pensamiento dentro del cuerpo en vez de hacer equivalente el pensamiento con la mente, lo que "sale" consiste en significados que...pueden ser categorizados y etiquetados." Linda S. Kauffmann. **Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos**. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000. pp. 78-79.

Schneemann consideró esta primera performance frente a un público femenino como un devolverle a la mujer su cuerpo.²⁸³ Si el lenguaje nació de una subjetividad ajena a la vivencia femenina, Schneemann en esta performance lo que hace es concederle el protagonismo a esa corporalidad. Se trata de un texto que sale del cuerpo femenino, de la propia experiencia, y que cobra su significado al ser leído frente un público. Las mujeres del público reciben esa información que, simbólicamente proviene de un espacio interior femenino, del *espacio vulvar*, y por tanto el público femenino que recibe ese mensaje no queda excluido del lenguaje. Este gesto simbólico podría bien revelar otra estructura lingüística posible: un lenguaje creado desde la subjetividad corpórea que puede vestir de nuevos significados el entorno. El cuerpo femenino desnudo entonces no tiene que ser reducido a un símbolo u objeto de deseo masculino heteronormativo. Aquí el desnudo femenino habla. Aquella genitalidad considerada como *carencia* contiene un mensaje, se convierte en agente de significación.

La segunda vez que llevó a cabo la performance fue durante un festival de cine en 1977 (Telluride Film Festival en Colorado). Schneemann iba a presentar una selección de películas eróticas hechas por mujeres. En vez de la ponencia programada terminó repitiendo *Interior Scroll*, esta vez frente a un público mixto. La razón por la que

²⁸³ Carolee Schneemann. **More Than Meat** Joy, Op. cit., p. 235.

Schneemann optó por repetir la performance se debe al enfado que sintió al enterarse del título que le habían puesto al programa: *The Erotic Woman*.²⁸⁴ Antes de llevar a cabo *Interior Scroll*, Schneemann se postró frente al público y lanzó el siguiente mensaje: *“Having been described and proscribed by the male imagination for so long, no woman artist now wants to assume that she will define an ‘erotic woman’ for other women –the very notion immediately reverts to the traditional stereotypes which this program of films vividly counters. Perhaps these films will re-define ‘The Erotic Woman’; or to the contrary the films will be found to be anti-erotic, sub-erotic, non-erotic. Perhaps this ‘erotic woman’ will be seen as primitive, drowning, insatiable, clinical, obscene, or forthright, courageous, integral.”*²⁸⁵

²⁸⁴ *“In the Festival brochure we were dismayed to read our program titled as ‘The Erotic Woman’. I found myself stuck in the lodge facing the mountains, writing away at an introduction to explain my objections to the title of the film program, and to the film festival brochure itself. The cover had a drawing of a naked man in sunglasses, opening his coat (a flasher) to show ‘Fourth Telluride Film Festival’ lettered across his chest; below the waist was a blank space—he had been deprived of genitals, but knees, socks and shoes had been granted.”* Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 236. (*“Nos sentimos consternados al leer en el folleto del festival que el título de nuestro programa era ‘La mujer erótica’. Me encontré encerrada en el albergue mirando hacia las montañas, escribiendo una introducción que explicara mis objeciones al título del programa de cine y al folleto del festival en sí mismo. En la portada había un dibujo de un hombre desnudo con gafas abriendo su abrigo (un exhibicionista) para dejar ver las letras ‘Cuarto Festival de Cine de Telluride’ en su pecho; debajo de su cintura había un espacio en blanco- lo privaron de sus genitales pero le concedieron rodillas, medias y zapatos.”*)

²⁸⁵ *Ibídem*, p. 237. (*“Después de haber sido descritas y proscritas por la imaginación masculina por tanto tiempo ninguna mujer artista ahora va a querer asumir que va a definir una ‘mujer erótica’ para otras mujeres- la noción misma nos revierte inmediatamente a estereotipos tradicionales que este programa de películas contradice enfáticamente. Quizás estas películas podrán re-definir ‘La Mujer Erótica’; o, por el contrario, las películas podrán resultar anti-eróticas, sub-eróticas, no-eróticas. Quizás esta ‘mujer erótica’ se verá como primitiva, ahogada, insaciable, clínica, obscena o directa, valiente e integral.”*)

La objeción de Schneemann se debió al nombre bajo el cual se agruparon las películas, una etiqueta impuesta que para ella alteraba el significado de las piezas que se iban a mostrar. La frase parece convertir en otredad la experiencia erótica femenina. El hecho de que optaron por utilizar el singular, la mujer erótica, implica una única experiencia erótica femenina que se evidenciaba en todas las obras cinematográficas seleccionadas. Schneemann destaca la pluralidad de erotismos femeninos posibles. En este caso, *Interior Scroll*, fue como un intento de sacar el cuerpo femenino de la etiqueta, de eliminar las generalizaciones predicadas con el título del programa. Era obligar al público a ver el cuerpo no como una imagen plasmada en celuloide, no encerrado en una narrativa en tercera persona, sino como un cuerpo vivo que se exterioriza y habla en primera persona.

Mientras la historia y la crítica del arte suele resaltar la desnudez del cuerpo de Schneemann, la fuerza motora de esta performance es el lenguaje: leer y escribir desde el cuerpo y así crear la posibilidad de discursos de integración en vez de exclusión. Este afán de reconstruir el lenguaje y la *istoria* desde la corporeidad femenina conducirá a Schneemann ineludiblemente a explorar la sexualidad como vivencia carnal y lingüística.

§ 3. El retorno al cuerpo sexuado

El *espacio vulvar* como es concebido por Schneemann puede abrirse hacia el exterior. Encierra características femeninas y masculinas e implica una constante interacción de ambas, igualmente activas. Lo que entra puede salir, puede penetrar y ser penetrado. Se trata de una unión y una contingencia creativa que tendrá simbólicamente su máxima expresión en la vivencia sexual del cuerpo.

3.1. *Fuses*: permiso para “ver”

Fuses (1964-1967, **Figuras 51**) fue la primera película de Schneemann. La idea era documentar la intimidad sexual compartida con su pareja, James Tenney. La artista hizo arreglos para que la cámara de 8mm se activara por unos sensores de movimiento. El proceso de grabar y editar la película duró aproximadamente 3 años. Desde que estrenó la película en 1967 hasta el presente, *Fuses* siempre ha sido sujeto de controversia. En parte se debe al tabú social que siempre ha estado asociado a la sexualidad en occidente. No obstante, entendemos que

posiblemente la película de Schneemann resultó controvertida por otras razones.

En una entrevista Schneemann señaló que la razón por la cual hizo *Fuses* fue para poder *ver* el acto sexual, exponerlo y observarlo desde afuera.²⁸⁶ Nuevamente vemos el interés de Schneemann por exteriorizar la intimidad, esta vez poniendo el placer carnal bajo un foco óptico.

La película nace de la curiosidad de *ver*. En muchos sentidos lo que la película retrata no es sólo una intimidad sexual sino que ofrece una postura interesante sobre el acto de mirar también. El proceso de mirar, al igual que mencionamos con el “nombrar”, desemboca en un intento de poseer o dominar. Según Luce Irigaray, “...*the eye objectifies and masters. It sits at a distance, maintains the distance. In our culture the predominance of the look over smell, taste, touch, hearing has brought about an impoverishment of bodily relations. The moment the look dominates, the body loses its materiality.*”²⁸⁷ La jerarquización de la visión sobre los otros sentidos crea una distancia ficticia con el cuerpo. Como señala Irigaray, de alguna manera el énfasis en la vista sobre los otros sentidos parece desvincularla

²⁸⁶ “I really wanted to see what “the fuck” is and locate that in terms of a lived sense of equity. What would it look like?” Carolee Schneemann, entrevista con Katie Hung (Haug), **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 23. (“De veras quería ver lo que ‘el follar’ era y ubicarlo en términos de un sentido vivo de equidad. ¿Cómo se vería eso?”)

²⁸⁷ Entrevista a Luce Irigaray en M. F. Hans y G. Lapouge, eds. **Les femmes, la pornographie, l’erotisme**. Paris, 1978, p. 50. (“...el ojo objetiviza y domina. Yace en la distancia, mantiene la distancia. En nuestra cultura el predominio de la vista sobre el gusto, el tacto, la audición ha empobrecido las relaciones corporales. El momento que la vista domina, el cuerpo pierde su materialidad.”)

de la vivencia corpórea. Entendido de esta manera el acto de mirar desplaza la subjetividad del cuerpo y desde esa distancia observa y nombra el entorno. Según el análisis psicoanalista del cine que hace Laura Mulvey, la visión, así como el lenguaje, implica un punto de vista que siempre excluye a la mujer: *“Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command and by imposing them on the silent image of woman, still tied to her place as bearer, not maker of meaning.”*²⁸⁸

En otras palabras, el cine existe dentro de una retórica de placer necesariamente masculina que convierte el cuerpo femenino en alteridad. En su famoso análisis feminista del cine, Mulvey concluye que es necesario evitar el placer en la narrativa cinematográfica.²⁸⁹ El rechazo del

²⁸⁸ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* en Leitch, Vincent B. Leitch, ed. **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Estados Unidos. W.W. Norton & Company, Inc., 2001, p. 2182. (*“En la cultura patriarcal la mujer representa un significante para el otro masculino, atado a un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones por medio del dominio lingüístico e imponiéndolo sobre a la imagen silente de la mujer, todavía atada a su papel de portadora y no creadora de sentido.”*)

²⁸⁹ *“It is said that analysing pleasure, or beauty, destroys it. That is the intention of this article, the satisfaction and reinforcement of the ego that represent the high point of film history hitherto must be attacked. Not in favour of a reconstructed new pleasure, which cannot exist in the abstract, nor of intellectualized unpleasure, but to make way for a total negation of the ease and plenitud of the narrative fiction film. The alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without simply rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, and daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire.”* Larua Mulvey, *Visual Pleasure*, Op. cit., pp. 2183-84. (*“Se dice que analizar el placer, o la belleza, lo destruye. Esa es la intención de este artículo, la satisfacción y reforzamiento del ego que representa la cima de la historia del cine deben ser atacadas. No a cambio de un nuevo placer reconstruido que no puede existir en el abstracto, ni de un no-placer intelectualizado, sino para abrir paso para la negación total de la facilidad y plenitud de la narrativa del cine de ficción. La alternativa es la emoción que viene al dejar atrás el pasado sin meramente rechazarlo, sino al*

placer que exhorta Mulvey, extrañamente parecería reiterar la noción ficticia de que se puede separar la visión de la experiencia corporal y de la subjetividad. Amelia Jones examina la influencia del análisis de Mulvey en la práctica y crítica del arte feminista:

While Mulvey's polemic has provided a space for the development and definition of a feminist postmodernist practice in the last decade, in view of its insistence on the refusal of pleasure (a pleasure that she defines as exclusively male and exclusively visual), it can also be seen to be aligned with a particularly masculinist emphasis in modernist art criticism on bodily control. Mulvey's call to distance the (male) spectator exemplifies the turn to avant-gardist theories of representation in the 1980s discourses on contemporary art and the consequent devaluing of art practices that elicit bodily desires. In view of the pervasiveness of Mulvey's model- and its role in reinforcing what Mulvey herself has called the '1970s paranoia about visual pleasure' –it is clear why feminist artists whose works evoke visual and other bodily pleasures have been excluded from histories and theories of contemporary art.²⁹⁰

La cita de Jones es importante no sólo porque apunta a la omisión de artistas como Schneemann por parte de la crítica e historia del arte, sino, que señala que el rechazo categórico al placer visual que abogó Mulvey tuvo como consecuencia la enajenación de la subjetividad corporal, enajenación que paradójicamente reitera el punto de vista

trascender las formas gastadas u opresivas y al atreverse a romper con las expectativas normales del placer para concebir un lenguaje nuevo del deseo.”)

²⁹⁰ Amelia Jones. *Gendered Subject* en **The Art of Art History**, Op. cit., pp. 392-393.

(“Mientras que la polémica de Mulvey ha provisto un espacio para el desarrollo y definición de una práctica feminista postmoderna en la pasada década, a raíz de su insistencia en el rechazo del placer (un placer que define como exclusivamente masculino y exclusivamente visual) podría alinearse con un énfasis particularmente masculinista en la crítica de arte moderno sobre el control del cuerpo. La incitación de Mulvey para distanciar al espectador (masculino) ejemplifica el giro hacia las teorías vanguardistas de la representación en los discursos sobre arte contemporáneo durante la década de 1980 y la subsiguiente devaluación de prácticas artísticas que incitan deseos corporales. A raíz de la persistencia del modelo de Mulvey- y el papel que tuvo en enfatizar lo que Mulvey misma ha llamado ‘la paranoia de la década de 1970 con el placer visual’- queda claro por qué las artistas feministas cuya obra evoca placeres, visual o de cualquier otro placer corporal, han sido excluidas de las historias y teorías del arte contemporáneo.”)

privilegiado (patriarcal) que critica Mulvey.²⁹¹ Jones entiende que tanto el pensamiento feminista como la práctica feminista del arte cometieron el equívoco de reiterar precisamente los modelos que criticaban. Jones destaca un punto importante: el texto de Mulvey sólo toma en consideración la mirada masculina, a lo que añadimos, heterosexual. Mulvey se limitó a denunciar las estructuras patriarcales detrás de la historia del cine (y del psicoanálisis).²⁹²

En gran medida las mujeres artistas a partir de la década de 1970 han operado desde la apropiación de esas mismas estructuras patriarcales para ridiculizarlas o mostrarlas como inadecuadas. El problema de esta estrategia es que se basa en la misma mirada privilegiada que intenta evadir. En este sentido entendemos que el arte de Schneemann es un intento no sólo de ridiculizar o romper con esas estructuras patriarcales sino, de alguna manera, ejercer otro tipo de acercamiento que no se limite a funcionar desde la exclusión.

La escopofilia, tal y como es elaborada por Mulvey en su texto, parte de una concepción de narcisismo como condición patológica. *"The*

²⁹¹ Como señala Amelia Jones en el mismo ensayo, esta contradicción es similar a lo que ocurre con el postmodernismo que en su intento de criticar el modernismo (las estructuras, valores, etc.) termina por reiterar el mismo modelo que critica.

²⁹² Mulvey misma reconoce esto en su texto: *"There is no way in which we can produce an alternative out of the blue, but we can begin to make a break by examining patriarchy with the tools it provides, of which psychoanalysis is not the only but an important one."* Laura Mulvey, Op. cit., p. 2183. (*"No hay manera que podamos producir de la nada una alternativa pero podemos empezar a crear una ruptura al examinar el patriarcado con las herramientas que nos provee, entre las cuales, el psicoanálisis figura como una herramienta importante aunque no sea la única."*)

cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect. The conventions of mainstream film focus attention on the human form. Scale, space, stories are all anthropomorphic. Here, curiosity and the wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human body, the relationships between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world."²⁹³ Para Mulvey el narcisismo que se proyecta en la mirada es aislante y excluyente. No obstante, en el narcisismo fenomenológico de Merleau-Ponty, existe entonces un flujo continuo de proyecciones intercorporales. El proceso por el cual el I/Body contempla y se identifica con su entorno es un intercambio perceptivo que posibilita su relación con el mundo.

La escopofilia, según Peter Brook, forma parte de lo que él llama el *proyecto epistemofílico*: el deseo de saber.²⁹⁴ El querer ver para Brook implica un deseo de conocimiento, ambos con raíces en lo erótico. La mirada, cargada de deseo, corresponde a una curiosidad intelectual, un querer aprehender con la mirada el entorno para entenderlo. Este

²⁹³ Laura Mulvey, Op. cit., p. 2185. (*"El cine satisface un deseo primordial por el placer de la mirada pero también va más allá al desarrollar la escopofilia en su aspecto narcisista. Las convenciones de las corrientes principales del cine enfocan en la forma humana. La escala, el espacio y las historias son antropomórficas. Aquí la curiosidad y el deseo de mirar se entremezclan con una fascinación con la semejanza y el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, las relaciones entre la forma humana y su ambiente, la presencia visible de la persona en el mundo."*)

²⁹⁴ "...scopophilia is inextricably linked with epistemophilia, the erotic investment in the desire to know." Peter Brooks, Op. cit., p. 122. (*"...escopofilia está ineludiblemente vinculada con epistemofilia, la inversión erótica en el deseo de conocer."*)

acercamiento elimina las cargas negativas a la escopofilia y permite la posibilidad de distintas miradas. Tomando esto en cuenta, el querer ver la intimidad sexual para Schneemann implica un deseo de comprender tanto el acto sexual, como el cuerpo activado durante el sexo.

Al analizar *Fuses*, Rebecca Schneider encuentra problemática la imagen del cuerpo desnudo de Schneemann ya que, según su parecer, podría reiterar la objetivación de la mujer dentro de la retórica de la mirada masculina. Sin embargo, al tratarse de una película hecha por una mujer, Schneider interpreta *Fuses* como un intento de revertir estas dinámicas utilizando las mismas retóricas empleadas por la visión masculina.²⁹⁵ Aunque ciertamente hay muchas artistas que en efecto tienen este acercamiento a la sexualidad femenina, entendemos que no es lo que Schneemann hace en *Fuses*.²⁹⁶

²⁹⁵ "The question of whether such work simply recapitulates the delimitation of the body marked female to the realm of sexuality is an important one. It is possible to argue that work which employs overt sexuality buttresses rather than shatters the patriarchal delimitation of women to the realm of sex. It is also possible to argue, however, that this work, rather than positioning itself against the sexualization of the female body, attempts to wield the marker's tools against the marker's house, to force a second look at the terms and terrain of that sexualization." Rebecca Schneider, *Op .cit.*, p. 105. ("La pregunta si una obra como esta simplemente recapitula la delimitación del cuerpo marcado como femenino en el ámbito de la sexualidad es importante. Es posible argumentar que obras que emplean una sexualidad agresiva refuerza las limitaciones patriarcales sobre la mujer en el ámbito del sexo en vez de romper con ellas. También es posible argumentar, sin embargo, que esta obra, en vez de posicionarse en contra de la sexualización del cuerpo femenino intenta usar las herramientas del marcador en contra de la casa del marcador, obligar a echar una segunda mirada sobre los términos y terrenos de esa sexualización.")

²⁹⁶ Cabe preguntarse también por qué la sexualidad explícita de Schneemann en *Fuses* resulta difícil para el análisis feminista de Schneider mientras que otros trabajos donde la artista expone y explora su sexualidad femenina sin un cuerpo femenino son elogiados por la autora como ejemplos de arte feminista.

La película está compuesta de una serie de escenas de intercambios sexuales entre la pareja, entrecortadas y mezcladas con diversas tomas de paisajes así como de otros instantes de la cotidianidad de ambos (**Figuras 52-54**). Se trata de una especie de collage, medio que la artista trabaja con frecuencia. La película también fue intervenida directamente por Schneemann con la aplicación directa de pintura y desgaste para añadirle plasticidad (**Figura 55**). Las escenas, aunque explícitas, son interrumpidas, solapadas y entremezcladas. El resultado es un constante devenir de sensaciones visuales y táctiles -texturas, luces y sombras- que enseñan y ocultan los cuerpos intimados. David E. James escribe lo siguiente: *“The film so thoroughly interweaves shots of Schneemann and shots of her point of view, shots of Tenney and shots of his point of view, and shots of the two of them from no attributable point of view that narrator positioning is entirely dissolved. The only stable persona implied is a black cat...”*²⁹⁷

Al no tener un punto de vista fijo, la película se mueve fuera de los parámetros convencionales perpetuados en la representación de la sexualidad en el cine. El gato Kitch, que según David E. James es el único

²⁹⁷ David E. James. **Allegories of Cinema American Film in the Sixties**. Nueva Jersey. Princeton University Press, 1989, p. 319. (*“El filme entreteje tanto las tomas de Schneemann y su punto de vista, las tomas de Tenney y su punto de vista y las tomas de los dos desde ningún punto de vista específico que la posición de un narrador se disuelve. La única personalidad estable implicada es un gato negro...”*). Es importante destacar que Schneemann considera David E. James el primer crítico en entender lo que ella intentaba lograr en *Fuses*.

elemento estable en la película, nos remite al plano visual. El gato observa las escenas sin participar directamente de ellas. Funciona, en alguna medida, como vínculo entre esa intimidad, a la que pertenece pero no participa, y el público que observa desde afuera. También es un nexo entre la vida doméstica y cotidiana de la pareja con el entorno natural.

Schneemann escribe lo siguiente en sus notas sobre la película:

*Fuses was made as an homage to a relationship of ten years-to a man with whom I had lived and worked as an equal...I did the filming even while I was participant in the action. There were no aspects of love-making I would avoid; as a painter I had never accepted the visual and tactile taboos concerning specific parts of the body...There is a precise cutting between close-ups of the female and male genitals. I wanted viewers to confront identifications and attitudes toward their own and the other's gender. Perhaps because it was made of her own life by a woman, Fuses is both a sensuous and equitable interchange; neither lover is "subject" or "object."*²⁹⁸

El hecho de que se trata de una mujer que muestra un aspecto de su intimidad posibilita una representación del sexo en la que las dos personas involucradas son iguales independientemente del género. Resulta interesante considerar el título de la película desde esta óptica. La palabra "fuses" en inglés significa cortocircuitos y por tanto alude a la energía o electricidad sexual. La palabra también significa 'que fluye'²⁹⁹ o

²⁹⁸ Carolee Schneemann. **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 45. ("Fuses fue hecha en homenaje a una relación de diez años con un hombre con quien viví y trabajé como igual...Hice la grabación mientras participaba de la acción. No había ningún aspecto de hacer el amor que iba a evitar; como pintora nunca he aceptado los tabúes visuales o táctiles respecto partes específicas del cuerpo...Hay unos cortes precisos entre las tomas de primer plano de los genitales femeninos y masculinos. Quería que los espectadores se enfrentaran con identificaciones y actitudes hacia su propio género y el de los otros. Fuses es un intercambio sensual y equitativo; ningún amante es 'sujeto' ni 'objeto', quizás debido a que la película fue hecha por una mujer sobre su propia vida.")
²⁹⁹ del infinitivo "to fuse."

fundir. Esta acepción nos transmite la idea de dos personas que fluyen el uno con el otro. Schneemann presenta el acto sexual como un diluirse en esa pareja con la que ella comparte no sólo su fisicalidad sino su intimidad. La película misma es un fluir de imágenes. Una de las sucesiones más interesantes sería cuando Schneemann muestra el pene de su pareja a la que se le sobrepone la imagen de la vagina. Los géneros se funden, se confunden hasta que se diluyen.

La película también presenta un intercambio entre el espacio doméstico y el exterior. Este fluir con el paisaje implica que la sexualidad humana no es artificiosa sino algo cotidiano y natural. En la película Schneemann logra transmitir la coexistencia extática de sensaciones experimentadas en acto sexual: *"...I wanted to put that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense- like how one feels during lovemaking...It is different from any pornographic work that you've ever seen."*³⁰⁰ La sexualidad representada en *Fuses* es una de intercambio de cuerpos, vivencias, imágenes y sensaciones. No hay dialécticas de poder en el deseo sexual. No hay dominación sino unión extática.

³⁰⁰ Carolee Schneemann, entrevista con Andrea Juno en *Angry Women RE/SEARCH* 13, 1991, p. 70; tomado de *Love rides Aristotles..* de David Levi Strauss en **Up to and Including Her Limits**, ex. cat., p. 31. ("*...quería poner esa materialidad de las energías corporales en la película de manera que la película misma se disuelve y se recombina y es transparente y densa- como la manera que uno se siente mientras hace el amor...Es diferente de cualquier obra pornográfica que hayas visto.*")

El constante fluir de sentidos que presenta *Fuses* nos remite a las ideas de Merleau-Ponty. El sujeto corporal se encuentra en un constante intercambio perceptivo. Como expresa Amelia Jones sobre este aspecto del pensamiento del filósofo francés: *"There is a 'reciprocal insertion and intertwining' of the seeing body in the visible body: we are both subject and object simultaneously, and our 'flesh' merges with the flesh that is the world. There is no limit or boundary between the body and the world since the world is flesh."*³⁰¹ Lo visible y lo táctil están en constante intercambio en el que lo que es visto se convierte fácilmente en lo tocado y vice-versa. La película de *Fuses* presenta un fluir entre dos cuerpos que se miran y se tocan. Cuerpos que a su vez son observados por el gato. Desde esta óptica *Fuses* es prácticamente una elaboración visual de este pensamiento filosófico de Merleau-Ponty. El sujeto se encuentra en un constante intercambio de sujeto a objeto, de visible a táctil, de visible a invisible. La película lo que muestra es la contingencia de la existencia en el mundo que es una inevitablemente corpórea e inmanente. Nada en *Fuses*, ni siquiera en su aspecto formal, es constante. Todo fluye y todo se difumina de un lado a otro. La noción del filósofo francés de lo visible en lo tangible y la interrelación entre ambos también queda de alguna manera explorada en

³⁰¹ Amelia Jones, **Body Art**, Op cit., p. 41. (*"Hay una 'inserción recíproca y entrelazante' entre el cuerpo que ve y el cuerpo que es visto: somos simultáneamente sujeto y objeto y nuestra 'carne' se mezcla con la carne que es el mundo. No hay un límite o frontera entre el cuerpo y el mundo ya que el mundo es carne."*)

la película. La intervención de la artista sobre la cinta magnética de alguna manera resalta un elemento táctil. La película, de hecho, es tan densa que fue difícil proyectarla. En sus aspectos formales y temáticos resulta bastante evidente que en *Fuses* no se trata de un mero “exhibicionismo narcisista” pornográfico.³⁰² Aunque la película llegó a tener buena recepción por parte de algunos críticos a través de los años ha sido objeto de rechazo y condena públicos.

La complejidad temática ha sido omitida en la mayoría de los textos que analizan el arte de Schneemann. Rebecca Schneider al considerar *Fuses* encuentra problemático el hecho de que la película siga siendo la representación de una mujer teniendo relaciones sexuales. En cambio, la autora elogia piezas en las que Schneemann trabaja la idea de contacto amoroso/sexual con gatos ya que supuestamente usurpan el papel tradicional del hombre en cuanto a la práctica sexual heterosexual.

Fuses parece ser problemática para algunas feministas porque se trabaja el

³⁰² “So, *Fuses* is 1965, its initial reception is really split between a tremendous excitement a kind of liberation, sense of release, that we had permission to actually look at our own sexualized experience. And that it is very different from pornography. That was one position. Another position was that it had to be pornography. There’s no way that you could show this type of intimacy without it being really obscene. I was told that I was destroying the mystery of sexual mystery. This seemed like a good thing to do to me, but uh...And then I was also told that it was insulting and too overt and that anyway ‘you are just a narcissistic exhibitionist’.” Carolee Schneemann en Kodak Lecture Series, Ryerson University, November 13 1998. (“Así que, *Fuses*, es 1965, la recepción inicial se dividió entre una enorme emoción y una especie de liberación, un sentido de alivio, que que teníamos permiso de realmente mirar nuestra propia experiencia sexualizada y que es muy distinta de la pornografía. Esta fue una posición. Otra postura fue que tenía que ser pornografía. No había manera que se pudiera enseñar este tipo de intimidad sin que fuera realmente obsceno. Me dijeron que estaba destruyendo el misterio de la sexualidad. A mí eso me parecía algo bueno pero eh...Y luego me dijeron que era ofensiva, demasiado explícita y que de todos modos ‘eres solo una exhibicionista narcisista’.”)

erotismo heterosexual.³⁰³ Schneemann misma se ha referido a la poca y mala recepción de *Fuses* por parte de la crítica feminista. En una entrevista, Schneemann habla de sus intercambios con Laura Mulvey y el posterior silencio de la teórica respecto a *Fuses*.³⁰⁴ ¿Por qué este silencio? Una película como *Fuses* sería interesante para una teórica como Mulvey, quien se ocupó tanto por la representación de la mujer como objeto del placer visual scopofílico. No obstante, nunca comentó nada sobre la película. Es posible que Mulvey considerara, como otras feministas han dicho sobre Schneemann, que la artista está participando de alguna manera de esa mirada masculina. Ciertamente se podría argumentar que esto ocurre en algunas de las obras de Schneemann, pues casi siempre presentó su cuerpo desnudo como uno vivo lleno de deseo sexual que es a su vez deseado.

En *Fuses* ocurre algo más complejo. En la película su cuerpo aparece desnudo en pleno coito pero no se puede decir que la película lo reduce a mero objeto del deseo masculino. Posiblemente la razón por la que Mulvey no discutió abiertamente la película fue porque queda fuera

³⁰³ Incluso en su nota al calce deja claro que considera casi naíf y retrógrada la concepción de sexualidad heterosexual que presenta Schneemann en la película.

³⁰⁴ “*She talked to me about the rupture Fuses made on pornography-how important Fuses was as an erotic vision. It was going to change the whole argument and discussion of filmic representation of sexuality and...then she couldn't touch it! Mulvey has never mentioned my films.*” Carolee Schneemann, entrevista con Katie Hung, **Imaging Her Erotics**, Op cit. p. 27. (“*Ella me habló de la ruptura que hizo Fuses con la pornografía- lo importante que Fuses era como una visión erótica. Iba a cambiar todo el argumento y la discusión de la representación filmica de la sexualidad y...¡luego ella no podía tocarla! Mulvey nunca ha mencionado ninguna de mis películas.*”)

de los cauces conocidos. Las críticas de las feministas están basadas en una concepción bastante cerrada sobre cómo debe ser elaborada la sexualidad femenina. Para muchas de ellas la representación de una mujer en una relación sexual de índole heterosexual es necesariamente subyugarse al deseo masculino. Al parecer, la recepción feminista cayó dentro del mismo sistema binario que tanto criticó: ¿no es posible pensar en un intercambio entre hombre y mujer que se mueva fuera de ese mismo sistema de oposición? Como la artista misma expresa, en la película ninguno es propiamente objeto ni sujeto, ambos son tanto objeto y sujeto del deseo del uno y el otro. Schneemann decidió hacer esta película precisamente para borrar el mito de que en el acto sexual tiene que haber un sujeto y un objeto fijo. Según ella misma cuenta, se inspiró tras ver la película de Stan Brakhage titulada *Window Water Baby Moving*, 1959. En la película el artista se grabó manteniendo relaciones sexuales con su esposa. Aunque le resultó interesante, encontró problemático el hecho que él se retrató a sí mismo como el dominante en la pareja.³⁰⁵ La motivación de Schneemann era precisamente ver si era posible mostrar el sexo de otra manera. Ella quería ver si era posible grabar el acto sexual de una forma equitativa. Por un lado la película fue como una especie de

³⁰⁵ "I had mixed feelings about the power of the male partner, the artist subsuming the primal creation of giving birth as a bridge between male constructions of sexuality as either medical or pornographic." entrevista con Katie Hung, **Imaging Her Erotics**, Op.cit., p. 23. ("Tenía sentimientos encontrados en cuanto al poder de la pareja masculina, el artista subsumiendo la creación primaria de dar a luz como si fuera un puente entre constructos masculinos médicos o pornográficos de la sexualidad.")

alivio, de ese permiso para mirar un tabú. Por otra parte, la película causó mucho revuelo y fue abiertamente rechazada.

El rechazo tan violento hacia la película posiblemente se debiera al hecho de que esta se mueve fuera de los parámetros socialmente aceptados. Judith Butler dice lo siguiente sobre la ficción de los géneros: *“That its reassurance is so easily displaced by anxiety, that culture so readily punishes or marginalizes those who fail to perform the illusion of gender essentialism should be sign enough that on some level there is social knowledge that the truth or falsity of gender is only socially compelled and in no sense ontologically necessitated.”*³⁰⁶ En otras palabras, moverse fuera de los parámetros socialmente constituidos provoca un rechazo abierto por parte de la sociedad. Según Butler, ello es indicativo de que existe una consciencia latente del carácter ilusorio de las estructuras y categorías como los “géneros”. Mucha de la controversia que ha suscitado *Fuses* se debe precisamente al hecho de que no encaja exactamente con las convenciones sociales respecto al sexo, el arte y lo femenino. Schneemann recuenta lo que sucedió cuando presentó la película en Francia:

In Cannes, in 1968, Fuses was shown as part of a special jury selection. This sophisticated French audience went berserk. I was standing in the back with Susan Sontag, expecting a pleasurable audience response. Instead, a great

³⁰⁶ Judith Butler *Performative acts and gender construction* en **The Twentieth Century Performance Reader**, Op. cit., p. 129. (“El hecho que su afirmación se reemplaza tan fácilmente por la ansiedad, que la cultura está tan predispuesta a castigar o marginalizar los que no logran mantener la ilusión del esencialismo del género debería ser suficiente señal de que en algún nivel hay un entendimiento social que la verdad o falsedad del género solo es socialmente impuesta y no necesitada ontológicamente.”)

*commotion erupted in front of the screen. French men were ripping up the seats with razor blades and screaming because it was NOT truly pornographic. It wasn't satisfying the predictable erotic, phallogentric sequence they wanted. It was a source of frustration and anger.*³⁰⁷

En este caso, el rechazo no se debía a la censura sino al hecho de que la película no se conformaba a las expectativas del público. *Fuses* crea incertidumbre ante lo que es visto. Schneemann se presenta a sí misma, mujer, joven y sexual, gozando plenamente de su cuerpo y del cuerpo del hombre era algo que no se había visto de esa manera. La representación del placer femenino usualmente estaba en función del espectador masculino.

Uno de los aspectos que más llaman la atención de *Fuses* es que es una película explícitamente erótica que no se puede clasificar como pornografía. Lo que ello nos demuestra es que es posible presentar la sexualidad en el arte de una forma directa y cruda sin caer necesariamente en lo pornográfico. En otras palabras, existe una diferencia entre el sexo explícito y la pornografía y por consecuencia presentar el sexo en el arte no necesariamente equivale a pornografía. En el caso de esta película, esta diferencia se debe en parte al hecho que también es un trabajo sobre la intimidad. Se podría argumentar que lo

³⁰⁷ Carolee Schneemann en *A Conversation on Censorship with Carolee Schneemann* por Aviva Rahmani publicado en **M/E/A/N/I/N/G Contemporary Art**, Issue, noviembre 1989, p. 4. ("Fuses se proyectó en Cannes en 1968 como parte de la selección especial del jurado. Este público sofisticado francés se volvió loco. Yo estaba atrás con Susan Sontag esperando una respuesta placentera del público. En su lugara estalló una conmmoción enorme frente la pantalla. Los hombres franceses estaban destrozando los asientos con navajas y gritando porque NO era realmente pornográfica. No estaba satisfaciendo la secuencia erótica predecible y falocéntrica que ellos querían. Fue una fuente de frustración y furia.")

que se retrata en la pornografía son simulacros del deseo y de la sexualidad. Existe una retórica establecida en la industria pornográfica que *Fuses* definitivamente no sigue. En primer lugar, lo que queda grabado en la cinta es el acto sexual entre una pareja que llevaban una relación seria de más de una década. No se trata de dos desconocidos ni actores que esfuerzan por simular una atracción sino de dos personas concretas quienes comparten su intimidad. Otra diferencia fundamental es la autoría de la película. Las películas pornográficas están dirigidas para un mercado masculino y usualmente son hechas por (y para) hombres. El papel de las mujeres en estas películas es considerablemente pasivo ya que su participación se limita a la actuación sexual y por tanto son fácilmente objetivadas. El cuerpo femenino es exhibido para estimular al público masculino que verá la película. Esto no sucede en *Fuses*. El cuerpo femenino que aparece desnudo y manteniendo relaciones sexuales es el de la propia artista que hizo el vídeo. Ello abre entonces un juego dialéctico en el que la mujer que debería ser objeto de la mirada masculina es también el sujeto que ejerce la mirada. Ese cuerpo femenino es simultáneamente una representación pasiva y un creador activo. Es entendible, entonces, que la película no tiene nada en común con la pornografía convencional. A pesar de ser una película explícita, la forma en que Schneemann editó y manipuló la misma le conceden cierta ambigüedad. No hay una narrativa convencional. Las escenas sexuales

están entrecortadas, las escenas íntimas se alternan con imágenes de exteriores. En algunas instancias, la textura que Schneemann le añadió a la cinta hace difícil ver bien lo que ocurre. Esta constante interrupción formal obstruye la narrativa pornográfica que busca conducir al placer erótico.

Retomamos el caso de la *Olympia* de Manet que Schneemann encarnó durante su colaboración con Robert Morris. Según el análisis de T.J. Clark el escándalo que provocó se debe a una desarticulación o una ambigüedad implícita en el lienzo. La *Olympia* esquivaba las categorías reconocidas tanto de feminidad como de roles sociales y del género pictórico. Según Clark la controversia no era tanto el cuerpo desnudo ni siquiera el que éste sugiriera la prostitución, visto que en el Salón parisino se solían exponer pinturas que representaban mujeres desnudas y sensuales identificadas como cortesanas o prostitutas. El problema era que los códigos que ofrecía el lienzo de Manet no eran los suficientes para insertarla dentro de las funciones de la prostitución aceptables en la época (la cortesana o ni siquiera las mujercuelas de las calles). *Olympia* era ambigua y en el análisis que ofrece Clark, Manet parece haberla pintado así a propósito. La desnudez de *Olympia* se ofrecía a la vista del espectador a la vez que se ocultaba: los pechos están expuestos pero no tienen mucha definición, un brazo aparece relajado mientras el otro crea líneas verticales y oculta la pelvis, el cuerpo no tiene casi sombras ni

contornos mientras que las sábanas aparecen vistas tridimensionalmente. La mirada de Olympia parece más un reto que una invitación. Su pelo parece estar recogido con alfileres, peinado que usualmente usaban las mujeres en los espacios exteriores. El desnudo tradicional, como la Venus de Tiziano, representaba a las mujeres con suaves contornos, relajadas con el cabello largo que se derramaba sobre los hombros. Se trata de una imagen convencional de la feminidad que es asequible para el espectador —en esta instancia masculino— que contempla y se siente invitado a pasear por las comisuras de esa corporeidad representada en el lienzo. No obstante, en el caso de Olympia no parece haber esta suavidad. Hasta que, según apunta Clark, se descubre que Olympia en realidad no lleva su cabello recogido, sino que cae sobre su hombro hacia la derecha del lienzo. Entonces, las líneas del rostro de Olympia se suavizan con la melena rizada y larga, melena convencional, que cae. Existen, pues, para Clark, dos imágenes de Olympia, una masculinizada y lineal que desafía la mirada a la vez que existe otra, más relajada, que se acomoda a las convenciones acostumbradas para el desnudo femenino. Es precisamente esta dualidad o ambigüedad lo que causó controversia en el espectador parisino de los 1860s. Se trata, en primera instancia, de una revisión, que Clark argumentará como destrucción, del género del desnudo. Pero es a la vez un juego en el que Olympia simultáneamente se abre y se cierra, se expone pero al mismo tiempo se esconde. Se muestra como algo que

escapa a una fácil captación visual. Según Peter Brooks, la amenaza de Olympia reside en la mano que esconde su genitalidad y en ese esconder parece sugerir que hay algo detrás, que no se trata de una ausencia, sino de una realidad corporal distinta a la masculina que se niega a ser poseída fácilmente. Olympia, pues, esconde su verdad y según Brook es precisamente esto lo que desespera al público, mayoritariamente masculino, el no poder poseer conocimiento de esa corporalidad femenina.

El juego de ambigüedades que analiza T.J. Clark nos parece muy apropiado para entender las controversias que suscitaron algunas de las intervenciones de Carolee Schneemann. Por un lado, desnuda un cuerpo estéticamente convencional para los gustos de la época pero, lo que Schneemann hace con su cuerpo, en cierta medida dificulta la mirada lasciva sobre la piel expuesta. Muestra una complejidad que va más allá de lo que capta el ojo y se mueve fuera de los parámetros del erotismo tradicionalmente asociado con la corporalidad femenina. Tomamos como ejemplo nuevamente *Eye/Body*, donde por primera vez la artista se desnudó en su arte. Una fotografía fue sujeto de controversia. Se trata de la foto donde Schneemann aparece con unas serpientes sobre su vientre. Dicha fotografía nos muestra un cuerpo femenino de belleza convencional. La diferencia es que entre sus piernas se puede vislumbrar la silueta del clítoris, algo que no entraba en las representaciones de los

desnudos femeninos, ni si quiera en el famoso lienzo *El origen del mundo* de Coubert. Este detalle de la corporalidad femenina que la artista expuso (no necesariamente con conciencia de ello) resultó ser demasiado real. La imagen pasó a ser considerada como pornográfica a pesar de que el contenido erótico de la misma sea debatible.³⁰⁸

La exhibición de su genitalidad es consecuencia del desnudo activo que estaba empleando en su performance fotográfica. Schneemann es creadora e imagen creada a la vez, es un cuerpo pensante y desnudo. Su obra desdobra las divisiones entre la intimidad y el arte, la praxis artística y la teoría lingüística. Crea imágenes a la vez que obstruye la mirada, mezcla distintos medios hasta tal punto que según Schneemann misma una conocida teórica del arte feminista se negó a considerar su arte por ser demasiado “messy”. Feminista rechazada por las feministas. Podríamos decir que el arte de Schneemann, al no pertenecer exactamente a los parámetros conocidos o esperados, resulta ambiguo y por tanto excluido de los discursos historiográficos.

Gran parte de la obra de Schneemann que se ocupa de lo femenino tiende a funcionar por medio de contrastes entre lo que entiende y vive frente a las convenciones sociales. Como hemos visto, muchos de estos

³⁰⁸ Incluso, se podría argumentar que el lienzo de Coubert se vincula más a lo pornográfico que esta imagen dado que se pone sobre el escenario- elemento esencial para lo pornográfico- una genitalidad femenina (cuya crudeza anatómica es escondida en el lienzo) para ser devorada por la mirada.

encontronazos se dan desde la experiencia lingüística que no parece corresponderse con lo que ella experimenta. Estas inquietudes de Schneemann la llevan a re-escribir la historia del arte desde la antropología. Resulta interesante que *Fuses*, la obra donde Schneemann explora de forma explícita su sexualidad femenina, se da desde el silencio más completo. No hay textos, ni escritos ni hablados. Utiliza un lenguaje plástico y cinético para plasmar lo que se experimenta en la sexualidad: encuentro creativo y pasional entre cuerpos y los espacios que habitan.

David Levi-Strauss escribe lo siguiente sobre *Fuses*:

*The action is non-sequential, non-narrative, and doesn't build to a climax. Schneemann's physical manipulation of the film stock-burning, baking, cutting, scratching, painting, coloring, dipping it in acid, leaving it outside in the weather- serves to bring the images through the body. This integration or fusing of subject and method, fact and facture, is at the center of Schneemann's practice.*³⁰⁹

La artista concibe el acto sexual como un locus de integración, una integración que quizás no existe lingüística o socialmente, pero que se puede vivir en la intimidad.

Fuses es la pieza más explícitamente erótica de Carolee Schneemann. Es también quizás donde la artista elabora mejor su postura en cuanto al discurso de género. Otras piezas, como las discutidas en este capítulo, son más abiertamente “feministas” pero es en *Fuses* donde

³⁰⁹ David Levi-Strauss *Love Rides Aristotles...* en **Up to and Including Her Erotics** (ex. cat). Op. cit., p. 30. (“La acción no es secuencial, no es narrativa y no conduce a un punto culminante. La manipulación física de Schneemann sobre la cinta -al quemar, hornear, cortar, arañar, pintar, colorear, remojarla en ácido, dejarla afuera para que tenga desgaste climático- funciona para canalizar las imágenes a través del cuerpo. La integración o fusión de sujeto y método, hecho y factura está en el centro de la práctica de Schneemann.”)

Schneemann realmente elabora una retórica visual que rompe con los paradigmas convencionales respecto la sexualidad femenina. Más que un acto sexual, la película presenta un tejido de impresiones sensoriales e imágenes. Dentro de ese caos perceptivo los cuerpos, masculino y femenino, se entremezclan, se alternan y convulsionan extasiados. No hay retóricas de amo/esclavo ni dominio/subyugación. La única retórica que impera es la del placer no pornográfico, sino el placer de la intercorporalidad.

La equidad dentro del acto sexual que vemos en *Fuses* se asemeja al concepto de bisexualidad desarrollado por Hélèn Cixous en su libro **La risa de Medusa** como contraste al sistema de oposiciones (binario):

A esta bisexualidad fusional, eliminadora, que quiere conjurar la castración, opongo la otra bisexualidad, aquella en la que cada sujeto no encerrado en el falso teatro de la representación falocéntrica instituye su universo erótico. Bisexualidad, es decir, localización entre sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o cada una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo y a partir de este "permiso" otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo.³¹⁰

La bisexualidad que propone Cixous sugiere la coexistencia de ambos sexos. No se trata de opuestos sino una especie de conjugación donde cada sexo contiene elementos del otro. Para la feminista francesa, el reconocimiento de esta dualidad permite una relación más dinámica entre los géneros. La autora enfatiza el carácter individual de la

³¹⁰ Hélèn Cixous. **La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura**. Barcelona. Editorial Anthropos, 1995, pp. 45-44.

sexualidad y del género. Sus palabras parecen sugerir que es en esa subjetividad experimentada de forma distinta en cada ser humano que se puede salir de la forma reductiva que se entienden y representan los géneros.

El arte de Carolee Schneemann derrumba las barreras entre la cotidianidad y el arte. Gran parte del pensamiento “feminista” que elabora Schneemann gira en torno a las diferencias entre la teoría- lo que se supone que sea femenino- y su praxis corporal como mujer. Según Drucilla Cornell, el feminismo se nutre precisamente de ese contraste:

Lacanian analysis begins with the symbolic construction of femininity, an approach that never conflates the constructions with actual women and thus never relies on any empirical account of sexual difference...there is always a gap between these constructions of femininity and the lives of actual women...Feminism functions within this gap, the space necessarily left open between the constructions and our actual lives as 'sexed' creatures.³¹¹

Cornell se refiere específicamente a la teoría lacaniana pero entendemos que su señalamiento aplica a lo que Schneemann lleva a cabo en su arte. Schneemann señala las diversas maneras que su experiencia contrasta con los constructos lingüísticos, sociales y artísticos. En cierta medida su arte lo que hace es exponer ese “gap”, ese espacio entre teoría y praxis. Desde esta óptica el uso reiterado de la propia vida en su arte es una estrategia

³¹¹ Drucilla Cornell en **Feminist Contentions**, Op. cit., p. 86. (“El análisis lacaniano comienza con la construcción simbólica de la feminidad, un acercamiento que nunca combina los constructos con mujeres reales y por tanto nunca recae en recuentos empíricos de la diferencia sexual...siempre hay una brecha entre estos constructos de feminidad y las vidas de mujeres reales...El feminismo funciona desde esa brecha, el espacio que se deja necesariamente abierto entre los constructos y nuestras vidas reales como criaturas ‘sexuadas’.”)

para examinar las distintas maneras que esos constructos sociales operan y contrastan con la experiencia vivida.

*I cannot conceive of a work that is detached from life
I do not like detached creation Neither can I conceive of the mind as detached from itself.
Each of my works, each diagram of myself, each glacial
flowing of my inmost soul dribbles over me.
Excuse my absolute freedom. I refuse to make a distinction
between any of the moments of myself.
-Antonin Artaud³¹²*

Capítulo IV: El cuerpo de la artista y narcisismo- la autobiografía artística

La performance y el arte corporal en términos generales forman parte del intento de los artistas por diluir las barreras entre el arte y la vida a partir del expresionismo abstracto. Explorar la inminencia de la experiencia artística es una manera de romper con las ideas esencialistas de la estética moderna. En este contexto, la intervención directa del cuerpo del artista en su propia obra es una manera de romper con las estructuras predominantes. En una especie de ironía, una vez quedó descartado el protagonismo del sujeto creador- el genio de la modernidad- los artistas comenzaron a protagonizar su arte. Como expresa Amelia Jones el arte corporal logra esa ruptura con las convenciones que regulan la experiencia humana estableciendo un

³¹² Antonin Artaud, **Antonin Artaud: Selected Writings**. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1976. pp. 59, 110-111. (“No puedo concebir de una obra que esté enajenada de la vida. No me gusta la creación enajenada. Tampoco puedo concebir de la mente como enajenada de sí misma./ Cada una de mis obras, cada diagrama de mí mismo, cada fluir glacial de mi alma se vierte sobre mí. Excusen mi libertad absoluta. Me niego hacer una distinción entre todos los momentos de mí mismo.”)

contraste evidente, la yuxtaposición de lo concreto con lo universal.³¹³ El cambio de foco, del macro al micro, permite la coexistencia de varias subjetividades libres de absolutos.

En el arte de Schneemann siempre ha existido esa mirada hacia las particularidades de su experiencia vivida. No se trata sólo del empleo del propio cuerpo sino que de alguna manera utiliza su diario vivir a lo largo de toda su trayectoria artística.³¹⁴ Esta tendencia corresponde al carácter de integración narcisista en su obra. En sus propias palabras: *"My sense of my own physical life and making things within the life were always united."*³¹⁵ Su vivencia cotidiana figura dentro de la creación artística y vice versa. La constante presencia de elementos autorreferenciales en su arte produjo que algunos los considerara como un protagonismo exagerado e

³¹³ *"The more exaggeratedly narcissistic and particularized the body is- that is, the more it surfaces and even exaggerates its no universality in relation to its audience- the more strongly it has the potential to challenge the assumption of normativity built into modernist models of artistic evaluation, which rely on the body of the artist (embodied as male) yet veil this body to ensure claim that the artist genius "transcends his body through creative production."* Amelia Jones **Body Art...**, Op. cit., p. 9. (*"Mientras más agresivamente narcisista y particularizado sea el cuerpo- eso es, mientras más saque a la luz y exagere su no universalidad en relación con el público- más grande será su potencial de retar la suposición de normalidad que existe en los modelos modernos de evaluación artística, los cuales están basados en el cuerpo del artista (encarnado como hombre) pero a la vez ocultan este cuerpo para asegurar la noción de que el genio del artista 'trasciende su cuerpo a través de la producción creativa'."*)

³¹⁴ *"One of the most striking characteristics linking Schneemann's early career as a painter and assemblagist with her later development as a performance, video and installation artist is the strong interest in recycling her everyday life into art, beginning with literal bits of detritus and evolving through more complex interpretations."* Dan Cameron **In the Flesh en Up to and including Her Limits** (ex cat.) Op. cit., p. 10-11. (*"Una de las características más llamativas que vinculan la temprana carrera de Schneemann como pintora y ensambladora con su posterior desarrollo como artista de la performance, vídeo e instalación es el interés en reciclar su vida cotidiana en arte, empezando con pequeños detritos y luego evoluciona por medio de interpretaciones complejas."*)

³¹⁵ Carolee Schneemann. *From the Notebooks 1958-1963, More Than Meat Joy*, Op. cit., p.12. (*"Mi sentido de mi propia vida física y el hacer cosas con mi vida siempre van juntos."*)

innecesario.³¹⁶ Es nuestro parecer, sin embargo, que esta práctica de Schneemann es una búsqueda intelectual y, aunque parezca contradictorio, tiene el efecto de en cierta medida anular ese protagonismo.

§ 1. Autobiografía vs. Autorretrato

En el proyecto artístico de Carolee Schneemann el cuerpo aparece no sólo como una imagen sino como una experiencia vivida. La distinción entre vida y obra no siempre está tan delimitada en el arte de Schneemann. Su arte borra los límites entre la intimidad y el espacio público, vierte hacia afuera su interioridad. En este aspecto se destacan tres películas conocidas como La trilogía autobiográfica: *Fuses*, *Plumb Line* y *Kitch's Last Meal*.³¹⁷ El detalle es llamativo porque es muy rara la

³¹⁶ En una reseña de la retrospectiva en el New Museum de Nueva York, la autora se cuestionó si Schneemann era “*a first class nutcase in love with her own myth*” (Linda Yablinsky *Body Shot* en **Time Out New York**, 2-9 enero de 1997, p. 34. (“*una loca de primera clase que está enamorada de su propio mito.*”) Anteriormente otros han categorizado sus intervenciones artísticas como propaganda o publicidad personal, como el caso de un reportero que describió *Body Collage* como “*a piece of self-seeking publicity*” Peter Holbrook *The Chicago Saga of Carolee Schneemann* en **Art Scene**, marzo de 1968. p. 23. (“*una pieza de auto-publicidad.*”)

³¹⁷ Según explica Schneemann fue Scott MacDonald, el teórico e historiador del cine, quien identificó el vínculo autobiográfico en estas tres películas, algo le agradó y pasó a ser parte del título formal. Ver: *Oral History Interview with Carolee Schneemann* 1 de marzo de 2009, Archivos del Smithsonian Institution. Entrevista a cargo de Judith Olch Richards. Hay una transcripción en el siguiente enlace: www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carolee-schneemann-

vez que se utiliza ese término en relación a las artes visuales. Autobiografía es un género usualmente relegado a la literatura. El análogo en el campo visual es el autorretrato que usualmente se circunscribe a dibujo, pintura, gráfica, escultura y posiblemente en alguna medida el vídeo arte. La intervención corporal del artista en su propia obra no necesariamente se traduce en un autorretrato y dudosamente sea la intención de este tipo de arte el fijar o recrear la propia imagen. El término se podría pensar de una forma más abierta y lírica, como por ejemplo si pensamos en los vestidos de Joseph Beuys que, colgando de una pared, componen una especie de autorretrato por proxy. Sin embargo, estas películas están agrupadas como *autobiografía*, algo que no creemos fortuito.

Autobiografía, dicho de forma muy reductiva, es la narración de la propia vida. Aunque parece sencillo, la crítica y teoría literaria han explorado la profunda complejidad conceptual que representa. Georges Gusdorf, uno de los primeros en aproximarse teóricamente al tema, expone no sólo que se trata de un fenómeno intrínsecamente occidental producto de la conciencia histórica, sino que argumenta que es completamente contra-natura: *“The subject who seizes on himself for object inverts the natural direction of attention; it appears that in acting thus he*

1567#transcript. Esta información también aparece en la nota 151 de **Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle**. Kristine Stiles, editora. Estados Unidos. Duke University Press, 2010. p. 326.

violates certain secret taboos in nature."³¹⁸ Este movimiento hacia el interior sólo puede ocurrir cuando el sujeto cobra conciencia de sí mismo, algo que decisivamente separa al hombre de la naturaleza. En la estructura autobiográfica se asumen dos papeles: *"the artist and the model coincide, the historian tackles himself as object."*³¹⁹ No obstante, lo que distingue la autobiografía de forma contundente del campo de las artes visuales es el intervalo de tiempo: *"The historian of himself wishes to produce his own portrait but while the painter captures only a moment of external appearance, the autobiographer strains toward a complete and coherent expression of his entire destiny."*³²⁰ El retrato fija la imagen dada en el presente. La tarea de escribir la propia vida es más compleja, se recopilan distintos momentos vividos que de alguna manera constituyen el presente del autor. No se trata de una transmisión fidedigna de hechos. En primer lugar el autor recuenta lo sucedido partiendo de la memoria. Las acciones que plasma se articulan desde el privilegio del presente, o sea, sabiendo perfectamente el desenlace que ha tenido su vida. La idea que el autor tiene de sí mismo en su actualidad se proyecta en su pasado, los hechos

³¹⁸ Geroges Gusdorf en *Conditions and Limits of Autobiography* en **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**. James Olney, ed. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1980, p. 32. (*"El sujeto que se toma a sí mismo como objeto invierte la dirección natural de la atención; parece que al actuar de esta manera violenta ciertos tabús secretos en la naturaleza."*)

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 31. (*"el artista y el modelo coinciden, el historiador se afronta a sí mismo como objeto."*)

³²⁰ *Ibíd.*, p. 35. (*"El historiador de sí mismo desea producir su propio retrato pero mientras un pintor capta solo un momento de apariencia externa, el autobiógrafo se esfuerza hacia una expresión completa y coherente de su destino entero."*)

vivididos son ordenados e interpretados dentro de una narrativa. En otras palabras el intento de escribir la propia vida termina alterándola: *"Thus the original sin of autobiography is first one of logical coherence and rationalization. The narrative is conscious, and since the narrator's consciousness diverts the narrative, it seems to him incontestable that it also diverted his life. In other words, the act of reflecting that is essential to conscious awareness is transformed, by a kind of optical illusion, back to the stage of the event itself."*³²¹ El resultado es, por tanto, siempre una re-escritura del ser en la que se ajustan los hechos a las impresiones que se tiene de uno mismo en el presente.

Carolee Schneemann no necesariamente lleva a cabo una proyección tan compleja hacia su pasado o sus recuerdos. Su arte incorpora elementos de su cotidianidad o crea su obra dentro de ese diario vivir. Aunque seguramente hay una intervención por parte de la artista, la obra de arte no pasa a ser un recuento de lo sucedido. En el caso de las películas, ella graba momentos específicos de su vida, los altera y agrupa de acuerdo a las texturas, sensaciones y movimientos que quiere transmitir. En cierta medida parecería que toma esos momentos precisos convertidos en imagen y los modifica para ajustarlos a su plástica. Sin

³²¹ Geroges Gusdorf, Op. cit., p. 41. (*"Por tanto el pecado original de la autobiografía es primero uno de coherencia y racionalización lógica. La narrativa está consciente, y como la conciencia del narrador altera la narrativa, le parece incontestable que también ha alterado su vida. En otras palabras, el acto de reflexionar sobre lo que es esencial para la percepción consciente se transforma, por medio de una especie de ilusión óptica, de nuevo al escenario del evento en sí mismo."*)

embargo, en su obra no hay una unidad narrativa. Las escenas de su cotidianidad no poseen una estructura lógica que transmita coherentemente su trayectoria hasta el presente. Son como impresiones fugaces que se mezclan con otras sensaciones. Más bien parece un collage de momentos vividos a los que ella les concede plasticidad. A este respecto se aproximaría más al autorretrato en el sentido de que hay una imagen, un momento, que queda fijado en la obra de arte. Las piezas de Schneemann aluden a su vida pero suelen enfocar a momentos específicos. Las películas que comentaremos en esta sección comprenden sucesiones de presentes. Las imágenes de la vida de Schneemann fueron grabadas en el mismo instante en que las vivió. La intervención a posteriori de la artista no cambia el contenido de la cinta fílmica sino que cambia su aspecto visual y su sucesión lógica. Si lo consideramos autobiográfico no sería ya por la narrativa sino porque usa la experiencia vivida como material plástico.

El hecho que Schneemann utiliza su cotidianidad en su arte no significa que lo que queda plasmado es en efecto lo que vivió. En todo momento se puede percibir que tenía una noción muy clara de su arte y que distinguía lo que constituye una obra plástica de las experiencias mismas. Un texto resulta sumamente revelador en este aspecto. Durante una de las presentaciones de *Up to and Including Her Limits* el **Village Voice** publicó una reseña en la que el autor, Jonas Mekas, comentó la

ambigüedad entre la vida y obra de Schneemann en la pieza. En el libro de artista que acompañó la performance, Schneemann incluyó la respuesta que le escribió a Mekas:

Your notes also led me to think about degrees (a staircase- each step a degree) of attachment/detachment between myself and the work which uses my immediate personal life as source and resource....as soon as viewers see the film in a generalized-present time, the personal time will have become "the past"...viewers may take the psychological atmosphere of the film as "being her life"...but I will have changed by working on the film; the film will have turned me to other areas.³²²

Estas palabras resuenan con la concepción de Gusdorf de la autobiografía en el sentido de que hay una conciencia no sólo del pasar del tiempo referente a la pieza sino que Schneemann sugiere que crear su arte de alguna manera cambia su vida. Ella enfatiza el hecho de que durante la creación de su arte altera las imágenes de su cotidianidad: *"The processes of filming itself, editing, and more mysterious collusion cannot be imagined as "real life"- only as "reel life"..."*³²³ Con este juego de palabra Schneemann reitera que es una cinta cinematográfica y no un espejo. A pesar de que es su cuerpo y su vida pertenece a un renglón diferente. Kristine Styles

³²² Carolee Schneemann reproducido en *Up to and Including Her Limits*, Libro de artista, Op. cit., sin número. (*"Tus notas también me hicieron pensar en los grados (una escalera-cada escalón un grado) de apego/desapego entre yo misma y la obra que usa mi vida personal inmediata como fuente y recurso...tan pronto el público ve la película en un presente generalizado, el tiempo personal se habrá convertido en 'pasado'...los espectadores pueden interpretar la atmósfera psicológica de la película como si "fuese su vida"...pero yo habré cambiado mientras trabajo en la película, la película me habrá movido hacia otras áreas."*)

³²³ Carolee Schneemann, texto reproducido en **Up to and Including Her Limits**, Libro de artista, Op. cit., sin número (*"El proceso de filmar en sí mismo, editar y la colisión más misteriosa no puede ser imaginado como 'vida real'- solo como 'vida de carrete'..."*). La artista hace un juego de palabra ya que en inglés real, real, y reel, carrete de cine, son homófonas.

comenta que uno de los equívocos más grandes de los críticos e historiadores del arte es precisamente asumir que el arte de Schneemann enseña la realidad vivida: *“Indeed, most writers and audiences have mistakenly taken her art for her life- namely for “the real”. In so doing, they have failed to consider the contributions she has made to the formal problems of painting. Schneemann’s art is not “real”. She is the figure that relates bodies to grounds. Her art only appears to be “real” insofar as it inhabits and therefore demarcates the fissure between the natural world where she lives her life as a person and the world she invents and represents as an artist who sometimes also presents herself in her representations. Moreover, her life is not her work.”*³²⁴ Lo más curioso es que a pesar de utilizar la propia imagen y la propia vida, Schneemann logra distanciarse de ella misma lo suficiente como para entenderse como material de su arte: *“I recognize and detach myself...As I edit the film I don’t think ‘here is my walk down the porch’, but rather ‘as she walks down the porch, do I increase or decrease the light?’”*³²⁵ Esto nos sugiere que Schneemann se percibía como la creadora de su arte y se dirigía a ella

³²⁴ Kristine Stiles *“The painter as an instrument of real time”* en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 8. (*“De seguro muchos escritores y públicos han visto erróneamente su arte como su vida- principalmente por ‘lo real’. Al hacerlo, no tuvieron en cuenta las contribuciones que ella ha hecho a los problemas formales de la pintura. El arte de Schneemann no es ‘real’. Ella es la figura que relaciona los cuerpos con los suelos. Su arte sólo parece ser ‘real’ en cuanto habita, y por tanto delimita, la fisura entre el mundo natural en el que vive su vida como persona y el mundo que se inventa y representa como artista quien a veces se presenta a sí misma en sus representaciones. Más aún, su vida no es su obra.”*)

³²⁵ Carolee Schneemann, **Up to and Including Her Limits**, Libro de artista, Op.cit., sin número. (*“Me reconozco y me despego de mí misma...Mientras edito la película no pienso ‘este es mi paso por el portal’ sino más bien ‘mientras ella pasa por el portal ¿aumento o bajo la intensidad de la luz?’”*)

misma. Resulta interesante que a pesar de que no se ve una narrativa en sus películas, parece que existía una conciencia narrativa mientras creaba sus películas: *"I become She. We become They...The passage of identifications shift with differing considerations."*³²⁶ Más adelante, en el mismo texto afirma: *" All of which brings me to particular slants as witness of myself."*³²⁷ La artista se observa a sí misma desde afuera, incluso mientras se encuentra dentro de la acción retratada. La idea de ser testigo de uno mismo la trabaja también Gusdorf en el texto previamente citado:

*...the prerogative of autobiography consists in this: that it shows us not the objective stages of a career- to discern these is the task of the historian- but that it reveals instead the effort of a creator to give the meaning of his own mythic tale. Every man is the first witness of himself: yet the testimony that he thus produces constitutes no ultimate, conclusive authority- not only because objective scrutiny will always discover inaccuracies but much more because there is never an end to this dialogue of a life with itself in search of its own absolute.*³²⁸

En su arte, Schneemann no brinda información específica sobre su vida. No hay intención de expresar verdades sobre su ser o sobre momentos de su vida. Lo que Schneemann crea son pequeñas impresiones, fragmentos tomadas de su cotidianidad, manipulados y convertidos en materia

³²⁶ Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, Libro de artista, Op.cit., sin número. (*"Me convierto en Ella. Nos convertimos en Ellos...El pasillo de identificaciones cambia con distintas consideraciones."*)

³²⁷ *Ibíd.* (*"Todo lo que me lleva a distintos enfoques como testigo de mí misma."*)

³²⁸ Geroges Gusdorf, Op. cit., p. 48. (*"...la prerogativa de la autobiografía consiste en esto: que nos enseñe no las etapas objetivas de una carrera- es tarea de los historiadores discernirlos- sino que se revele en vez el esfuerzo de un creador de dar sentido a su propio relato mítico. Cada ser humano es su propio primer testigo: sin embargo, si el testimonio que produce no constituye una última o conclusiva autoridad- no sólo por el escrutinio objetivo siempre va a descubrir las faltas de precisión pero más aún porque nunca va a haber un final para este diálogo de una vida misma con su propio absoluto."*)

plástica. Su arte se aproxima a la autobiografía porque forma parte de una búsqueda más grande, el intento de entender la complejidad del propio ser (I/Body) a través del tiempo.

1.1 Trilogía autobiográfica: fragmentos de una vida

La tres películas que forman parte de esta agrupación autobiográfica fueron realizadas, de manera independiente pero sucesiva, entre 1964 y 1976. Este periodo, prácticamente una década, fue marcado por tres periodos distintos en la vida de Schneemann. La artista había recurrido previamente al soporte fílmico para dejar constancia de su arte. Ejemplo de ello serían las grabaciones que se hicieron de su performance *Meat Joy*, así como de otras intervenciones. En esta instancia, la cámara se vierte sobre su vida en vez de su obra. Más que cualquier otro medio, el cine le permite a Schneemann utilizar escenas de su diario vivir directamente en su arte.³²⁹ Muchas de sus performances, happenings e instalaciones están inspiradas en experiencias corporales o de alguna manera hacen referencia a objetos o personas de su vida. El cuerpo en términos de sus interacciones cotidianas elude la representación artística.

³²⁹ Schneemann expresa esta idea cuando dice que las películas "are the way I examine actual lived experience." Carolee Schneemann, citada en Jennifer Heath *Schneemann Rides Art's Cutting Edge* en **Daily Camera**, 4 de noviembre, 1985.

La inclinación cinematográfica de Schneemann es un intento de examinar las diversas maneras que el ser corpóreo, *I/Body*, se desenvuelve dentro de su contexto íntimo. Estas películas no son documentos de la vida de Schneemann, más bien son herramientas de conocimiento dentro del proyecto epistemofílico. Lo que percibimos es una indagación sobre la mirada: *"I'm using the actual lived life, that's the only chance for me to see: Is there a sensory and conceptual correspondance between what I live and what can be viewed and seen?"*³³⁰ En el análisis de *Fuses* postulamos que el deseo de Schneemann de ver-y verse en-el acto sexual también es un intento de entender su vivencia corporal dentro de su relación erótica y romántica. En las otras dos películas ocurre algo similar. La cámara funciona casi como un ojo externo, un referente visual desde el cual se puede entender lo que experimentó en carne propia. La película provee una información visual que no se tiene dentro de la vivencia corporal. En cierta medida el registro cambia de primera a tercera persona y de esa manera puede simultáneamente contemplarse dentro y fuera de lo vivido.

En términos específicos la trilogía explora tres relaciones sentimentales de Schneemann. Cada película corresponde al momento cronológico de cada pareja. En los tres casos comienza como parte de una

³³⁰ Carolee Schneemann *On Censorship: Interview with Aviva Rahmani* en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 215, artículo original *On Censorship: Interview with Aviva Rahmani* en **M/E/A/N/I/N/G Journal**, 1989, p. 7. (*"Utilizo la vida real vivida, es la única oportunidad que tengo para ver: existe una correspondencia sensorial y conceptual entre lo que vivo y lo que puede ser visto y mirado?"*)

indagación por entender un aspecto de la relación. En algunas instancias el desenlace amoroso altera el producto final, en otros parece ser que el proceso de factura de la película produjo cambios en la relación de pareja. Esto implica que cada película representa distintos tiempos: el tiempo vivido dentro de las imágenes grabadas y el de Schneemann como artista que le brinda unidad plástica. En otras palabras, la artista Schneemann contempla los pedazos de su vida y los desarticula para crear algo nuevo. Lo que prevalece no son los momentos tal cual vividos, sino la forma en que ella lo recompone. Es en ese proceso donde tiene lugar el ejercicio autobiográfico.

1.1.1 Fuses: James Tenney

Carolee Schneemann trabajó en la película *Fuses* desde 1964 hasta febrero de 1968.³³¹ Mientras llevaba a cabo el proyecto lo describió de

³³¹ Carolee Schneemann, *Correspondence Course*, Op. cit., p. 128. (Carta a Michael Kustow del 16 de mayo de 1967) Por la cronología de eventos podemos suponer que comenzó a filmar la película a finales del 1964. Gran parte de ese año lo pasó fuera de Estados Unidos, por ejemplo, pasó casi todo el verano en Europa trabajando Meat Joy. James Tenney también se encontró en varios viajes por su trabajo como compositor así como por su trabajo temporero. Ya en enero de 1965 estaba trabajando en la película, como se puede ver en sus cartas de ese periodo.

distintas maneras: "genital landscape film", "color sex film"³³² y en 1966 la llama "my love film"³³³ Como discutimos anteriormente, la película fue el intento de Schneemann de mostrar la armonía experimentada en su relación amorosa con James Tenney. La propuesta de la película era plantear la sexualidad fuera de las retóricas convencionales del deseo para verla como una posibilidad de intercambio intercorporal. Esta inquietud nace como parte de su proyección narcisista: "*In Fuses, the necessity was to investigate the absence in my culture of a visual heterosexual intimacy that corresponded to my own experience.*"³³⁴ Esas palabras denotan la necesidad de identificación con las experiencias que veía en su entorno. Este contraste se debe a las particularidades de la personalidad de Carolee Schneemann pero más significativamente de la relación con James Tenney.

Carolee Schneemann y James Tenney se casaron en 1956.³³⁵ Según Kristine Styles el matrimonio fue secreto.³³⁶ La relación entre ellos fue una

³³² Carta a Wolf Vostell, 22 de enero de 1965, **Correspondance Course**, Op. cit., p.95. ("*película de paisajismo genital*") y Carta a Jean-Jacques Lebel, 12 de enero de 1965, *Ibidem*, p.94. "*película a color sexual*".

³³³ Carolee Schneemann carta a Chieko Shiomi, agosto 1966, *Ibidem*, p. 107. "*mi película de amor.*"

³³⁴ Carolee Schneemann *On Censorship, Imagng Her Erotics*, Op. cit., p. 215. (Original **M/E/A/N/I/N/G Contemporary** Art Issue Nov., 1989, p. 7). ("*En Fuses, la necesidad era investigar la ausencia en mi cultura de una intimidad heterosexual visible que correspondiera con mi propia experiencia.*")

³³⁵ Carolee Schneemann menciona la boda, de carácter improvisada, en una carta a la escritora Naomi Levinson, 26 de septiembre de 1956. **Correspondance Course**, Op. cit., pp. 8-9. La fecha precisa parece haber sido el 17 de mayo. En una carta de James Tenney a Carolee Schneemann en la que lamenta el no haber estado juntos el día de su aniversario, 17 de mayo. Carta de James Tenney a Carolee Schneemann, 18 de mayo de

convivencia armoniosa de mucha colaboración entre ambos. Se dividían equitativamente las tareas domésticas y se apoyaban mutuamente en sus carreras artísticas.³³⁷ Este sentido de complicidad que ambos vivían como pareja era muy distinto al de otros matrimonios de la época, algo de lo que Schneemann cobró conciencia al compartir con algunas de sus amistades:

*...for Jim and I have 'done it'; our equality. And that this equality means we share petty things and help each other(...)and the basic orders of domestic routine are suspect by them as we come more and more to take them easily and with certain pleasures. (Jim's pleasure in having the dishes done so that I can more easily make meals, or his making meals when I hate it and doing dishes.)*³³⁸

La forma en que describe su cotidianidad, así como la manera en que se escribían entre ellos mismos, demuestra que eran un equipo muy bien conjuntado. El intercambio de palabras denota también afecto y mucha pasión: *"Where we are together the world becomes so plastic, tactile that every gesture the breath of a pore, fart, belch, embrace or insight structures and informes."*³³⁹ El tratamiento que Schneemann le dio a *Fuses*, la forma en

1964, **Correspondence Course**, p. 80. Para esas fechas Schneemann estaba en Francia trabajando con *Meat Joy*.

³³⁶ *Ibidem.*, p. 3.

³³⁷ Esto implicaba que muchas veces se encontraban en lugares distintos dependiendo de las oportunidades de trabajo.

³³⁸ Carolee Schneemann Carta a Naomi Levinson, 29 de mayo de 1959, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 39. ("*...puesto que Jim y yo 'lo hemos logrado'; nuestra igualdad. Y esta igualdad significa que compartimos las cosas pequeñas y nos ayudamos uno al otro (...) y las órdenes básica de la rutina doméstica son sospechosas para ellos mientras las tomamos más fácilmente y con ciertos placeres. (El placer de Jim en lavar los platos para que yo pueda hacer las comidas con más facilidad, o cuando él cocina porque yo lo odio y hago lavo los platos.)*")

³³⁹ Carolee Schneemann carta a James Tenney, 19 de agosto de 1961, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 49. ("*Cuando estamos juntos el mundo se vuelve tan plástico, tan táctil, que*")

que está editada, las texturas que incorpora, los ritmos, todos esos elementos de una manera u otra reflejan ese sentido de unión y equidad que vivían juntos.³⁴⁰ En febrero de 1968 Schneemann terminó la película.³⁴¹ Al siguiente mes cortó su relación con Tenney.³⁴² Los sucesos que llevaron a esa ruptura desembocan en la próxima película autobiográfica.

1.1.2 *Plumb Line*: Tom Molholm

James Tenney y Carolee Schneemann habían formalizado un matrimonio poco convencional. Debido a los largos periodos de tiempo que tenían que pasar separados por la naturaleza de sus trabajos, tenían un acuerdo por el que durante los momentos de separación podían mantener relaciones sexuales superficiales. Luego regresaban a su relación de pareja monógama. El arreglo les funcionó bien hasta enero de 1968. Carolee Schneemann estaba en Chicago llevando a cabo *Illinois*

cada gesto, el aliento de un poro, un pedo, un eructo, un abrazo o percepción da estructura e informa.”)

³⁴⁰ La relación no era perfecta. Con el tiempo Schneemann descubrió que Tenney nunca le expresó su deseo de tener hijos con ella, algo que habían decidido juntos. *Ibíd.*, p. 196. La prioridad para ambos era su relación de pareja y sus respectivas carreras. En una carta a Clayton Eshleman, ella le manifestó su indignación porque en todo ese tiempo de amistad y complicidad nunca tuvo la confianza para confesarle algo tan importante para él. *Ibíd.*, p. 214.

³⁴¹ Carolee Schneemann carta a Michael Kustow, 16 de mayo de 1968. *Ibíd.*, p. 128.

³⁴² Según ella, fue Tenney quien decidió irse. Sin embargo, ya estaban separados cuando él tomó la decisión de marcharse.

Central. Durante ese tiempo, ambos tuvieron encuentros pasajeros. A su regreso, Schneemann notó que su forma de sentir la relación con James Tenney había cambiado: *"I was very upset by an affair in Chicago which did not pass off and away as the strange and impossible fragment it clearly was. I needed time to shake it? Come to terms? Insight? On all the emotional levels it set off which were not re-absorbed into my love with Jim..."*³⁴³ En marzo de 1968 se separa de Tenney y comienza oficialmente su relación con Tom Molholm.

En junio de 1968, ambos pasaron un tiempo en Europa. Schneemann se encontraba en Venecia para la bienal y luego se trasladó a Londres, donde filmó algunas de las escenas de sus vivencias allí y a su regreso continuó grabando momentos de su relación. En algún momento

³⁴³ Carta a Clayton Eshleman, enero 1970. **Correspondence Course**, Op. cit., pp. 158-159. (*"Estaba bien afectada por un amorío que tuve en Chicago que no se quedó como el fragmento extraño e imposible que se suponía que fuera. ¿Necesitaba tiempo para sacudirlo? ¿Llegar a términos? ¿Perspectiva? Todos los niveles emocionales que encendió no fueron re-absorbidos dentro de mi amor a Jim..."*). En el recuento que hace Carolee Schneemann en esta carta Tenney tuvo una relación con una mujer. En el momento de separación él quería seguir viendo a esta persona, lo cual no provocó celos en Schneemann, p.159. Según la carta, James Tenney fue quien optó por irse de la casa donde todavía vivían a pesar de la separación. En una carta previa, James Tenney le escribe a Schneemann: *"at last I understand (again) that sense of total focus that leads one to choose a singular 'fidelity'- essentially what you said to me about your relationship with Tom."* Carta a Schneemann, 20 de agosto 1968, *Ibidem*, Op. cit., p. 138. (*"finalmente entiendo (de nuevo) ese sentido de enfoque total que conduce a uno hacia una fidelidad singular- es esencialmente lo que me dijiste de tu relación con Tom."*) Aunque entendemos que probablemente hubo un periodo de transición, todo parece señalar que últimamente Schneemann optó por su nueva relación. En esta carta, Tenney le comenta que estaba enamorado de "Anne", Christine Tenney, quien pasó a ser su segunda esposa y madre de su primera hija. Vale la pena aclarar que la separación según Schneemann fue bajo mutuo acuerdo: *"...the separation from Jim, three months now and strangely without pain and with our usual accordance of feeling concern for one another."* Carta de Carolee Schneemann a Michael Kustow, 16 de mayo de 1968, *Ibidem*, p. 128. (*la separación de Jim, ya van tres meses y extrañamente sin dolor y con nuestro acuerdo usual de preocuparnos por uno al otro."*)

de 1969, Molholm cortó su relación con Schneemann, algo que la dejó perpleja.³⁴⁴ En mayo de 1969 Schneemann fue invitada a presentar *Fuses* en el festival de cine de Cannes. La ruptura le afectó tanto que en vez de regresar a su hogar se quedó deambulando por Europa buscando proyectos.³⁴⁵ Tenía consigo su gato Kitch y las cintas del material que había grabado de Tom Molholm. A pesar de la angustia ante el fracaso amoroso, seguía trabajando con la película: *"portrait of Tom cut with breakdown tapes"*.³⁴⁶ Entre agosto y septiembre de 1969, Schneemann se establece en Londres donde encontró más oportunidades para su arte. Desde allí, continuó trabajando con su película hasta que finalmente en 1972 la completó.

Lejos de ser un retrato de Molholm, *Plum Line* es una representación visual de la desintegración de una relación. En la película, Schneemann mezcla imágenes grabadas durante aquel verano del 1968 en Europa (**Figura 56 y 57**), con tomas de Molholm posando cerca de la ventana, su gato Kitch, así como otros momentos e imágenes. En algunas partes, Schneemann derrama líquidos sobre las imágenes o pinta sobre ellas (**Figura 58 y 59**). La sucesión de secuencias se altera en la medida

³⁴⁴ No sabemos la fecha exacta pero probablemente antes o durante el mes de mayo. **Correspondence Course**, Op. cit., p. 142.

³⁴⁵ En una carta a Tenney ella escribe: *"It's been clear for several months that I cannot come back to New York, which maintains its presence as ruin..."* Carta a James Tenney, 4 de agosto 1969, *Ibidem*, p. 152. (*"Por varios meses ha quedado bien claro que no puedo regresar a Nueva York que mantiene su presencia como ruina..."*)

³⁴⁶ Carolee Schneemann Carta a James Tenney, 4 de agosto de 1969. *Ibidem*, p. 152. (*"retrato de Tom editada con cintas descompuestas."*)

que progresa la película. Más o menos a la mitad, el ritmo se vuelve notablemente más lento. El sonido que acompaña la película, otro collage de sonidos, también parece silenciarse. Luego poco a poco vuelve a animarse al revés hasta concluir con las mismas imágenes con las que se inicia la película: la imagen de Tom Molholm de perfil proyectada en una pared. Encima, una mano sostiene una plomada que se mueve agitadamente (**Figura 60**). Al final, la cinta comienza a arder (**Figura 61**). Esos momentos grabados en la cinta son destruidos. Schneemann parece exteriorizar la angustia de ver aquella relación convertirse en nada: *“‘Plumb Line’ is a portrait of the dissolution of a relationship...the metaphor is embedded in the dissolution of the film itself, so the film is burnt and seems to be destroyed as you watch it. It’s an exorcism.”*³⁴⁷ En el momento de grabar las imágenes la película iba a ser un retrato amoroso de su relación. El producto final no sólo refleja la ruptura, sino que convierte esa realidad cotidiana en extrañeza. Muchas tomas son proyectadas en una pared, lo cual crea una distancia visual con las imágenes en movimiento. En *Fuses*, las texturas y manipulaciones sobre el celuloide funcionan para reiterar la confusión de los sentidos dentro de la experiencia sexual. En esta película, las dimensiones físicas de la cinta son exploradas para

³⁴⁷ Schneemann, citada en Jennifer Heath *Schneemann Rides Art’s Cutting Edge*, Op. cit. (*“‘Plumb Line’ es un retrato de la disolución de una relación...la metáfora está integrada en la disolución de la película misma, de modo que la película se quema y se destruye mientras la vez. Es un exorcismo.”*)

desarticular lo que se ve en las imágenes. Stan Brakhage comenta lo siguiente sobre el film: "*Plumb Line* was, to me, a use of film to accomplish **BOLDLY** one of the most amazing set of sentiments, and delicacies of feeling, yet unskinned from a strip of celluloid; it's strong visuals graphed across the screen something kin to a shriek..."³⁴⁸.

El sentimiento que se transmite es logrado por la visibilidad de la película que ella manipula de forma agresiva. Parece que el proceso de editar la película no sólo fue un exorcismo de sus sentimientos sino que intentaba entender la ruptura. Resulta un poco extraño, pero en aquel momento, el fracaso de esta relación le causó mucho más dolor que cuando terminó con Tenney. Lo que más le chocó fue enterarse repentinamente que la seguridad y estabilidad emocional que sentía no era recíproca. Los recuerdos que ambos tenían de su relación eran muy distintos. Schneemann no podía entender el abismo tan grande que había entre su experiencia y la de Molholm. Parte de la frustración se debe precisamente al gran cambio que ella había hecho en su vida. Las imágenes que ella había grabado reflejaban el afecto e idilio que ella recordaba. *Plumb Line* en ese sentido funciona como una desactivación de esos recuerdos. El elemento autobiográfico no viene ya tanto de las

³⁴⁸ Stan Brakhage, carta a Carolee Schneemann, 19 de septiembre de 1977.

Correspondence Course, Op. cit., p. 284. ("*Plumb Line* fue, para mí, una manera de usar el cine para transmitir corporalmente un conjunto de sentimientos extraordinarios, y las delicadezas del sentir, todavía sin separar de un pedazo de celuloide; son visuales fuertes graficadas a través de la pantalla en algo similar a un grito.")

imágenes grabadas como tal sino más bien del efecto, casi performativo, de destrucción que recupera de forma visual el estado emocional y sentimental de Schneemann en ese momento tras su fracaso amoroso.

1.1.3 *Kitch's Last Meal: Anthony McCall*

En 1971 Schneemann comienza su relación con Anthony McCall, director de cine británico. En sus inicios fue un poco complicada ya que ellos empezaron a tener una relación amorosa mientras él convivía con una mujer que padecía de un cáncer terminal.³⁴⁹ En enero de 1973 se casaron y poco después se trasladaron a la vieja casa de Schneemann. Durante la estancia de la artista en Europa, la casa había estado ocupada por unos inquilinos negligentes que la dejaron en un estado lamentable. Una vez casados y recién llegados, tuvieron que dedicarse a limpiar y hacer mejoras en la casa. Fue un momento de trabajo intenso en el que ambos acondicionaban ese nuevo hogar.³⁵⁰ Para estas fechas, su gato

³⁴⁹ Carta a Clayton Eshleman, 21 de septiembre de 1971. **Correspondence Course**, Op. cit., pp. 181-182.

³⁵⁰ Según Schneemann la casa estaba en tan malas condiciones que tardaron más de dos semanas en sacar toda la basura que había en las habitaciones. Parte del tiempo lo pasaban en la ciudad de Nueva York, donde ambos buscaban trabajo, y el resto del tiempo en New Platz trabajando en la casa. Ver: Carta de Carolee Schneemann a Ann Lauterbach, 26 de marzo de 1977, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 198. A pesar del cansancio, Schneemann expresa satisfacción: *"For the first weeks we barely raised up from hands and knees. Red Knees, strained backs, broken nails, flattened hands and we're delighted.*

Kitch tenía ya 17 años y comenzó a tener problemas de salud. Schneemann decidió grabar todas las comidas de la gata hasta su inevitable muerte. En 2007, durante una presentación, la artista confesó que la película era sobre la pérdida y que el proceso de grabarla era una forma de prepararse para lo inevitable: *"This time loss wasn't going to creep up on me. I was going to anticipate loss."*³⁵¹ La película sería entonces un intento de ver y acompañar al animal durante esa última etapa de su vida. Colocó micrófonos por toda la casa y, con una cámara Super 8 que le habían prestado³⁵², grabó todas las comidas de Kitch hasta su muerte. En ese proceso la cinta también recopiló muchos aspectos de la vida de Schneemann y su relación con McCall.³⁵³

Kitch's Last Meal durante muchos años fue un proyecto abierto.

Schneemann exhibía el film incompleto, como sucedió durante la pieza

The centering together, harmonious, equable." Carolee Schneemann, Carta a Ann Lauterbach, 26 de marzo de 1973, *Ibidem*, p.198. (*"Durante las primeras semanas casi dejamos de estar de rodillas. Rodillas rojas, espaldas tensadas, uñas rotas, manos aplanadas y estábamos encantados. Nos centramos juntos, armoniosos y equitativos."*)

³⁵¹ Presentación de la película durante Performa 07 en Anthology Films Archives, Nueva York. La actividad se tituló *Remains to be seen: Kitch's Last Meal* y fue presenciada por la autora el 16 de noviembre de 2007. (*"Esta vez la pérdida no iba a sorprenderme. Yo iba a anticipar la pérdida."*)

³⁵² Schneemann cuenta cómo consiguió la cámara en el libro **More Than Meat Joy**, *Op. cit.*, p. 224. : *"I had sold all my film equipment and after a lecture and film showing at the New School, a man in the class asked 'what do you film with?' I had to answer 'with anything I can borrow.' He generously offered to lend me his camera."* (*"Vendí todo mi equipo de cine y después de una lectura y proyección de película en el New School, un hombre en la clase me preguntó '¿con qué grabas las películas?' Tuve que contestar 'con cualquier cosa que pueda coger prestada.' Me ofreció generosamente prestarme su cámara."*). En la presentación de Anthology Film Archive también contó esta anécdota.

³⁵³ En una carta a James Tenney dice que la biografía de Kitch *"enclosing or unraveling my autobiography."* Carta a James Tenney, 9 de agosto de 1973. **Correspondence Course**, *Op. cit.*, p. 205. (*"encerrando o desarrollando mi autobiografía."*)

Up to and Including Her Limits, a la vez que continuaba grabando y editando el material.³⁵⁴ La película está compuesta de varios elementos. Se trata de una doble proyección, las escenas que Schneemann editaba las componía en dos rieles separados que se proyectaban simultáneamente uno encima del otro (**Figura 62**). Esta disposición vertical añade dinamismo visual a las imágenes.³⁵⁵ La película iba acompañada de una composición de sonidos que Schneemann recopilaba de su vida diaria. Ruidos de la casa, del tren, conversaciones entre la pareja, maullidos de Kitch y discursos, entre los cuales estaba el texto que Schneemann posteriormente leyó en *Interior Scroll*.

³⁵⁴ En una carta Schneemann comenta una reseña negativa que hizo Jonas Maek sobre *Up to and Including Her Limits* en la que incluía sus impresiones sobre *Kitch's Last Meal*: "The film is currently working with four sections of double projections; each set has tape, and these tapes ran from 'speaking out loud' - to the feminist and personal history statements - to the hushed, subliminal sounds which surround Kitch and form a daily envelope of sound particles. Since the filming, editing and sound layers continue week by week the speaking sections begin to function in time like recitations: Jonas heard the 'sorrows & outrages' tape but not the 'domestic-harmonious couple' tape - which is very funny, subtle and uses banal but magic trivia which can elliptically contain and release fierce emotions bound into a couple's ordinary life." Carolee Schneemann, Carta a Carol Wikarska, 28 de enero de 1975, **Correspondence Course**, Op. cit., p.229. ("La película actualmente funciona con cuatro secciones de doble proyección; cada una tiene una cinta y estas cintas van de 'hablando en voz alta' - a los enunciados feministas y de historia personal - a los sonidos callados y subliminales que rodean a Kitch y forman un sobre cotidiano de partículas sonoras. Ya que la grabación y edición de sonidos continúa todas las semanas las partes con voz empiezan a funcionar como recitaciones: Jonas escuchó la cinta de 'penas y furias' pero no la de 'pareja doméstica armoniosa' - lo cual es bien cómica, sutil y utiliza trivia banal y mágica que puede contener elípticamente y desatar sentimientos fuertes que surgen en la vida ordinaria de una pareja.")

³⁵⁵ Durante la presentación de la restauración de *Kitch's Last Meal* en Anthology Film Archive, Schneemann dijo que le interesaba explorar la tensión visual en esa verticalidad. También comentó que el formato fue una manera de compensar las limitaciones formales que para ella presentaba el uso de la Cámara Super 8. Al final de la actividad alguien en el público comentó que esa verticalidad le remitía al eje corporal, algo que Schneemann no había considerado pero encontró interesante.

La película tiene varias secciones, cada una marca un año de vida de Kitch. Cada riel proyecta escenas distintas que en algunos momentos se intercambian y mezclan escenas de la vida diaria: Carolee Schneemann y Anthony McCall haciendo tareas domésticas, barriendo, trabajando en el jardín, en el campo, imágenes del tren que pasaba detrás de la casa, Schneemann bailando, paisajes con nieve, la pareja haciendo el amor, Kitch interactuando con ellos entre otros momentos cotidianos. Las escenas de la gata comiendo aparecen entremezcladas entre todos esos momentos. Estas comidas de Kitch sirven como eje unificador en la película. Entre todos los movimientos y cambios de escenas, reaparece siempre el gesto repetido del gato frente a su comida. La gata finalmente murió el 3 de febrero de 1976 mientras comía su desayuno.³⁵⁶ Las últimas tomas de la película muestran a Kitch ya sin vida. Schneemann la sostiene en sus manos mientras llora. El cuerpo del animal se ve pequeño, duro, parece casi un fósil. Las imágenes impactan por la realidad concreta de la muerte. La presencia de Kitch estaba estrechamente entrelazada con la vida de Schneemann. En la película vemos al animal interactuando directamente con el matrimonio, así como el espacio que todos habitaban. La gata no sólo formaba parte de su cotidianidad, sino que también era

³⁵⁶ Carolee Schneemann carta a Clayton Eshleman, 21 de febrero de 1976.

Correspondence Course, Op. cit., p. 270. También lo repite en muchas ocasiones, incluyendo la presentación de la película en Anthology Film Archive el 16 de noviembre de 2007.

parte de su historia personal así como de su arte. Fue testigo y cómplice de todas las relaciones de Schneemann hasta ese momento. La gata apareció en las tres películas de esta trilogía y muchas obras de Schneemann, así como en trabajos de otros artistas como la película *Cat's Cradle* de Stan Brakhage. Durante el período de factura de *Kitch's Last Meal*, la gata también aparecía como parte de *Up to and Including Her Limits*. En muchos sentidos, no se trata meramente de la muerte de una mascota, sino de un espacio de tiempo, un pedazo de vida que llegaba a su fin.

El tema de la muerte resulta particularmente resonante dentro de un proyecto tan intrínsecamente centrado en la experiencia corporal. El cuerpo, que es la manera que el ser conoce e interactúa en el mundo, es trágicamente finito. Es el punto final para esa experiencia corporal. Para Schneemann la muerte provoca simultáneamente frustración y aceptación. Es motivo de cierta angustia porque elimina, de forma contundente, toda experiencia. A la misma vez queda completamente al margen de la comprensión humana. Por otra parte, Schneemann acepta la muerte como un hecho natural. En sus propias palabras:

But further my sense of tragedy largely has to (sic) with the frailty of the body, its incomprehensive vulnerability while the will or spirit is strong as a sun, and how either the nobility of body or spirit or both can be destroyed in an instant (or in endless time) no amount of will to life

prevailing- but the will and its process is its grandeur, in the face of impossible destiny. ³⁵⁷

Dentro de la tristeza que puede provocar la ineludible certeza de la muerte hay un sentido de admiración por la voluntad de vivir. Esta actitud la vemos presente en *Kitch's Last Meal*. Schneemann plasma a su gata que a pesar de lo que le sucedía a su cuerpo continuaba con su vida.

En diciembre de 1972, Kitch tuvo una neumonía:

...for two weeks she didn't eat, drink water, crap. We had to feed her four times a day with vitamin potions I mashed into broth & shot down her throat by a tiny syringe....On our wedding day she crept over to her dish and ate a scrap of liver! Feeble and limp as she was she struggled through with loving, devoted awareness. ³⁵⁸

Schneemann destaca el esfuerzo de la gata en comer a pesar del debilitamiento de su cuerpo. Vemos cómo este acto tan cotidiano se convierte en una afirmación de vida. Schneemann ha comentado repetidas veces lo mucho que aprendía sobre la corporeidad y la

³⁵⁷ Carolee Schneemann, Carta a Naomi Levinson, 29 de mayo de 1959. **Correspondence Course**, Op. cit., p. 41. (*"Más aún, mi sentido de tragedia se debe enormemente a la fragilidad del cuerpo, su vulnerabilidad incomprendible mientras que la voluntad o el espíritu es fuerte como un sol y cómo o la nobleza del cuerpo o el espíritu pueden ambas ser destruidas en un instante (o en tiempo sin fin) sin que prevalezca ninguna cantidad de voluntad de vivir- pero la voluntad y su proceso es su grandeza cuando enfrenta un destino imposible."*). En la misma carta añade que si esa voluntad de vivir siempre triunfase se volvería algo trivial: *"If this will always triumphed life would be present, I think, one unending soap opera where even the paltriest spirit and energy 'triumphs over enormous difficulties,' or tricks fate, like a Tarzan and a wild boar."* (*"Si esta voluntad siempre triunfara la vida sería una telenovela interminable donde aún el espíritu y la energía más mezquinos 'triunfarían sobre dificultades enormes' o engañarían al sino, como un Tarzán y un jabalí."*)

³⁵⁸ Carolee Schneemann, Carta a James Tenney, 2 de junio de 1973, *Ibidem*, p. 203. (*"Durante dos semanas ella no comió, tomó agua ni hizo sus necesidades. Tuvimos que alimentarla cuatro veces al día con unas pociones de vitaminas que mezclé con caldos y bajé por su garganta con una pequeña jeringuilla...El día de nuestro matrimonio ella se colocó frente a su plato y comió un pedazo de hígado. Estaba débil y coja y seguía luchando con amor, devoción y con conciencia de sí."*)

naturaleza observando a Kitch.³⁵⁹ En esta instancia, la mascota encarnaba la transición entre la vida y la muerte. En una carta de 1975, Schneemann cuenta una de las crecientes crisis de salud de la gata:

*...Kitch was furious! Recovering her breath, holding onto my hands she hissed into the night...struggled onto her shaky legs, determined to walk, half in a daze she went into the next room, collapsed onto the rug looking intently, standing, circling...She wouldn't sleep tho (sic) she must have been exhausted but sat alert, on guard against the malevolence.*³⁶⁰

Lo que se destaca en este recuerdo es la experiencia agresivamente física que el animal experimentaba. En la misma carta, Schneemann escribe: *"...the body is capable of tremendous change. For Kitch it is fighting something inevitable, imminent...the limit is cellular, biochemical timing...but she sustains this stubborn, willful attachment to life, to me, to us..."*³⁶¹ La mascota mostraba una gran voluntad de vivir a pesar del deterioro físico. Esta actitud que Schneemann vio y admiró en Kitch, la puso en práctica años más tarde cuando fue diagnosticada con dos tipos de cáncer, enfermedad que mantuvo oculta a casi todo el mundo. La artista luchó tenazmente

³⁵⁹ De hecho, lo que la artista veía en Kitch informaba su acercamiento al arte. Carolee Schneemann escribe sobre Kitch: "her awareness of space and time influenced the development of my Kinetic Theater" Carta a Margaret Fisher, 17 de julio 1974, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 216.

³⁶⁰ Carolee Schneemann, carta a Colleen Fitzgibbon, 5 de agosto de 1975, *Ibidem*, p.250. ("...Kitch estaba furiosa. Bufó toda la noche mientras tocaba mis manos...se esforzaba por usar sus patas temblorosas, determinada a caminar, se fue al otro cuarto aturdida, colapsó sobre la alfombra y miró con intensidad, de pie, circulando...No podía dormir, sin embargo, tenía que haber estado exhausta pero se mantenía sentada alerta, en guardia contra la malevolencia.")

³⁶¹ Carolee Schneemann, carta a Colleen Fitzgibbon, 5 de agosto de 1975, *Ibidem*, p.250. ("...el cuerpo es capaz de un cambio tremendo. Para Kitch se trata de pelear contra algo inevitable, inminente...el límite es celular, sincronización biológica...pero ella mantiene este apego terco y voluntarioso hacia la vida, hacia mí, hacia nosotros...")

por su propia vida sin dejar de trabajar en su arte.³⁶² A través de su vida y obra, hay una constante admiración por el ser humano durante ese proceso de muerte. En sus cartas, cuando escribe sobre seres queridos que fallecieron lo hace de una forma muy positiva, destacando la integridad de esas personas. En su pieza *Mortal Coils* (**Figura 63**), Schneemann hace un homenaje a varios artistas y amigos que murieron durante ese periodo, tiempo muy cercano a su propia enfermedad. La instalación consistía en varias proyecciones de imágenes de cada artista junto a palabras de aprecio de familiares y amigos. Frente a cada proyección colocó una soga que giraba lentamente. Schneemann expresó que mientras hacía la obra sentía la presencia de sus amigos. La incorporación del objeto giratorio parecería sugerir la activación de esos cuerpos en la memoria. Lo que predomina no es la tristeza; más bien, Schneemann parece sugerir que la experiencia corporal, a pesar de ser limitada y frágil, puede impactar más allá de su propia limitación. Algo de lo que esos artistas fueron permanece en Schneemann dentro de ese complejo entretreído que es la intercorporalidad. En vez de causar desesperación, el tratamiento de la muerte en su obra muestra un respeto inagotable por la vida. Schneemann comenta lo siguiente sobre la muerte de Kitch: “Her

³⁶² El proceso de tratamiento e investigación de la enfermedad está presente de alguna manera en su pieza *Plague Column*. Schneemann recopiló una serie de anécdotas de personas que padecían de cáncer, entre las cuales estaban las suyas en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., pp. 287-295.

last lessons to me were that no matter how reduced her scope of motion, volition, what did remain was still wonderful."³⁶³ Estas palabras nos sugieren que Schneemann no sólo valora el placer sensorial sino que celebra la globalidad de las experiencias corporales, aún en situaciones de enfermedad y dolor.

La muerte es lo que más impacta en *Kitch's Last Meal*. No obstante, la película es también un intento de examinar los distintos aspectos que componen su vida diaria. Schneemann expresa lo siguiente: "*Fixing the camera in different areas I assess which recurrent domestic, ordinary chores define my actions from week to week.*"³⁶⁴ Ello significa que junto al proceso de grabar la película hubo una evaluación del material para determinar cuáles eran las actividades domésticas que más repercutían en su diario vivir. Es una observación de la cotidianidad que ocurría durante varios intervalos (al parecer, una semana) a lo largo de los años que vivió Kitch. Este proceso parece casi como un estudio obsesivo para entender esas minucias que realmente ocupan la mayor parte del tiempo. Tiempo marcado por la inevitable pérdida de uno de los aspectos que afectaban esa intimidad.

³⁶³ Carolee Schneemann, Carta a Clayton Eshleman, 21 de febrero de 1976.

Correspondence Course, Op. cit., p. 270. ("*La última lección que me dio fue que no importaba cuán reducida quedaba su capacidad de movimiento, voluntad, lo que permanecía seguía siendo maravilloso.*")

³⁶⁴ Carolee Schneemann, [carta a] Daryl Chin sobre *Up to and Including Her Limits*, en *Up to and Including Her Limits*, Libro de artista, Op. cit., sin número. ("*Al colocar la cámara en distintas áreas podía evaluar cuáles eran las rutinas domésticas y ordinarias que definían mis acciones de semana a semana.*")

Uno de los elementos de la cotidianidad que Schneemann exploró fue su matrimonio con Anthony McCall. La película y sonido recoge momentos de armonía así como peleas y discusiones. Podemos imaginar que en el proceso de examinar las cintas, Schneemann también contemplaba su vida de pareja. Resulta interesante que durante 1971 y 1972, la artista llevaba a cabo otra película, *Reel Time*.³⁶⁵ En este proyecto, que permaneció inconcluso, tanto McCall como Schneemann filmaban simultáneamente para examinar su relación desde ambos puntos de vista.³⁶⁶ De alguna manera, las intenciones detrás de ese experimento se traspasaron en *Kitch's Last Meal*. Ahora, en cambio, la relación de pareja era estudiada en el contexto de la vida de la mascota.

La triología autobiográfica recorre periodos significativos en la vida y obra de Schneemann. Las tres películas representan una mirada hacia la intimidad que experimentaba con sus parejas. Curiosamente cada film está vinculado a la pérdida de sus relaciones sentimentales. Anthony McCall y Carolee Schneemann se separaron pocos meses después de

³⁶⁵ Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, Op. cit., p.283.

³⁶⁶ El proyecto es mencionado en Paula Tin Nyo *Carolee Schneemann: An Artweek Interview* en *Artweek*, 28 de marzo de 1971, p. 21. También aparece en la entrada de Schneemann, Carolee del *Directory of U.K. Independent Film-Makers*, No.1, abril 1972: "...her current work in progress is just about exchange-it's a diary film of her relationship with Anthony McCall, filmed from both sides." ("...la obra que actualmente está trabajando es simplemente un intercambio- es un diario grabado en cinta de su relación con Anthony McCall, filmado desde ambos puntos de vista.")

completar *Kitch's Last Meal*.³⁶⁷ En su libro **More Than Meat Joy**, la artista cuenta que durante una presentación de *Fuses* en 1968 una persona del público asumió que la relación grabada en la película tuvo que haber terminado ya que la naturaleza del cine es absorber la vida.³⁶⁸ Esta observación desencadenó las inquietudes que impulsaron la necesidad de grabar su vida con Anthony McCall.³⁶⁹ La ruptura de este matrimonio se debió a muchos factores. No obstante, es posible que incorporar de una manera tan evidente los espacios compartidos en la intimidad afectara a la relación de pareja. Después de su separación, Tom Molholm escribe a Schneemann lo siguiente:

*Looking back on it I remember how down and out & haunted I would sometimes feel. A case of overexposure? or feeling diminished and not in control. The Hamptons did after all follow close on that brilliant time we had had in London; did I find it a comedown having all of a sudden to cope? Or did I sense an ego or will in you that really threatened me- or if not that, then seemed to have little or nothing to do with me. That for me was really the crisis or Turning point for us.*³⁷⁰

³⁶⁷ El proceso de separación fue uno bastante complejo y ambiguo en el que ambos intentaron continuar su matrimonio a pesar de estar emocionalmente involucrados con otras personas. Este periodo es recogido en la pieza *ABC: We Print Anything- In The Cards*. (S.I.): Brummense, c. 1977.

³⁶⁸ **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 225. El comentario lo hizo Jo Durden-Smith, con quien luego entabló amistad.

³⁶⁹ "The remark haunted me. I decided to creep around this mystical determinism and center a super 8 diary film of Anthony's and my daily life on our cat Kitch-my companion of seventeen years." *Ibidem*, p. 225. ("El comentario me atormentó. Decidí perseguir este determinismo místico y quise que el diario de cinta Super 8 sobre mi vida con Anthony estaría centrado en nuestro gato, Kitch,- mi compañera de diecisiete años."). Aunque la cita sólo se refiere a *Kitch's Last Meal*, sabemos que hubo un intento previo de explorar la relación con Anthony McCall.

³⁷⁰ Tom Molholm, Carta a Carolee Schneemann, 5 de agosto de 1969, **Correspondence Course**, Op. cit., p.154. ("Cuando miro hacia atrás puedo recordar lo desenfocado y atormentado que me sentía a veces. ¿Fue un caso de sobreexposición? ¿O de sentirme disminuido y fuera de control? La estadía en Los Hamptons fue justo después de aquel tiempo maravilloso

Las palabras de Molholm no necesariamente se refieren a la película que Schneemann estaba grabando en ese tiempo. Sin embargo, sugiere que había un conflicto ante la autoridad creativa de la artista. Sus observaciones de alguna manera pueden recordar lo que Schneemann describe que sintió cuando Stan Brakhage filmó *Cat's Cradle* en 1958. Esta película se grabó durante un fin de semana que Brakhage y su esposa, Jane (M.J.) (**Figura 64**), pasaron en la casa de Schneemann y Tenney. La artista describe de esta manera el proceso:

*The film was mainly done in the guest room with M.J. and then a lot of Jim writing music and the kitchen, using me as I peeled onions in an apron. And my sense of being superfluous, of his wanting to put me down...No, not really to put me down, but rather aside. The last feet of film he took with strange unmeaning as I was painting M.J. in the studio and he wanted me to be painting in the apron!*³⁷¹

Lo que Schneemann describe es la imposición de la voluntad de otro creador sobre su imagen. Ella estaba molesta por el uso del delantal (**Figura 65**) porque la reducía a una convención femenina. La película también distorciónaba su relación con James Tenney ya que ambos

que tuvimos en Londres; ¿acaso fue decepcionante de pronto tener que hacer frente a todo esto? ¿O fue que percibí en ti un ego o voluntad que me amenazaba-o que no parecía tener mucho o nada que ver conmigo? Eso fue para mí la realidad de la crisis o el momento crucial para nosotros.”)

³⁷¹ Carolee Schneemann, Carta a Naomi Levinston, 28 de mayo de 1958. **Correspondence Course**, Op. cit., p. 28. M.J. es Jane Brakhage. (“La película se hizo principalmente en el cuarto de huéspedes con M.J. y luego muchas tomas de Jim componiendo música y en la cocina me grabó mientras cortaba cebollas con un delantal. Y mi sensación de que estaba demás, que él quería despreciarme...No, no era despreciarme realmente sino más bien ponerme a un lado. Ya para el final de la película él me grabó con una extraña indiferencia mientras pintaba a M.J. en mi estudio y ¡quería que usara un delantal mientras pintaba!”)

participaban equitativamente en las tareas domésticas y en los procesos creativos:

*His admitted need to dissolve, fragment relationship, coherence of Jim and me and our working-life as 'exemplary couple', so that he could free himself and Jane- his necessity to obliterate what was best and courageous in our presence. (That Jim and I became 'host' to this sumptuous reel of distortions never ceased to pain and amaze us...at the time we 'felt' this manipulation and hoped the actual footage, editing would not be alienating...)*³⁷²

Ciertamente Brakhage impuso su punto de vista, algo que provocó en Schneemann la sensación de haber perdido el control. Lo más interesante es que el proceso de grabar la película puso de relieve las fricciones que ambas parejas experimentaban dentro de su amistad. Stan y Jane Brakhage tenían una relación mucho más convencional que la de Tenney y Schneemann. La pareja desde que se casaron querían tener hijos y ambos funcionaban dentro de los papeles estereotipados de sus géneros. En particular, Jane Brakhage no tenía ninguna otra aspiración que ser madre y esposa, algo que chocaba mucho con Schneemann. La película

³⁷² Carolee Schneemann, Carta a Clayton Eshleman, 19 de noviembre de 1975. **Correspondence Course**, Op. cit., p. 266-67. ("Su necesidad, que él mismo admitió, de disolver y fragmentar la relación y coherencia que teníamos Jim y yo dentro de nuestra vida-trabajo como 'pareja ejemplar', para así poder liberarse a sí mismo y a Jane- su necesidad de destruir lo mejor y lo más valiente en nuestra presencia. (El hecho de que Jim y yo nos convertimos en 'anfitriones' de esta cinta suntuosa de distorciones nunca dejó de dolernos o sorprendernos...y en ese momento 'sentimos' esta manipulación y esperábamos que en la película final la edición no sería aislante...")

puso en relieve los contrastes entre ambas parejas que terminaron rompiendo su amistad.³⁷³

El papel de Schneemann como artista parece que también afectó la trayectoria que estas relaciones tomaron. Molholm era carpintero y su trabajo no parecía compartir los procesos creativos como quizás sucedía en sus relaciones con Tenney y McCall. Posiblemente lo que él identificó como voluntad en ella era precisamente el hecho de que era artista. Los tres hombres citados participaron de una manera u otra en algunos trabajos de Schneemann pero sólo Tenney y McCall fueron realmente colaboradores. En el caso de McCall es posible que surgieran ciertas fricciones por trabajar ambos en el cine:

*Anyway living with the Wave of the Future is daunting for me since our areas overlap, superimpose, rather than contrast or re-enforce; although I struggle to see his work/mine in exchange...I SWORE when I was 18 after love-affair with another painter (kids) NEVER live a love in same mediums...but when I met Anthony HE WAS NOT MAKING FILMS (or more rightly, restructuring the epistemology, hegemony of the conceptualist point reached at outer edge of experimental cinema...sigh...which IS what he's doing...)*³⁷⁴

³⁷³ Resulta interesante que poco después de haber grabado la película ambas parejas tuvieron una pelea masiva que rompió la amistad. Aunque años más tarde Stan Brakhage y Schneemann continuaron comunicándose.

³⁷⁴ Carolee Schneemann, carta a Carol Wikarska, 20 de junio de 1975. **Correspondence Course**, Op. cit., p. 244. (“De todos modos, vivir con el Saludo al Futuro (Wave of the Future) es abrumador puesto que nuestros campos de trabajo se solapan, sobreimponen, en vez de contrastar o reforzar; aunque puedo esforzarme por ver su trabajo/el mío en intercambio...había JURADO cuando tenía 18 años, después de una relación amorosa con otro pintor (de niños) que NUNCA viviría un amor en el mismo medio...pero cuando conocí a Anthony ÉL NO ESTABA HACIENDO PELÍCULAS (o, mejor dicho, re-estructurando la epistemología, hegemonía desde el punto de vista conceptual que se llegaba desde el filo del cine experimental...suspiro...que ES lo que está haciendo...)”

Aunque ambos se apoyaban en sus respectivos trabajos, es evidente que de alguna manera la cercanía de los medios produjo algún tipo de conflicto dentro de su relación.

En las tres películas Schneemann quería explorar y celebrar *“the intimacy of a shared life.”*³⁷⁵ Schneemann se nutría e inspiraba directamente de sus relaciones para crear su arte. Eran intentos de integrar esas experiencias que informaban su trabajo a la vez que utilizaba esas interacciones cotidianas. Las dimensiones eróticas y sentimentales eran para Schneemann claves dentro de su proceso creativo. No obstante, ella percibía tensión entre ambos aspectos de su vida: *“I can’t work without love/the primacy of work destroys love.”*³⁷⁶

La intersubjetividad experimentada dentro de una relación parece representar para Schneemann una de las experiencias corporales más completas. No obstante, los intentos de integrar ese aspecto tan importante en su vida como parte de su arte parecen poner en tensión los espacios que separan un cuerpo de otro. A pesar de esta contraposición experimentada entre su vida y su arte, Schneemann continuó utilizando su intimidad emocional como punto de partida para muchas obras.

³⁷⁵ Carolee Schneemann, **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 225. *“la intimidad de una vida compartida.”*

³⁷⁶ Carolee Schneemann, Carta a Clayton Eshleman, 21 de septiembre de 1971, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 181. *“No puedo trabajar sin el amor/la primacía de la obra destruye al amor.”*

§ 2. Autobiografía y libro de artista: Narrativa histórica autobiográfica

La escritura es posiblemente donde la práctica autobiográfica de Carolee Schneemann resulta más evidente. El esfuerzo artístico siempre estuvo acompañado por textos. Esta práctica abarca desde los escritos de corte más personales así como varias publicaciones de ensayos, libros e incluso prosa poética. La escritura de Schneemann, en todas sus modalidades, es una práctica continua en la que desarrollaba los pensamientos que están en la base de su obra. Pensamientos que eran resultado de las observaciones del diario vivir así como los intercambios con amigos y colegas. La información que extraía de estas interacciones era anotada e informaba su propuesta artística. La escritura también le otorgaba la oportunidad de evaluar su vida y obra en su contexto tanto personal como histórico. Schneemann, como autora, se documenta y se escribe a sí misma a la vez que recuenta y conserva acontecimientos sociales y artísticos. El resultado es una narrativa que reta la forma en que percibimos el arte y su historia.

2.1. Libros de artista

La escritura, quizás en un principio, figuraba como parte de un proceso privado durante la creación de su arte: notas, libretos, correspondencia, etc. No obstante, Schneemann también se empeñó en la publicación de sus textos. A lo largo de su carrera la escritura no sólo fue parte de su proceso creativo en relación a su arte, sino que la publicación fue una manera de dar a conocer su trabajo. El afán autobiográfico entonces toma varias vías: por un lado el proceso personal de escritura de la propia vida y arte para refinar sus ideas y, por otro lado, contribuir a su propia narrativa histórica. En otras palabras: Schneemann utiliza la escritura para romper el silencio que ella percibía en torno a su obra. La publicación de textos y libros se convierte en una herramienta para edificar su propia historia, o lo que podríamos considerar como una autobiografía histórica, entendida en este contexto como una narrativa histórica creada partiendo de la práctica autobiográfica.

En el capítulo anterior mencionamos el hecho que, según Schneemann, los primeros en apreciar su arte fueron sus amigos poetas. Este grupo de escritores fueron los que la ayudaron a publicar sus textos. En la década de 1960 en los Estados Unidos muchos escritores llevaban a cabo publicaciones independientes algunos tenían imprentas privadas,

otros utilizaban la mimeografía, método de impresión rápido y económico que facilitaba la divulgación de sus textos literarios. Muchos artistas de la época cooperaban con estas publicaciones. Schneemann colaboró tanto como ilustradora (**Figura 66**) como escritora.

El primer texto que se publica de Schneemann fue *Hormones Cycling* en 1963. El mismo apareció en la revista *Matter* que editaba el poeta Robert Kelly, con quien Schneemann tenía una entrañable amistad. El texto es un fluir de conciencia en el que la autora describe las distintas sensaciones relacionadas con las fluctuaciones hormonales durante los ciclos menstruales. El lenguaje es sumamente expresivo y su musicalidad e imágenes cautivaron a poetas como Kelly. Resulta interesante que este escrito no tenía mucho que ver con su arte. Más bien era una indagación poética sobre las sensaciones corporales que ella experimentaba. En otras palabras la primera publicación de Schneemann podría considerarse un texto autobiográfico. Previo a la edición de esta revista, Schneemann participó como editora de arte en *The Second Coming* (1961-1963). Era una publicación pequeña fundada por escritores jóvenes.³⁷⁷ Se evidencia un

³⁷⁷ En una carta a Paul Carroll, Schneemann escribe: "I have been doing advisory work for *Second Coming*, getting them works by Brakhage, Cage and others." Carolee Schneemann, carta a Paul Carroll, 27 de enero de 1962, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 55. ("He estado haciendo trabajo de asesoría para *Second Coming*, consiguiéndoles trabajos de Brakhage, Cage y otros."). En la nota 158 de esta misma página, Kristie Stiles cita un email de la artista del 29 de junio de 2004: "*The Second Coming...was the bold, elegant, avantgarde magazine organized by a bunch of twenty-three year olds in a small apartment near Columbia University...I was the editor for fine arts, bringing Susan Sontag into our group, gaining material from Cage and Cunningham.*" Ver nota 158, *Ibidem*, p. 55. ("*The Second*

genuino interés de colaboración entre artistas y escritores considerados como parte del movimiento *underground* de la época que se concretó en la publicación artesanal de revistas.

En estas revistas Schneemann también publicaba textos más relacionados con su arte. En 1965 el prólogo de *Meat Joy* fue incluido en el segundo ejemplar de la revista *Some/Thing*, publicada por Hawk's Well Press, NY, imprenta de Jerome Rothenberg de la que David Antin era editor, ambos amigos de Schneemann. *Meat Joy* ya había generado mucho interés en algunos sectores de la cultura en Nueva York y la publicación del texto sólo fomentó la discusión sobre la pieza. La performance seguía vigente por medio del texto que circulaba. En cierta medida este tipo de publicación no sólo tenía la función de documentar un arte que por definición es efímero sino que ofrecía la oportunidad de llevar esa propuesta a un público más amplio.

El primer libro de artista de Schneemann fue publicado en 1972 por Beau Geste Press, editorial independiente de Felipe Ehrenberg, artista mexicano emigrado a Londres y David Mayor, historiador del arte que actuaba principalmente como editor. Según la misma artista, fue un trabajo colectivo y de cooperación en el que ella participó activamente. El

Coming...era una revista audaz, elegante y vanguardista organizada por un grupo de jóvenes de 23 años en un apartamento pequeño cerca de la Universidad de Columbia...Yo era editora de Bellas Artes, convoqué a Susan Sontag al grupo, conseguí material de Cage y Cunningham." Según el catálogo de la biblioteca de la Universidad de Wisconsin Schneemann aparece como parte de la junta editorial.

libro se tituló *Parts of a Body House Book* y se refiere a un proyecto más amplio que nunca pudo realizar y que consistía en la instalación de una casa cuyas habitaciones representaban distintas partes del cuerpo humano (**Figura 67**). Los bocetos para este proyecto fueron publicados en revistas y en un libro. En un principio, se trataba de un prototipo para un libro más amplio que quería hacer luego.³⁷⁸ La factura del libro es muy simple: la cubierta está pegada por grapas y adhesivos caseros, los textos fueron impresos con mimeografía y muchas partes fueron pintadas directamente por Schneemann (**Figura 68**). El libro tenía aproximadamente 59 páginas sin numerar. Entre las mismas figuraban reproducciones de bocetos de *Fuses* y *Parts of a Body House*, libretos e imágenes de performances realizados (*The Queen's Dog* así como una propuesta para un proyecto titulado *Blood Work* que nunca llevó a cabo) y varios textos como cartas, notas y algunas reflexiones sobre género (*American I-Ching Apple Pie* y *Missing Gender*). Junto a las primeras hojas

³⁷⁸ En una carta Clayton Eshleman le pregunta a Carolee Schneemann por qué no le pedía a Dick Higgins que imprimiera la versión más amplia del libro: "*I don't see why you hold off on Higgins; for Christ's sake, ask him if he will do a big Body Book. The other places who are interested sound like small fry in comparison to the kind of a book Dick could do.*" Clayton Eshleman, carta a Carolee Schneemann, 1 de mayo de 1972, **Correspondence Course**, Op. cit., p.193. ("*No veo por qué te aguantas con Higgins; por piedad de Dios, pregúntale si te hace un Body Book grande. Los otros lugares que están interesados suenan como poca cosa en comparación al tipo de libro que Dick haría.*"). En la carta previa Eshleman menciona el libro del que ya se habían impreso 60 ejemplares. Todo parece indicar que la ambición de Schneemann era hacer una publicación más grande, algo que no se hizo con este proyecto como tal pero que eventualmente logró llevar a cabo.

también se incluyeron dos fotogramas de sus películas.³⁷⁹ Para todos los efectos el libro es una especie de collage que abarca distintos aspectos de la carrera de Schneemann, el tipo de trabajo que ha hecho, su concepción del arte y el cuerpo y sus inquietudes respecto a la problemática de género. Aunque quizás *Parts of a Body House Book* fue su primera incursión en el mundo de los libros y el resultado es un tanto caótico en el sentido de que no hay una propuesta temática que vincule todos los elementos que lo componen. Fue la primera vez que la palabra escrita de Schneemann convive directamente con los elementos táctiles y visuales que dominan su arte. Texto, cuerpo y pintura se encuentran unidos en el soporte de papel.

En 1974, Schneemann hace su segundo libro de artista, *Cézanne, She was a Great Painter (Figura 69)*, impreso por ella misma en lo que ella llamó Trasspuss Press. Al igual que el anterior, el libro fue encuadernado y grapado a mano. El texto fue reproducido por mimeografía. Este libro no tiene tantos elementos visuales como *Parts of a Body House Book*. En este aspecto guarda más relación con el libro tradicional; se trata, pues, de varios textos que versan sobre el tema de lo femenino en el arte. En una carta a Pamela Lee, autora de literatura infantil, Schneemann describe el libro en el que estaba trabajando en secreto: “*And what I am working on*

³⁷⁹ En el ejemplar examinado en la colección del Tate Museum en Londres parecían ser de *Plumb Line*. En una aparecía Carolee Schneemann en la cama con un gato y la otra era una toma de un edificio.

now- which has flowed from strange visions, hallucinations, signs all come together from fragments over the years: a book which explores the systematic, concerted destruction, re-attribution and falsification of art created BY WOMEN from pre-recorded history to the present."³⁸⁰ El libro incluye textos de corte personal, algunas cartas, así como ensayos donde discute sus experiencias personales como mujer y artista. En esta instancia, hay un vínculo temático cohesivo: la pregunta por lo femenino en el arte.

El libro de artista de Carolee Schneemann más autobiográfico sería *ABC-We Print Everything-in the Cards* impreso en los Países Bajos en 1977. Al igual que las películas de la trilogía autobiográfica, el libro examina la intimidad y los conflictos que surgen dentro de las relaciones de pareja. La disolución del matrimonio con Anthony McCall fue un proceso largo y complicado en el que seguían juntos aunque estaban separados. Schneemann se había enamorado de un editor, Bruce McPherson, con quien estaba trabajando para publicar un libro. Sin embargo, McCall quería mantener un matrimonio abierto: *"Anthony spends part of each month here at the house with me; our base. He continued to be supportive of my relation with Bruce; that he wanted 'to be separate but not separated', and for us*

³⁸⁰ Carta de Carolee Schneemann a Pamela Lee, 17 de noviembre de 1973, **Correspondence Course**, Op. cit., p.209-210. (*"Y lo que estoy trabajando ahora- que surgió de visiones, alucinaciones y signos extraños que se fueron juntando a través de los años: un libro que explora la destrucción concentrada y sistemática, la re-atribución y falsificación del arte creado POR MUJERES desde la prehistoria hasta el presente."*)

to be lovers when together."³⁸¹ La situación fue particularmente confusa para Schneemann por lo que sucedió con su primer matrimonio. Las dificultades que experimentó Schneemann durante este momento crítico fue lo que la llevó a explorar en la obra de arte lo que acontecía en sus relaciones de pareja.

En términos formales *ABC...* se aparta de lo que sería un libro tradicional. La pieza consiste en una caja que contiene una serie de tarjetas, de distintos colores (**Figura 70**). En ellas se relata la historia de un triángulo amoroso entre dos hombres y una mujer y el proceso de la mujer de definir sus sentimientos sobre cada uno de ellos. Las letras en el título, además de ser una referencia al lenguaje por medio del abecedario, son siglas de los nombres de los protagonistas: Anthony (McCall), Bruce (Mcpherson) y Carolee (Schneemann). Esta historia se construye por medio de tres narrativas, cada una distinguida por un color específico: las tarjetas blancas contienen descripciones de sueños o partes del diario de Schneemann, las azules recopilan diálogos entre A, B y C y finalmente las tarjetas verdes incluyen citas de amigos que aconsejaban a la artista durante este periodo.³⁸² Se trata, pues, del conflicto de Schneemann por

³⁸¹ Carolee Schneeman carta a Bill Thompson, 17 de noviembre de 1976 en **Correspondence Course**, Op. cit., p. 276. ("*Anthony pasa parte del mes en la casa conmigo; nuestra base. Continúa apoyando mi relación con Bruce; que quería 'estar separados pero sin separarnos' y que fuéramos amantes cuando estemos juntos.*")

³⁸² Hay varias referencias de este patrón de colores: Carta de Carolee Schneemann a Bill Thompson, 11 de noviembre de 1976, *Ibidem*, p. 275; Madeleine Burnside *Occasional Yowls* en **The SoHo Weekly News**, 18 de noviembre de 1976, entre otras. No obstante,

entender lo que estaba sucediendo y cómo interpretar la información que recibía de sus amantes y amigos:

*The list began as a form of accumulating advice from friends, comments overheard among artists about relationship, jealousy, love, work, sexual experience. Enlarging my personal queries, dilemmas in a social context I saw that each fragment of 'wisdom' was contradicted by another, that in the puzzle of love, attachment, independence, fidelity, infidelity, each person had a piece of the puzzle and no solutions. The puzzle itself in the accumulating context became part of a larger social and cultural pattern. In order to 'see', to externalize what was happening I also began to assemble extracts from my dreams which revealed underlying emotions and unconscious information.*³⁸³

Nuevamente podemos ver cómo el ejercicio autobiográfico corresponde a la necesidad de entender o “ver” racionalmente lo que acontecía. La forma de esta pieza también parte de ese intento de contemplar la propia vida. Schneemann compartía con ambos hombres lo que iba anotando sobre sus diálogos, los consejos y sus sueños. Bruce McPherson le dijo: “*put it all on the cards, then shuffle*”³⁸⁴ lo cual dio paso al formato inusual de la pieza. Esa cita es una de las conversaciones incluidas en el libro. Aunque las tarjetas están numeradas, se abre la posibilidad de una lectura libre de cualquier tipo de orden. Las tarjetas y

en el ejemplar consultado en la colección del MoMA también había tarjetas amarillas y rosas.

³⁸³ Carolee Schneemann en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 246. (“La lista empezó como un método para acumular los consejos que me daban amigos y los comentarios que artistas hacían entre sí sobre las relaciones, los celos, el amor, el trabajo, las experiencias sexuales. Todo ello agrandaba mis inquietudes personales y dilemas en sus contextos sociales, vi que cada fragmento de ‘sabiduría’ contradecía otro, que en el rompecabezas del amor, el apego, la independencia y la infidelidad, cada persona tenía un pedazo del rompecabezas pero ninguna solución. El rompecabezas en sí mismo, en su contexto acumulativo, se convirtió parte de un patrón social y cultural. Empecé a juntar extractos de mis sueños que me revelaban emociones subyacentes e información inconsciente para poder ‘ver’ y exteriorizar lo que estaba sucediendo.”)

³⁸⁴ “Pónlo todo en las naipes y luego barajéelas.”

la información contrastante que brindan exploran efectivamente las complejidades vividas dentro de las relaciones humanas.

El lenguaje forma una parte importante de este juego de naipes amoroso. Algunas de las tarjetas están acompañadas por imágenes que complementan o contrastan con el texto. Hemos visto anteriormente que Schneemann suele indagar las limitaciones del lenguaje. Las palabras, y el conocimiento que estas encierran, parecen contradecirse o perder relevancia en la medida en que la sucesión de tarjetas progresa. En algunas instancias, Schneemann logra efectos humorísticos con el uso enredado del lenguaje (**Figura 71**): *"B. told C., there are many kind of affections & relations. A. asked C. about B. C. told A. about B., and told B. about A. C. asked A. about D. A told D. about C. B told C. now he felt monogamous, more or less. C. told B. she was monogamous to him, except for A."*³⁸⁵ El flujo de información entre los personajes complica también las letras del abecedario que se mezclan. El lenguaje refleja la confusión experimentada durante este periodo de ambigüedad. Los textos en muchas ocasiones se contradicen. Por ejemplo, en la tarjeta número 148 se lee *"Irena said: Love is less interesting when it becomes real."*³⁸⁶ La tarjeta número 149 (azul) dice:

³⁸⁵ **More Than Meat Joy**, Op. cit., p.248. *"B. le dijo a C. que hay distintos tipos de afectos y relaciones. A. le preguntó a C. sobre B. C. le dijo a A. sobre B. y B. le dijo a B. sobre A. C. le preguntó a A. sobre D. A. le dijo a D. sobre C. B le dijo a C. que se sentía más o menos monógamo. C. le dijo a B. que ella era monógama con él, excepto por A."*

³⁸⁶ Carolee Schneemann *A B C-We Print Anything- In the Cards*, Op. cit., .consultado en la biblioteca del MoMA en 2005. *"Irena dijo: el amor es menos interesante cuando se vuelve real."*

*"Love is only interesting when it is real.-C./ Interest is only real when love is.-B."*³⁸⁷ El consejo de la amiga es inmediatamente contrastado por C. y B. Lo interesante es que en cada frase las palabras son similares pero con significados muy distintos. Nuevamente podemos ver la subjetividad que orienta el significado lingüístico, cómo las experiencias particulares pueden orientar y variar el sentido que puede tener una misma palabra como *love, real* o *interest(ing)*.

2.2 La autobiografía historiográfica

Hasta ahora hemos considerado el aspecto autobiográfico en la obra de Schneemann como un deseo de contemplar y entender el propio ser en su diario vivir. Corresponde al narcicismo intercorporal que hemos discutido previamente y al deseo de querer ver para llegar a un conocimiento de la propia vida. No obstante, creemos que existe otra vertiente autobiográfica en su obra. Existe un afán historiográfico dentro de su esfuerzo artístico, un deseo de ser testigo, no tanto de la vida personal, sino de la propia carrera artística dentro del contexto de la historia del arte. Paralelo a la ejecución de sus obras hay un esfuerzo

³⁸⁷ ABC...consultado en la biblioteca del MoMA en 2005. *"El amor solo es interesante cuando es real-C/ El interés es solo real cuando el amor lo es.-B"*

extraordinario por documentar su carrera. Ello responde a dos factores. En primer lugar está el carácter efímero de las performances, que suponen una gran parte de su esfuerzo. Cada una de estas intervenciones ocurrió en lugares y momentos específicos. Sin documentos, fotografías o vídeos, las performances permanecen sólo como recuerdos. Por otra parte, esta tendencia en Schneemann fue una respuesta a las omisiones que ella percibía en la historia del arte y al rechazo que experimentó dentro de la comunidad artística. La práctica habitual de escribir notas y cartas sobre su vida y su arte poco a poco se fue convirtiendo en una manera de dar constancia de su trabajo. Los dos primeros libros de artista que hizo, aunque técnicamente son obras de arte en sí mismo, contienen una serie de información documental sobre los trabajos hasta la fecha. En otras instancias Schneemann hacía pequeños libros artesanales que acompañaban algunas performances (como por ejemplo *Up to and Including Her Limits* y *Fresh Blood*), e incluía recortes de periódicos, bocetos, anotaciones, libretos, etc.

Una de las primeras publicaciones que documentaba su arte ocurrió a raíz de *Meat Joy*. Tras la controversia que suscitó la pieza, Schneemann publicó en algunas revistas el prólogo de *Meat Joy*, texto donde se explica la performance y las ideas que trabajó en la misma. En 1967, pocos años después, la New York Public Library of Performing Arts

del Lincoln Center le pide material documental para sus archivos.³⁸⁸

Schneemann les donó parte de sus notas y diarios para su colección.

El libro **Cézanne, She Was a Great Painter** generó mucho interés entre colegas y personas allegadas a la cultura. En su correspondencia de entonces se evidencia que el libro abrió la discusión sobre el lugar de la mujer en el mundo del arte. Uno de los textos incluidos en el libro fue la carta a Allan Kaprow donde Schneemann detalla la manera en que sus colegas masculinos trataban a las mujeres artistas. Era una denuncia, no a Allan Kaprow individualmente, sino a todos los hombres que de alguna manera contribuían, sin saberlo, a que se dieran estas injusticias. Una de las reacciones más interesantes fue la de Stan Brakhage, con quien tuvo discrepancias en cuanto a estos temas:

I have no argument with your pronouncement apropos 'Window Water Baby Moving'...and I am properly shamed by the 'his's' which pepper my writing: I've tried to weed them out: it is not always possible. I'm most especially grateful for your 'istoria' (complete with roots). This makes absolute sense. I've only been able previously to point out the bias in that and other words.³⁸⁹

Brakhage acepta la imposición masculina que señala Schneemann en el texto. El libro evidentemente le hizo reflexionar sobre las diversas

³⁸⁸ Carta de Carolee Schneemann a Jan Van der Marck, 12 de junio de 1967, **Corresponding Course**, Op. cit., p. 119.

³⁸⁹ Stan Brakhage, carta a Carolee Schneemann, 11 de agosto de 1975. *Ibidem*, p. 251. "No tengo ningún argumento con tu enunciado en relación a 'Window Water Baby Moving'...y estoy avergonzado justamente por los 'his' (pronombre posesivo masculino, suyo,) que condimentan mis escritos: he tratado de sacarlos pero no siempre es posible. Estoy muy agradecido especialmente por tu 'istoria' (completa y con raíces). Esto tiene sentido absoluto. Solo había podido señalar anteriormente el bias en esa y en otras palabras."

maneras en que ese punto de vista hegemónico se impone sobre la mujer. De modo que esta publicación también tuvo el efecto de posibilitar un diálogo sobre el arte y sobre todo, de explicar sus posturas mediante la palabra escrita. El fervor que recibió en respuesta a **Cézanne, she Was a Great Painter**, quizás la condujo a elaborar un proyecto de publicación más grande.

Hasta la fecha Schneemann ha publicado tres libros documentales: **More Than Meat Joy, Imagine Her Erotics** y **Correspondence Course**. El primero, **More Than Meat Joy** fue inicialmente publicado en 1979, pero existen varias ediciones posteriores. El libro es, en parte, una especie de antología de la obra de Schneemann. Las performances están ordenadas cronológicamente y para cada una de ellas se incluye la información documental disponible, fotografías y libretos. Entre las piezas se intercalan documentos de corte más personal como notas y cartas relacionadas de alguna manera a la época o a las piezas mismas. Además, Schneemann añade su comentario sobre las performances brindando información adicional sobre lo que acontecía en su vida en ese momento, sucesos que ocurrieron con otros artistas, reacciones del público, así como explicaciones de las ideas con las que trabajó y desarrolló en las piezas. De modo que no se trata meramente de una recopilación de la obra de un artista. Schneemann comenta y contextualiza su trabajo y a la vez, construye una imagen del panorama

artístico y cultural en el que se desenvolvía. En su descripción de sus primeras performances encontramos anécdotas sobre Yvonne Rainer y otros integrantes del Judson Church. Schneemann describe muchos festivales de arte experimental, como por ejemplo el Ices Festival Train, donde hizo *Ices Strips*, que también nos brinda información sobre la manera en que trabajaban los artistas del momento, las colaboraciones entre ellos, etc. Una de las reseñas del libro destaca precisamente este aspecto:

*More Than Meat Joy is a thick slice of the period 1962-1978; neither a survey nor a description but a vulnerable, controversial, and utterly subjective view of what occurred...Schneemann's book offers an extended view of what one person thought was happening, and what she thought while it was happening...Certainly documentation was never more alive or fragile...But the hand holding both the narrative and visual 'camera' is unconcealed, faithful to that inner direction by which truth might be defined.*³⁹⁰

El libro no sólo reproduce documentación de la obra de Schneemann, sino que transmite un conocimiento subjetivo del arte de ese momento.

More Than Meat Joy se inscribe dentro de los esfuerzos de Schneemann por re-escribir la historia del arte. En muchos sentidos este esfuerzo autobiográfico corresponde a la frustración de la artista al

³⁹⁰ Madeline Burnside *Carolee Schneemann* en **Arts Magazine**, febrero 1980, p.24. (“*More Than Meat Joy es una rebanada grande del período de 1962-1978; no es ni un estudio ni descripción de la época sino un punto de vista vulnerable, controvertido y sumamente subjetivo de lo que ocurrió...El libro de Schneemann ofrece una mirada extendida sobre lo que una persona pensó que estaba pasando y lo que pensó mientras ello tomaba lugar...Ciertamente la documentación nunca ha estado más viva ni más frágil...Pero la mano que sostiene tanto la narrativa y la 'cámara' visual no se esconde, es fiel a la dirección interior por la que la verdad podría ser definida.*”)

sentirse omitida por críticos, historiadores y hasta por sus propios colegas: *"If I am historizicing unecessarily it will be because since 1962- with only two exceptions- my works have NEVER been reviewed, described, considered in any American magazine or journal of the art community. It is through the writings of poets, radicals, journalists, disaffiliated artists and in Europe that my work is noted."*³⁹¹ De modo que esta vertiente de su narcisismo es un intento de rescatar su participación en el desarrollo del arte experimental de la época.

Imaging Her Erotics de alguna manera es una ampliación de **More Than Meat Joy**. El libro surge tras las investigaciones que hace Kristine Styles sobre Schneemann para su tesis doctoral. En un principio la publicación iba a ser una selección de sus correspondencias pero luego terminó siendo otra especie de antología de la obra de Schneemann. Esta publicación le da más énfasis a las piezas realizadas después de la publicación de 1977 e incluye artículos, entrevistas y ensayos de otros autores sobre el arte de Schneemann. El libro, además, agrupa su obra por orden temático y tiene un claro enfoque en los aspectos feministas.

³⁹¹ Carolee Schneemann carta a Clayton Eshleman, 24 de octubre de 1975, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 261. (*"Si estoy historizando innecesariamente es porque desde 1962- con solo dos excepciones- mis obras NUNCA han sido reseñadas, descritas o consideradas en ninguna revista americana o publicación dentro de la comunidad artística. Mi obra ha sido notada gracias a los escritos de poetas, radicales, periodistas, artitas sin afiliaciones y en Europa."*). En la carta Schneemann discutía con Eshleman su agresividad al tocar el tema del machismo, algo que él sentía estaba dirigido a él.

El proyecto de la antología de la correspondencia de Schneemann fue retomado y finalmente publicado en 2010. **Correspondance Course** es el libro de corte más personal. De hecho, aunque la subjetividad de Schneemann es evidente en los dos libros anteriores ofrece muy pocos detalles de su vida que no tengan que ver con las performances que comenta. Las cartas revelan información íntima como su matrimonio secreto con James Tenney, sus relaciones con amigos, los abortos y su lucha con el cáncer que mantuvo en secreto. Los intercambios con sus amigos artistas, poetas, músicos, etc., brindan un cuadro rico del ambiente cultural de la época, de la ideología de algunos artistas en particular, sus pensamientos en cuanto a política y arte. Schneemann discute libros, piezas de otros artistas, un sin fin de ideas que evidentemente nutrieron su obra. En algunas instancias las cartas nos dan información historiográfica no sólo del arte de Schneemann sino del trabajo de otros artistas. El ejemplo más interesante es el proceso de filmación de la película *Cat's Cradle* de Stan Brakhage.

Uno de los aspectos más interesantes de la correspondencia de Schneemann es que permite ver cómo por medio de la escritura la artista logró cambiar la percepción que se tenía sobre su obra. Schneemann escribía directamente a autores de reseñas para explicar aspectos de su obra que ella sentía fueron malinterpretados. Tanto **More Than Meat Joy** como **Imaging Her Erotics** generaron mucho interés por su obra.

Schneemann en muchas ocasiones mantuvo intercambios epistolarios con personas interesadas en escribir sobre su arte. Al escribir activamente su propia historia del arte, en respuesta consiguió que el público que ella sentía que la ignoraba le prestara atención. Se trata de una autobiografía historiográfica que a la vez contribuyó a cambiar la narrativa dentro de la historia del arte.

La autobiografía es un componente importante a la hora de considerar la carrera de Carolee Schneemann. El término está compuesto por tres raíces griegas: autos- por sí mismo; *bio*-vida y por último *graphia*, que suele ser definida como escritura pero el término también puede significar grabar o dejar constancia, entre otras posibles acepciones. De manera que a pesar de que suele ser considerada como la escritura de la propia vida podría tratarse también de una documentación, o marca. El intento de dejar una huella. Por mucho tiempo Schneemann se sintió ofendida y menospreciada por su omisión en la historia del arte a pesar de haber participado activamente en varios movimientos artísticos importantes, haber colaborado con artistas y haber hecho contribuciones a la historia de la performance en Estados Unidos. Era como un Narciso sin su reflejo. Schneemann encontró en la palabra escrita y en la imprenta una forma de reintegrar su narrativa. Hay una nota muy interesante que Schneemann incluye en su comentario sobre la pieza *Electronic Activation Room* (1970) en **More Than Meat Joy**. La pieza fue ideada para la

exhibición **Happenings & Fluxus Retrospective** en Colonia y consistía en un environment con proyecciones de películas que sólo se activarían cuando el público ocupara el espacio. Al final Schneemann escribe lo siguiente: *“The entire exhibit was condemned by the fire marshalls, the ministers of Köln (Nitch’s wall hanging of bloodied priests’ raiments), the health department, the veterinarian and agricultural departments (Vostell’s pregnant cow in a pen), the museum trustees and finally by the museum director himself...Nevertheless...it happened.”*³⁹² Aunque Schneemann se refiere específicamente a esa exhibición la frase *“Nevertheless...it happened”* adquiere particular resonancia al discutir los esfuerzos autobiográficos de la artista. A pesar de las omisiones historiográficas, su arte existió. Schneemann utiliza la escritura para dar constancia de su trabajo. Su libro **More Than Meat Joy** así como **Correspondance Course** son ejemplos de textos sumamente subjetivos que a vez hacen contribuciones historiográficas, no sólo porque ofrecen documentación importante sino, porque nos dan una versión de lo sucedido. Nos sugieren también que una narrativa historiográfica subjetiva es posible. Aunque el ejemplo de Schneemann es un tanto extremo, reconocer la subjetividad que recopila e interpreta información no le resta menos mérito a las investigaciones.

³⁹² Carolee Schneemann, **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 204. (*“La exhibición entera fue condenada por los bomberos, los ministros de Colonia (la pieza de Nitch con batas de sacerdotes sangrientas), el departamento de salud, los departamentos de veterinarios y de agricultura (la vaca encinta de Vostell), los socios del museo y finalmente por el mismo director del museo...Sin embargo...ocurrió.”*)

Carolee Schneemann utiliza como referente su propia vivencia durante toda su carrera artística. Este narcisismo es parte de su concepción personal del arte y su postura de que el cuerpo vivido es el referente ineludible para toda actividad humana. Igualmente, esta constante autorreferencia es parte de una necesidad de entender, de la búsqueda de la propia verdad. Schneemann incorporó su propio cuerpo en su arte en un principio para integrar la experiencia artística con la física así como para retomar la autoría de su cuerpo como imagen. En su arte Schneemann utiliza su cuerpo para cuestionar concepciones que se tienen sobre el lenguaje, sobre los géneros, sobre el conocimiento. La artista ejerce una mirada sobre su propia vida para estudiarla, comprenderla y de alguna manera integrar esos momentos específicos vividos dentro de ese lienzo expandido que trabaja. A través de la cámara pudo observar momentos de su cotidianidad, de sus relaciones íntimas. Este proceso de introspección lo llevaba a cabo también con la escritura tanto en sus diversos textos como en su correspondencia. La palabra escrita le permitió también contemplar su carrera y re-evaluarla desde su presente, que precisamente es lo que hace un autobiógrafo. Schneemann hila los distintos sucesos de su carrera dentro de una narrativa coherente que vincula su vida personal, su arte y los acontecimientos históricos y artísticos de ese momento. Schneemann se convierte a sí misma en testigo de su obra, su vida y de su época.

Conclusiones:

Este trabajo ha pretendido mostrar que el arte de Schneemann presenta una consistencia teórica que ha regido y dictado toda su actividad artística. La artista intentaba buscar nuevas formas de *pintar*, lo cual revela una reformulación teórica de la pintura misma. Schneemann intentó pintar con materiales que usualmente quedaban al margen del género artístico: papeles de periódico, cristales, sogas, sonidos, lápices de cera, vídeos y, sobre todo con su propia carne y la de otros. Schneemann quería llevar la pintura al espacio real que quedaba más allá del lienzo. La artista conceptualiza la pintura como algo vivo, orgánico, táctil y móvil. Su arte revela un programa de integración radical de los distintos aspectos de la vida humana: el intelecto, la creatividad, la corporeidad y la sensualidad. Hemos visto en las obras estudiadas, por ejemplo, *Eye Body*, *Meat Joy*, *Water Light/Water Needle* y *Up to and Including Her Limits*, un esfuerzo por exponer la interrelación entre lo visible y lo tangible, entre el cuerpo y el arte, entre la vida y la obra. El proyecto artístico de Schneemann pretendía ser una reivindicación de los sentidos usualmente excluidos de la apreciación y creación del arte.

También hemos querido presentar un nuevo concepto de narcisismo que parte de las ideas de Merleau-Ponty y Lou-Andreas Salomé, en el que el empleo de la propia imagen abre a una posibilidad para el intercambio intersubjetivo. En su obra también vemos las distintas etapas del narcisismo evolutivo que analiza Kohut:

- **La creatividad:** Schneemann como artista se proyecta hacia los materiales que forman parte de su obra e integra su propio cuerpo; Schneemann entendía este proceso como una disolución del yo. Siguiendo el análisis de Lou Andreas Salomé, la gesta artística de Schneemann es un intento de incorporar el propio ser en el tejido del mundo, de ubicarse en interacción activa con otros cuerpos y el ambiente. La reformulación del género pictórico que lleva a cabo Schneemann podría formar parte de este aspecto del narcisismo creativo. Se trata de un arte que se aprecia no sólo con la visión sino con el tacto y otros sentidos. El énfasis en las dimensiones físicas de la pintura es un intento de reintegrar el cuerpo dentro de la experiencia artística.

-**La empatía:** La habilidad de proyectarse hacia su entorno y de integrarse con los materiales supone una apertura hacia los demás. La proyección narcisista posibilita la empatía: el poder proyectarse al otro, pensar y vivir con el otro y entender al otro como un ser tan contingente y mutable como el yo. El arte corporal logra este efecto con el público.

Nos obliga a proyectarnos en el cuerpo performado y a la vez enfrentarnos a nuestra propia corporeidad.

- **El narcisismo cósmico:** La integración del yo tiene como consecuencia la eliminación de protagonismos. El sujeto, con humildad, reconoce su propia mortalidad, así como el carácter perecedero de todo. Aunque la mayor parte de la obra de Schneemann parece girar en torno a aspectos más placenteros de la experiencia física, su arte también explora temas más profundos como la muerte y el sufrimiento del otro. La película *Viet-Flakes* (1965) fue el resultado de la angustia que experimentó ante la Guerra de Vietnam. El film consiste en una sucesión de fotografías que la artista fue recopilando durante varios años. Las imágenes a veces aparecen borrosas, ininteligibles, luego la cámara enfoca y se puede ver claramente las escenas de sufrimiento y destrucción. La composición musical, hecha por James Tenney, es empleada con efecto irónico que enfatiza la crueldad de la guerra. En ocasiones estas imágenes de cuerpos mutilados eran acompañadas por fragmentos de música clásica de Bach o Mozart, o música popular, como los Beatles. En muchos sentidos la película era un intento de obligar al público norteamericano a ver y sentir los horrores de esa guerra. La película es un cúmulo de imágenes que documentan una guerra, pero también es una invitación real a ver las noticias y la historia no como algo completamente distante y remoto sino como algo que nos implica a todos. Según David Levi Strauss: “Viet-

Flakes is a profoundly moving meditation on the effects of history on human bodies, and a poignant attempt to recollect the shards, to put the shattered bodies back together again.”³⁹³ La película también formó parte de la performance *Snows*, donde la artista también trabajó con los horrores de la guerra. Décadas más tarde Schneemann llevó a cabo un proceso similar ante el conflicto del Líbano con Israel a principios de la década de 1980.³⁹⁴ La artista volvió a realizar una investigación sobre el conflicto y en particular sobre la cultura libanesa, principalmente porque desde los sucesos de la Guerra de Vietnam no confiaba en las fuentes de información que difundían los medios de comunicación norteamericanos.³⁹⁵ *Lebanon Series* (1983-1991) fue una serie de piezas que la artista llevó a cabo durante este periodo que pusieron de relieve su angustia ante el sufrimiento innecesario de esta guerra. También dejó claro no sólo su repudio a los ataques de Israel sino que criticó la ausencia de cobertura informativa de estos sucesos en Estados Unidos.

War Mop (1983) y *Scroll Painting with Exploded TV* (1990) ambos incluyen la presencia de televisores ya que era el principal medio de comunicación. Tanto en el conflicto vietnamita como en el libanés vemos el interés de Schneemann en mantenerse al tanto de los sucesos

³⁹³ David Levi Strauss *Love Rides Aristoteles through the Stage...en Up to and Including Her Limits*, exh. cat. Op. cit., p. 31. (“Viet-Flakes es una meditación profundamente conmovedora sobre los efectos que tiene la historia sobre los cuerpos humanos y un intento relevante en recoger los pedazos, de recomponer los cuerpos fragmentados.”)

³⁹⁴ *Imaging Her Erotics*, Op. cit., p. 187.

³⁹⁵ *Ibídem*, p. 188.

internacionales y en investigar y buscar información que no necesariamente era de fácil acceso para el público americano. Podemos intuir que la solidaridad de Schneemann con estos países en guerra implican una apertura hacia el mundo exterior. La artista se siente parte del mundo y se siente afectada por lo que sucede a nivel local e internacional.

Obras más recientes también demuestran esta empatía ante los horrores de la guerra y la muerte. *Terminal Velocity* (2001) fue una respuesta a los ataques del 11 de septiembre del 2001. El enfoque principal se centró en las personas que se tiraron de las torres gemelas antes de su colapso final. Schneemann documenta los cuerpos cayendo, algo que los medios de comunicaciones intentaron ocultar. Los muestra en un ciclo que se repite de forma cíclica durante toda la película. Según Caroline Koebel: "*The instantaneity by which the dying are transformed into spectacle is coneracted by Terminal Velocity. From mass media Schnemann borrows the trope of incessant repetition but her looping, rather than stupefaction, inspires meditation.*"³⁹⁶ Schneemann nos obliga nuevamente a ver la tragedia del 11 de septiembre no de forma abstracta sino con la

³⁹⁶ Caroline Koebel *Color The Shadow* en **Carolee Schneemann: Split Decision** (exh. cat.) Nueva York: Dual Printing, Inc., 2007, p. 33. ("*Terminal Velocity se contraponen a la instantaneidad con la que los muertos se transforman en espectáculo. Schneemann toma prestado de los medios de comunicación en masa el tropo de repetición incesante pero en su película inspira meditación en vez de estupefacción.*")

imagen de un cuerpo concreto a punto de morir. En su arte siempre hubo empatía y solidaridad ante las injusticias cometidas hacia otros países.

El tema de la muerte fue trabajado de forma evidente en *Kitch's Last Meal* donde la artista documenta y contempla la enfermedad y muerte de su mascota. *Mortal Coils* (1997) es una instalación en la que Schneemann rinde homenaje a 17 amigos y colegas que habían fallecido entre 1992-1995.³⁹⁷ La pieza en cierta medida también es una indagación sobre la manera en que los humanos experimentamos el duelo y la pérdida. La misma consistía de diecisiete sogas suspendidas desde el techo que giraban mecánicamente, con proyecciones de fotografías, vídeos y citas de los difuntos. En las palabras de Schneemann:

*Our forms of grief seemed inadequate: mourning rituals are inadequate if they don't involve our bodies, if we are not held, clutched, touched, contacted- as a correlative to powerful emotions of loss. We want to be dispassionate, frightened as we are of mortality, of grief's isolating absorptions...We have no physicalized forms for mourning-the comfort we need receive or give. It's all in our eyes, staring straight ahead, quietly tearful. We sit like hot stones. We look at each other for comfort, we touch each other on the shoulder. The dead person, laid out in a coffin, to be observed, confounds us with the stillness of her remove. The dead friend can't return our gaze.*³⁹⁸

³⁹⁷ Carolee Schneemann **Imagining Her Erotics**, Op. cit., p. 279. Los colegas y amigos fallecidos eran: Alf Bold, John Cage, John Caldwell, Juan Downey, Lejaren Hiller, Derek Jarman, Joe Jones, Marjorie Keller, Barbara Lehmann, Peter Moore, Charlotte Moorman, Frank Pileggi, David Ratray, Paul Sharits y Hannah Wilke.

³⁹⁸ *Ibídem*, p.279. ("Nuestras formas de manifestar el dolor me parecían inadecuadas: los rituales de luto son inadecuados si no involucran nuestros cuerpo, si no nos sostienen, agarran, tocan, contactan- como correlativo con los sentimientos fuertes de pérdida. Queremos ser desapasionados, tan asustados estamos de nuestra propia mortalidad, del aislamiento del dolor...Tenemos formas no físicas para el luto- el alivio que necesitamos o recibimos. Está todo en nuestros ojos, mirar hacia adelante, sollozando en silencio. Nos sentamos como piedras calientes. Nos miramos unos a los otros para buscar consuelo, nos tocamos los hombros. La persona muerta, desplegada en el féretro, nos confunde con la quietud de su estado. El amigo muerto no puede devolvernos la mirada.")

Mortal Coils es una manera de reactivar el recuerdo de sus amigos, de celebrar sus vidas: “Once my dead were in projection and motion, they offered a spirit of simultaneous release and presence. They were active, layered, dissolving into one another, filling the space, enveloping the visitors.”³⁹⁹

El tema de la propia mortalidad fue explorado en la pieza *Plague Column: Known/Unknown* (1996). En esta instalación Schneemann llevó a cabo una indagación sobre el cáncer. En el libro **Imaging Her Erotics** la artista escribe lo siguiente: “Cellular and microscopic representations shift the implications of biological data away from the guise of objectivity to collide with personal experience. I both filmed and gained access to various strata of cancer cells, enabling me to perceptually invade hidden aspects of the body- cellular, erotic, and clinical.”⁴⁰⁰ Como se expresa en la cita, la artista utilizó placas y vídeos reales así como anécdotas que iba recopilando sobre la experiencia de pacientes de cáncer, algunos de los cuales eran amigos suyos. Lo que no especificó en ese momento fue que gran parte de ese material provenía de su propia batalla contra el cáncer.⁴⁰¹ En gran medida Schneemann

³⁹⁹ Carolee Schneemann en **Imaging Her Erotics**, Op. cit., p. 279. (“Una vez mis muertos estaban en proyección y movimiento ofrecieron un espíritu de liberación y presencia simultáneos. Estaban activos, profundos, disolviéndose uno en el otro, llenando el espacio, cubriendo a los espectadores.”)

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 287. (“Las representaciones celulares y microscópicas cambian las implicaciones de la data biológica del disfraz de la objetividad para chocar con la experiencia personal. Grabé y tuve acceso a distintas estratas de células de cáncer lo que me permitió invadir perceptivamente los aspectos del cuerpo escondidos- celular, eróticos y clínicos.”)

⁴⁰¹ “For now I am hard at work on a new research/installation...on cells, pathologies, cancer. I have lymphoma and although I feel fine absolutely fine and look ‘really healthy’- everyone says- such are the mysteries of this disease- it is overwhelming at times- there has been and will be more surgery involved.” Carta de Carolee Schneemann a Hubert Klocker, 1 de enero de

utilizó su arte para explorar su propia mortalidad. La capacidad de empatía y la comprensión de la propia vulnerabilidad obliga al ser a entenderse como parte de esa otredad, parte del mundo exterior y a aceptar el carácter perecedero de todo.

- **El Humor:** Según Kohut el humor es emblemático de la madurez del ego narciso. Es una herramienta que permite la aceptación de las limitaciones humanas. El humor es un recurso que Schneemann utiliza en gran parte de sus obras. En sus performances y escritos repercuten los juegos de palabras, muchas veces empleados con efectos cómicos. Schneemann también utilizaba su propio cuerpo para exponer las contradicciones lingüísticas o sociales y para crear reacciones viscerales en el público. De alguna manera, las indagaciones de Schneemann sobre la relación del cuerpo y el arte revelan un narcisismo que integra las distintas etapas evolutivas.

La presencia desnuda del cuerpo de Schneemann era parte de su intento de re-integrar la experiencia vivida desde la carne en la pintura. El arte de Schneemann se inserta en un espacio donde las barreras entre la vida y el arte, el artista y la obra o la mente y el cuerpo se confunden. Entendemos que este es el planteamiento que está en la base de todo el

1996, **Correspondence Course**, Op. cit., p. 452. *“Por ahora estoy trabajando con una instalación/investigación nueva...sobre células, patologías, cáncer. Tengo linfoma y aunque me siento absolutamente bien y me veo ‘muy saludable’ -lo que todos dicen- son tantos los misterios de esta enfermedad- a veces me abrume- han habido y habrán más cirugías.”*

arte de Schneemann. Nos parece que la crítica feminista ha intentado poner como el centro de su arte la indagación por lo femenino sin tomar en consideración las bases teóricas de su obra. El arte de Schneemann se ocupó de cuestiones sobre la mujer- la sexualidad femenina, el cuerpo femenino y la recepción de las mujeres artistas por parte de la sociedad- porque ella partía de su vivencia personal. Ella entendía el cuerpo y la experiencia física como el prerrequisito para toda actividad humana, incluyendo el arte. También habría que considerar que en la mentalidad de Schneemann no existen tabúes y, por lo tanto, no tenía ningún tipo de reservas en exponer su sexualidad y su cuerpo desnudo.

La historiadora y artista Kristine Stiles argumenta que la omisión de Schneemann por parte de la historia del arte ocurre precisamente por la incapacidad o falta de voluntad de reconocer la complejidad que encierra su obra. Según ella, los intentos de escribir sobre Schneemann han acabado por ignorar aquellos aspectos caóticos evidenciados en su arte para acomodar sus obras dentro de un proyecto prístino de la historia del arte.⁴⁰² Nos resulta interesante el análisis que hace Stiles sobre la recepción de Schneemann basándose en los conceptos de “trasgresión” y “decoro”. La autora sostiene que lo realmente

⁴⁰² “Schneemann’s art has always been unmanageable, because it is far too consistent with the raw chaos of her own evolving processes and experiences.” Kristine Stiles *Schlaget Auf: The Problem with Carolee Schneemann’s Painting* en **Up to and Including Her Limits** (exh. cat.), Op. cit., p. 22.

escandaloso e imperdonable de Schneemann es su falta de decoro y no sus supuestos intentos de trasgresión, concepto que según Stiles no se aplica adecuadamente al caso de Schneemann.⁴⁰³ La distinción que hace la autora es muy acertada. La controversia que ha provocado la obra de Schneemann⁴⁰⁴ se debe a su actitud casi ingenua, diametralmente opuesta a los valores que sostiene la cultura occidental. Schneemann presenta su cuerpo desnudo y su erotismo con una naturalidad que no le era permitida entonces y que hoy en día continúa siendo problemática. Un ejemplo de esta falta de decoro sería la película *Fuses*. Lo realmente provocador de la película es que una mujer fuera capaz de mostrar su

⁴⁰³ "I do not think that the driving force of Schneemann's work is transgression, even though she does sometimes act across the boundaries of established order. I think her *modus operandi* is much more dangerous than transgression, and far more subtle. She breaches decorum...A breach of decorum is usually unintentional. A transgression, more likely than not, is intentional. One is ostracized for a breach, excluded for a transgression. Transgression may require legal punishment and repudiation, yet curiosity is also often the occasion for celebration. We never celebrate a breach of decorum. It is met with stony, embarrassed silence and followed by rejection that is subtle and deadly." Kristine Stiles en *Schlaget Auf: The Problem with Carolee Schneemann's Painting*, Op. cit., pp. 22-23. ("No creo que la motivación principal de la obra de Schneemann sea la transgresión, aunque ella a veces actúa contra las limitaciones del orden establecido. Creo que su *modus operandi* es mucho más peligroso que la transgresión y mucho más sutil. Ella violenta el decoro. Una violación al decoro usualmente no es intencional. Una transgresión casi siempre es intencional. Uno es castigado por una violación, excluido por una transgresión. La transgresión puede que requiera castigo legal o repudio pero curiosamente también suele ser ocasión para celebración. Nunca celebramos los incumplimientos con el decoro. Los recibimos con silencio frío y avergonzados seguido por un rechazo sutil y mortal.")

⁴⁰⁴ La obra de Schneemann fue centro de muchas controversias durante 1960 y 1970 pero aún hoy en día lo sigue siendo. En el 2005 el gobierno de Puerto Rico llevó a cabo censuras tras la publicación del artículo *Demografía: cuerpo (y) signo en el arte del performance* escrito por el Dr. Bernat P. Tort. (**Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueño** número 10 año 5, julio-diciembre 2004, p. 120-131.) El texto, que es un estudio sobre las implicaciones simbólicas y sociales del arte corporal, fue acompañado por fotografías de algunas *performances* entre las cuales está *Interior Scroll* de Carolee Schneemann. Entre los juicios emitidos por el Gobernador de Puerto Rico y el Contralor (agente que vigila el buen funcionamiento del gobierno) destacaron que el Instituto de Cultura Puertorriqueño había publicado fotografías obscenas, pornográficas, de contenido sexual explícito y de violencia gráfica.

intimidad sexual con tanta libertad y falta de vergüenza. Schneemann no sólo nunca ha pedido ni pedirá disculpas por su película sino que no reconoce nada indecoroso ni obsceno en ella. Lo mismo ocurre con toda su obra, razón por la cual su arte resulta insoportable o difícil de ver tanto para el público como para los críticos y teóricos del arte.

Pensamos también que el vínculo que establece Schneemann entre su vivencia corporal y su arte de alguna manera ha condenado su obra a la mortalidad. Tan viva, orgánica y corpórea resulta su obra artística que al parecer carece de los valores transcendentales que la cultura le otorga al arte. Lo mismo que motivó su extensa carrera artística es precisamente lo que la deja al margen de la historia del arte: el énfasis en el cuerpo y la experiencia dada desde el cuerpo.

No obstante, el olvido de Schneemann es sólo aparente. La historia del arte, como vocaliza Schneemann, es una narrativa y no constituye la verdadera *istoria*. Lo cierto es que más allá de su omisión por parte de la historiografía del arte, la influencia de Schneemann es perceptible en la obra y pensamiento de muchos artistas. El caso de Schneemann saca a relucir las deficiencias de una disciplina que sigue siendo dictada por las preferencias estéticas e ideológicas de un sector particular.

Una de las críticas más recurrentes a la obra de Schneemann es que su arte es demasiado desordenado o sucio.⁴⁰⁵ Esta apreciación de su arte es emblemática de los valores que rigen la percepción del arte y del cuerpo, precisamente los valores que Schneemann rechaza abiertamente por no formar parte de su vivencia concreta como mujer y como artista. Quizás la visión prístina del arte no admite la posibilidad de un arte tan material, tan tangible y tan mutable como es el arte de Schneemann.

Esta forma de valorar al arte, y en particular la pintura, es comparable a la consideración del cuerpo por parte de la cultura occidental. La negación del cuerpo, y en particular, de los aspectos indecorosos, sucios y ofensivos del cuerpo es algo que todavía se evidencia en la sociedad occidental. El cuerpo es aceptado con limitaciones, mientras no se reconozcan las pulsiones o procesos biológicos que amenazan una concepción de pureza del ser humano y

⁴⁰⁵ A Schneemann se le criticaba el hecho que su arte resultaba ser demasiado “messy” (desordenado o sucio). En un texto que se escucha durante *Kitch's Last Meal* y que luego se convertirá en el *Interior Scroll* (famosa *performance* de Schneemann en la que ella extrae este texto de su vagina) Schneemann dice lo siguiente: “I met a happy man/a structuralist filmmaker/...he said we are fond of you/...but don't ask us/ to look at your films/ we cannot/ there are certain films/ we cannot look at/ the personal clutter/ the persistence of feelings/ the hand-touch sensibility/ the diaristic indulgence/the painterly mess...” texto publicado en **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 238. Al principio ella mantuvo en secreto la identidad del cineasta que se menciona en el texto. De hecho, muchas personas pensaron que se refería a Anthony McCall, su esposo por un tiempo y director de cine. No obstante, posteriormente declaró que se trataba de Anette Michelson, curadora y editora de la revista **October**. La crítica de cine llegó a expresarle estas palabras, lo cual hirió mucho a la artista. Lo ha comentado en varios artículos pero también lo dijo abiertamente en una conferencia que dio en el Skowhegan School of Painting and Sculpture en el 2001. La grabación de dicha conferencia está ubicada en los archivos del MoMA.

por tanto son percibidas como asquerosas.⁴⁰⁶ Estos aspectos bien podrían ser recordatorios de la temporalidad y la fragilidad del ser humano. Por otra parte el cuerpo femenino tradicionalmente ha sido presentado en el arte de dos maneras: la belleza física de la mujer que inspira o redime al hombre o la mujer como la “femme fatale” cuya sensualidad conduce al hombre a su perdición. Hemos visto ejemplos de ello desde la Virgen María hasta las mujeres perversas y demoníacas de los simbolistas. No obstante, pensamos que Schneemann no necesariamente tenía pretensiones de transgredir estas representaciones de la mujer. Schneemann presentaba su desnudez casi como mostrándose tal cual como ser viviente y sexual. Era también una forma de explorar su cuerpo como imagen que es a la vez la creadora de sus imágenes. El cuerpo real, vivo, sexuado, deseado y deseante de Schneemann en muchas ocasiones fue reducido a un objeto sexual. La belleza física de Schneemann acabó ofuscando su arte, haciendo casi invisible la complejidad teórica que podría encerrar su obra y en gran medida pasó a ser simplemente una artista que se desnudaba frente al público.

⁴⁰⁶ Sobre la relación entre la corporalidad y el asco ver el libro de William Ian Miller, **The Anatomy of Disgust**. Massachusetts: Harvard University Press, 1997. En el mismo, el autor se interesa en examinar el asco ya que considera que no ha sido lo debidamente considerada en los estudios. Miller escribe lo siguiente: “...*disgust seems to be a necessary consequence of our consciousness of life itself-fat, greasy, beaming, rank, festering, viscous life.*” p. 21. (“...*el asco parece una consecuencia necesaria de nuestra conciencia de la vida misma- la vida gorda, grasosa, radiante, rancia, enfermiza y viscosa.*”). Esta noción resulta interesante puesto que al parecer la negación a ciertos procesos biológicos o ciertos aspectos de la corporeidad tendría que ver con la negación a la mortalidad. Parecería entonces que los aspectos “asquerosos” del cuerpo humano son recordatorios de la fragilidad del cuerpo.

Paradójicamente, la desnudez que la ha hecho en cierto sentido inolvidable es la que actualmente la condena al olvido. La pregunta que hizo Schneemann en *Naked Action Lecture* (1968) por la posibilidad de ser una mujer desnuda y ser escuchada⁴⁰⁷ ha sido respondida por el silencio en el que permanece su obra. La reacción más sencilla ha sido mencionar su nombre como señal de reconocimiento a su presencia e influencia en el arte pero dejar su obra fuera de los discursos artísticos. El arte de Schneemann continúa desnudando el desequilibrio existente en torno al cuerpo tanto en el arte como en la cultura.

Finalmente exploramos el ejercicio autobiográfico de su obra. El arte de Schneemann no sólo se nutre de la propia vivencia sino que la integra directamente en su trabajo mediante objetos que remitan a su diario vivir o con el registro fílmico o escrito del mismo. Mediante el proceso de incorporar la cotidianidad en su obra, Schneemann lleva a cabo una especie de re-escritura. Como artista emplea una mirada exterior que le permite contemplar lo vivido e interpretarlo dentro de su narrativa artística. Esta práctica, que lleva a cabo en sus películas autobiográficas, también se evidencia en su ejercicio retrospectivo sobre su propia obra. Schneemann se convierte en una especie de historiadora

⁴⁰⁷ La *performance* consistía básicamente en una conferencia que ella daba en la que se vestía y se desvestía constantemente. Sobre la pieza ella escribe lo siguiente: "*Naked Action Lecture* asked the questions:... Does a woman have intellectual authority? Can she have public authority while naked and speaking? Was the content of the lecture less appreciable when she was naked?" Carolee Schneemann **More Than Meat Joy**, Op. cit., p. 180.

de sí misma y, más interesantemente, de su propia obra. Ante su continua frustración con la crítica e historia del arte, Schneemann se da a la tarea de documentar y escribir sobre su arte.

Sus publicaciones, **Cézanne, She Was a Great Painter, More Than Meat Joy** e **Imaging Her Erotics** recopilan registros documentales de sus performances, libretos y notas de trabajo. En ellas Schneemann añade comentarios introductorios a algunas piezas que le ofrecen otra ocasión más para analizar su carrera. Cada uno de estos libros tuvo como efecto secundario hacer más tangible y accesible la obra de Schneemann. Por medio de estas publicaciones algunos historiadores y críticos comenzaron a entender mejor la obra de Schneemann y las performances en términos generales.

More Than Meat Joy, en concreto, es un ejemplo interesante de texto historiográfico abiertamente subjetivo. El libro documenta la carrera de Schneemann, desde su punto de vista, y a su vez deja un registro muy valioso del ámbito artístico del momento. Se trata de un ejemplo quizás un tanto exagerado pero que permite concebir otro tipo de historiografía donde se abandone el desinterés de la estética kantiana y se reconozcan las distintas instancias que influyen en la manera en que se analiza y escribe sobre el arte. Los historiadores, como señala Amelia Jones, son también seres humanos corpóreos cuyas circunstancias particulares afectan su evaluación del arte. Schneemann advirtió esta subjetividad

historiográfica desde temprana edad y dedicó una parte considerable de su carrera a exponer el cuerpo vulnerable y contingente de la historia del arte. Su obra artística y su práctica literaria continuamente cuestionan el punto de vista desde el cual se rigen las prácticas artísticas.

Cuando Schneemann se pregunta si una mujer desnuda puede hablar de historia del arte no sólo se refiere a la problemática de género. La artista se pregunta por el papel que juega la subjetividad en la disciplina: ¿qué valor tiene el discurso si proviene de un cuerpo desnudo? Schneemann sentía que su arte no era debidamente apreciado por ser mujer y por su desnudez. También parece advertir la idea consecuente: la historia del arte requiere de vestimenta. En el ámbito académico la subjetividad se esconde. El análisis del arte se escribe desde puntos de vistas neutrales, se intenta a toda costa eliminar las evidencias del *yo* que ineludiblemente experimenta e interpreta el arte. El historiador que investiga y escribe tiene un cuerpo que afecta la forma en que se percibe la obra de arte, especialmente el arte que trabaja la corporeidad. Nos muestra la vulnerabilidad de la existencia corporal y la intercorporiedad que rige toda actividad humana, incluyendo el arte. Su obra obliga al historiador del arte a enfrentar la corporalidad desde la cual se ejerce la disciplina. El cuerpo del historiador queda expuesto.

El arte de Carolee Schneemann nos reta a desarrollar un discurso que reconozca esa contingencia corporal en vez de eludirla, como nos

sugieren Donald Preziosi y Amelia Jones. Se trata pues de un ejercicio historiográfico del arte que tenga presente el punto de vista desde el cual se escribe. En otras palabras, eliminar la pretensión de que exista una auténtica historia del arte y optar, por el contrario, por múltiples narrativas historiográficas subjetivas cuya suma ofrece una visión más completa. Es, a fin de cuentas, el reflejo de Narciso que describió Lou Andreas-Salomé, la propia imagen como parte de un todo.

En este estudio hemos destacado el carácter subjetivo de la práctica artística, ya sea en su creación o recepción de la misma. Una de las dificultades más grandes al escribir sobre el arte de Schneemann es entender las dinámicas complejas que suscita la presencia del cuerpo desnudo. Las imágenes fotográficas y los vídeos pueden darnos una idea de lo que representó pero jamás podrá compararse a la asistencia en vivo y directo a sus performances. El análisis hecho en este trabajo se llevó a cabo a través de la distancia del tiempo, partiendo de circunstancias de lo que pudo haber sido. Para ilustrar más profundamente la diferencia entre la interpretación pasiva del arte corporal y la recepción del arte en vivo, recurriremos a una anécdota personal. Esta anécdota servirá también como reconocimiento de la subjetividad desde la cual se escribió este texto.

En el 2010 se llevó a cabo una retrospectiva de la artista Marina Abramović en el MoMA de Nueva York. Uno de los aspectos

innovadores de esta retrospectiva fue la recreación en vivo de algunas de las performances más famosas de la artista. En vez de limitarse a vídeos o fotografías, el público podía experimentar en persona estas piezas. Una de las piezas recreadas fue *Imponderabilia*, originalmente llevada a cabo en 1977. Marina Abramović y Ulay, su pareja y colaborador, se postraron desnudos flanqueando la entrada de una galería de manera que el público se veía obligado a pasar en medio. Conocía la pieza. Había visto fotografías de esta performance en libros de historia del arte. Sin embargo, en ese momento, me encontré físicamente frente a dos cuerpos desnudos que enmarcaban la apertura. La presencia de esos cuerpos alteraba el espacio. No eran imágenes enmarcadas o proyectadas en una pared. El mero acto de mirarlos nos involucraba de alguna manera con la pieza. No era posible mirar de forma pasiva. Todo el mundo en esa sala se enfrentaba a esos desnudos y tomaba una decisión: limitarse a mirar de lejos o pasar entre ellos. Cualquier decisión del público era una acción. Nuestros cuerpos de espectadores eran parte de la pieza, aun cuando no se quisiera pasar entre ellos. El compartir el mismo espacio y decidir cómo interactuar con esos cuerpos nos hacía cómplices. En mi caso no lo pensé dos veces. Me puse en fila para pasar por la pieza. Mientras esperaba pensé en varias cosas, entre las cuales contemplé cómo iba a pasar cuando llegara mi turno: en cómo voltearme, en cuál de los dos iba a tener de frente, cómo ubicar mis manos. Pensé en múltiples

posibilidades de actuar y lo que podían representar. Al final, cuando me tocó pasar entre ellos todo se difuminó. De pronto me vi frente a dos seres humanos, como yo. Vi que respiraban, que sentían, como yo. Cuando pasé entre ellos lo único que logré pensar fue que no quería hacerles daño. Pasé de lado, mi cuerpo de frente al hombre pero me contorsioné para mirar los rostros de ambos. Luego me detuve a mirarlos de lejos y pensé en ellos, en el cansancio físico que podían sentir, en lo vulnerables que se veían. Traté de imaginarme lo que podían estar sintiendo y pensando cada vez que alguien pasaba frente a ellos. Sentí curiosidad por saber quiénes eran y por qué decidieron participar. Finalmente me pregunté si yo hubiera sido capaz de estar en esa posición. El acto sencillo de pasar entre esos dos cuerpos desnudos desencadenó en mí una serie de sensaciones y pensamientos que nunca experimenté al ver las imágenes en los libros.

El haberme enfrentado a esa pieza y contemplar mi reacción impactó enormemente en la forma en que percibí el resto de la exhibición. A partir de entonces, cada vez que veía fotografías o películas de Marina Abramović recordaba esos cuerpos desnudos, que respiraban y latían junto a las paredes del museo. Las imágenes de la artista se volvían más reales, más humanas. Me sentía involucrada en todas las demás recreaciones de performances, aun cuando no precisaran de la participación directa del público. Mi proyección narcisista me obligaba a

experimentar estas performances de una forma que nunca había hecho antes.

Es este el poder intrínseco del arte corporal. La belleza y fragilidad de los cuerpos que vemos como imagen artística nos obliga a enfrentarnos a nuestra propia vulnerabilidad como entes físicos. Percibimos el arte de forma intersubjetiva, como seres ineludiblemente imperfectos. Si el empleo del cuerpo humano desnudo en el arte resultó impactante en 2010 sólo podemos dilucidar lo que ello significó en el momento histórico en el que comenzaron estas prácticas. Cuando Schneemann decidió integrar su cuerpo desnudo dentro de su obra, cuando se quitó la ropa y se mostró como cuerpo entre cuerpos, ineludiblemente desestabilizó la distancia desde la cual contemplamos el arte. El cuerpo vivo, siempre presente en toda actividad humana, se vuelve visible. Su presencia es innegable y afecta de forma palpable la experiencia del público. La incorporación de Schneemann de su propia corporalidad obliga al espectador a salir de la contemplación pasiva. Este tipo de arte nos involucra de alguna manera, por más que se quiera mantener una postura neutral. En el momento que participé de la recreación de *Imponderabilia* mi preparación en historia del arte, mi conocimiento de la performance y la obra de Marina Abramović pasó a un segundo plano. Fui cuerpo entre cuerpos. Fui un ser humano frente a cuerpos vivos, presentes y reales que formaban parte de una pieza de

arte. Imperó el intercambio intersubjetivo de mi vulnerabilidad corpórea con la de ellos. Aunque no tengo manera de saber el verdadero impacto que tuvo el cuerpo desnudo de Schneemann en las obras estudiadas en esta tesis, la experiencia de la retrospectiva de Abriamović me permitió apreciar las distintas maneras que el uso del cuerpo humano afecta a la apreciación e interpretación del arte.

Imágenes:



Figura 1: Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963.



Figura 2: Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963.



Figura 3: Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963.



Figura 4: Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963.



Figura 5: Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963.



Figura 6: Recreación del estudio de Carolee Schneemann con su construcción *Four Fur Cutting Board*.



Figura 7: Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963. En esta fotografía Schneemann aparece posando junto su pieza *Four Fur Cutting Board*.



Figura 8: Carolee Schneemann. *Newspaper Event*, coreografía y baile experimental realizado para el Judson Dance Theater en la iglesia Judson, 29 de enero de 1963. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 34



Figura 9: Robert Morris. *Site*, 1964.

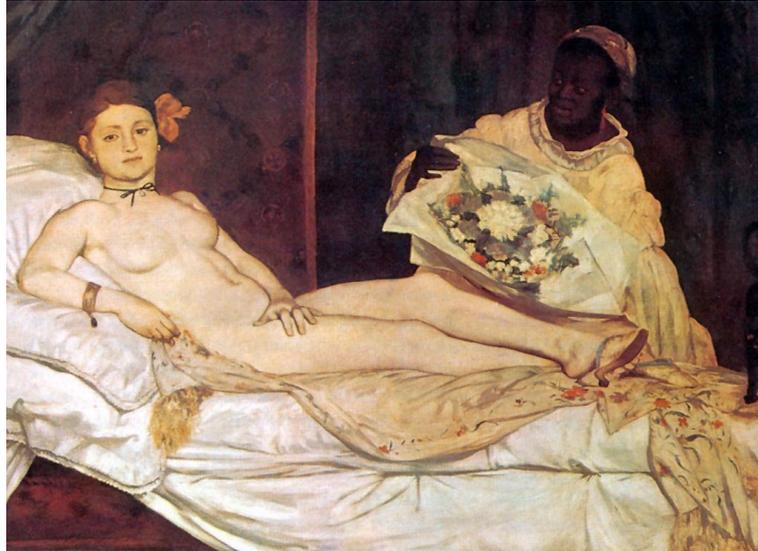


Figura 10: Édouard Manet. *Olympia*, óleo sobre lienzo, 1865.



Figura 11: Carolee Schneemann. *Meat Joy*, 1964. Imagen tomada del catálogo Carolee Schneemann: *Up to and Including Her Limits*, p. 37.

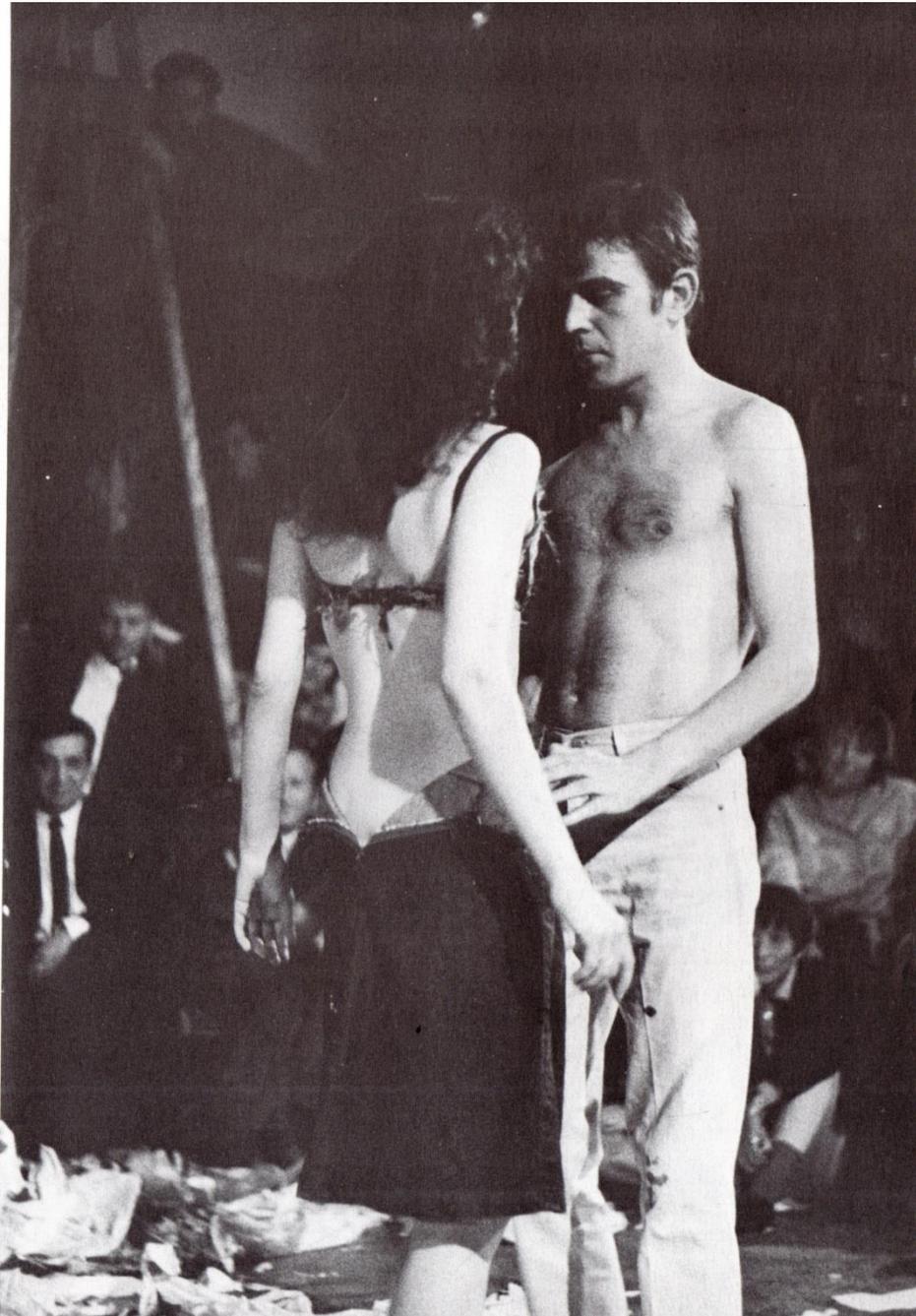


Figura 12: Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964.



Figura 13: Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964. Imagen tomada de *Imaging Her Erotics*, p. 70.



Figura 14: Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964. Imagen tomada de **Imaging Her Erotics**, p. 72.



Figura 15: Carolee Schneemann. *Meat Joy*, 1964. Imagen tomada de **Imaging Her Erotics**, p. 66.



Figura 16: Carolee Schneemann. *Meat Joy*, 1964. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 84.



Figura 17: Carolee Schneemann. Anuncio para la presentación de *Meat Joy* en el Judson Memorial Church, 1965. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 62.



Figura 18: Carolee Schneemann. *Boceto para Meat Joy*, 1964. Archivos del New York Public Library for the Performing Arts.



Figura 19: Carolee Schneemann. *Meat Joy*, 1964. Imagen de las linternas en movimiento. Foto tomada de **More Than Meat Joy**, p. 78.

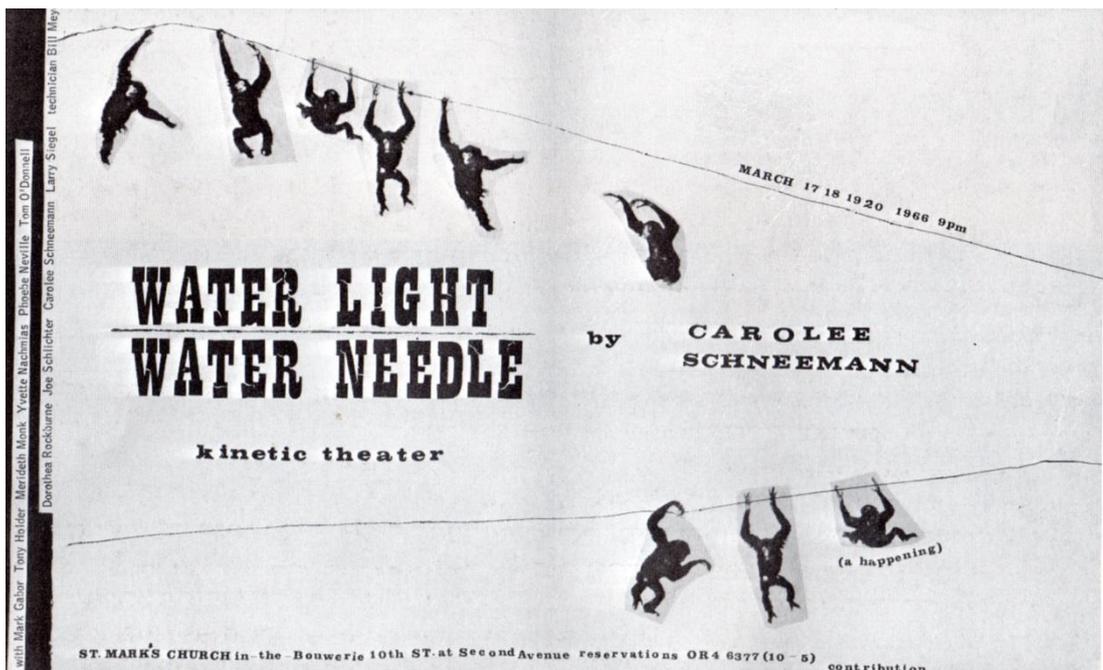


Figura 20: Carolee Schneemann. Anuncio de *Water Light/Water Needle*, 1966.



Figura 21: Carolee Schneemann, Boceto para *Acqua Notte*. Imagen tomada de los archivos del New York Public Library. El concepto original incorporaba al público, quienes observarían desde el puente con linternas rojas y góndolas para transportar a los participantes.



Figura 22: Carolee Schneemann, *Water Light/Water Needle*, 1966. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 110.



Figura 23: Carolee Schneemann. *Water Light/Water Needle*, 1966. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 110.

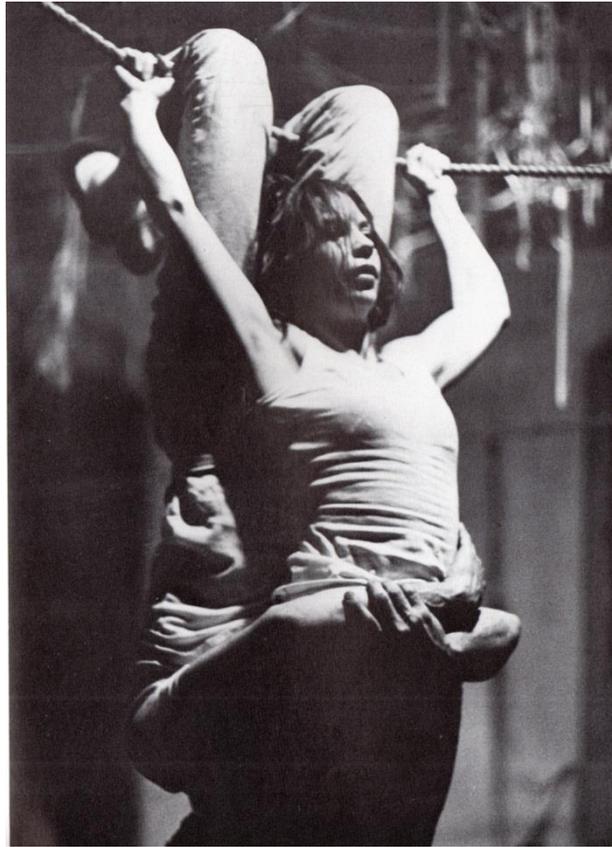


Figura 24: Carolee Schneemann. *Water Light/Water Needle*, 1966. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 111.



Figura 25: Carolee Schneemann. *Water Light/Water Needle*, 1966. Imagen tomada del catálogo **Up to and Including Her Limits**, p. 50.



Figura 26: Carolee Schneemann. *Water Light/Water Needle*, 1966. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 112.



Figura 27: Carolee Schneemann. *Water Light/Water Needle*, lago Mah Wah, 1966. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 115.



Figura 28: Carolee Schneemann. *Water Light/Water Needle*, lago Mah Wah, 1966. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 115.



Figura 29: Carolee Schneemann. *Water Light/Water Needle*, lago Mah Wah, 1966. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 113.



Figura 30: Carolee Schneemann. *Up to and Including Her Limits*. Performance, 1973-77. Imagen tomada de **Imaging Her Erotics**, p. 162.

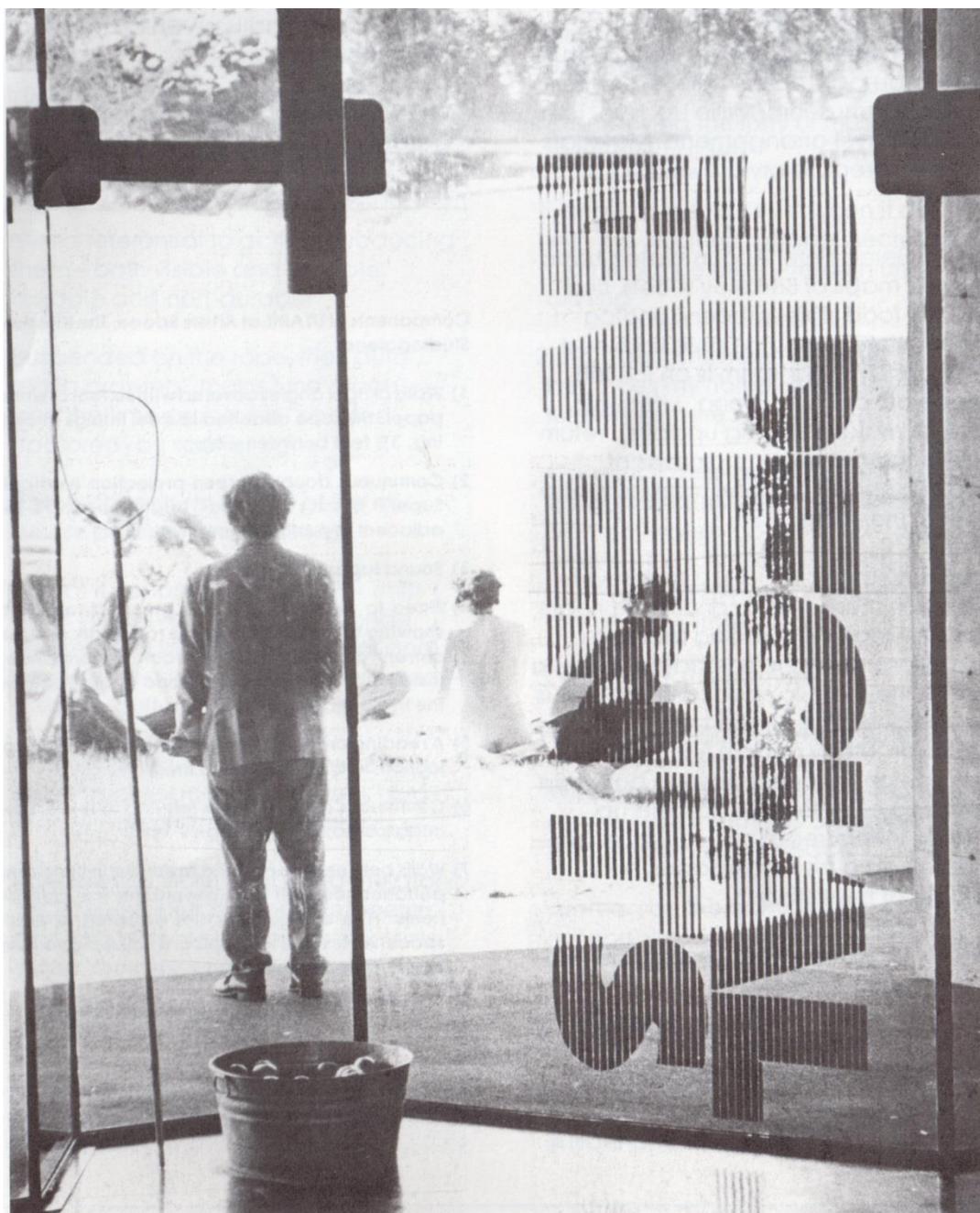


Figura 31: Carolee Schneemann. *Up to and Including Her Limits*. Fotografía de Schneemann sentada desnuda en el campus de Berkeley. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 230.

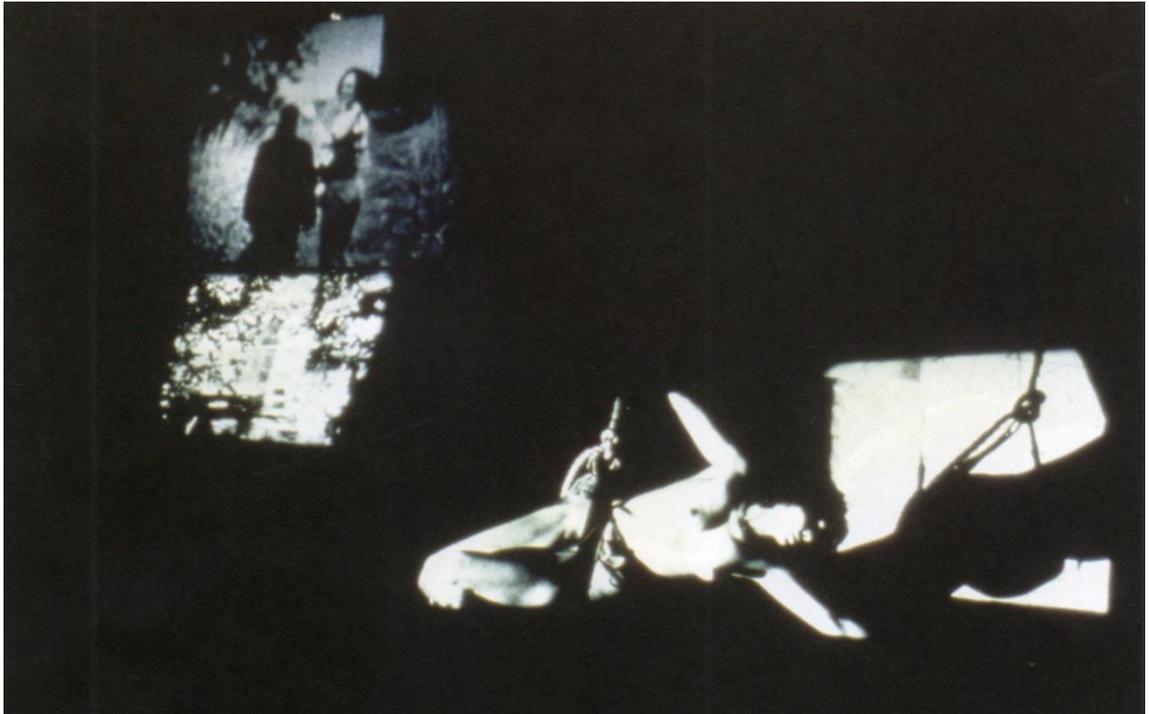


Figura 32: Carolee Schneemann. *Up to and Including Her Limits*. Performance, 1973-77. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 231.

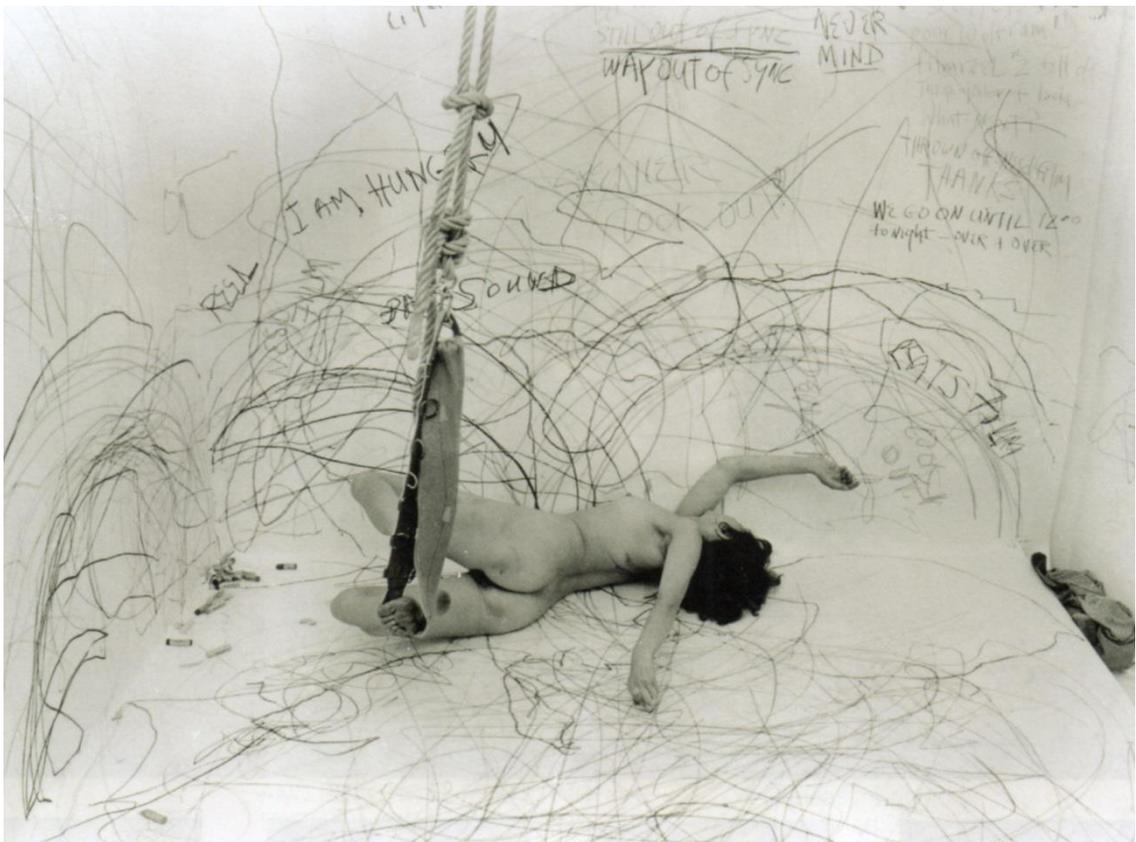


Figura 33: Carolee Schneemann. *Up to and Including Her Limits*. Imagen tomada del Catálogo **Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises**, p.37.

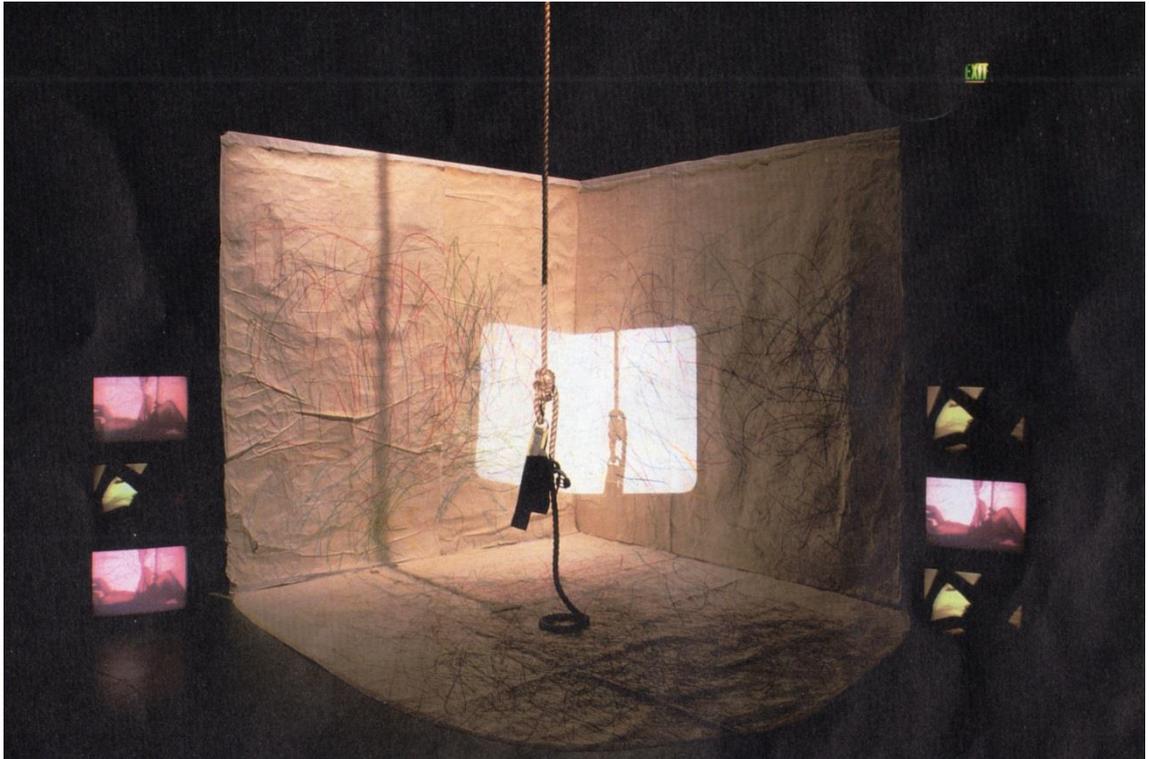


Figura 34: Recreación de la instalación de *Up to and Including Her Limits* llevada a cabo para la exhibición *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945* en el Museum of Contemporary Art en Los Ángeles en 1996. Imagen tomada del catálogo **Carolee Schneemann: Up to And Including Her Limits**, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1997, p. 42.



Figura 35: Carolee Schneemann. *Schlaget Auf*, 14 de noviembre de 1970. Imagen tomada de *More Than Meat Joy*, p. 210

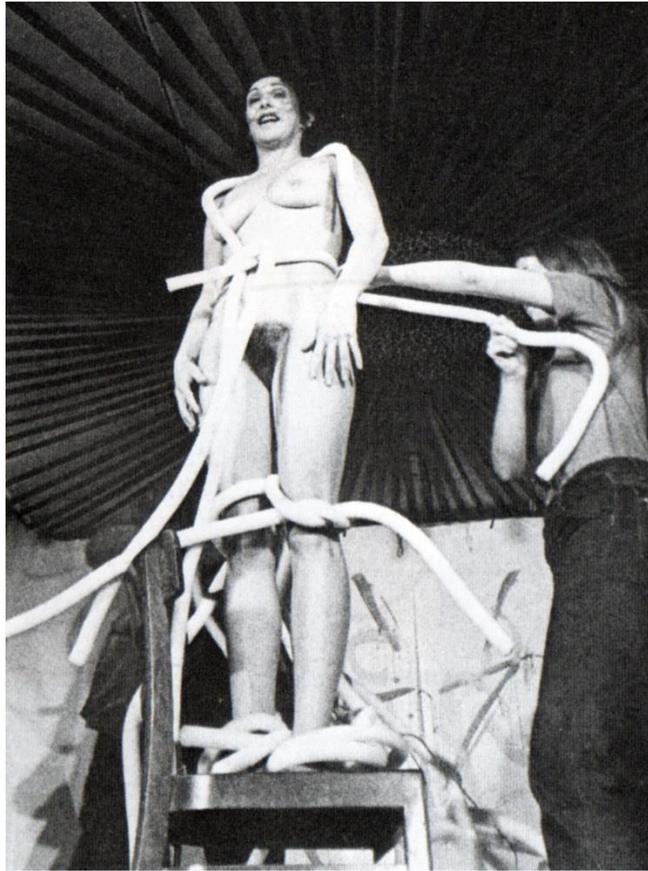


Figura 36: Carolee Schneemann. *Schlaget Auf*. 14 de noviembre de 1970.
Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p.211.



Figura 37: Carolee Schneemann. *Schlaget Auf*. 14 de noviembre de 1970.
Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 210.



Figura 38: Carolee Schneemann. *Ices Strips*, 21 de agosto 1972. Imagen tomada de **Carolee Schneemann: Split Decision**, p. 74.



Figura 39: Carolee Schneemann. *Ices Strips*, 21 de agosto de 1972. Imagen tomada de **Carolee Schneemann: Split Decision**, p. 74.



Figura 40: Carolee Schneemann. *Ices Strips*, 21 de agosto de 1972. Schneemann se coloca los patines. Imagen tomada de **Carolee Schneemann: Split Decision**, p. 75.



Figura 41: Carolee Schneemann. *Ices Strips*, 1972. Schneemann posa sonriente mientras se pone las medias. Imagen tomada de **Carolee Schneemann: Split Decision**, p. 75.

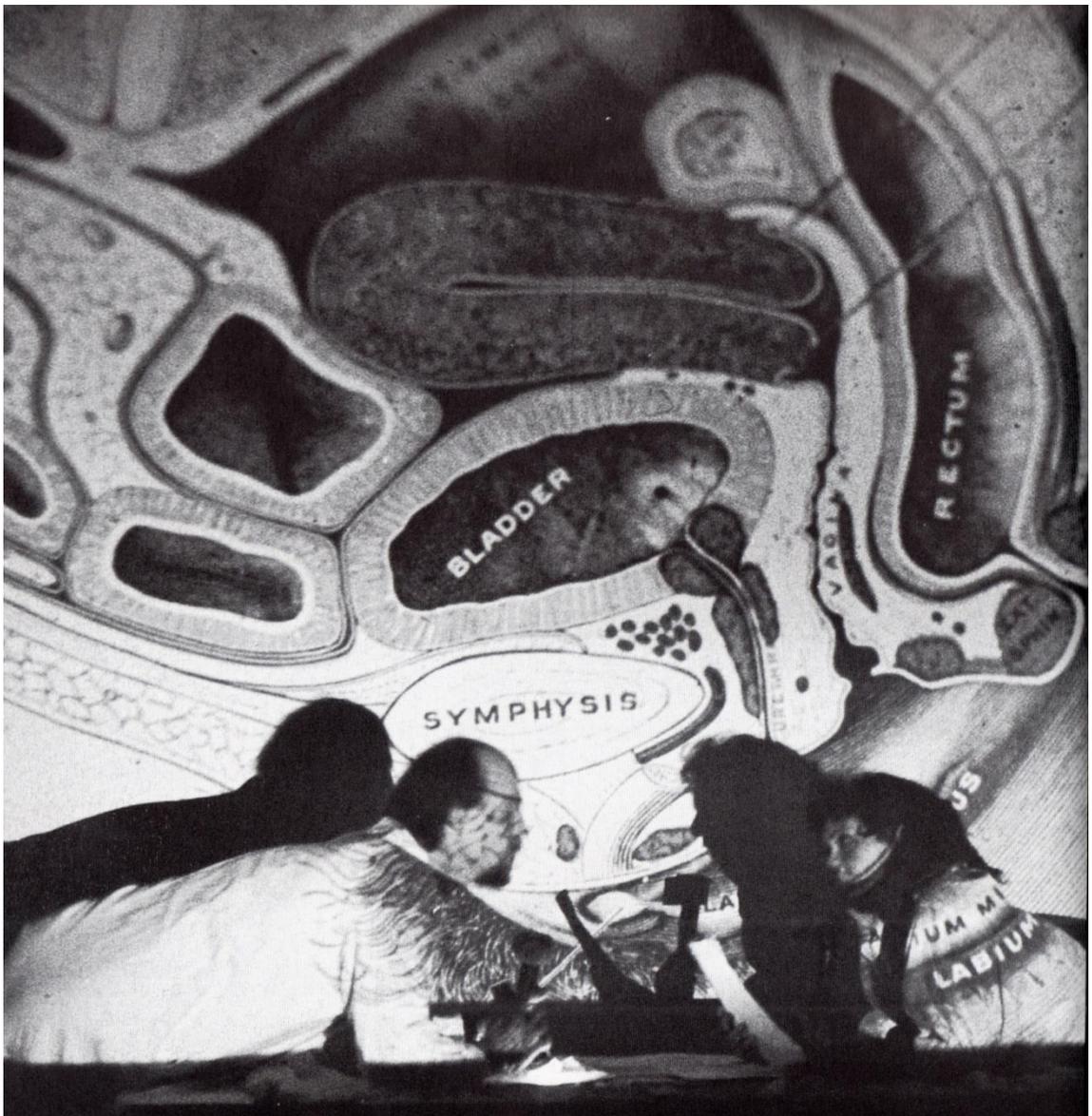


Figura 42: Carolee Schneemann. *Dirty Pictures*. Performance, 1979.
Imagen tomada de Carolee Schneemann *Imaging Her Erotics*, p. 168.

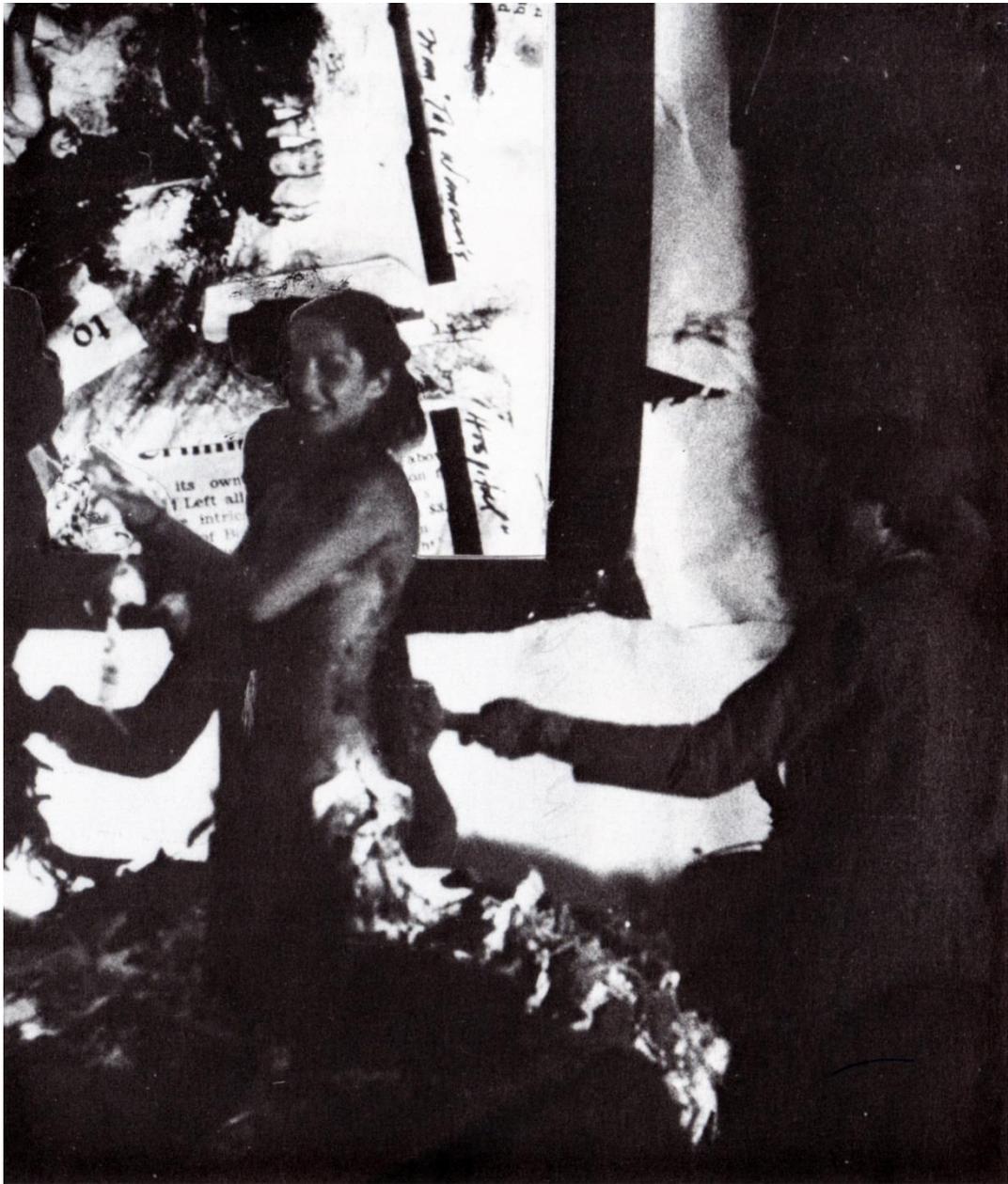


Figura 43: Carolee Schneemann. *Naked Action Lecture*. Performance, 27 de junio de 1968. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p.181.



Figura 44: Carolee Schneemann. *HomeRunMuse*, 1977-78. Imagen tomada de **More Than Meat Joy**, p. 252.



Figura 45: Carolee Schneemann. *HomeRunMuse*, 1977-78. Imagen tomada de *More Than Meat Joy*, p. 251.



Figura 46: Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975. Fotografía de Anthony McCall tomada del catálogo **Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises**. p.38



Figura 47: Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975. Imagen tomada del catálogo **Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises**, p. 38.



Figura 48: Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975. Imagen tomada de **Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises**, p. 38.

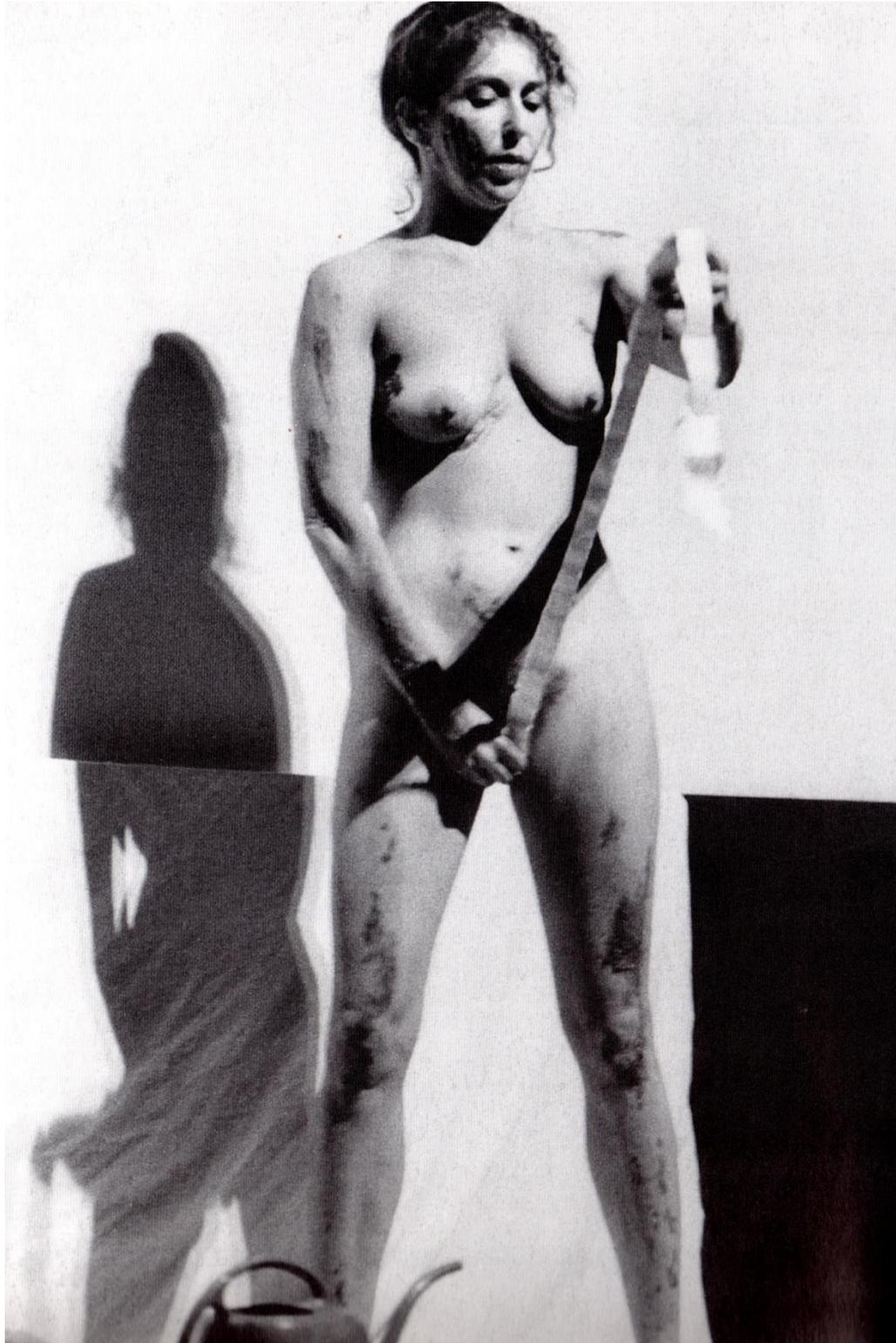


Figura 49: Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975. Imagen tomada de *Imaging Her Erotics*, p. 152. Fotografía de Sally Dixon.

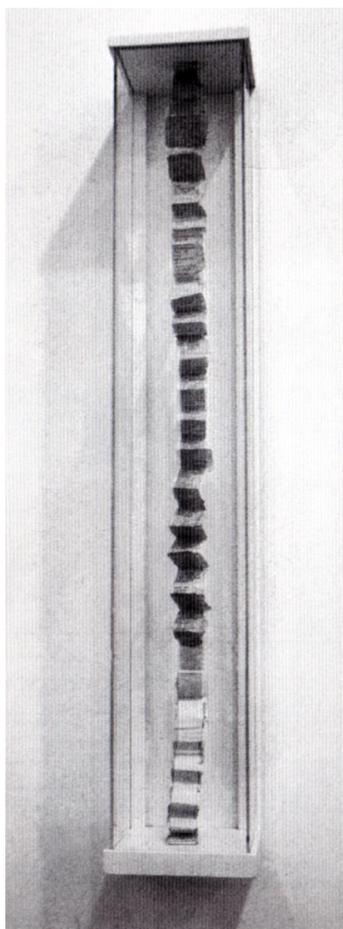


Figura 50: El texto de *Interior Scroll*. Imagen tomada del catálogo de la retrospectiva **Up to and Including Her Limits**, 1997.



Figura 51: Carolee Schneemann. *Fuses*. Película. 1964-67. Imagen tomada del catálogo **Carolee Schneemann: Split Decision**, p. 63.



Figura 52: Carolee Schneemann. *Fuses*, 1964-1967. Imagen tomada de **Imagening Her Erotics**, p.25.



Figura 53: Carolee Schneemann. *Fuses*, 1964-1967. Imagen tomada de **Carolee Schneemann: Split Decision**, p. 64.

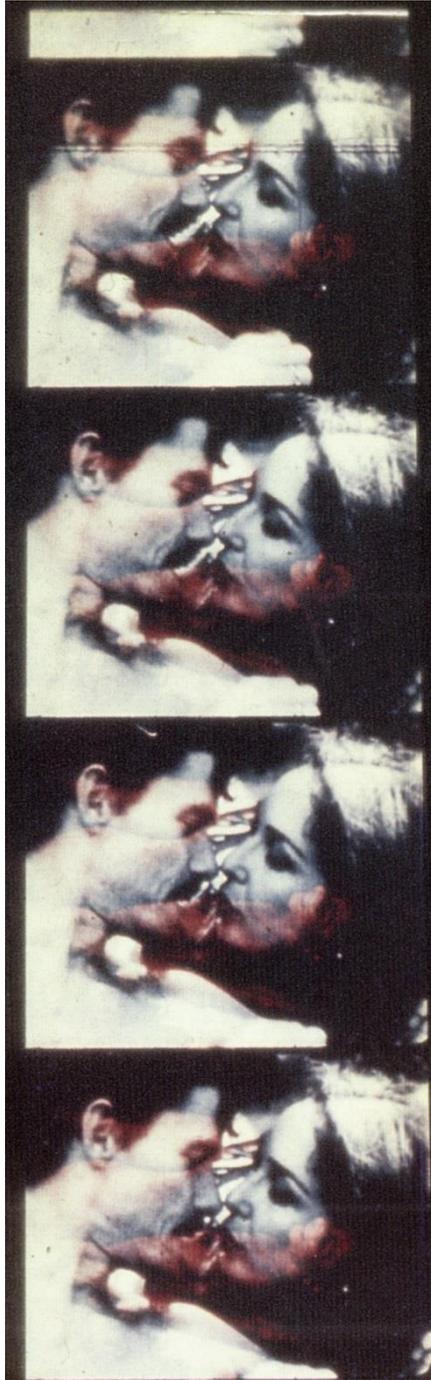


Figura 54: Carolee Schneemann. *Fuses*, 1964-67. Imagen tomada de Carolee Schneemann: *Split Decision*, p. 62.

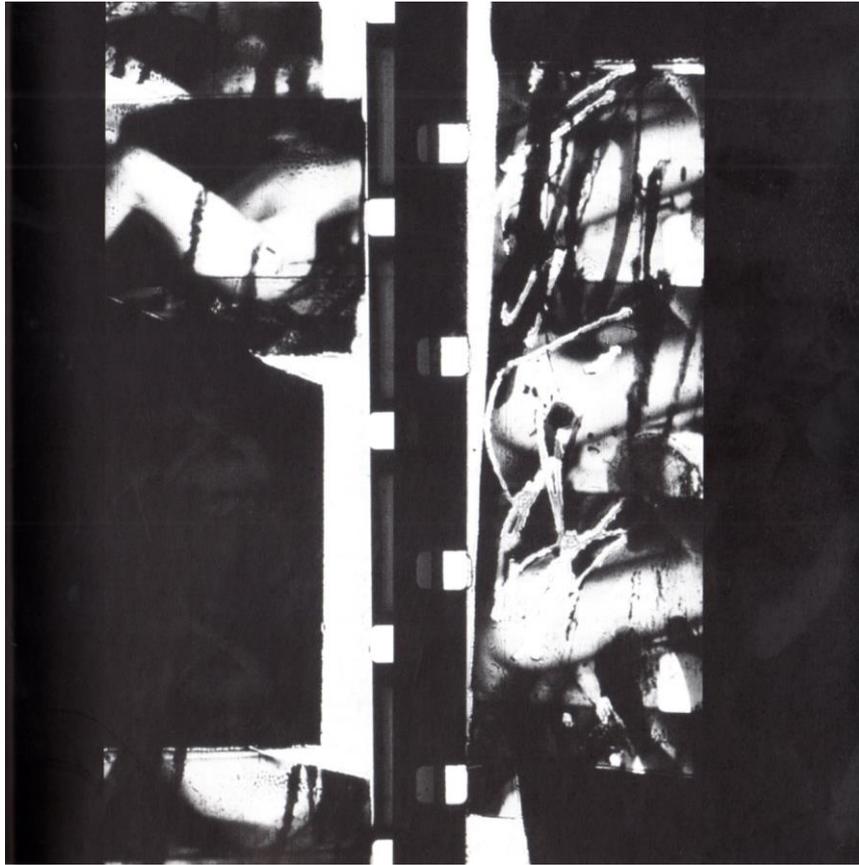


Figura 55: Carolee Schneemann. *Fuses*. Imagen tomada de **Imaging Her Erotics**, p. 41.



Figura 56: Carolee Schneemann. *Plumb Line*. Película, 1969-1972.



Figura 57: Carolee Schneemann. *Plumb Line*. Película, 1969-1972. Entre las imágenes grabadas Schneemann incorporó fotografías de la pareja recortadas o estrujadas.



Figura 58: Carolee Schneemann. *Plumb Line*. Película, 1969-1972. En el film Schneemann se graba a sí misma pintando y derramando pintura sobre la proyección de las imágenes.



Figura 59: Carolee Schneemann. *Plumb Line*. Película, 1969-1972. En esta imagen se ve Carolee Schneemann pintando sobre la proyección de la película.



Figura 60: Carolee Schneemann. *Plumb Line*. Película. 1969-1972.



Figura 61: Carolee Schneemann. *Plumb Line*, 1969-1971.



Figura 62: Carolee Schneemann. *Kitch's Last Meal*, parte de la doble proyección. Imagen tomada de **Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises**, p. 70.

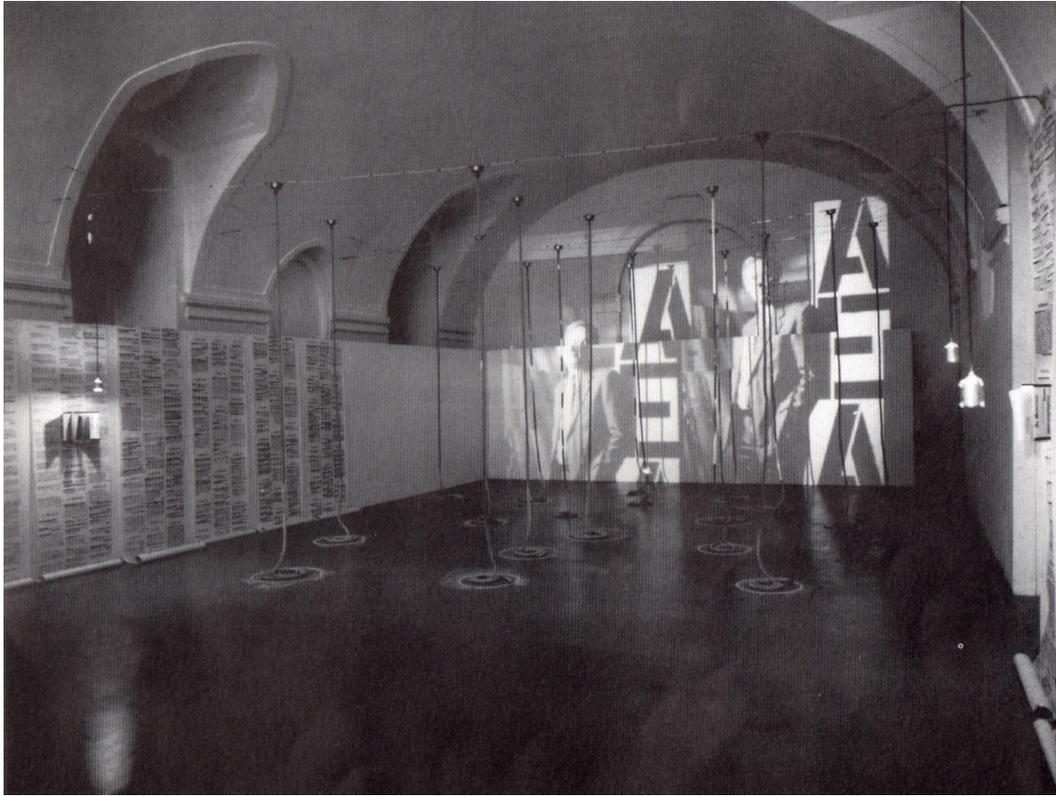


Figura 63: Carolee Schneemann. *Moral Coils*. Instalación, 1994. Imagen tomada del catálogo *Up to and Including Her Limits*, p. 47.



Figura 64: Carolee Schneemann. *Portrait of Jane Brakhage*. Óleo sobre lienzo, 1958. Este es el retrato que Schneemann pintó durante la filmación de *Cat's Cradle*.



Figura 65: Carolee Schneemann con el delantal en la película de Stan Brakhage, *Cat's Cradle*, 1958. Es interesante notar que Schneemann utilizó el mismo delantal en otras piezas como *Interior Scroll* (ver Figura 46), *Ices Strip*, entre otras.

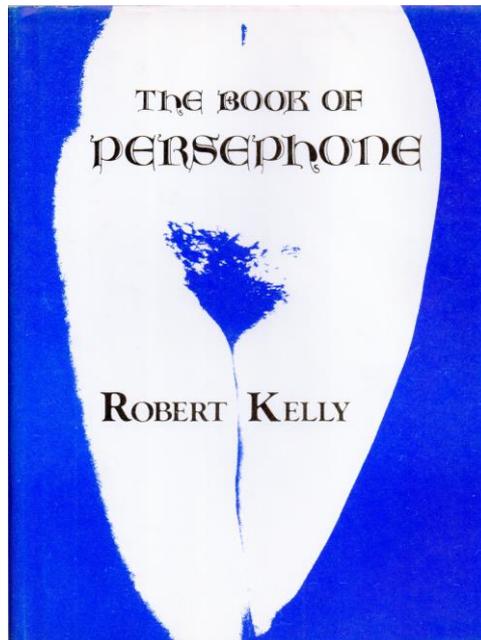


Figura 66: Carolee Schneemann. Portada del libro **The Book of Persephone** de Robert Kelley. Fotomontaje, 1978.



Figura 67: Carolee Schneemann. *Parts of a Body House-Liver*. Boceto de acuarela y tinta sobre papel, 1966. Imagen tomada del catálogo **Carolee Schneemann: Split Decision**, p. 70.



Figura 68: Carolee Schneemann. **Parts of a Body House Book.** Libro de artista, 1972.

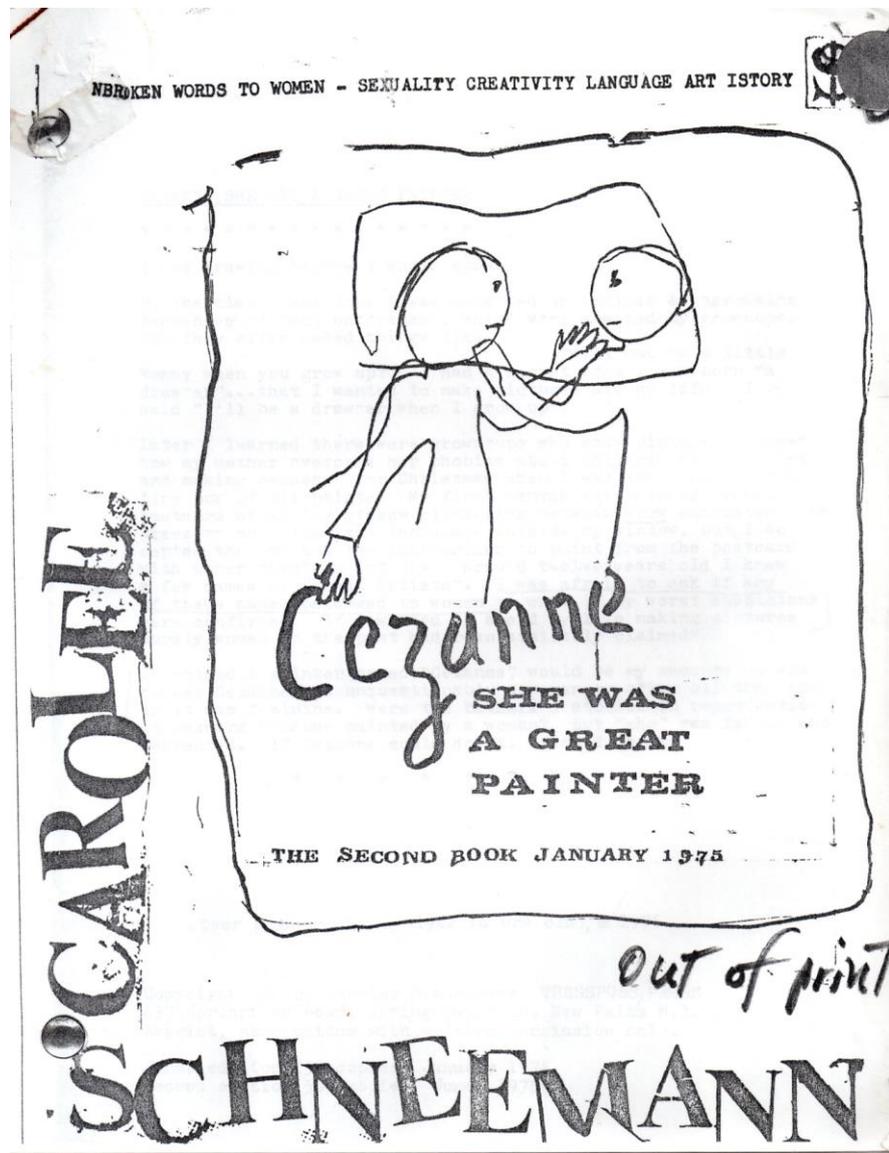


Figura 69: Copia de la portada del ejemplar de *Cézanne, she was a great painter* que conserva el MoMA.



Figura 70: Carolee Schneemann. *ABC-We Print Anything-In the Cards*. Libro de artista, Países Bajos, Van Luxe Werkjes, 1977.

B. told C., there are many kinds of affections & relations. A. asked C. about B. C. told A. about B., and told B. about A. C. asked A. about D. A. told D. about C.

B. told C. now he felt monogamous, more or less. C. told B. she was monogamous to him, except for A.

(blue) 6



Figura 71: Carolee Schneemann. *ABC-We Print Anything-In the Cards*... Libro de artista, 1977. Imagen tomada de *More Than Meat Joy*, p.248.

BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes primarias:

A. Libros:

Schneemann, Carolee. *A B C-We Print Anything- In the Cards*. (S.I.): Brummense, c. 1977.

_____ **Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects**. Massachusetts, The MIT Press, 2002.

_____ *Cezanne, She Was a Great Painter: Unbroken Words to Women: Sexuality, Creativity, Language, Art History* (Segunda edición). New Paltz, New York. Tresspuss Press, 1975.

_____ **Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle**. Kristine Stiles, editora. Duke University Press, 2010.

_____ *Fresh Blood: A Dream Morphology*. Libro de artista. (S.I.), c. 1987.

_____ **More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings**. (Bruce McPhearson, ed.) Nueva York. McPherson and Company, 1997.

_____ *Parts of a Body House Book*. Libro de artista. Londres. Beau Geste Press, 1972. (ejemplar de la edición original de 60 copias las cuales luego fueron revisadas manualmente por la artista).

_____ *Scrapbook: Clippings, Programs, Typescripts, and Drawings*. Archivo del New York Public Library for the Performance Arts and Dance, 1962-74.

_____ *Up to and Including Her Limits*. Libro de artista. Nueva York.
National Endowment for the Arts Grant, 1974.

_____ **Video Burn**. San Francisco. Walter/McBean Gallery, San Francisco
Institute, c. 1992.

B. Artículos y/o entrevistas

Bracewell, Michael *Other Voices: Michael Bracewell talks to Carolee Schneemann* en **Frieze: Contemporary Art & Culture** issue 62, Octubre de 2001. Londres. Dunan Publications Ltd., 2001. pp-76-81.

Montano, Linda *Inverview with Carolee Schneemann* en **The Flue Vol. 2, Num 3 Special Summer issue: Sex, Performance and the 80s**. Nueva York. Franklin Furnace, 1982. pp. 6-8.

Rahmani, Aviva *A Conversation on Censorship with Carolee Schneemann* en **M/E/A/N/I/N/G: Contemporary Arts Issues**, noviembre, 1989. pp. 3-7.

Schneemann, Carolee *I Assume The Senses Crave...* en **Eddy: dance**, No. 3, Nueva York, abril de 1974. p. 3-5.

_____ *Notes from a Feminist Pornographer in Moscow* en **Independent: Film & Video Monthly**, marzo de 1992. p.23-25.

Throug the Body: A dialogue between Amy Greenfield and Carolee Schneemann. **Field of Vision**, Pittsburg, No. 4, Otoño, 1978. p.5-8.

C. Catálogos de exhibiciones individuales:

Cameron, Dan y Marcia Tucker (curadores) **Carolee Schneemann: Up to and including her limits** (exh.. cat) Los Ángeles. New Museum of Contemporary Art, 24 de noviembre 1996 al 26 de enero 1997.

Carolee Schneemann I. Early Work: 1960-1970. Nueva York. Max Hutchinson Gallery, 11 de septiembre al 2 de octubre 1982.

Carolee Schneemann- II New Work: Paintings. Nueva York. Max Hutchinson Gallery, 10 de septiembre-8 de octubre de 1983.

Carolee Schneemann: Mortal Coils. Nueva York. Penine Hart Gallery, 19 de marzo al 10 de abril de 1994.

Carolee Schneemann: Split Decision (exh. cat.) Nueva York: Dual Printing, Inc., 2007. Publicación que acompañó dos exhibiciones- *Carolee Schneemann: Breaking Borders* (David Liss, curador, en el Museum of Contemporary Art en Toronto, Canadá del 24 de marzo al 22 de abril del 2007) y *Carolee Schneemann: Remains To Be Seen* (Photios Giovanis, curador en CEPA Gallery, Nueva York, del 31 de marzo al 26 de mayo de 2007.)

Eyler, Carolyn (curadora) **Carolee Schneemann-Drawing Performance: The vitality of gesture in the 1960s performance, drawings and photographic documentation.** Maine. University of Southern Maine Art Gallery, 21 enero-27 de febrero 1999.

Jaskey, Jenny y A.E. Benenson (curadores). *Carolee Schneemann: Part One.* Folleto de Novena temporada del Artist's Institute de Hunter College dedicada al ate de Carolee Schneemann. Nueva York. Hunter College, 13 de febrero al 29 de marzo de 2015. <http://theartistsinstitute.org/wp-content/uploads/2014/09/CaroleeSchneemann.pdf>

____ *Carolee Schneemann: Part Two.* Folleto de Novena temporada del Artist's Institute de Hunter College dedicada al ate de Carolee Schneemann. Nueva York. Hunter College, 3 de abril al 10 de mayo del 2015. http://theartistsinstitute.org/wp-content/uploads/2015/04/TAI_CS_part2-print_forweb_opt1.pdf

_____ *Carolee Schneemann: Part Three*. Folleto de Novena temporada del Artist's Institute de Hunter College dedicada al ate de Carolee Schneemann. Nueva York. Hunter College, 13 de mayo al 21 de junio de 2015. http://theartistsinstitute.org/wp-content/uploads/2015/05/TAI_CS_part3_booklet1.pdf

_____ *Carolee Schneemann: Part Four*. Folleto de Novena temporada del Artist's Institute de Hunter College dedicada al ate de Carolee Schneemann. Nueva York. Hunter College, 26 de junio-2 de agosto 2015. http://theartistsinstitute.org/wp-content/uploads/2015/06/CS_part4_web-1.pdf

Ténèze, Annabelle, (curadora). **Then and Now: Carolee Schneemann Ouvres d'histoire** (exh. cat.). Saint Étienne: XL Print, 2013. Exhibición entre dos museos: Musée départemental d'art contemporain du Rochechourt (4 de octubre a 15 de diciembre de 2013) y MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (9 de julio a 31 de diciembre de 2014).

D. Películas y performances:

Art is Reactionary. Vídeo de 10 minutos a color y con sonido. Performance realizada en The Saint, 1987. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Ask the Goddess. Vídeo de 7 minutos a color y con sonido. Performance realizada en el Canadian Centre of the Arts, Owen Sound, 1991. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Body Collage. Vídeo de 3: 30 minutos en blanco y negro, sin sonido. Performance realizada el 12 de septiembre 1967. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Catscan. Vídeo de 13 minutos a color y con sonido. Performance realizada en Nueva York, 1990. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Devour. Película de 8: 40 minutos, a color y con sonido, 2003-04. Archivos del Electronic Arts Intermix. También visto en la exhibición *Pop Politics Powers* en la galería Elga Wimmer PCC en Nueva York, del 8 de septiembre al 8 de octubre de 2005. La exhibición también incluyó trabajos de Robert Boyd y Martha Rosler.

Four Recent Installations. Vídeo de 5 minutos a color y con sonido, 1993. Archivos del Electronic Arts Intermix.
Comprende un recorrido visual por las siguientes instalaciones:
Venus Vectors 1987-88
Cycladic Imprints 1991-92
Scroll Paintings with Exploded TV 1990-91
TV Rocks (1988-89)

Fresh Blood, A Dream Morphology. Vídeo de 11 minutos a color y con sonido. Performance realizada en el Iowa Theatre Festival, 1983. Editado por Carolee Schneemann. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Fuses. Película de aproximadamente 22 minutos a color y sin sonido (16 mm), 1964-67. Archivos del Electronic Arts Intermix. Disponible también en los siguientes enlaces:
UbuWeb: http://ubu.com/film/schneemann_fuses.html
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kRs9CetUFfo>

Illinois Central Transposed. Vídeo de 4:30 minutos a color y sin sonido (16 mm). Performance realizada en The Ark, Boston, 1969. Grabado por Roger Darcy. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Infinity Kisses-The Movie. Vídeo a color, alta definición, 8 minutos, 2008. Archivos del Electronic Arts Intermix. Disponible en los siguientes enlaces:

UbuWeb: http://ubu.com/film/schneemann_infinity.html

YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_m4wuJH4M8I

Interior Scroll-The Cave Vídeo de 5 minutos a color y con sonido. Película por Carolee Schneemann y Maria Beatty, 1995. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Kitch's Last Meal. Película grabada con cámara super 8, doble proyección a color y con sonido aparte, 1973-1978. Duración varía de 20 minutos a dos horas. Visto en presentación *Remains to be Seen: Kitch's Last Meal* en el Anthology Films Archives, Nueva York, el 16 de noviembre de 2007.

Meat Joy Vídeo de 6 minutos a color y con sonido (16mm), 1964. Archivos del Electronic Arts Intermix. Disponible en los siguientes enlaces:

UbuWeb: ubu.com/film/schneemann_meatjoy.html

Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Fw_wW2v45eI

Plumb Line. Película de 18 minutos a color y con sonido (Super 8), 1968-71. Archivos del Electronic Arts Intermix. Disponible en los siguientes enlaces:

UbuWeb: ubu.com/film/schneemann_plumb.html

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=CG8ejeiPl78>

Snows. Vídeo de 17 minutos en blanco y negro y sin sonido (16 mm). Performance realizada en el teatro Martinique de Nueva York, febrero de 1967. Grabado por Alphonse Shilling. Archivos del Electronic Arts Intermix. Disponible en los siguientes enlaces:

UbuWeb: http://ubu.com/film/schneemann_snows.html

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uUbfx0A64Vs>

Up to and Including Her Limits. Vídeo de 29 minutos a color y con sonido. Performance realizada en Berlín, 10 de junio de 1976. Grabado por Mike Bernier. Archivos del Electronic Arts Intermix. Disponible en los siguientes enlaces:

UbuWeb: ubu.com/film/schneemann_limits.html

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dbri69ByI3w>

Utterly Precarious: A Master Class with Carolee Schneemann. Conferencia ofrecida en The Mütter Museum of The College of Physicians of Philadelphia el 25 de abril de 2012. DVD impreso por Slought Foundation.

Viet Flakes. Película de 7 minutos en blanco y negro y con sonido, 1965. Arreglo musical por James Tenney. Archivos del Electronic Arts Intermix. Visto en la exhibición *Pop Politics Powers* en la galería Elga Wimmer PCC en Nueva York, del 8 de septiembre al 8 de octubre de 2005. Vídeo disponible en UbuWeb: http://ubu.com/film/schneemann_viet.html y en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1g1dKzx5MxI>

Vulva's School. Vídeo de 7 minutos a color y con sonido. Performance realizada en el Western Front, Vancouver el 29 de enero de 1995. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Water Light/Water Needle. Vídeo de 10 minutos a color y con sonido (16 mm). Performance realizada en el Lago Mah Wah, Nueva Jersey, 1966. Archivos del Electronic Arts Intermix.

Water Light/Water Needle. Vídeo de 4 minutos a color y con sonido (16 mm) Performance realizada en St. Mark's Church, Nueva York, 1966. Archivos del Electronic Arts Intermix.

War Mop. Instalación. Vídeo disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tIakIRENhtc>

E. Otros:

Anuncio de prensa de la exhibición *Carolee Schneemann: Early Work 1960-1970* en el Max Hutchinson Gallery 11 de septiembre-2 de octubre de 1982. Es el anuncio oficial a las galerías, museos y prensas de la exhibición e incluye una descripción de la obra de la artista. Es la primera exhibición sola de Schneemann.

Anuncio de Vesper Video Productions, la compañía de Carolee Schneemann.

Carolee Schneemann: Forbidden Actions-Museums. Nueva York: C-Space Gallery, 29 de abril-12 de mayo 1979. (anuncio de exhibición).

Dunn, Jay **Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits.** Documental que acompañó a la exhibición retrospectiva del mismo nombre celebrada en el New Museum of Contemporary Arts, 24 de noviembre 1996 al 26 de enero 1997.

Entrevista a Carolee Schneemann por David Mayor, el 30 de abril de 1971. Grabación conservada en los archivos de la Tate, Londres.

Formularios para registrar libros en el Franklin Furnace cumplimentados y firmados por Carolee Schneemann. Los libros que ella registra son: **ABC-We Print Anything-In the Cards**, **Cezanne, She was a Great Painter** y **Parts of a Body House Book**, 22 de septiembre de 1978.

Hightower, John B. (director ejecutivo del New York State Council on the Arts) Carta dirigida a Derek Hill (New Cinema Presentations, Ltd.) en defensa de la película *Fuses*, 31 de julio de 1968.

Mancia, Adrienne. Carta abierta al departamento de películas del MoMa en defensa de la película *Fuses*, agosto 1968.

van der Marck, Jan (Director de Museum of Contemporary Art, Chicago) Carta dirigida a Mr. Derek Hill (New Cinema Presentations, Ltd.) en defensa de la película *Fuses*. 20 de agosto de 1968.

Schneemann, Carolee Algunas descripciones de cursos impartidos por

Schneemann.

- _____ Carta dirigida a Barbara, 1 de marzo de 1983. (Escrita en la parte de atrás de invitación a exhibición: Carolee Schneemann Early Work 1960/1970 11 de septiembre a 2 de octubre de 1982 en el Max Hutchinson Gallery, 138 Greene Street, Nueva York 10012.

- _____ Carta dirigida a Martha Wilson del Franklin Furnace, 2 de enero de 1990.

- _____ Cartel de la performance *Meat Joy* presentado en el Judson Memorial Church en Nueva York, 16-18 de noviembre 1964.

- _____ Bocetos y notas de varios performances tomados de los archivos de Carolee Schneemann en el New York Public Library for the Performing Arts.

- _____ Bocetos y notas para el performance *Fresh Blood: A Dream Morphology*. Tomados de la Biblioteca del MoMA.

- _____ "*Umbrella*" as *Cleft Stick*, julio de 1974.

- _____ *Venus Vectors-- Abstract*. Descripción y resumen de la instalación. C. 1982.

- _____ *Venus Vectors—Technical Description*. Descripción técnica de la pieza por parte de la artista. C. 1982.

II. Fuentes secundarias:

A. Libros y Catálogos:

- Adler, Kathleen y Marcia Pointon. (eds.) **The Body Imagined: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance.** Cambridge University Press, 1993.
- Aisenson Kogan, Aida. **Cuerpo y persona: filosofía y psicología del cuerpo vivido.** México. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Alfano Miglietti, Francesca. **Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art.** Skira editore, 2003.
- Andreas-Salomé, Lou. **El erotismo.** (Traducción de Mateu Grimalt). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2003.
- _____. **The Feud Journal of Lou Andreas Salomé: A Fascinating Glimpse at Freud and his Circle in the Early Years of the Twentieth Century.** Nueva York. Basic Books, Inc., Publishers, 1964.
- _____. **Looking Back: Memoirs, The Intimate Stories of Her Friendships with Nietzsche, Rilke and Freud.** Nueva York. Paragon House, 1991.
- Austin, J.L. **How to do Things with Words** (J.O. Urmson y Marina Sbisa, eds.). Harvard University Press, 1975.
- Aznar Almazán, Sagrario. **El arte de acción.** Hondarribia. Editorial Nerea, 2000.
- Azpeitia, M.; M.J. Barral, L. E. Díaz, et. al. (eds.). **Piel que habla: Viaje a través de los cuerpos femeninos.** Barcelona. Icaria editorial, 2001.
- Benhabib, Seyla; Judith Butler, et.al. **Feminist Contentions: A Philosophical Exchange.** Nueva York. Routledge, 1995.

- Bond, Anthony (curador). **Body** (ex. cat.). Sydney. The Art Gallery of New South Wales, 12 septiembre al 16 de noviembre 1997.
- Bordes, Juan . **Historia de las teorías de la figura humana**. Madrid. Ediciones Cátedra, 2003.
- Brooks, Peter. **Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative**. Massachussets: Harvard University Press, 1993.
- Broude, Norma y Mary D. Garrad (eds.) **The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s History and Impact**. Nueva York. Harry N. Abrams, 1994.
- Butler, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires. Editorial Paidós, 2002.
- _____. **Undoing Gender**. Nueva York. Routledge, 2004.
- Calinescu, Matei. **Five faces of modernity: Modernism, Avant-Guarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism**. Duke University Press, 1987.
- Chadwick, Whitney. **Women, Art, and Society**. Londres. Thames and Hudson, 1996.
- Clark, Kenneth. **El desnudo: Un estudio de la forma ideal**. Madrid. Alianza Editorial, 1993.
- _____. **The Nude: A Study in Ideal Form**. Nueva Jersey. Princeton University Press, 1990.
- Clark, T.J. **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers**. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Crary, Jonathan y Sanford Kwinter (eds.) **Incorporaciones**. Madrid. Ediciones Cátedra, 1996.
- Cixous, Hélène. **La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura**. Barcelona. Editorial Anthropos, 1995.
- Cortés, José Miguel G. **El cuerpo mutilado : la angustia de la muerte en el arte**. Valencia. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996.

- _____. **Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.** Barcelona. Editorial Anagrama, 1997.
- Danto, Arthur C. **The Body/ Body Problem: Selected Essays.** Berkeley. University of Berkeley Press, 2001.
- Deepwell, Katy (ed.) **Nueva crítica feminista del arte: Estrategias críticas.** Madrid. Ediciones Cátedra, 1998.
- De Lauretis, Teresa. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.** Estados Unidos. Indiana University Press, 1984.
- Escales, Vanina. **Lou Andreas Salomé: La seducción de la inteligencia.** Buenos Aires. Capital Intelectual, 2008.
- Export, Valie, Krinsten Justesen y Lene Burkard (curadoras). **Kroppen som Membram: Body as Membrane** (exh. cat.) Dinamarca. Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, 12 enero a 17 marzo 1996.
- Feher, Michel, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.) **Fragmentos para una historia del cuerpo humano: primera parte.** Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.
- _____. **Fragmenst for a History of the Human Body: Part Two, Part 3 .** Nueva York. Urzone, Inc., 1989.
- Flowers, Regina M. **Material and Motion: Phenomenology and the Early Work of Carolee Schneemann 1957-1973.** Tesis presentada para el programa de maestría de Historia del Arte de la Universidad de Nebraska-Lincoln. 2012. <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=artstudents>
- Foster, Hal (ed.) **The Anti-Aesthetic: Essay on Postmodern Culture.** Nueva York. The New Press, 1998.
- Foucault, Michel. **The History of Sexuality: An Introduction. Vol. 1.** Random House, 1998.
- Fusco, Coco (ed.). **Corpus Delecti: Performance Art of the Americas.** Nueva York. Routledge, 2000.

- Goodman, Nelson. **Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols**. Indiana. Hackett Publishing Company, Inc., [1976].
- Goldberg, RoseLee. **Performance: Live Art Since the 60s**. Nueva York. Thames & Hudson, Inc., 2004.
- Guasch, Ana María. **El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid. Alianza Editorial, 2002.
- Huxley, Michel y Noel Wittsled (eds.) **The Twentieth-Century Performance Reader (2nd Edition)**. Londres. Routledge, 2003.
- James, David E. **Allegories of Cinema: American Film in the Sixties**. Nueva Jersey. Princeton University Press, 1989
- Jones, Amelia. **Body Art/ Performing the Subject**. Mineápolis. University of Minneapolis Press, 1998.
- Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*. Nueva York. Something Else Press, 1966.
Ubu Classics:
http://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf
- Karabelnik, Marianne (ed.) **Stripped Bare: The Body Revealed in Contemporary Art**. Londres. Merrell Publishers Limited, 2004.
- Kauffman, Linda S. **Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos**. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000.
- Kelly, Robert. **The Book of Persephone**. Nueva York: Treacle Press, 1978.
Portada del libro por Carolee Schneemann.
- Kristeva, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nueva York. Columbia University Press, 1982.
- Lakoff, George y Mark Johnson. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought**. Nueva York. Basic Books, 1999.
- Leitch, Vincent B. (ed.) **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Estados Unidos. W.W. Norton & Company, Inc., 2001.

- Levine, Ed. **Uncovering the Body: Essays on Art and the Body**. Nueva York. iUniverse, Inc., 2005.
- Lippard, Lucy R. **The Pink Glass: Selected Femenist Essays on Art**. Nueva York. The New Press, 1995.
- Lipton, Eurice **Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire**. Nueva York. Meridian, 1994.
- Lucie-Smith, Edward. **Art Today**. Oxford. Phaidon Press, 1989.
- _____. **Movements in Art Since 1945**. Singapore. Thames and Hudson Inc., 2001.
- Mahon, Alice. **Eroticism & Art**. Nueva York. Oxford University Press, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. **Fenomenología de la percepción** Barcelona. Península, 2000.
- _____. **Lo visible y lo invisible-Seguido de Notas de trabajo**. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1966.
- _____. **Sense and Non-Sense**. Illinois. Northwestern University Press, [1964].
- Michie, Helena. **The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies**. Nueva York. Oxford University Press, 1989.
- Miller, William Ian. **The Anatomy of Disgust**. Massachusetts. Harvard University Press, 1997.
- Morrison, Andrew P., ed. **Essential Papers on Narcissism**. Nueva York. New York University Press, 1986.
- Navarro, José; Vicente Aliaga, Juan; et. al (eds.). **La nueva carne : una estética perversa del cuerpo**. Madrid. Valdemar, 2002 .
- Nochlin, Linda. **The body in pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity**. Thames & Hudson, 2001.

- _____. **Representing Women**. Singapore. Thames and Hudson , 1999.
- Olney, James (ed.) **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**. New Jersey. Princeton University Press, 1980.
- _____. **Memory & Narrative: The Weave of Life-Writing**. Chicago. University of Chicago Press, 1998.
- Pérez de Laborda, Alfonso. **Tiempo e historia: una filosofía del cuerpo**. Bilbao. Encuentro Ediciones, 2002.
- Preziosi, Donald (ed.) **The Art of Art History: A Critical Anthology**. Oxford. Oxford University Press, 1998.
- Ramírez, Juan Antonio. **Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo**. Madrid. Ediciones Siruela, 2003.
- _____ y Jesús Carrillo (eds.) **Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI**. Madrid. Anzos, 2004.
- Reich, Wilhelm. **La revolución sexual**. México. Ediciones Roca, 1976.
- Sayre, Henry **The Object of Performance**. Chicago. 1989.
- Schneider, Rebecca . **The Explicit Body in Performance**. Nueva York. Routledge, 1997.
- Smith, Simone y Julia Watson. **Women, Autobiography, Theory: A Reader**. University of Wisconsin Press, 1998.
- Stiles, Kristine y Peter Selz (eds.) **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings**. Los Ángeles. University of California Press, 1996.
- Sontag, Susan. **Styles of Radical Will**. Picador, 2002.
- Tyler, Carole-Anne. **Female Impersonation**. Nueva York. Routledge, 2003.
- Vergine, Lea. **Body Art and Performance: The Body as Language**. Milán. Sikra Editore, 2000. [1976]

Vicente Aliaga, Juan. **Cuestiones de género: una travesía del siglo XX.**
San Sebastián. Ediciones Nerea, 2004.

Wallis, Brian (ed.). **Art After Modernism: Rethinking Representation.**
Massachusetts. David R. Godine, Publisher, Inc., 1996.

Warr, Tracey (ed.). **The Artist's Body.** Nueva York. Phaidon Press
Limited, 2006.

Wimmer, Elga (curadora) **Arzulananlar/ Les Voluptes** (Ex. cat.) Istanbul.
Borusan Art Gallery, 7 de abril-31 de mayo 2001. Publicado por
Borusan Kulture ve Sanat Merkezi.

Wentrack, Kathleen (curadora) **Double Trouble: Carolee Schneemann
and Sands Murray-Wassink.** (Ex. cat) Rotterdam. Cokkie Snoei, 18
de noviembre al 22 de diciembre 2001.

B. Artículos de revistas o periódicos:

Alloway, Lawrence. *Carolee Schneemann: The Body as Object and Instrument* en **Art in America**, marzo 1980. p.19-20.

Anderson-Spivy, Alexandra. *The Return of Aphrodite* en **Argonaut** vol 138, no. 4213 (new series No 2) verano, 1993. p.21-22.

Andreas-Salomé, Lou. *The Dual Orientation of Narcissism* en **Psychoanalytic Quarterly**. Vol. 31, pp. 1-30.

Art Facts: Carolee Schneemann Drives Men Crazy en **Reader-Section 1**, 6 de noviembre de 1992.

Baker, Kenneth. *Slide Art Out of Shadows* en **The San Fransisco Chronicle**, 7 de marzo de 1991.

Baxendan, Lec. *Review of Carolee Schneemann's aerial Kinetic Theater piece "Water Light/Water Needle"* en **First Stage: A Quarterly of New Drama**, verano, 1966.

Burnside, Madeline. *Carolee Schneemann* en **Arts Magazine**, febrero 1980. p.24.

_____ *Occasional Yowls* en **The Soho Weekly News**, 18 de noviembre de 1976.

Cameron, Daniel. *Object vs. Persona: The Early Works of Carolee Schneemann* en **Arts Magazine**, mayo 1983. p.122-125.

Carolee Schneemann en **Directory of U.K. Independent Film-Makers** No.1, abril 1972.

Carolee Schneemann en **Artforum**, mayo 1976.

Carolee Schneemann en **Artforum International**, abril 1985. p.92.

Carolee Schneemann en **ARTnews** vol. 81, diciembre de 1982.

Geracimos, Ann. *A Happening That's Under Control* en **The New York Herald Tribune**, 15 de febrero de 1965.

- Castle, Ted. *Carolee Schneemann: A Woman Who Uses Her Body As Her Art* en **Artforum**, noviembre 1980. pp. 64-70.
- Cyphers, Peggy. *Reviews* en **Arts Magazine**, septiembre 1990. p. 98.
- Dargis, Manohla, *A Woman Whose Ecstasy Ignited a Riot: 'Breaking the Frame' A Documentary about Carolee Schneemann*. **The New York Times**, 30 de enero de 2014.
http://www.nytimes.com/2014/01/31/movies/breaking-the-frame-a-documentary-about-carolee-schneemann.html?_r=0
- Gibbs, Michael. *Everything in the Art World Exists in Order to End Up as a Book* en **Art Communication Edition**, 6 de julio de 1977.
- Glueck, Grace. *Carolee Schneemann-Early Work 1960-70* en **The New York Times**, 10 de septiembre 1982.
- _____ *The Woman's Body as Both Subject and Object* en **The New York Times**, 6 de diciembre de 1996. p. c 29.
- Haller, Robert A. *Amy Greenfield and Carolee Schneemann: An Introduction* en **Field of vision**, Pittsburg, No. 4 otoño, 1978. p. 2-4.
- Heath, Jennifer. *Schneemann Rides Art's Cutting Edge* en **Daily Camera**, 4 de noviembre de 1985.
- Holbrook, Peter. *The Chicago Saga of Carolee Schneemann* en **Art Scene**, marzo de 1968. pp. 23-24.
- Hughes, Allen. *Dancers Explore Wild New Ideas* en **Times Western Edition**, 9 de febrero de 1963. p. 5.
- Interview with Three Film Makers* en **Time Out New York**, Issue 109, marzo 17-23, 1972. p. 47.
- Kubitza, Anette *Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual liberation and the Avant-garde of the 1960s*. n.paradoxa (revista virtual) Issue Núm. 15., pp. 15-29. Julio de 2001.
http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue15and16_Annette-Kubitza_15-29.pdf

- Kuspit, Donald *The Troubling Nude* en **ArtNet Magazine** (revista virtual), sin fecha.
<http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit11-3-99.asp>
- Lippard, Lucy. *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art* en **Chrysalis** No. 2, 1977. pp. 31-49.
- Lord, Jeffery P. *Kitch's Last Meal* en **Field of Vision**, Pittsburg, No. 4, Fall, 1978. p. 11-13.
- Mackey, Heather. *Body Language* en **The San Francisco Bay Guardian**, 20 de febrero de 1991. p. 19-20.
- Martin, Maureen. *Challenging Distortions by the Dominant Male Imagination* en **Vox Magazine: Contemporary Art & Culture**(San Francisco Bay Area), primavera 1992. pp. 13- 14. (Foto de Body Collage en la portada).
- Moore, Carman. *Marking Time with the Timeless* en **The Village Voice**, 25 de noviembre 1971.
- Newman, Amy ...*Innovator Who Was the Eros of Her Own Art* en **The New York Times**, 3 de febrero de 2002. p.30.
- O'Dell, Kathy. *Fluxus Feminus* en **The Drama Review: A Journal of Performance Studies**. Massachuset, MIT Press. Vol. 41 no. 1 T153 Spring, 1997. pp.43-60.
- Perreault, John *Imaging Carolee Schneemann* publicado en **Art Journal** el 30 de enero del 2006. http://www.ppowgallery.com/exhibitions/2006_Schneemann/Binder1.pdf.
- Peggy Phelan *La ontología de performance: representación sin reproducción*, extracto del libro **Unmarked: The Politics of Performance** traducido por Alexander del Re.
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>
- Reveaux, Tony. *Fleeting Phantoms* en **Artweek** vol 22 num. 12, 28 de marzo de 1991. pp. 20-21.

- Savitt, Mark. *Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits* en **The Soho Weekly News**, 19 de febrero de 1976.
- Sayre, Henry. *Reviews* en **The Minnesota Review**, primavera 1983. pp.112-14.
- Sklar, Robert. *Carolee Schneemann: Working Against Existing Taboos* en **The Soho Weekly News** (Soho Arts), 31 de mayo 1979. pp.29-30.
- Smith, Michael. *Theatre Journal* en **The Village Voice**, 26 de enero de 1967.
- Wang, Ban *Memory, Narcissism, and Sublimation: Reading Lou Andreas-Salomé's Freud Journal* en **American Imago**, Vol. 57, No. 2, 2000. p. 231.
- Wentrack, Kathleen *Double Trouble: Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink*. Parte del ensayo de la exhibición homónima aparece publicado en la página web: <http://www.artwomen.org/DoubleTrouble/index.html>
- Yablonsky, Linda. *Body Shot: A Show Targets Carolee Schneemann's Place in the Avant-Garde* en **Time Out New York**, 2-9 de enero, 1997. p. 34.
- Youngblood, Gene. *Underground Cinema* en **Los Angeles Free Press**, 19 julio de 1968. p.8.

C. Institutos y recursos de investigación:

Hyman Kreitman Research Centre for the Tate Library and Archive Tate
Millbank London
SW1P 4RG
tel +44 (0)20 7887 8838
fax +44 (0)20 7887 3952

MoMA Library/ Archives
33 st New York, Queens

New York Public Library for the Performing Arts
40 Lincoln Center Plaza
New York, NY 10023-7498
Phone: (212) 870-1630

Electronic Arts Intermix
535 W 22 St. , 5th floor
New York, NY 10011
Tel: (212) 337-0680

Remy Toledo Gallery
529 West 20th Street, 8th floor
New York, NY 10011
Tel. 001-212-242-7552

Franklin Furnace Archive, Inc
80 Arts - The James E. Davis Arts Building
80 Hanson Place #301
Brooklyn, NY 11217-1506
T 718 398 7255

