

L'ARTE COME CURA:
SCULTURE, PERFORMANCE, FOTOGRAFIE,
VIDEO DI HANNAH WIKE

SIMONETTA BARONI

Il ruolo del corpo umano nella società contemporanea è stato al centro di problematiche e spesso contraddittorie speculazioni critico-filosofiche¹ e ha interessato quella parte della ricerca artistica pronta a confrontarsi con i limiti, 'tabù' sociali e culturali, che toccano il corpo-organismo biologico e il corpo-virtuale, inteso come strumento pensante. Attualmente nell'esperienza artistica il tradizionale dualismo, 'anima e corpo', prodotto della nostra cultura occidentale, diventa oggetto di una nuova battaglia rivolta a riformulare questa frattura approdando ad un corpo collettivo, contemporaneamente soggetto-oggetto² esposto

¹ Riflessione di Paul Valéry sul tema del corpo: «Il mio corpo mi è altrettanto estraneo che un oggetto qualsiasi – (se non di più) – e mi è più intimo [...] Intorno dal corpo c'è ambiguità. Esso è ciò che noi vediamo di noi stessi. Ciò che sentiamo sempre attaccato a noi. Ma anche ciò che non vediamo e non vedremo mai» (da *Cahiers*, 1894-1914, I-X édition établie et présentée par CELEYRETTE-PIETRI, ROBINSON-VALÉRY, PICKERIN 1988, pp. 383 e 396). Per approfondire: SCAPOLO 2012, pp. 49-64; RELLA 2012; AA. VV 2011.

² Immanuel Kant sostiene: «L'uomo non può disporre di sé stesso, poiché non è una cosa; egli non è una proprietà di sé stesso, poiché ciò sarebbe contraddittorio. Nella misura, infatti, in cui è una persona, egli è un soggetto, cui

ad una massificazione culturale. Fondamentale nel parlare di corpo è rintracciare, come sottolinea Umberto Galimberti³, di volta in volta i diversi significati generati dal rapporto con il mondo circostante e considerare come le conquiste scientifiche abbiano determinato un nuovo dualismo tra il 'corpo-vissuto'⁴ (Leib), espressione di un'unità identitaria ed esistenziale e il corpo anatomico (Körper), organismo vivisezionabile formato dalla somma di organi.

Da queste osservazioni si muove l'indagine sulla mostra internazionale «Into me/ Out of me»⁵, che si è svolta a Roma nel 2007 al MACRO-Testaccio, e che già nella scelta del titolo presenta un'altra sfaccettatura interpretativa di questo complesso argomento: il corpo 'dentro', contenitore da esplorare, e 'fuori', superficie da percorrere.

L'importante manifestazione, curata da Klaus Biesenbach, ospitata, oltre che a Roma, anche al PS1 Contemporary Art Center di New York e al Kunst-Werke Institute for Contemporary Art

può spettare la proprietà di altre cose. Se invece fosse una proprietà di sé stesso, egli sarebbe una cosa, di cui potrebbe rivendicare il possesso. Ora, però, egli è una persona, il che differisce da una proprietà; perciò egli non è una cosa, di cui possa rivendicare il possesso, perché è impossibile essere insieme una cosa e una persona, facendo coincidere il proprietario con la proprietà. In base a ciò l'uomo non può disporre di sé stesso» (da RELLA 2012, p. 147).

³ «Non più l'anima e il corpo, ma *il corpo e il mondo...*» afferma Galimberti (p. 13); *id*, *L'invenzione dell'anima*, in «La Repubblica», 5 marzo 2015), mentre Friedrich Nietzsche sosteneva: «Corpo io sono in tutto e per tutto, e nell'altro; e anima non è altro che una parola per indicare qualcosa del corpo. Il corpo è una grande ragione, una pluralità con un solo senso; una guerra e una pace, un gregge e un pastore» (citazione riportata da Franco in RELLA 2012, p. 25 e analizzata a pp. 132-133).

⁴ Fondamentali le riflessioni di MERLEAU-PONTY 1976, dalle prime opere a «L'occhio e lo spirito», a cura e introduzione di FERGNANI 1979. AA. VV 1982.

⁵ La mostra si è svolta dal 21 aprile al 30 settembre 2007 al MACRO, Museo Arte contemporanea Roma, negli spazi dell'ex-Mattatoio.

di Berlino, raccoglie le opere di 120 artisti, una vasta produzione che permette di rivivere e mettere a confronto oltre quarant'anni di storia dell'arte, analizzando gli sviluppi che ruotano intorno alle prime ricerche della Body Art⁶.

La mostra può essere analizzata seguendo uno schema classificatorio individuando alcuni aspetti legati ad illustrare le alterazioni di un corpo 'in mutazione': patologie psico-comportamentali, quali anoressia e bulimia (L.A. Raeven, *Widzone I*, 2001, Nayland Blake, *Gorge*, 1998; Anna Berndtson, *No scared*, 2002; Martin Creed, *Work No.548*, 2006; Nike Parr, *The Emetics, (primary vomit) am Sick of Art (Red, Yellow and Blue)*, 1977); sadismo e masochismo (Bob Flanagan, *Video Scaffold*, 1992; Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000); schizofrenia (Harry Darger *The Story of the Vivian Girls*); deformità fisiche (Robert Gober, *Untitled*, 2003-05; ferite e lacerazioni (Mat Collisaw, *Wound*, 2006; Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973) fino alle malattie, in cui includere anche la vecchiaia (Trine Lise Nedreaas, *Forget me not 3*, 2004) per prepararsi a immagini sulla morte (Teresa Margolles, *Sonido de la morgue No. 2*, 2006).

Un settore a parte potrebbe essere costituito dai lavori in cui sono usati o presentati strumenti e prodotti diagnostici in campo medico come un'immagine ecografica (Mona Hatoum, *Deep Throat*, 1996), una lastra radiografica (Katharina Sieverding, *STEIGBILD XI*, 1997), un forcipe (Elizabeth Stephens / Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement in a Box*, 2006) fino ai rimedi farmacologici (General Idea, *Achrome (Manzoni)*, 1993-95; Damien Hirst, *Each Day as it Comes*, 2005).

Da queste immagini emerge che conoscere la realtà 'dentro' e 'fuori' non comporta alcuna rassicurazione: il corpo appare chirurgicamente sezionato, smembrato, dilaniato, spezzettato, ma-

⁶ Su il corpo, l'arte e la performance alcuni tra i più importanti contributi sull'argomento: VERGINE 1974; MACRÌ 1996; ALFANO-MIGLIETTI 1997; ALFANO-MIGLIETTI 2003.

nipolato attraverso operazioni che mettono a nudo la sua imbarazzante fragilità e condizione di finitezza. È come un oggetto malato che ha perso l'anima e la sua bellezza, intesa illuministicamente come espressione di salute e benessere⁷.

Nell'idea di corpo collettivo si inserisce anche quello dell'artista, che viene sottoposto ad un processo di dilatazione e coagulazione, preparato allo spietato confronto con il dramma umano all'interno di una condizione schizofrenica di separazione e di sdoppiamento necessaria per affrontare consapevolmente azioni radicali ed estreme. Si assiste al trionfo di una soggettività, che spesso sfocia in forme di individualismo patologico (narcisismo e masochismo)⁸ e determina l'abbandono di quell'armonico equilibrio contemplato nel pensiero classico⁹ per giungere a pensare al corpo come luogo di confine tra malattia fisica e alterazioni mentali, spazio politico e sociale di sopraffazioni e di violenze.

Non è casuale che, durante la rivoluzione culturale, sfociata nel 1968 con le proteste studentesche, la donna nel rivendicare la propria autonomia e individualità rispetto al potere maschile si sia riappropriata di ciò che l'uomo ha sempre 'disprezzato' e 'usato'¹⁰: il proprio corpo, la cui storia dolorosa l'avvicina a

⁷ FRANZINI 2009 afferma che «La salute e lo spirito vitale sono quegli elementi corporei che l'arte non può dimenticare» e riporta le parole di J.G. Herder che sostiene che, «nel corpo umano ogni forma del bello e del sublime è in realtà soltanto forma della salute, della vita, della forza e del benessere in ogni membro di questa creatura piena d'arte» (tratto da *Plastica*, a cura di G. MARAGLIANO 1994, p. 81).

⁸ DELEUZE 1967 e FREUD 1914.

⁹ PLATONE 2006.

¹⁰ «La femmina è femmina in virtù di una certa assenza di qualità», diceva Aristotele: «Dobbiamo considerare il carattere delle donne come naturalmente difettoso e manchevole»; S. Tommaso ugualmente decreta che la donna è «un uomo mancato», un «essere occasionale». Da queste considerazioni diventa chiara la rappresentazione simbolica nella storia della Genesi della creazione di Eva ricavata – come dice il teologo, vescovo e predicatore

quella di popoli e minoranze che nel corso dei secoli hanno subito discriminazioni ed emarginazioni. Nell'ambito dell'animato dibattito femminista¹¹ degli anni Sessanta inizia una battaglia contro gli stereotipi femminili e sessuali, avviata già nel 1930 (*Sex and Temperament*) dall'antropologa Margaret Mead, che studia «il condizionamento delle personalità sociali dei due sessi» e analizzando alcune popolazioni 'primitive' della Nuova Guinea, è giunta a ribaltare l'opinione comune per la quale «vi fosse un temperamento sessuale congenito», sostenendo che la «personalità maschile e la personalità femminile sono un prodotto sociale.»¹² La condizione femminile eredita il pensiero negativo della corporeità legato a quel 'contagio dei sensi', che condiziona irrazionalmente la percezione di noi stessi in rapporto al mondo, secondo la critica cartesiana¹³.

Il corpo, spazio «corrotto e corruttibile», è stato come tacitamente concesso alla donna da parte del maschio in quanto ritenuto estraneo al sapere e alla conoscenza, ma bisogna riconoscere nelle «mani femminili» ha immediatamente rivelato una carica di rinnovamento, assunto a linguaggio capace di cogliere gli aspetti ancestrali del mistero femminile con cui la donna familiarmente si confronta.

francese Jacques Bémigne Bossuet alla fine del Settecento – da un «osso in soprannumero di Adamo».

¹¹ Sul dibattito riguardo alla questione femminile e femminista importante il contributo di DE BEAUVOIR 1949. Per approfondimenti: CAVARERO, RESTAINO 2002; BUTLER 1990 - trad. it. 2004.

¹² «La nostra stessa cultura, se la guardiamo storicamente, si è basata, per creare la ricca e contrastante gamma dei suoi valori, su molte distinzioni artificiali, la più sorprendente delle quali è il sesso. Non basterà semplicemente abolire queste distinzioni perché la società sviluppi dei modelli nuovi, nei quali le doti individuali possano trovare espressione, anziché essere costrette in forme non adatte. Se vogliamo elevarci a una cultura più ricca - più ricca di valori contrastanti – dobbiamo accettare tutta la gamma delle personalità umane, e con essa fabbricare un tessuto sociale meno arbitrario, nel quale ogni diversa dote umana trovi il posto che le conviene» (da MEAD 2009).

¹³ CARTESIO 1649.

Questa riflessione trova sostegno nelle parole di Merleau-Ponty che riattribuisce valore alla percezione sensoriale tanto da a fermare:

Abbiamo reimparato a sentire il nostro corpo, abbiamo ritrovato sotto il sapere oggettivo e distante del corpo quell'alto sapere che ne abbiamo, perché esso è sempre con noi e perché noi siamo corpo. Ugualmente si dovrà risvegliare l'esperienza del mondo così come ci appare in quanto noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione¹⁴.

Nel campo artistico ad incarnare questi aspetti è la figura di Hannah Wilke¹⁵, che ha fatto della sua vita e creatività un manifesto di lotta politica e un diario di personali 'battaglie sentimentali'. Nel 1974-1975 l'artista realizza la performance, *J.O.S. Starification Object Series: An Adult Game of Mastication*¹⁶, che vuole scandalizzare, provocare e abbattere le barriere culturali scardinando le fobie sessuali senza mai negare al proprio corpo, il suo potere di catalizzatore di piacere – data anche la sua indi-

¹⁴ CARBONE 1982, p. 92.

¹⁵ Nel 1999 nella città di Los Angeles viene costituito l'archivio *Hannah Wilke Collection*. Per notizie biografiche sull'artista consultare il sito: www.hannahwilke.com. Per le performance di Hannah Wilke e sul suo ruolo di artista-donna si ricorda: JONES 1998.

¹⁶ «I become my art, my art becomes me... My heart is hard to handle, my art is too. Feel the folds; one-fold, two-fold, expressive, precise gestural symbols... Eat a fortune cookie, don't ask me to sign it. Kneaded erasers; the grayer softer chaos that is tragedy... Needed erase her? Don't... Laundry lint; residual magic rearranging the touch of sensuality. Terra cotta; the tragedy of multiple romances; latex rubber, the loose arrangements of love vulnerably exposed... A performance; Starification, or S.O.S... object - I Object...The double-folded gestural drawings made from gum...These drawings, like Morse code across the wall, relate the many individuals who touched me and I am touched by their lives, not their death». Tratto da Hannah Wilke Letter in *Art: A Woman's Sensibility*, Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1975.

scussa bellezza – tanto che le alterazioni che impone al suo corpo appaiono più forti in quanto deturpanti: escrescenze e cicatrici simili a vulve invadono e infettano la superficie nuda della sua pelle. Queste forme sono realizzate utilizzando *chewing gum*, materiale distribuito dall'artista al pubblico prima dell'inaugurazione della mostra e poi da lei riutilizzato e rimodellato in forme-vagine dal chiaro carattere scultoreo, scelto in quanto rispondeva perfettamente «all'idea maschilista di donna media americana: masticabile, assaporabile, plasmabile, sostituibile»¹⁷.

Questo simbolo, che l'arte del passato ha vissuto come manifestazione della fertilità, del «l'origine del mondo»¹⁸, oggi diventa immagine consumistica della mercificazione del corpo femminile. Questa piccola forma minimalista divenne, secondo Hannah Wilke, «un gesto espressionista astratto» che, nel corso della sua ricerca, è stata tradotta, dopo i primi disegni realizzati al College, in diversi materiali: modellata nell'argilla richiama i bordi lobati dei vasi antichi, nel lattex e nella gomma da cancellare recupera la naturalezza affidata alla percezione tattile e all'allusione cromatica. Il corpo dell'artista diventa l'oggetto-soggetto di un racconto rivoluzionario che mostra e ostenta sfacciatamente ciò che la società vuole nascondere, riformulando il concetto di pudore non più correlato ad una forma di ipocrisia collettiva. Dopo di lei, come ha puntualizzato Hannah Wilke, hanno usato la forma dell'organo 'riproduttivo' femminile¹⁹, diventata ben presto un marchio di lotta femminista, anche

¹⁷ Tratto da LACEDRA 2015 (tratto dal sito: www.wsimag.com/it/arte/16258-hannah-wilke). L'artista dichiara: «Lo mastichi [chewing gum], ne fai quello che ti pare, lo butti via o l'appiccichi in una nuova opera».

¹⁸ Si tratta del titolo del dipinto di Gustave Courbert realizzato nel 1886.

¹⁹ RELLA 2012, p. 253 riporta alcune notizie riguardo alla figura della santa del XII secolo, Hildegarda di Bingen, che opera una «rivalutazione del corpo e della sessualità» giungendo «a teorizzare la *differenza sessuale*, che soltanto secoli dopo sarà ripresa e riarticolata da Solov'ëv, da Lévinas, e dal femminismo contemporaneo».

Judy Chicago²⁰, che aveva potuto vedere questi lavori nel 1969 nel suo studio, e Miriam Schapiro²¹. Il suo lavoro e la sua bellezza²², visti come un assoggettamento al modello culturale maschile, sono al centro di giudizi negativi soprattutto da parte della curatrice e critica d'arte Lucy R. Lippard, voce ufficiale del gruppo e delle artiste che mettevano la loro arte al servizio della battaglia per la liberazione della donna. A questa accusa nel 1977 Hannah Wilke risponde con l'opera *Marxism and art: Beware of Fascist Feminism*: in una posa glamour con il busto nudo indossa provocatoriamente una vistosa cravatta, simbolo fallico, che si contrappone alle forme-vagine sparse sulla pelle. Si tratta di un manifesto dal forte carattere politico che nasce parafrasando il saggio, *Marxism and Feminism* del 1974 di Marcuse, in cui il filosofo definisce il femminismo «forse il movimento politico più importante e, potenzialmente, il più radicale che ci sia, anche se la consapevolezza di questo fatto non ha ancora pervaso il movimento stesso nella sua interezza»²³. Le donne-artiste entrate nel sistema dell'arte possono finalmente sradicare i pregiudizi ideologici, ridefinire il proprio ruolo sociale e identitario e avviare quel processo rivoluzionario che le vede protagoniste del «cambiamento del mondo»²⁴. L'arte legata al movi-

²⁰ Judy Chicago (nata a Chicago nel 1939) ha realizzato l'installazione *Dinner Party* (1974-1979), opera emblematica dell'arte legata al movimento femminista. Si tratta di una grande tavola a forma triangolare preparata con piatti in porcellana della stessa forma con decorazioni a rilievo che si richiamano a forme vulvari.

²¹ Miriam Shapiro (nata a Toronto nel 1923) nel 1967 ha realizzato una delle opere più note nell'ambito della produzione artistica legata al femminismo: *OX*, 1967, si tratta di una grande tela definita dall'artista un'esplicita *pittura di vagina*.

²² «Ero molto bella e seducente e la violenza socialmente urtante insita in ciò mi indusse a realizzare il mio primo lavoro», dichiara Hannah Wilke (da *Tableaux vivants, Lebende Bilder und Attitüder in fotografia, Film und Video*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthalle Wien, a cura di S. Folie e W. Glasmeier, Vienna 2012).

²³ Si veda: MARCUSE 2007, p. 153.

²⁴ Su questo processo attivo di cambiamento al femminile ne parla dettagliatamente in SUBRIZI 2012.

mento femminista non deve essere considerata un'arte fatta da donne ma da artiste, che hanno posto al centro quei 'valori femminili' per elaborare un diverso linguaggio che, oggi si può affermare con certezza, ha condizionato profondamente il futuro dell'arte.

Questa breve introduzione su alcuni lavori dell'artista americana è indispensabile per capire l'evolversi del suo pensiero estetico che la porta nel 1979 a confrontarsi con la malattia, vissuta inizialmente come corruzione 'affettiva' del corpo.

Da dove nascono le malattie, è cosa evidente a chiunque – afferma Platone nel *Timeo* – essendo quattro gli elementi di cui si compone il corpo – terra fuoco aria e acqua –, una loro innaturale abbondanza o scarsità, un cambiamento dalla loro propria sede ad una altrui, l'acquisto da parte del fuoco e degli altri elementi di più di una specie per cui ciascuno è discorde con sé stesso, e tutti gli altri casi del genere procurano turbamenti e malattie: se infatti gli elementi si generano contro natura e mutano di luogo, quelli che in un primo tempo erano freddi si riscaldano, quelli secchi diventano in seguito umidi, quelli leggeri pesanti e viceversa, subendo in ogni modo ogni sorta di mutamento. Pertanto, noi diciamo, soltanto se un elemento si aggiunge a quello che gli è identico, o se ne distacca nello stesso modo e misura, secondo una giusta proporzione, soltanto allora permetterà all'elemento identico a sé stesso di rimanere sano e salvo: ma l'elemento che trasgredisce queste regole, uscendo ed entrando, provocherà alterazioni di ogni genere e infinite malattie e distruzioni²⁵.

Alla malattia del corpo il filosofo unisce anche quella dell'anima, l'una non può esistere senza l'altra «in modo che, difendendosi l'un l'altro, siano in equilibrio e in salute»²⁶.

L'artista è costretta a confrontarsi con la rottura di questo processo armonico e dinamico che provoca dolore e sofferenza e lascia i suoi segni su un corpo mortale, destinato a vivere un

²⁵ PLATONE 2006, p. 25

²⁶ PLATONE 2006, p. 27.

proprio e personale tempo. Ravvicinato, imprevisto e devastante è il suo contatto con la morte, annunciata dalla malattia della madre, un cancro al seno. Nella serie *So Help Me Hannah Series: Portrait of The Artist with Her mother, Selma Butter*²⁷, 1978-1981, dopo solo cinque anni dalla morte della madre nel 1987 le viene diagnosticato un linfoma: l'inizio di un'agonia durata sei anni. Legata a questo tragica rivelazione, nel 1989 l'artista dichiara: «La gente ha paura di amare le persone malate. Cominciavamo a distaccarci da loro ancor prima di averli persi; li perdiamo e in questo modo perdiamo noi stessi»²⁸. Attraversata dal dolore e deturpata nella sua bellezza non rinuncia a mostrare il suo corpo ormai imperfetto. Così «Sia che si tratti del corpo altrui sia che si tratti del mio non ho altro modo di conoscere il corpo umano che viverlo, cioè assumere sul mio corpo il dramma che mi attraversa e confondermi con esso»²⁹.

Queste parole di Merleau-Ponty rispecchiamo questa fase della ricerca di Hannah Wilke, che nel suo ultimo lavoro, dal titolo *Intra-Venus*³⁰, 1992-1993 coerentemente continua la sua lotta di riscatto al femminile che sembra trovare ora nella sofferenza, nella condanna al dolore, un altro aspetto centrale.

La malattia nella società dell'eterna giovinezza e bellezza diventa un marchio di emarginazione. Nel titolo l'artista sceglie intenzionalmente di coniugare il termine *intravenous* facendo un esplicito richiamo all'immagine mitica di *Venus* e contempora-

²⁷ Selma Butter (1909-1982) è il nome della madre di Hannah Wilke, che la pone di fronte anche ai problemi della vecchiaia, tema affrontato nell'opera *Seura Chaya #4*, 1978-82, in cui presenta l'immagine della nonna. Il cambiamento fisico e sociale legato all'invecchiamento è ripreso da DE BEAUVOIR 1970.

²⁸ Si veda: SÖNTGEN 2010, p. 152.

²⁹ MERLEAU-PONTY 1976, p. 231.

³⁰ Questo ultimo lavoro nasce in collaborazione con il marito, scrittore ed editore Donald Goddard, che ha raccolto le fotografie e video che documentano il progressivo deterioramento del corpo dell'artista, lavoro iniziato nel 1991. Questo materiale venne esposto dal marito dopo la morte di Hannah Wilke nel 1994.

neamente al sistema venoso che attraversa il corpo, spunto per avviare un' ossessivo processo documentando le fasi della sua malattia³¹: un racconto in cui si intrecciano le vicende del 'corpo vissuto' con quelle dell'organismo medico, che gradatamente diventa il centro dell'esistenza, snaturando la condizione sociale dell'individuo, avviato ad un lento isolamento e cancellazione dal mondo. L'artista sente il bisogno di combattere la percezione di estraneità che ha nei confronti del proprio corpo «fatto a pezzi» dalla scienza³², le cui cure farmacologiche e diagnostiche lo sottopongono a «torture terapeutiche», manifestazioni di un «nuovo potere divino» che non promette la salvezza dell'anima ma la guarigione del corpo e l'immortalità della carne in terra.

Accanto alle numerose fotografie e video restano anche dei frammenti reali: disegni del suo volto e delle mani, reliquie (ciocche di capelli caduti³³), e oggetti, ready-made medicali³⁴, dettagli per accompagnare la messa in scena del dramma in atto. Pur nell'inesorabile declino, costante rimane l'attenzione

³¹ Vedi anche: i lavori del fotografo Nobuyoshi Araki che documentano la malattia della moglie e modella Yōko nel letto di ospedale. (Una serie di scatti di questa documentazione è stata esposta alla mostra antologica dal titolo *Araki. Love and Death*, presso il Museo d'Arte a villa Malpensata in Svizzera, realizzata nel 2011).

³² S. de Beauvoir analizza la debolezza della volontà di fronte al dolore proprio e delle persone amate dichiarando: «Alla prima prova, eccomi indietreggiare: rinnegavo la mia morale, vinta dalla morale sociale.» In realtà puntuale è la risposta di Sartre che riporta nel libro: «...ci si trova presi in un ingranaggio, impotenti davanti alla diagnosi degli specialisti, alle loro previsioni e decisioni. Il malato è diventato di loro proprietà: provatevi a strapparglielo» tratto da DE BEAUVOIR 2001, p. 54)

³³ Prima della sua malattia realizza *B.C. Series*, un gruppo di disegni e acquarelli in cui raffigura il suo volto a cui segue, durante i trattamenti medici per combattere il cancro, realizza una serie disegni mostrando le proprie mani e capelli. Questi ultimi usati in una serie chiamata *Brushstrokes*.

³⁴ *Why not sneeze?* (1992), gabbia metallo, bottiglie di medicinali in plastica e siringhe. Diversi sono i richiami a Duchamp con il quale Hanna Wilke si confronta: dai ready made, al grande vetro, all'installazione *Étant donnés* (1946-1966).

dell'artista a coinvolgere lo spettatore ricercando pose accattivanti, ammiccanti o provocatoriamente crude: avvolta in un manto azzurro non rinuncia a richiamarsi alla sacralità della Vergine, come incarnazione del martirio universale, o come dea nel gesto dell'offerta sacrificale, fino alle immagini in cui il corpo, ormai disteso nel letto d'ospedale, attraversato da tubi, segnato da lividi ed ematomi, coperto di bende, appare con il ventre gonfio e la testa calva. Ostenta una fragilità orgogliosa e coraggiosa, partecipando attivamente al rito sciamanico dell'arte, l'unica cura capace di 'non curare' ma di preservare l'integrità umana dalla follia della malattia³⁵, attuando una forma attiva di controllo «irrazionale-artistico» sui sintomi all'interno di un'iniziazione collettiva, in cui ogni forma latente di voyerismo si traduce in un processo complice di condivisione sociale, estraneo ai valori consumistici di potere.

Tra il corpo vissuto e quello organico si inserisce il corpo dell'artista, che straziato e purificato, diventa il dono inaspettato da cui partire, il luogo prescelto per l'ultima battaglia: liberarsi dalla schiavitù della morte in vita. Non è un caso che questo lavoro sia stato esposto per volere del marito Donald Goddard dopo la morte dell'artista avvenuta a New York il 28 gennaio 1993: forse più che un gesto inaspettato di pudore è il recupero del tempo dell'attesa come 'distanza estetica', scelto per accrescere l'effetto deflagrante di protesta contro una morte annunciata. «Tutti gli uomini sono mortali: ma per ogni uomo la propria morte è un caso fortuito, ed anche se la conosce e vi acconsente, un'indebita violenza»³⁶.

³⁵ Si veda: GADAMER 1949.

³⁶ DE BEAUVOIR 2001, p. 102. Inoltre RELLA 2012, pp. 205-206, riporta le parole del filosofo francese Vladimir Jankélévitch (*La mort*, 1966), che definisce la morte: «naturalità contro natura» e la teoria di Platone che nel *Fedone* afferma che la morte riguarda soltanto il corpo, e che essa pertanto è la liberazione del pensiero dal corpo; che è dunque il libero dispiegamento del pensiero e dello spirito ormai affrancati dalla «prigione del corpo».

Bibliografia

- AA.VV. 2010 = AA.VV., *Donna: Avanguardia femminista negli anni '70 Dalla Sammlung Verbund di Vienna*, cat. Mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea di Roma, 18 febbraio- 16 maggio 2010, Milano, 2010.
- AA.VV. 2011 = AA.VV., *Il governo del corpo*, Trattato di Bio diritto, Tomo I, a cura di S. Rodotà e P. Zatti, Giuffrè Editore Roma 2011.
- ALFANO- MIGLIETTI 1997 = F. ALFANO-MIGLIETTI, *Identità mutanti: dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa & Nolan, Genova 1997
- ALFANO-MIGLIETTI 2003 = F. ALFANO-MIGLIETTI., *Extreme bodies. The use and abuse of the body in art*, Skira, Milano 2003.
- BUTLER 1990 = J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London, 1990 - trad. it. *Scambi di genere*, R.C.S. Libri, Milano 2004.
- CARBONE 1982 = MAURO CARBONE, *Il problema della razionalità*, in *Merleau-Ponty, Esistenza, filosofia e politica*, a cura di Giovanni Invitto, Guida Editore, Napoli 1982
- CAVARERO, RESTAINO 2002 = A.CAVARERO, F. RESTAINO , *Le filosofie femministe*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- DE BEAUVOIR 1949-1988 = S. DE BEAUVOIR., *Il secondo sesso*, Milano, 1988.
- DE BEAUVOIR 2001 = S. DE BEAUVOIR, *Una morte dolcissima*, Torino, 2001.
- DE BEAUVOIR1970 = S. DE BEAUVOIR, *La terza età*, Milano, 1970.
- DELEUZE 1967 = G. DELEUZE, *Présentation de Sacher Masoch. Le froid et le cruel*, Les Editions de Minuit, Paris, 1967
- FRANZINI 2009 = E. FRANZINI, *Elogio dell'Illuminismo*, Milano 2009.
- FRANZINI 2009 = E. FRANZINI, *Il corpo e l'energia del gesto*, in "Elogio dell'Illuminismo", Bruno Mondadori, Milano 2009
- FREUD 1914 = S. FREUD, *Introduzione al Narcisismo*, 1914.
- GADAMER = H.G. GADAMER, *Dove si nasconde la salute*, 1949.
- GALIMBERTI 2007= U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, 2007.
- HERDER 1994 = J.G. HERDER, *Plastica*, Palermo, 1994.
- JONES 1998 = A. JONES, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1998.
- LACEDRA 2015 = GIOVANNA LACEDRA, *Hannah Wilke il corpo in dialogo*, 2015
- MACRÌ 1996 = T. MACRÌ, *Il corpo inorganico*, Costa & Nolan, Genova

1996

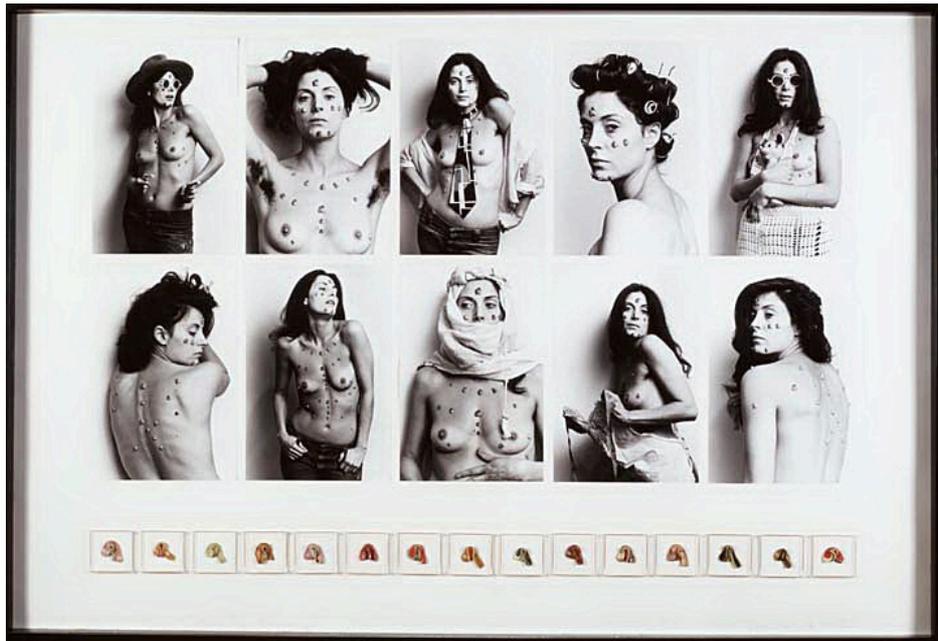
- MARCUSE 2007 = H. MARCUSE, *Marxismo e Nuova Sinistra*, a cura di Raffaele Laudani, Roma, 2007.
- MEAD 2009 = M. MEAD, *Sesso e comportamento*, Milano, 2009.
- MERLEAU- PONTY 1976= MERLEAU- PONTY, *Phenomenologie de la perception*, Paris, 1976.
- MERLEAU- PONTY 1982= MERLEAU- PONTY, *Esistenza, filosofia e politica*, a cura di Giovanni Invitto, Napoli, 1982.
- PLATONE 2006 = PLATONE, *Timeo*. Timeo / Platone, a cura di Francesco Fronterotta, BUR, Milano 2006.
- RELLA 2012 = F. RELLA, *Ai confini del corpo*, Milano, 2012.
- SCAPOLO 2012= B. SCAPOLO, *Un enigma da sciogliere . L'intimo-estraneo corpo, vettore dello spirituale*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», [S.l.], v. 5, n. 1, p. 49-64, May 2012;
- SONTGEN 2010 = BEATE SÖNTGEN, *Hannah Wilke superstar* , in «Donna: Avanguardia femminista negli anni '70 Dalla Sammlung Verbund di Vienna», Gnam Roma, 18 febbraio- 16 maggio 2010, Milano, 2010.
- SUBRIZI 2012 = C. SUBRIZI, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, 2012.
- VERGINE 1974 = L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. La "Body art" e storie simili*, G. Prearo, Milano 1974

Didascalie

Fig. 1. HANNA WILKE, *S.O.S. Starification Object Series: An Adult Game of Mastication, 1974-1975*

Fig. 2. HANNA WILKE, *So help Hannah Series: Portrait of the artist with Her mother, Selma Butter, 1978-1981*

Fig. 3. HANNA WILKE, *INTRA- VENUS Series #4* , 1992- 1993



SIMONETTA BARONI



2



