

Da: *Sunshine & noir: art in L.A. 1960-1997*, a cura di L. Nittve e H. Crenzien, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea, 8 maggio - 23 agosto 1998; Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 16 maggio - 7 settembre 1997; Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 15 novembre 1997 - 1 febbraio 1998; Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 7 ottobre 1998 - 3 gennaio 1999), pp. 188-199.

L.A. Womyn: L'arte femminista. Il movimento nella California del sud

Laura Cottingham

Per capire il movimento artistico femminista sviluppatosi nella California del Sud e diffusosi un po' ovunque negli Stati Uniti negli anni Settanta, è necessario considerare la situazione sociale e politica delle donne americane in quel periodo. Nel 1970 l'aborto era illegale, per quanto ogni anno in America gli aborti clandestini facessero più morti della guerra del Vietnam. Stipendi e salari medi maschili erano più del doppio della media di quelli femminili. Più della metà delle donne americane lavoravano a tempo pieno come casalinghe non pagate e madri, oltre al lavoro fuori casa sottopagato. Gran parte della legislazione matrimoniale attribuiva legalmente ai mariti il diritto di amministrare i beni e le retribuzioni delle mogli. Le leggi sul divorzio erano formulate come prerogative maschili. I college più prestigiosi del paese non ammettevano donne, mentre le università di norma limitavano, o escludevano, le donne dalle loro facoltà. Nel 1970, le donne esercitavano il diritto di voto da almeno cinquant'anni e di fatto nessuna donna occupava cariche decisionali né a livello locale né nazionale. Inoltre, ma forse decisivo per l'emergere del Movimento Nazionale di Liberazione delle Donne, che ispirò la parallela mobilitazione nelle arti visive, le donne americane attive nelle battaglie per i diritti civili, contro la guerra e nella protesta studentesca degli anni Sessanta, ne avevano abbastanza del ruolo subordinato cui erano confinate all'interno della sinistra progressista.

Se gli anni Settanta sono stati "il decennio della donna", i primi segnali di presa di coscienza femminista si ebbero nella prima metà degli anni Sessanta. Nel 1964, Ruby Doris Smith Robinson, giovane donna nera e fondatrice dello SNCC, Student Non-Violent Coordinating Committee – una delle principali organizzazioni per i diritti civili di quegli anni - si presentò a un congresso nazionale dello SNCC con un documento sul ruolo delle donne. Il suo intervento venne accolto con battute e risate, e infine interrotto. Nell'arco degli anni Sessanta si ebbero analoghe proteste contro il ruolo politicamente penalizzato delle donne anche in altre organizzazioni progressiste a leadership maschile, compreso l'SDS (Students for a Democratic Society), nel 1966. Qualsiasi iniziativa incontrava ostilità. Le due donne che solleccarono l'SDS a mettere in agenda i diritti delle donne furono attaccate con lanci di pomodoro e cacciate dall'assemblea. Nel 1967 alcune donne della sinistra cominciarono a organizzare riunioni separate e a chiedere un movimento indipendente delle donne. Meno radicale e di più immediata accettazione fu il best seller di Betty Freidan del 1963, *La mistica della femminilità*, che metteva in discussione la "casalinghità" come unica forma di socializzazione femminile. Sulla base di questionari e interviste a donne bianche, diplomate al college, *La mistica della femminilità*, lamentava che la pratica sociale ed educativa americana confinasse anche le donne più intelligenti e culturalmente preparate nell'isolamento e nella monotonia di una maternità vissuta nei sobborghi residenziali. Nel 1970 le due correnti di donne politicizzate - quelle che aspiravano a un movimento progressista più radicale, che inserisse la

battaglia contro l'oppressione delle donne nel suo programma politico, e quelle più conservatrici, alla ricerca di un'alternativa ai ruoli, peraltro accettati, di moglie e di madre si coalizzarono per aprire la questione femminile nell'intero paese. Nei decenni successivi queste due divergenti posizioni politiche, da cui nacque il movimento di liberazione delle donne americano, hanno continuato a ispirare e spesso confondere l'orientamento della battaglia per i diritti delle donne.

Nell'arena delle belle arti, il pensiero femminista e il suo attivismo ebbero conseguenze quasi immediate, forse per il fatto che parecchie donne della generazione postbellica avevano studiato nelle scuole d'arte (a differenza di altri istituti, queste diplomavano regolarmente donne, che erano anzi la maggioranza degli iscritti), anche se l'accesso alle gallerie e la docenza nei corsi di belle arti erano loro sistematicamente preclusi. Nel 1970, il sistema artistico che univa collezionisti, gallerie e musei di New York - una rete giovane ma florida, nata con la crescita economica e culturale degli Stati Uniti dopo la seconda guerra mondiale - promuoveva esclusivamente artisti maschi e bianchi. Solo le mogli dei più famosi Espressionisti Astratti riuscivano a esporre in gallerie private, alcune persino nei musei, anche se nei saggi di storia dell'arte, sia del passato sia contemporanea, venivano menzionate assai di rado - se non come modelle, muse, mecenati, amanti, mogli. All'inizio degli anni Settanta, la critica Lucy R. Lippard, prima cronista del movimento delle artiste in quegli anni, spiegò a un giornalista che, fino a quando il femminismo non l'aveva cambiata, era stata convinta che "se ottieni un posto pur essendo donna, si vede che sei meglio della maggior parte delle altre, perché, si sa, le donne sono inferiori. Non potevi identificarti con altre donne, e il mondo dell'arte non faceva che confermarlo. Di fatto nessuna donna artista aveva visibilità".¹

Le teorie e l'attivismo del movimento di liberazione delle donne che cominciarono ad attirare l'attenzione del paese sul finire degli anni Sessanta, fornirono alle artiste un impianto teorico che inseriva le esperienze individuali all'interno di un quadro politico più ampio. Come ricorda Judy Chicago: "Nel 1968 avevo cominciato a leggere le prime denunce che venivano da New York, e non riuscivo a crederci. Mi ero sentita completamente isolata e alienata per anni. Negli anni Sessanta, ogni volta che tentavo di discutere sul fatto che nel mondo dell'arte mi scontravo con la discriminazione, mi sentivo dire: Cos'è, sei diventata una suffragetta?"²

Ricorrendo al metodo dell'autocoscienza, sperimentato per la prima volta da Kathy Sarachild e altre attiviste di due piccoli gruppi newyorchesi New York Radical Women e Red-stockings, tra i più importanti da un punto di vista teorico tra fine anni Sessanta e inizio Settanta - le donne affrontavano la questione della loro esclusione dalla scena artistica verificando innanzitutto che: le donne non erano incoraggiate a fare arte, e inoltre che anche quelle che ci riuscivano non erano rispettate o ripagate per il loro contributo. Sul piano sociologico, il Feminist Art Movement si organizzò intorno a piccoli gruppi di autocoscienza, reti di sole donne, manifestazioni di protesta nei musei, e si impegnò ad allargare la partecipazione attiva delle donne nel campo delle arti attraverso un duplice programma che riconosceva il bisogno di combattere la palese mancanza di fiducia delle donne in se stesse, nonché gli oggettivi ostacoli istituzionali che impedivano loro di crescere come artiste visive. Nei primi anni Settanta, artiste di New York, Chicago, Los Angeles, Boston, Cleveland, Madison, Seattle, Philadelphia, e di piccole città sparse in tutto il paese, si riunirono in piccoli gruppi, cominciarono a redigere bollettini, aprirono gallerie in cooperativa, pubblicarono riviste d'arte alternative in un'incredibile zampillare di energia.

A causa della totale egemonia culturale di New York e Los Angeles rispetto al resto del paese, queste città costituivano i due poli del movimento. Specchio di questa polarizzazione tra le due coste, una delle più famose reti di artiste, la W.E.B., acronimo per West East Coast Bag, creò inizialmente un legame tra la California e New York e continuò ad espandersi fino ad assumere dimensioni internazionali (nei paesi di lingua inglese). Le fondatrici dei due rami del movimento delle artiste - California del Sud e New York - amano sottilizzare sui rispettivi ruoli. Le californiane

vedevano come proprio tratto distintivo quello di essere più interessate al rapporto pedagogico, al lavoro di gruppo, meno preoccupate del mercato e più attente, rispetto alle sorelle newyorchesi, a incoraggiare nuove espressioni d'arte quali performance, video, installazioni. Sia a ovest che a est si documentavano, e ci si opponeva alle discriminazioni contro le donne in campo artistico. Nel 1970, il Whitney Museum di New York e il Los Angeles County Museum of Art furono sede delle più violente proteste contro l'esclusione delle donne dalle mostre. Il Whitney Museum replicò inserendo nella collettiva annuale del 1971³ un numero di donne quattro volte superiore rispetto a quello contestato del 1970, mentre, nel 1972, il Los Angeles County Museum of Art allestì una mostra intitolata *Four Los Angeles Artists* e dedicata a quattro artiste, Maggie Lowe, Barbara Munger, Alexis Smith e Margaret Wilson. Inoltre, quello stesso anno, il Los Angeles Council of Women Artists (frutto della protesta del 1970) negoziò con successo con il Los Angeles County Museum of Art una retrospettiva di artiste europee e americane, realizzando *Women Artists: 1550-1950*, che fu una delle mostre più significative degli anni Settanta.⁴

La critica alla socializzazione femminile e alla conseguente sfiducia in se stesse che le pratiche dell'educazione sessista generano nelle studentesse - nucleo centrale de *La mistica della femminilità*, e critica implicita negli altri best-seller femministi degli anni Settanta, da *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir, a *La politica dei sessi* di Kate Millet, *La dialettica dei sessi* di Shulamith Firestone, fino alla famosa antologia *Sisterhood is Powerful*, curata da Robin Morgan - fu tematizzata per la prima volta in campo artistico da Judy Chicago, che nel 1970 impostò il primo programma di arte femminista presso lo State College di Fresno, California. L'anno seguente la pittrice Miriam Schapiro e la stessa Chicago approntarono un programma analogo al neonato California Institute of the Arts. Cary Lovelace, una scrittrice diplomata al CalArt nel 1975, ha descritto l'allora nuova scuola d'arte come "una nuova Bauhaus, una reincarnazione del Black Mountain College... l'epitome della "classe destrutturata": insegnanti e studenti che si chiamano confidenzialmente per nome, giovani artisti che decidono il proprio piano di studi sotto l'amichevole supervisione di una guida".⁵

Grazie alla giovane età del CalArt (aprì nel 1970), Chicago e Schapiro riuscirono a mettere insieme i fondi e consolidare un programma artistico che si concentrava interamente su temi femminili e femministi, e che avrebbe avuto scarse probabilità di ottenere sostegno istituzionale altrove. Di fatto, il programma femminista non sarebbe stato neppure accettato dall'estetica d'avanguardia disinvolta e anticonformista del giovane CalArt, se non fosse stato per lo zelo di Schapiro e il suo ascendente sul rettore.⁶

La pedagogia di Chicago e Schapiro si concentrava sul tema dell'autostima, nonché sulla storia delle donne. Secondo Chicago: "Dedicarsi al rafforzamento del potere delle donne significa rendersi conto di quanto la loro autostima sia stata danneggiata dalla cultura patriarcale... Avere a che fare con donne giovani significa rimediare alla loro educazione, fornire loro informazioni sulla loro storia dal punto di vista femminile, risanare la stima di sé e incoraggiarne il talento".⁷ Uno degli sforzi fatti per incoraggiare le donne a prendere più seriamente se stesse e la loro arte, fu quello teso a coinvolgerle in una serie di importanti seminari tenuti a Los Angeles nei primi anni Settanta dalla stampatrice Judy Wayne. Questi seminari, Joan of Art (Giovanna d'Arte) fornivano alle donne i rudimenti di base per la contrattazione nel mondo artistico, vale a dire documentazione, valutazione dei prezzi, e come destreggiarsi nel sistema delle gallerie.

L'impegno femminista nell'istituzione di strutture alternative correva parallelo al tentativo di entrare nei sistemi di sostegno già esistenti. Nel 1973 apriva il Woman's Building di Los Angeles per offrire "una nuova comunità artistica a partire dalla vita, i sentimenti e i bisogni delle donne". Il L.A. Woman's Building - sede di gallerie, di un laboratorio di stampa, di spazi adatti a performance, di una scuola (The Feminist Studio Workshop), una libreria, oltre ai servizi sociali - fu il centro della

produzione artistica delle donne a Los Angeles negli anni Settanta. Nonostante gli appelli in favore dell'accesso all'agone delle gallerie e dei musei più noti, il movimento delle artiste rimase in larga misura una comunità alternativa con una limitata, spesso inesistente incidenza nel sistema commerciale. Durante quasi due decenni di vita, il L.A. Woman's Building ha ospitato centinaia di mostre di donne, decine di convegni nazionali, ed è stato sede di numerosi gruppi e collettivi teatrali. È stato inoltre anche uno spazio fondamentale per lo sviluppo di strategie politiche contro la discriminazione nelle arti e un luogo di espansione della dialettica artistica per incorporare nuovi media e nuovi contenuti. Le artiste influenzate dal femminismo cercarono attivamente di trasformare le categorie estetiche dell'arte contemporanea, adattandole alle intuizioni della seconda ondata femminista, portavoce anche di una rivendicazione dell'identità culturale lesbica, di una coscienza delle differenze razziali e culturali in America, di una voluta focalizzazione sulla storia delle donne, sui loro corpi, le loro lotte, la loro sessualità. Prodotto dei più disparati retroterra etnici e culturali, delle differenze generazionali, di diverse educazioni e delle più varie concezioni e linee politiche, l'arte femminista negli Stati Uniti durante gli anni Settanta, non aderì a un'unica estetica né a un solo medium. Il movimento femminista non si votò a un solo stile o a un'unica forma: era un movimento alimentato dalla ricerca di (nuovi) contenuti. Il suo contributo più significativo fu quello di porre al centro la soggettività femminile, senza tuttavia raggiungere un punto di vista comune su come potesse o dovesse essere rappresentata.

Le artiste trasformarono in ricerca estetica molte delle questioni politiche affrontate nella teoria e nella pratica del movimento di liberazione: la riduzione delle donne a oggetto sessuale, la pervasività della violenza sessuale, la segregazione che in tutte le culture costringe le donne alla servitù domestica. Avendo la storia patriarcale umiliato e zittito l'esperienza femminile, l'autobiografia si impose come principio ordinatore per molte artiste femministe. Nelle prime opere femministe sud-californiane, performance, fotografia e video si combinavano spesso insieme e si affermarono nuove pratiche che fondevano l'elemento di vita e tempo reale della performance con la diversa capacità documentativa della fotografia e di un mezzo di comunicazione allora nuovo come il video. Uno dei primi video di Eleanor Antin, *Representational Painting (Pittura di rappresentanza)*, 1972, ritraeva l'artista mentre si truccava e utilizzava l'immagine rovesciata prodotta dalla telecamera, usata come specchio inaffidabile. In *Semiotics of the Kitchen (Semiotica della cucina)*, del 1975, Martha Rosler se ne stava in cucina con addosso un grembiule, e agitava in aria utensili vari scandendone i nomi in sequenza alfabetica ["Apron, bowl, chopper..." (grembiule, ciotola, tagliere...)]. Ancora, nel suo *Budding Gourmet (Gourmet in erba)* del 1974, il ruolo di donna come casalinga viene esplorato in base alle differenze di classe. La cucina è un luogo fondamentale anche nel video di Ilene Segalove del 1973, *Advice From Mom (Consigli della mamma)*, della serie *The Mom Tapes (I nastri della mamma)*, dove la madre dell'artista dava consigli per gli acquisti alla figlia, per esempio dove comprare una buona bistecca e le scarpe giuste. In *Dressing Up (Vestirsi)*, del 1975; Susan Mogul offre una gustosa satira del consumismo delle donne americane, raccontando i retroscena del suo shopping e masticando sfrontatamente manciate di arachidi. Cosmetici, cucina, relazioni madre-figlia, cibo, collant, tamponi e assorbenti igienici diventavano protagonisti dell'arte mentre le donne indagavano i confini fisici e psicologici che ispiravano e limitavano la loro vita in quanto donne e in quanto artiste. In una serie di sculture realizzate da Senga Nengudi, che divideva lo studio con David Hammons, attiva anche nel movimento degli artisti neri di Los Angeles negli anni Settanta, l'artista manipolava dei collant creando evocative forme scultoree. In *Carving: A Traditional Sculpture (Scolpire: una scultura tradizionale)* del 1973, Antin metteva in scena una dieta di cinque settimane documentando la perdita di peso, circa sei chili, con 148 foto in bianco e nero del suo corpo nudo in primo piano, visto davanti, da dietro e di lato, sempre sullo sfondo di una porta chiusa. Nel 1973, il video *What a*

Woman Made (Fatto da una donna) di Mako Indemitsu, artista giapponese residente in California, dedicava undici minuti all'immagine di un assorbente interno insanguinato in una toilette, mentre una voce maschile leggeva brani di un popolare manuale giapponese sul matrimonio, che ammoniva le donne sulla loro naturale inferiorità rispetto all'uomo. In un video senza titolo, sempre del 1973, ispirato all'invito ad assaggiare il proprio sangue mestruale rivolto da Germaine Greer a tutte le donne, Susan Mogul leccava sangue da un tampone. La performance *Please Sing Along (Per favore canta ancora)*, presentata nel 1974 al Woman's Building da Nancy Buchanan e Barbara Smith, tentava di rovesciare la storica preferenza dell'arte europea per il nudo femminile mettendo in scena due corpi maschili nudi danzanti. Quando i due uomini finivano il loro pezzo, Smith e Buchanan (con kimono da judo) si mettevano a lottare con veemenza su un tatami mentre una voce maschile leggeva un trattato di estetica reazionario. Dalla California degli anni Settanta arrivano anche esperimenti di rottura degli stereotipi di genere, come *The Liberation of Aunt Jemina (La liberazione di zia Jemina)*, 1972, di Betye Saar, un assemblage multimediale che mostrava una bambinaia negra con una pistola in una mano e una scopa nell'altra; il video *Nun and Devian (Suora e deviante)*, 1973, di Nancy Angelo e Candace Compton, che lanciava la contrapposizione buona/cattiva ragazza all'interno dello stereotipo lesbico in luogo di quello eterosessuale (madre/puttana), e *An Oral History of Lesbianism (Una storia orale del lesbismo)* del 1979, realizzato e messo in scena dal Lesbian Art Project presso il Woman's Building.

Sebbene, come in ogni movimento artistico, la comunità femminista sud-californiana avesse le sue leader, le sue dispute intellettuali e le sue divisioni interne, tutto sommato l'estetica pluralistica maturata col femminismo spinse le artiste a considerare artisticamente accettabile e ammissibile qualsiasi materiale e mezzo espressivo. Le serie di brevi video realizzati da Cynthia Maughan a metà anni Settanta sono vignette umoristiche, macabre e con affettazioni omosessuali, a base di mutande, suicidi, Gesù, Satana, vendette, amore, disistima di sé, giochetti vari, spesso con successi rock come sottofondo musicale. In un video senza titolo del 1975, la Maughan abbozzava rapidamente una favola visiva di figure stilizzate - strappando con foga i disegni dal muro ogni volta che doveva creare una nuova scena - mentre a voce raccontava la storia di una donna che dopo essere stata picchiata e stuprata uccide un uomo con un coltello. In un video del 1979, *Thank You Jesus (Grazie, Gesù)*, la Maughan racconta che Gesù aveva cercato di costringerla a masturbarlo dopo che un incidente d'auto l'aveva spedita in Purgatorio con indosso una t-shirt di Jimmy Hendrix sporca di sangue. Le qualità viscerali, aneddotiche, spontanee e personali delle opere d'arte prodotte dalle donne negli anni Settanta, aprirono prospettive e autorizzarono manipolazioni delle forme tradizionali quali non si erano mai viste nella storia dell'arte europea e americana prima d'allora.

Uno dei contributi forse più significativi del movimento sud-californiano è stata la messa a punto di pratiche che uniscono i meccanismi e gli obiettivi della militanza politica a quelli della performance. Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, in particolare, in collaborazione con altre donne dello Woman's Building, realizzarono numerose performance che funzionarono anche come protesta sociale. Nel 1976, Lacy e Labowitz fondarono *Ariadne: A Social Network*, gruppo di performance impegnato nella lotta contro la violenza alle donne, che produsse tre manifestazioni assai significative: nel 1976 *Three Weeks in May (Tre settimane in maggio)*, che prevedeva performance e azioni di guerriglia interpretate da Lacy Labowitz, Chery Gaulke, Barbara Smith e altre artiste nelle strade di Los Angeles allo scopo di accrescere il grado di consapevolezza intorno allo stupro. Ancora nel 1976, *Record Companies Drag Their Feet (L'industria discografica la tira per le lunghe)*, grande allestimento in Sunset Boulevard contro il sessismo nell'industria musicale, e infine, nel 1977, *In mourning and in rage (Con dolore e rabbia)*, una complessa protesta ritualizzata contro il sensazionalismo dei media su un serial killer, inscenata sui gradini del municipio.

La crucialità delle differenze biologiche tra uomini e donne, e il ruolo che esse giocano nella

condizione di assoggettamento femminile, spinse molte artiste ad indagare a fondo le funzioni del proprio corpo, come mestruazioni e gravidanza.

Analogamente, Schapiro e Chicago elaborarono una controversa teoria intorno a un "innato nucleo immaginifico", in base al quale le artiste sarebbero più portate a creare immagini come cilindri, sfere, cupole, o altre forme di spazio chiuso. Nel 1972, *Womanhouse*, l'insieme di installazioni e performance *in situ* creato da Chicago e Schapiro insieme a ventuno studentesse del primo anno al CalArt Feminist Program, fu una pietra miliare delle mostre ideate partendo dal concetto di casa e allestite dentro una vera e propria abitazione. Usando un edificio abbandonato al numero 553 di Mariposa Avenue di Los Angeles (demolito ormai da anni), le artiste cercarono di riprodurre la vita delle donne dentro le mura domestiche. Messo in piedi in sole sei settimane, compresi i consueti dibattiti di gruppo e le sessioni di autocoscienza, *Womanhouse* comprendeva diciassette stanze tra cui tre bagni *Nightmare Bathroom (Bagno da incubo)* di Robbin Schiff, *Lipstick Bathroom (Bagno del rossetto)* di Camille Grey, *Menstruation Bathroom (Bagno delle mestruazioni)* di Judith Chicago; una cucina tutta rosa, *Eggs to Breasts (Dalle uova ai seni)* di Vicky Hodgett, dove le uova friggevano sulla stufa mentre singole mammelle pendevano dai muri; una *Dining Room (Sala da pranzo)* apparecchiata per un pasto immangiabile, realizzata da Beth Bachenheimer, Scherry Brody, Karen LeCocq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro e Faith Wilding; un manichino di donna infilato tra i ripiani delle lenzuola in *Linen Closet (Armadio della biancheria)* di Sandy Orgel; un manichino vestito da sposa con un lungo strascico di satin cucito addosso ad un altro manichino, il suo sé allo specchio, *Bridal Staircase (Scalinata nuziale)* di Kathy Huberland; diverse stanze da letto, compresa la *Nursery* di Shawnee Wollenman, assemblage di giganteschi giocattoli e tenere cose d'infanzia; una stanza-utero di lana, *Crocheted Environment (Ambiente fatto all'uncinetto)* di Faith Wilding; e una *Leah's room (Stanza di Leah)* riproduzione della stanza dei trucchi, dei pizzi, degli specchi e altri emblemi dell'eleganza femminile, ispirata al romanzo *Cheri* di Colette e realizzata da Karen LeCocq e Nancy Youdelman. Nella *Womanhouse* ebbero luogo una serie di performance, alcune delle quali furono filmate da Johanna Demetrakas per il film *Womanhouse*, 1973. Tra esse una "performance di resistenza", *Ironing (Stirare)* di Sandy Orgel, dove l'artista, con indosso un grembiule a fiori, stira lentamente e metodicamente un lenzuolo in tempo reale; *Waiting (Attesa)* di Faith Wilding, dove l'artista ci ondola avanti e indietro su una sedia mentre tiene un noioso monologo, tributo a tutte le donne illuse che trascorrono passivamente la loro vita aspettando che accada qualcosa; *Cock and Cunt (Cazzo e fica)* di Chicago, con Faith Wilding nella parte dell'"uomo/cazzo", e Jan Lester nella parte della "donna/fica"; e un monologo di Shawnee Wollenman su una donna stuprata dal suo ragazzo e dai suoi amici.

Installazioni *in situ*, collaborazioni e performance allinearono *Womanhouse* ad alcune correnti dominanti dell'avanguardia sud-californiana degli anni Sessanta e primi Settanta. Ciò che però caratterizzava *Womanhouse* rispetto ad altre espressioni artistiche contemporanee e non femministe, era l'estrema attenzione nel mostrare l'esperienza femminile nel dettaglio, nell'esibire la fatica femminile codificata, incluso il tradizionale coinvolgimento delle donne nelle arti domestiche, che in seguito finì per essere associata alla definizione di produzione artistica femminista offerta da Chicago durante la lunga elaborazione e l'esposizione del controverso e celebratissimo *Dinner Party (La cena)*, del 1979. La duttilità ed importanza del concetto di casa - come luogo degli affetti e come luogo in sé - per l'arte femminista fu messa in evidenza da *At Home (A casa)*, un'ambiziosa mostra di installazioni, performance, video e libri d'arte, curata nel 1983 dalla storica dell'arte Arlene Raven per il Long Beach Museum of Art, Long Beach, California.

Grazie alle parziali conquiste del femminismo, a venticinque anni di distanza alcune opere dei primi anni Settanta appaiono anacronistiche, soprattutto quelle che indagano il lavoro domestico. I cambiamenti avvenuti nella vita sociale americana hanno permesso a molte donne, soprattutto

bianche e di ceto medio, di sfuggire il ruolo di casalinghe a tempo pieno. Negli anni Novanta sono ormai poche le artiste che lavorano sull'immaginario domestico. Tuttavia altre importanti riflessioni di quegli anni restano vitali per le artiste di oggi. Anche quando "sembra" diversa, l'arte contemporanea americana impegnata su temi quali sessualità e ruoli sessuali, consapevolezza politica, lesbismo, o su argomenti femminili per antonomasia quali cosmesi e violenze a sfondo sessuale, o su forme espressive quali narrazione di sé in video, autobiografia e performance, è direttamente in debito verso le artiste femministe che negli anni Settanta aprirono spazi nuovi per linguaggi e contenuti nuovi.

-
- ¹ Lucy R. Lippard, da un'intervista in "Art-Rite", n. 5 (1974); ristampata con il titolo *Freelancing the Dragon*, in Lucy R. Lippard (a cura di), *From the Center: Feminist Essays in Art Criticism*, New York, E.P. Dutton, 1976, pp. 15-27.
 - ² Norma Broude e Mary D. Garrard, *Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro*, in N. Broude and M.D. Garrard (a cura di), *The Power of Feminist Art*, New York, Harry N. Abrams, 1994, pp. 66-83.
 - ³ Prima del 1973, anno della prima "Biennale" del Whitney Museum, una mostra "Annuale" di pittura e scultura, fungeva da vetrina del museo sull'arte contemporanea americana.
 - ⁴ Curata dalle storiche dell'arte Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin per il Brooklyn Museum nel 1977, *Women Artists: 1550-1950*, passò poi al Los Angeles County Museum of Art.
 - ⁵ Cary Lovelace, *California Institute of the Arts & the Rematerialization of the Art Object*, in "High Performance", voi. 7, n. 1, 1984, pp. 36-38.
 - ⁶ Schapiro invitò a cena, singolarmente, tutti i membri maschi della facoltà per convincerli a sostenere il corso d'arte femminista. All'epoca, il preside dell'Art School era suo marito, il pittore Paul Brach.
 - ⁷ Norma Broude e Mary D. Garrard, *Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro*, cit., pp. 66-83.