

De performativiteit van performance art:
Schneemann's *Eye Body* (1963) en *Interior Scroll* (1975-1977)



Linda Köke – s4106547
Bachelorscriptie kunstgeschiedenis – tweede versie
Begeleider: dr. Mette Gieskes
Radboud Universiteit Nijmegen

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Judith Butler en de theorie van <i>performativity of gender</i>	9
1.1 Introductie in de gender studies	9
1.2 Judith Butler	11
1.3 De performativiteit van gender	11
1.4 Performativiteit en performance art	13
Hoofdstuk 2: <i>Eye Body</i> (1963)	15
2.1 Analyse van <i>Eye Body</i>	15
2.2 Schneemann over <i>Eye Body</i>	16
2.3 Vrouwelijke iconografie in <i>Eye Body</i>	17
2.3.1 Godinneniconografie	17
2.3.2 De vrouw met slangen	18
2.4 Subject versus object	19
2.5 <i>Eye Body</i> en performativiteit	21
Hoofdstuk 3: <i>Interior Scroll</i> (1975 en 1977)	23
3.1 Women Here & Now, 1975	23
3.2 Telluride Film Festival, 1977	24
3.2.1 Structuralistische film en Schneemann	25
3.3 Symbolisme in <i>Interior Scroll</i>	26
3.4 Tekstanalyse van <i>Interior Scroll</i>	27
3.4.1 Tekst Women Here & Now, 1975	28
3.4.2 Tekst Telluride Film Festival, 1977	28
3.5 <i>Interior Scroll</i> en performativiteit	29

Conclusie	32
Literatuur	34
Bijlagen	35
Afbeeldingen	39

Inleiding

In 1963 voerde de Amerikaanse kunstenares Carolee Schneemann *Eye Body* (36 *transformative actions*) op. In deze performance gebruikte Schneemann haar eigen lichaam in een reeks korte handelingen waarbij ze veel verschillende materialen gebruikte, zoals verf, lijm, veren en slangen (afbeelding 1 t/m 4).¹ In 1975 en 1977 voerde zij haar performance *Interior Scroll* op tijdens Women Here and Now en het Telluride Film Festival.² Tijdens de opvoering las zij naakt een tekst voor uit een boek, waarna zij een tekstrol uit haar vagina haalde en deze voorlas (afbeelding 5 t/m 7).³

Rond de tijd dat Schneemann deze twee werken maakte, veranderde er veel in de positie van de vrouw in de westerse samenleving. In de jaren veertig hield Simone de Beauvoir (1908 – 1986), die in 1949 haar boek *The Second Sex* uitbracht, zich al bezig met de plaats van de vrouw in de maatschappij. Dit werd vanaf de jaren zestig verder ontwikkeld door theoretici zoals Julia Kristeva (1941 – heden) en Elaine Showalter (1941 – heden). Het feminisme, een stroming die zich richt op vrouwenemancipatie met als doel het gelijkstellen van man en vrouw, trad sterk op de voorgrond. Feministen verlangen dat de vrouw niet langer op een lagere plek dan de man wordt geplaatst, maar dat beiden gelijke rechten hebben en er geen onderscheid tussen man en vrouw wordt gemaakt op basis van hun geslacht. Een van de belangrijke hedendaagse feministische critici is Judith Butler, die vanaf 1988 (in haar boek *Performative Acts and Gender Constitution* en later in *Gender Trouble* uit 1990) diverse theorieën over gender heeft ontwikkeld. Eén aspect van Butler's uitgebreide gendertheorie is haar theorie dat gender performatief is, waarmee ze bedoelt dat gender tot stand komt door de acties die iemand uitvoert en niet biologisch of sociaal vastligt. Dit onderdeel van Butler's theorie zal in dit onderzoek naast het werk van Schneemann centraal staan en uitgebreid behandeld worden in het eerste hoofdstuk.

Theoretici zoals Butler hielden zich actief bezig met al deze maatschappelijke en culturele veranderingen in de jaren zestig, maar ook meerdere kunstenaars reageerden hierop. Een aantal vrouwelijke kunstenaars gingen hun kunst onderscheiden van de kunst die tot dat moment voornamelijk gemaakt werd door westerse blanke mannelijke kunstenaars. Feministische kunstenaars gingen zich vanaf de jaren zestig verdiepen in onderwerpen die

¹ Website Carolee Schneemann [caroleeschneemann.com], geraadpleegd 6 april 2015.

² Women Here and Now was een eenmalige tentoonstelling die in 1975 plaatsvond in de galerie Ashawagh Hall in Springs, East Hampton L.I. Twee kunstenaars, Joyce Kozloff en Joan Semmel, organiseerden de kunstshow in het kader van het Internationale Vrouwenjaar van de Verenigde Naties. Bron: website East Hampton Star [http://easthamptonstar.com/Arts/2011726/Making-Art-History-Springs-1975], geraadpleegd 26 mei 2015.

³ Schneemann 1979, 235-237.

met het vrouw-zijn te maken hadden en brachten deze tot uiting in hun kunst. Met hun kunst wilden zij vaak kritische vragen over de rol van de vrouw oproepen bij het publiek. Een van deze feministische kunstenaars was Carolee Schneemann. Zij werd in 1939 geboren in Fox Chase, Pennsylvania.⁴ Omdat haar vader arts was, werd de jonge Schneemann al op jonge leeftijd met het menselijke lichaam geconfronteerd. Hierdoor kreeg Schneemann een ongecompliceerde relatie ten opzichte van het menselijke lichaam en alle lichamelijke processen. Toen zij de puberteit bereikte, ontwikkelde ze snel een seksuele fascinatie met het lichaam. Schneemann's ouders toonden veel begrip voor de lichamelijke fascinaties van hun dochter, maar dit gold niet voor hun begrip ten opzicht van haar kunst. Ze volgde haar opleiding tot kunstenaar aan Bard College in Annandale-on-Hudson, New York, waar zij in 1959 haar Bachelor of Arts haalde. Een van haar professoren zei echter tegen Schneemann dat ze het ver zou kunnen schoppen, maar zich niet op beeldende kunst moest richten omdat ze toch maar een meisje was. Er heerste een dubbele standaard aan Bard College: Schneemann's zelfportretten, waarin zij haar hele lichaam gebruikte, werden als narcistisch afgedaan, terwijl de zelfportretten van haar mannelijke medestudenten, die alleen hun hoofd afbeeldden, werden geprezen.⁵ Twee jaar later behaalde ze haar Master of Arts aan de University of Illinois. Ze studeerde af in landschapsschilderkunst, maar wilde een heel andere richting op met haar werk:

The question I state [...] over and over again was “could I use my body as an extension of a painting-construction to challenge and threaten the psychic territorial powerlines by which women were admitted to the Art Stud Club?”⁶

Het antwoord was ja. Schneemann ging later veel werken maken waarin ze haar lichaam gebruikte. In *Up To and Including Her Limits* (1973-1976) bond ze zich met haar benen vast aan een tuig dat aan het plafond hing, waardoor haar beweging sterk beperkt werd. In deze houding tekende ze met krijt van alles op de muren van de ruimte waarin ze zich bevond (afbeelding 9).⁷ In andere werken nam ze het vrouwelijke lichaam als onderwerp zonder daadwerkelijk aanwezig te zijn. Een voorbeeld hiervan is *Blood Work Diary* (1971), waarbij ze haar menstruatiebloed op wc-papier tentoonstelde als schilderkunst en hiermee de vruchtbaarheidscyclus van het vrouwelijke lichaam toonde (afbeelding 10).⁸

⁴ Weintraub 1996, 166.

⁵ Kubitza 2002, 22-23.

⁶ Ibidem. Citaat van Schneemann uit 1979. De Art Stud Club was een term die Schneemann gebruikte voor ‘a[n art] world largely dominated by a climate of male social, cultural, and aesthetic privilege.’ Uit: James M. Harding, *Cutting Performances: Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde*, Michigan 2010.

⁷ Website Carolee Schneemann [caroleeschneemann.com], geraadpleegd 6 april 2015.

⁸ Weintraub 1996, 166.

De twee werken van Carolee Schneemann die in dit onderzoek centraal staan, zijn *Eye Body* uit 1963 (afbeelding 1 t/m 4) en *Interior Scroll* uit 1975 (afbeelding 5 t/m 7), performances waarin Schneemann haar naakte lichaam gebruikte om haar boodschap over vrouwelijkheid en seksualiteit over te brengen op het publiek. Ze koos er uiteraard bewust voor om deze ideeën door middel van performances op te voeren. Judith Butler schreef in de jaren negentig over de performativiteit van gender. In deze scriptie zal ik deze theorie toepassen op *Eye Body* en *Interior Scroll* van Schneemann om zo een mogelijk verband te ontdekken. De probleemstelling in dit onderzoek is dan ook: Hoe zijn *Eye Body* uit 1963 en *Interior Scroll* uit 1975 van Carolee Schneemann te interpreteren door het gebruiken van de theorie van performativiteit van gender zoals ontwikkeld en beschreven door Judith Butler in *Gender Trouble* uit 1990?

Ik onderzoek dit omdat de theorie van Butler mij heeft gefascineerd sinds ik er de eerste keer mee in aanraking kwam in de cursus The Culture of Fashion door Anneke Smelik. In mijn bachelorscriptie wilde ik graag een modern of hedendaags onderwerp kiezen dat in het curriculum nog niet uitgebreid behandeld was. Hierbij koos ik performance art, in het bijzonder het werk van Carolee Schneemann, omdat haar werk mij intrigeert. In het boek *Femininity, Time and Feminist Art* uit 2013 legt Clare Johnson de link tussen Butler's theorie en de kunst van Carolee Schneemann (in het bijzonder *Interior Scroll*), maar ze werkt die vervolgens slechts relatief kort uit.⁹ Dit biedt mij de mogelijkheid om de relatie tussen Schneemann's kunst en Butler's theorie in mijn scriptie te onderzoeken. Ik heb gekozen voor de werken *Eye Body* en *Interior Scroll* omdat deze werken allebei performances, ofwel lichamelijke acties, zijn waarin Schneemann het vrouwelijke lichaam en seksualiteit aan het licht brengt.

Eye Body werd in 1963 opgevoerd; *Interior Scroll* in 1975 en 1977. Judith Butler publiceerde haar boek *Gender Trouble*, waarin ze de theorie van performativiteit van gender ontwikkelt, pas in 1990, 15 tot 27 jaar nadat deze twee werken van Schneemann werden opgevoerd. Butler ontwikkelde deze ideeën in haar essay *Performative Acts and Gender Constitution* uit 1988.¹⁰ Het is dus onmogelijk dat Schneemann hiermee bekend was in de tijd dat zij *Eye Body* en *Interior Scroll* opvoerde. Butler is namelijk pas in 1956 geboren en kan onmogelijk deze theorie op haar negentiende al hebben ontwikkeld. Het is dus goed om in het achterhoofd te houden dat de theorie van Butler geen invloed gehad heeft kunnen hebben op de totstandkoming van *Eye Body* en *Interior Scroll*. Het is wel mogelijk om het werk van Schneemann op nieuwe wijze te interpreteren door Butler's theorie van de performativiteit van gender uit 1990 erop toe te passen. Hierdoor kunnen nieuwe dimensies

⁹ Clare Johnson, *Femininity, Time and Feminist Art*, Londen 2013, p. 56.

¹⁰ Rivkin, Julie; Ryan, Michael; *Literary Theory: An Anthology*, Malden 2004.

van het werk van Schneemann aan het licht komen. Cultuurcritica Mieke Bal is van mening dat ‘the quotation of past practices is not only important for a new [art]work, but also for the work quoted from, because the new work itself becomes a source through which the chronologically precedent work can be read.’ Dit noemt zij een *preposterous history*.¹¹ Doordat voor (pre) en na (post) worden omgedraaid door het nieuwe op het oude te projecteren, wordt de lineaire geschiedenis en het zoeken naar beginpunten in deze geschiedenis ondermijnd.

Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat *Eye Body* en *Interior Scroll* slechts via fotografie en beschrijvingen beschikbaar zijn tegenwoordig. Dit bemoeilijkt een exacte analyse betreffende performativiteit, omdat het werk niet nog een keer live bekeken kan worden (tenzij Schneemann ervoor kiest om het opnieuw exact hetzelfde op te voeren, wat tot heden nog niet is gebeurd). Toch is er een bepaalde mate van performativiteit in de (foto's en beschrijvingen van de) werken te ontdekken.

In hoofdstuk 1 zal ik een onderdeel van Butler's theorie van performativiteit van gender behandelen. Hier begin ik met een korte introductie in de ontwikkeling van de genderstudies zodat de positie van Butler ten opzichte van andere theoretici duidelijk wordt. Daarna vertel ik kort iets over Butler en werk vervolgens het aspect van haar theorie over performativiteit uit dat het dichtst bij *Eye Body* en *Interior Scroll* van Schneemann ligt. Tot slot leg ik een link tussen performativiteit en performance art als aanloopje naar de performances van Schneemann.

Hoofdstuk 2 gaat over Schneemann's performance *Eye Body* uit 1963. Als eerste geef ik een analyse van het werk. Vervolgens leg ik Schneemann's eigen uitspraken over het werk hiernaast. De iconografie van het werk zal worden uitgelegd, gevolgd door een paragraaf over de spanning tussen subject en object in *Eye Body*. Ik sluit af door het werk in verband te brengen met Butler's performativiteit.

In hoofdstuk 3 komen beide opvoeringen van *Interior Scroll* aan bod, eerst die uit 1975 tijdens Women Here & Now en daarna die uit 1977 tijdens het Telluride Film Festival. Vervolgens wordt het symbolisme in *Interior Scroll* uitgelegd. Ten slotte link ik het werk aan de theorie van Butler over performativiteit van gender.

Status quaestionis

In 1979 bracht Schneemann met Bruce McPherson *More than Meat Joy: Complete performance works and selective writing* uit, met daarin een gedetailleerde beschrijving van

¹¹ Mieke Ball, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Londen 1999, p. 7. Geciteerd in Johnson 2013, 69.

al haar performances, aangevuld met brieven, interviews en uitspraken uit die tijd. Dit boek heeft mij erg geholpen bij het schrijven van mijn scriptie, omdat het primaire teksten van Schneemann bevat. Ook biedt dit boek goed beeldmateriaal.

Voor het hoofdstuk over *Eye Body* heb ik veel gebruik gemaakt van *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avant-Garde* door Annette Kubitza uit 2002. Zij werkt drie werken van Schneemann uitgebreid uit: naast *Eye Body* besteedt zij ook nog veel aandacht aan *Fuses* (1965) en *Meat Joy* (1964).

Voor het hoofdstuk over Butler heb ik *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity* van Judith Butler uit 1990 gelezen. Ook dit is een primaire bron en op deze manier ben ik zo dicht mogelijk bij de kern van Butler's theorie gebleven. Ook heb ik een secundaire bron gebruikt, *Theorizing Gender* door onder anderen Rachel Alsop, die haar eigen interpretatie van Butler's theorie gaf en daar wat meer context omheen kon geven.

Van 21 november 2015 tot 28 februari 2016 zal de tentoonstelling *Carolee Schneemann: Kinetic Painting* plaatsvinden in het Museum Der Moderne in Salzburg. Deze tentoonstelling wordt gecureerd door Sabine Breitwieser (Salzburg), Tina Teufel (Salzburg) en Branden Joseph (Columbia University, New York). Naar aanleiding van deze tentoonstelling wordt ook een omvangrijke catalogus uitgebracht.¹² In 2015 verschijnt ook de publicatie *Carolee Schneemann: Unforgivable* (Melissa Ragona, Kristine Stiles, Ken White, Lawrence Alloway). Dit werk zal nieuwe bijdragen bevatten van schrijvers die bekend zijn met Schneemann's werk, alsook de meest uitgebreide biografie en bibliografie die er tot heden over Schneemann is uitgebracht. Helaas heb ik dit boek nog niet kunnen gebruiken voor deze scriptie aangezien de publicatiedatum al enkele keren is uitgesteld, maar omdat dit het meest omvangrijke werk over Schneemann wordt, is het toch noemenswaardig.

¹² Website Museum der Moderne Salzburg [museumdermoderne.at], geraadpleegd op 1 april 2015.

Hoofdstuk 1: Judith Butler en de theorie van *performativity of gender*

In dit hoofdstuk wordt de theorie van de performativiteit van gender die ontwikkeld werd door Judith Butler uitgewerkt, zodat de twee kunstwerken van Carolee Schneemann in de hierop volgende hoofdstukken eraan gelinkt kunnen worden. Ik zal eerst een korte inleiding geven in de ontwikkeling van de gender studies, om enkele belangrijke termen uit te leggen en tevens om te laten zien hoe de theorieën van Butler zich hiertoe verhouden.

1.1 Introductie in de gender studies

In 1984 bracht Genevieve Lloyd *The Man of Reason* uit, een belangrijk boek dat de geschiedenis van ‘man’ en ‘vrouw’ in kaart bracht: in de geschiedenis wordt de man gezien als rationeel en autonoom persoon; de vrouw als precies het tegenovergestelde hiervan: zij is meer gericht op het lichamelijke met als hoofddoel de voortplanting.¹³ Ook zijn mannen en vrouwen te onderscheiden door uiterlijke, lichamelijke verschillen. Mannen hebben biologisch gezien onder andere meer lichaamshaar, mannelijke reproductieorganen en mannelijke geslachtshormonen. Vrouwen daarentegen hebben onder andere borsten, vrouwelijke reproductieorganen en vrouwelijke geslachtshormonen. Volgens Alsop zijn deze lichamelijke kenmerken een manifestatie van innerlijke fysieke kenmerken die ons man of vrouw maken, zoals de aanwezigheid van teelballen of eierstokken. Mannen zonder penis of vrouwen zonder borsten worden over het algemeen wel nog vaak als man en respectievelijk vrouw beschouwd. Deze onderliggende geslachtskenmerken zorgen niet alleen voor het lichamelijk onderscheid tussen man en vrouw dat soms als vanzelfsprekend wordt gezien, maar leggen ook psychologische en gedragsmatige bepalingen vast die mannelijkheid of vrouwelijkheid vormen: doordat mensen in lichamelijk opzicht als man of vrouw worden gezien, gaan zij zich sneller naar deze rol gedragen.¹⁴

Buiten dit onderscheid in lichamelijke termen kan het verschil ook worden gezocht in sociale verschillen tussen de geslachten. Hierbij wordt verondersteld dat gender een sociale constructie is. Theorieën over de sociale constructie van gender kunnen grofweg in twee categorieën worden ondergebracht. Enerzijds zijn er materialistische theorieën die de nadruk leggen op de structurele kenmerken van de sociale wereld die ervoor zorgen dat man en vrouw hun eigen aparte plaats innemen in de samenleving. Deze theorieën houden zich bezig met de manier waarop de regels (de structuur) van de wereld zijn gevormd ten opzichte

¹³ Alsop 2002, 16-17.

¹⁴ Alsop 2002, 18.

van gender. Anderzijds staan de discursieve theorieën, die de nadruk leggen op de betekenissen die worden gegeven aan man-zijn of vrouw-zijn in de samenleving, waarbij de rol van taal en cultuur wordt benadrukt.¹⁵

Wat verstaan wordt onder mannelijkheid en vrouwelijkheid, hoeft niet per se samen te vallen met het mannelijke en vrouwelijke geslacht. De Britse socioloog en feminist Ann Oakley (1944 – heden) maakt in haar werk *Sex, Gender and Society* uit 1972 een onderscheid tussen sekse en gender. Gender refereert aan de sociale karakteristieken van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Deze karakteristieken liggen niet vast, maar ze zijn variabel. Sekse is gerelateerd aan het biologische geslacht en ligt meer vast. Deze tweedeling vormt een basis voor later onderzoek naar de constructie van gender.¹⁶ Dit wordt ook nog verder uitgewerkt in de theorie van de Noorse theoretica Toril Moi (1954 – heden). Zij maakte binnen de genderstudie een onderscheid in *feminist*, *female* en *feminine* – feminisme, vrouw-zijn en vrouwelijkheid. Feminisme is in haar theorie een politieke positie die aansluit bij de doelen van de nieuwe vrouwenbeweging die in de late jaren zestig van de twintigste eeuw opkwam. Vrouw-zijn (*female*) is biologisch bepaald. Vrouwelijkheid (*femininity*) is een reeks cultureel gedefinieerde waarden.¹⁷ Vrouwelijkheid staat voor ‘nurture’ waar vrouw-zijn staat voor nature: vrouwelijkheid is een culturele constructie (die ook door biologische mannen kan worden uitgedragen).¹⁸ Het een garandeert niet noodzakelijkerwijs automatisch het ander.¹⁹ Een vrouw hoeft niet per se feminist te zijn en vrouwelijkheid hoeft niet alleen bij biologische vrouwen op te treden.

Binnen het feminisme wordt er een onderscheid gemaakt tussen essentialistisch en non-essentialistisch feminisme. In de filosofie is essentialisme het geloof dat dingen essentiële eigenschappen hebben die noodzakelijk zijn om ze te maken tot wat ze zijn. Binnen het feminisme is het essentialisme de visie dat er eigenschappen zijn die essentieel zijn voor vrouwen, die elke vrouw moet hebben om als vrouw te worden gezien.²⁰ Elizabeth Grosz zegt dat deze eigenschappen zowel lichamelijk als psychologisch kunnen zijn en dat de kern van het essentialistische feminisme is dat alle vrouwen dezelfde inherente eigenschappen delen.²¹ Het anti-essentialisme gaat hier tegenin en ontkent de gedeelde eigenschappen van het geslacht: zij zien gender als een sociale constructie.²²

¹⁵ Alsop 2002, 65.

¹⁶ Alsop 2002, 66.

¹⁷ Moi 1989, 117.

¹⁸ Moi 1989, 122.

¹⁹ Moi 1989, 120.

²⁰ Stone 2004, 138.

²¹ Elizabeth Grosz, ‘A Note on Essentialism and Difference’, in *Feminist Knowledge: Critique and Construct* 334, 1990.

²² Charlotte Witt, *What is Gender Essentialism?*, University of New Hampshire.

De theorie over gender studies en feminisme is zeer uitgebreid en veel theoretici hebben zich over dit onderwerp gebogen. Bovenstaande aspecten zijn vooral van belang voor een begrip en interpretatie van Judith Butler's theorie en voor een analyse van Carolee Schneemann's kunst in latere hoofdstukken.

1.2 Judith Butler

Judith Butler werd op 24 februari 1956 geboren in Cleveland, Ohio. Ze studeerde aan Yale University, waar ze in 1978 haar BA en vier jaar later haar MA ontving. In 1984 promoveerde ze in de filosofie. Naar aanleiding van haar dissertatie bracht ze in 1987 haar eerste boek *Subjects of Desire: Hegelian reflections in twentieth-century France* uit. Ze is filosoof, cultureel theoretica en feministisch critica wier theorie is geworteld in het Frans feminisme.²³ In 1990 werd haar boek *Gender Trouble* gepubliceerd, dat een centrale plek inneemt in de hedendaagse gendertheorie. In dit boek ontwikkelde Butler haar theorie over performativiteit van gender. In haar latere werk ontwikkelt ze deze theorie verder.²⁴ In de volgende paragraaf zal ik uitgebreid ingaan op deze theorie, waarbij ik vooral kijk naar hoe deze is ontwikkeld in *Gender Trouble* uit 1990 door Butler.

1.3 De performativiteit van gender

De theorie die Butler heeft ontwikkeld over de performativiteit van gender is zeer omvattend en complex. Deze theorie is sterk geworteld in de theorie van (poststructuralistische) voorgangers en Butler haalt deze ook vaak aan. Dit maakt haar tekst vaak lastig te begrijpen, maar deze theoretische onderbouwing maakt haar argumentatie wel sterk. Door de omvang en complexiteit van Butler's theorie zal ik hier focussen op één specifiek aspect van haar theorie over de performativiteit van gender.

Butler geeft al vroeg in *Gender Trouble* haar definitie van gender. Volgens haar is gender niet slechts 'the cultural inscription of meaning on a pre-given sex [...]; gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established.'²⁵ Gender is niet alleen de betekenis die aan een geslacht wordt gegeven, maar het laat tegelijk zien hoe deze betekenis aan een geslacht wordt gegeven. Butler ziet gender niet als zelfstandig naamwoord, maar het is ook geen groep vrije eigenschappen, omdat gender performatief is en wordt bepaald door de ideologische regels van de indeling in man en

²³ Website Encyclopaedia Britannica [www.britannica.com], geraadpleegd 4 april 2015. Binnen de feministische theorie wordt er vaak een onderscheid gemaakt in het Anglo-Amerikaans feminisme en het Frans feminisme. De Anglo-Amerikaanse tak heeft een meer sceptische houding tegenover recente theorie. Het Frans feminisme is veel sterker geworteld in de kritische theorie. Zij baseren zich grotendeels op het poststructuralisme en psychoanalyse. Als startpunt nemen deze theoretici vaak de theorieën van Lacan, Foucault en Derrida. Bron: Peter Barry, *Beginning Theory: an introduction to literary and cultural theory*, Glasgow 2009, pp. 118-120.

²⁴ Alsop 2002, 94.

²⁵ Butler 2006, 10.

vrouw. Volgens Butler is gender dus performatief – een genderidentiteit wordt gevormd en uitgedragen door de acties (in de breedste zin van het woord) die het lichaam uitvoert. In dit opzicht is gender altijd een handeling.²⁶ Philip Auslander omschrijft dit als volgt: ‘Gender is not being but doing: it is not what you *are* but what you *do*, that is, how you express your identity in word, action, dress, and manner.’²⁷

Het aspect dat ik centraal neem om Schneemann’s werk in hoofdstuk twee en drie aan te spiegelen, hangt sterk samen met bovengenoemde definitie van gender en wordt verder uitgelegd in het volgende citaat van Butler uit het hoofdstuk ‘Subversive Bodily Acts’ uit *Gender Trouble*:

Acts, gestures and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organising principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.²⁸

Butler stelt in dit citaat dat alle handelingen performatief zijn: de identiteit die hiermee wordt gecreëerd, is daarmee een fabricatie. Deze fabricatie wordt niet alleen gevormd door lichaamstaal en de fysieke handelingen, maar ook door andere manieren waarop het lichaam identiteit aan het oppervlak uitdraagt, zoals haardracht, kleding en lichaamsversiering. Hiermee zegt Butler dat identiteit vluchtig en veranderlijk is, afhankelijk van de handelingen die worden uitgevoerd om deze identiteit tot stand te brengen: ‘That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality.’²⁹ De handelingen die het lichaam uitvoert, vormen de realiteit van het lichaam en de genderstatus die het lichaam krijgt. Butler zegt dat - doordat deze realiteit als een innerlijke essentie wordt gefabriceerd - de innerlijkheid van het lichaam een effect en functie is van een publiek en sociaal discours.³⁰ Deze acties van het lichaam creëren een illusie van een innerlijke essentie van een gender:

Acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of

²⁶ Butler 2006, 34.

²⁷ Auslander 2008, 74.

²⁸ Butler 2006, 185.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality.³¹

Aan het eind van haar betoog stelt Butler dat “genders” in haar ogen niet waar of niet waar kunnen zijn: ‘If the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false [...]’.³² Er is dus een veelvoud aan genderinterpretaties mogelijk – er is geen onwaar gender. Voor Butler is er bovendien geen hiërarchie binnen de genders. Genders worden slechts geproduceerd als een soort schijnwaarheden van een discours over een stabiele identiteit.³³

Een ander aspect van Butler’s theorie dat belangrijk is om bij een analyse van Schneemann’s werk te betrekken, is Butler’s definitie van het lichaam. Butler ziet het lichaam op twee manieren. Op de eerste plaats is het lichaam een passief medium waaraan culturele betekenissen kunnen worden toegeschreven. Het lichaam is gevormd als slechts een passief instrument of medium waaraan een reeks culturele betekenissen extern gerelateerd is. Maar het lichaam zelf is ook een constructie en krijgt daarmee ook een actieve component. Volgens Butler kunnen lichamen geen bestaan hebben voordat er een gender aan toegeschreven wordt. Daaruit ontstaat de vraag in welke mate het lichaam tot stand komt door de tekenen van gender op het lichaam. Butler geeft geen antwoord op deze vraag die ze stelt.³⁴

1.4 Performativiteit en performance art

Peggy Phelan definieert performance als iets dat alleen in het heden kan bestaan. ‘Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance. [...] Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different”. The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.’³⁵ In de kunst werd het idee van de performance geïntegreerd in de performance art. In de jaren zeventig van de twintigste eeuw kozen feministische kunstenaressen bewust voor de beweeglijke kunstvorm van de performance art (hoewel deze kunstvorm niet voorbehouden was aan alleen feministische kunstenaars). Dit deden zij deels om zo de controle te kunnen hebben over hoe zij door het publiek wordt gezien. De

³¹ Butler 2006, 185-186.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Butler 2006, 12.

³⁵ Phelan 1996, 146.

performancekunstenares staat, aldus Kubitza, nooit lang genoeg in één positie om door het publiek als lustobject te kunnen worden gezien. Dit maakt het fotograferen van een performance echter problematisch, omdat hierdoor de performance op de foto stil komt te staan en tot fetisj gemaakt kan worden.³⁶

Butler gebruikt het woord 'performance' ook, maar bedoelt daar niet de kunstvorm mee. Performance voor haar is een uitdrukking van identiteit.³⁷ In haar theorieën laat ze zich niet expliciet uit over performance art, maar toch is de link tussen performance art en performativiteit (van gender) af te leiden. Butler staat kritisch tegenover het essentialistisch feminisme. Ze is geen voorstander van een binaire opdeling in alleen man en vrouw, maar roept op tot genderhandelingen die voor *gender trouble* zorgen (aldus de titel van haar boek). Deze subversieve handelingen ondermijnen de gevestigde tweedeling in man en vrouw.³⁸ Performance art biedt bij uitstek de gelegenheid voor deze vertroebeling van gender, omdat de kunstenaar veel handelingen kan uitvoeren die gender kunnen ondermijnen.

³⁶ Kubitza 2002, 156.

³⁷ Auslander 2008, 75.

³⁸ Auslander 2008, 74.

Hoofdstuk 2: *Eye Body* (1963)

2.1 Analyse van *Eye Body*

Schneemann's werk *Eye Body* (36 transformative actions) werd opgevoerd in december 1963 in haar studio in Manhattan, New York (afbeelding 1 t/m 4).³⁹ Ze wilde een serie lichamelijke transformaties van haar lichaam in haar werk uitvoeren. Tijdens de performance *Eye Body* bedekte Schneemann haar lichaam onder andere met verf, zand, poeder, vet, lijm, touwen, doorzichtige folie en stukken bont. Ook combineerde ze dit met voorwerpen zoals stukken spiegel, stierhoorns en twee levende slangen.⁴⁰ Het was de eerste keer dat ze haar naakte lichaam in haar werk integreerde.⁴¹ Als decor voor haar performance gebruikte Schneemann haar assemblage *Untitled* (Four Fur Cutting Boards), die ze in 1962 had gebouwd uit tafels waarop bont gesneden werd (haar atelier in Manhattan lag in het gebied dat bekend stond om de bontverwerking). *Untitled* bestond uit grote panelen met kleurvlakken, kapotgeslagen spiegels en glas, lampen, bewegende paraplu's en gemotoriseerde onderdelen. Ook plakte ze er naaktfoto's van zichzelf en haar partner James Tenney en foto's van benen, borsten en andere lichaamsdelen uit pornografische tijdschriften op. Deze omgeving gebruikte ze als podium om haar transformaties uit te voeren (afbeelding 8).⁴²

Eye Body is eenmalig opgevoerd in Schneemann's studio en niet op video vastgelegd. Het is wel gefotografeerd door de IJslandse kunstenaar Erró tijdens de opvoering.⁴³ Er zijn in totaal 36 foto's gemaakt. Volgens Kubitza was *Eye Body* oorspronkelijk slechts één lichaamstransformatie waarvan 36 zwart-witfoto's gemaakt zijn, maar toch koos Schneemann er bewust voor om de ondertitel *36 transformative actions* aan het werk te geven.⁴⁴ Hoewel de literatuur geen uitsluitsel geeft, is het mogelijk dat Schneemann 36 verschillende acties heeft uitgevoerd of poses heeft aangenomen die één voor één gefotografeerd zijn en *Eye Body* dus oorspronkelijk heeft opgevoerd als 36 aaneensluitende handelingen die onder één naam werden geschaard. Van de genomen foto's waren er tot 1996 slechts acht afgedrukt en tentoongesteld, waarvan enkele in privébezit zijn

³⁹ Kubitza 2002, 11.

⁴⁰ Kubitza 2002, 46.

⁴¹ Kubitza 2002, 43.

⁴² Kubitza 2002, 45.

⁴³ Kubitza 2002, 11.

⁴⁴ Kubitza 2002, 44.

(het is niet bekend waar precies). Tijdens de tentoonstelling *Carolee Schneemann: Up to and Including her Limits* in 1996 zijn 28 van de 36 foto's tentoongesteld.⁴⁵

Schneemann gaf de titel *Eye Body* aan het werk om te spelen met haar ervaring met de lichamelijke en psychische effecten die visuele waarneming op een persoon kan hebben. Deze kennis had zij opgedaan toen zij werkte aan haar 'painting constructions' en haar vroege performances. Voor Schneemann is 'the body [...] in the eye; sensations received visually take hold in the total organism.'⁴⁶ In Schneemann's kunstproces gaat het zowel om een visuele als tastbare gebeurtenis, waarbij de ogen het lichaam leiden.⁴⁷ De titel *Eye Body* legt zo de link tussen de visuele waarneming van het oog en het lichaam, in dit geval dat van Schneemann. Dit kan gelinkt worden aan het concept van the male gaze, waarbij de heteroseksuele mannelijke kijker op een voyeuristische manier naar de vrouw kijkt als een vorm van macht over haar uitoefenen. Schneemann probeert zich met haar kunst hier tegen te verzetten. Dit doet ze niet door deze traditionele visie te ondermijnen, maar door de vrouwelijke seksualiteit en ervaring ook deel te maken van de discussie. Dit zal later in dit hoofdstuk uitvoerig besproken worden.⁴⁸

2.2 Schneemann over *Eye Body*

Door het opvoeren van *Eye Body* zei Schneemann haar lichaam als visueel territorium op te stellen: 'Covered in paint, grease, chalk, ropes, plastic, I establish my body as visual territory.'⁴⁹ Zij onderzocht de beeldende kracht van het lichaam als materiaal om mee te werken. Het lichaam bleef misschien nog steeds erotisch, seksueel, "verlangd naar" en verlangend, maar het lichaam is ook een gelofteoffer (*votive*): 'marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will'.⁵⁰ Ze wilde haar lichaam votief wijden aan thema's die te maken hadden met godinnen (waarover meer in paragraaf 2.3). Ze ontwikkelde een eigen semiotische taal die op haar lichaam werd geprojecteerd door een 'text of stroke and gesture', door middel van gebaren en handelingen die door haar 'creative female will' zijn ontdekt. Schneemann ontwikkelde deze creatieve vrouwelijke wil omdat ze voelde dat veel van haar meest gedurfde werken jarenlang werden gezien alsof iemand anders die in Schneemann's lichaam leefde deze werken had gemaakt. Deze eerdere werken werden als mannelijk, agressief en stoutmoedig beschouwd, alsof Schneemann door een mannelijk element werd beheerst. *Eye Body* was het eerste werk van Schneemann dat dit mannelijke losliet en zich juist richtte op het vrouwelijke: niet alleen het vrouwelijke

⁴⁵ Kubitza 2002, 44.

⁴⁶ Schneemann 1979, 13.

⁴⁷ Kubitza 2002, 47.

⁴⁸ Snoei 2001, 19.

⁴⁹ Schneemann 1979, 52.

⁵⁰ Ibidem.

lichaam, maar ook een vrouwelijke taal ('a text of stroke and gesture') en creativiteit ('creative female will'). In haar ogen was deze vrouwelijke beleving fundamenteel anders dan die van de man. Ze omschreef de vrouwelijke ervaring als 'personal, intuitive, volcanic, messy, bloody, eruptions, visceral, blatant' – persoonlijk, intuïtief, vulkanisch, slordig, bloederig, uitstortingen, visceraal, schaamteloos.⁵¹ In *Eye Body* gebruikte Schneemann het naakt als zichzelf – als de kunstenaar. In eerdere happenings werd het naakt vaak gezien als een object, maar Schneemann gebruikte in *Eye Body* het naakt als een 'primal, archaic force which could unify energies I discovered as visual information'.⁵²

2.3 Vrouwelijke iconografie in *Eye Body*

Linda Weintraub stelt dat Schneemann's werk zijn oorsprong vindt in de driften van haar lichaam en gecreëerd wordt uit de functies van het lichaam. Via de vrouwelijke sensaties en ervaringen die ze in haar werk naar voren bracht, wilde Schneemann een herwaardering van de vrouwelijke lichamelijke processen teweegbrengen (zie paragraaf 2.5). Ze zette de vrouwelijke ervaring af tegen het mannelijk verlangen. Haar werken zijn een onderzoek naar het gebied van de vrouw dat gaat over voortplanting en vruchtbaarheid.⁵³

Ronald Jones schreef in een review van een van Schneemann's tentoonstellingen over 'Schneemann's self-proclaimed prerogative to overthrow the traditional representation of women'.⁵⁴ Haar doel was dus om de traditionele, gevestigde representaties van vrouwen door middel van haar kunst teniet te doen en te vervangen door nieuwe representaties van vrouwen. In *Eye Body* verkende ze twee terreinen van vrouwelijke iconografie om dit te bereiken, namelijk haar onderzoek naar godinnen en naar vrouwen in combinatie met slangen.

2.3.1 Godinneniconografie

In *Eye Body* gebruikte Schneemann iconografie die verbonden is aan godinnen. In de oude oerculturen waren het niet de mannen, zoals tegenwoordig vaak wordt gedacht, maar juist de vrouwen die symbool stonden voor kracht en luister. Schneemann nam deze oude beelden over en herintroduceerde ze in de westerse kunst. Voor haar staan deze tekens voor 'the source of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation'.⁵⁵ Fré Meyer beschreef het werk van Schneemann als het herwinnen van de macht die de vrouw had in matriarchale culturen in het verleden. Ze gaf de oude mythen en symbolen van deze culturen nieuwe

⁵¹ Weintraub 1996, 168.

⁵² Schneemann 1979, 52.

⁵³ Weintraub 1996, 166.

⁵⁴ Ronald Jones, 'Review of the exhibition of Carolee Schneemann in the New Museum, New York', *Frieze Magazine*, nr. 34 (mei 1997), via frieze.com (geraadpleegd 29 mei 2015).

⁵⁵ Weintraub 1996, 169.

inhoud door deze op een eigentijdse manier toe te passen die paste bij de vrouwelijke ervaring van de jaren zestig.⁵⁶ Moira Roth interviewde Schneemann in 1979 en bemerkte dat de thema's mythe en autobiografie, die de feministische kunst uit de jaren zeventig gevormd hebben, al in *Eye Body* verkend werden. Zij vermoedde dat Schneemann in dit werk zowel grip wil krijgen op haar eigen lichaam als op rituele en archetypische weergaven van vrouwen.⁵⁷ Hiermee bedoelde ze Schneemann's gebruik van godinneniconografie.

In de jaren zeventig gingen westerse vrouwen terugkijken naar godinnen met hun culten en culturen en zochten hierin naar een aanknopingspunt om eigentijdse, soortgelijke ideeën te ontwikkelen. Ze probeerden onder andere om spirituele krachten te herbeleven en deze in de twintigste-eeuwse vrouwenbeweging te integreren. In deze ontwikkeling speelden diverse feministische kunstenaressen, zoals de performancekunstenaressen Betsy Damon, Ana Mendieta en ook Schneemann, een grote rol. Zij waren op zoek naar beelden van sterke vrouwen buiten de stereotiepe representaties.⁵⁸ Afbeeldingen van godinnen, priesteressen en vrouwelijke krijgers dienden dit doel bij uitstek. Ook vervulde het beeld van de godin een transcendentale rol: de rol van de godin die verschillen overstijgt en vrouwen van verschillende culturele, etnische en sociale achtergronden met elkaar kan verenigen. De godin werd als symbool voor de geestelijke en lichamelijke emancipatie van de vrouw gezien.⁵⁹

2.3.2 De vrouw met slangen

Naast het thema van de godin schonk Schneemann ook aandacht aan het thema van de vrouw met slangen in *Eye Body*. Dit beeld kwam in de kunstgeschiedenis al in verschillende tradities voor. In de Griekse Oudheid was de vrouw met slangen belichaamd in Medusa, een monsterlijke figuur met slangen als haren die door Perseus werd onthoofd. In de Bijbel werd de vrouw met slang gepersonifieerd door Eva, die door de Duivel, vermomd als slang, verleid wordt een hap te nemen uit de Verboden Vrucht waardoor zij de Zondeval teweeg brengt.⁶⁰ Hoewel het thema al in eerdere eeuwen voorkwam, was het thema van de slangenvrouw vooral aan het einde van de negentiende eeuw erg geliefd bij kunstenaars. Op deze manier konden zij met hun kunst enerzijds hun ambivalentie tegenover de vrouwelijke seksualiteit laten zien en anderzijds de eerste stappen naar de emancipatie van vrouwen en

⁵⁶ Meyer 1986, 13. Matriarchie is een maatschappij waarin de vrouw de dominerende rol in de samenleving vervult, met name op basis van hun moederschap.

⁵⁷ Kubitza 2002, 43.

⁵⁸ Jennie Klein, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, vol. 35, nr. 3 (herfst 2009), pp. 575-602).

⁵⁹ Kubitza 2002, 165-166.

⁶⁰ Kubitza 2002, 52.

naar het feminisme tonen.⁶¹ De slang geldt gewoonlijk als fallisch symbool, maar de seksueel suggestieve combinatie van slang en vrouw kan in deze gevallen ook symbool staan voor de ongeremde, van de man onafhankelijke seksualiteit.⁶²

Schneemann kwam in aanraking met het thema van de slang en de vrouw tijdens een kunstgeschiedenisopdracht die zij in 1960 schreef. Ze gaf dit stuk de titel *Transmigration of the Serpent*.⁶³ Deze theorieën ontwikkelde ze verder voor haar performance *Interior Scroll* en zal in paragraaf 3.3 nader worden toegelicht.

De betekenis van de slangen die Schneemann in *Eye Body* gebruikte, is volgens Kubitza echter problematisch. Slangen keren vaker terug in het oeuvre van Schneemann, maar Kubitza vindt het moeilijk om aan te wijzen wat feministisch is in *Eye Body* dat ook te maken heeft met godinnenvoorstellingen. Schneemann zelf zegt dat zij bij de totstandkoming van *Eye Body* geen bewuste kennis van godinnenvoorstellingen had en de slangen intuïtief heeft gebruikt. Aangezien Schneemann in 1960 onderzoek deed naar dit thema en haar bevindingen in *Transmigration of the Serpent* schreef, vind ik het niet plausibel wat Schneemann zegt. Kubitza schrijft ook dat zij deze opmerking van Schneemann met een korrel zout neemt. Schneemann moet zich in ieder geval bewust geweest zijn van de provocatie die zij teweegbracht met de combinatie van haar naakte lichaam en de slangen.⁶⁴

2.4 Subject versus object

Het lichaam nam op diverse manieren een belangrijke positie in in de avant-gardekunst van de jaren zestig. Het lichaam werd (als beeld in de kunst) gebruikt om de maatschappij te choqueren en om een verandering in sociale waarden te bewerkstelligen. In de zestiger jaren kregen representaties van het lichaam en seksualiteit nog een andere rol naast het choqueren van het publiek. Kunstenaars gingen onder andere hun seksualiteit bevrijden door hun lichaam op expliciete wijze te verbeelden in hun kunst.⁶⁵ Ook Carolee Schneemann ging in de zestiger jaren haar lichaam een belangrijke plek geven in haar kunst en in het creatieve proces.⁶⁶ Kubitza zegt dat Schneemann haar eigen seksuele esthetiek formuleerde die gekenmerkt werd door een actieve en directe rol die het lichaam in de kunst innam. De seksuele esthetiek van enkele tijdgenoten stond haaks op die van Schneemann en nam juist afstand en keek objectief naar de uitbeelding van het lichaam.⁶⁷

⁶¹ Kubitza 2002, 53.

⁶² Kubitza 2002, 52.

⁶³ Schneemann 1979, 234.

⁶⁴ Kubitza 2002, 53.

⁶⁵ Kubitza 2002, 14.

⁶⁶ Weintraub 1996, 167.

⁶⁷ Kubitza 2002, 15.

Zoals Kubitza heeft gesuggereerd, is er een spanning tussen subject en object in *Eye Body*. Schneemann neemt een dubbelrol in: ze is zowel kunstenaar als materiaal. Haar lichaam wordt op gelijkwaardige manier gebruikt als medium als de andere materialen.⁶⁸ Schneemann beschrijft haar werkwijze in *Eye Body* als volgt:

I was using the nude as myself – the artist – and as a primal, archaic force which could unify energies I discovered as visual information. I felt compelled to “conceive” of my body in manifold aspects which had eluded the culture around me.⁶⁹

Op deze manier wordt het lichaam van Schneemann een actief deel van het artistieke proces. Er is een interactie in het werk tussen haarzelf als actrice, de materialen die zij gebruikt en de omgeving waarin zij de performance opvoert.⁷⁰

Door haar lichaam zowel als materiaal en als kunstenaar te gebruiken, bevond Schneemann zich volgens Kubitza in een mannelijk gebied. In de *action paintings* van Jackson Pollock werden subject en object ook met elkaar verzoend. Ook haalt Kubitza Yves Klein's *Anthropométries* uit 1960 aan, die afdrukken van het menselijke lichaam maakte door naakte personen die hij bedekt had met blauwe verf heen en weer te slingeren boven een canvas doek (afbeelding 11). Schneemann's *Eye Body* werd echter door veel critici met groot onbegrip ontvangen, in tegenstelling tot Klein's werk.⁷¹ Silvia Eibmayr zegt dat dit weinig te maken heeft met de taboes die rusten rondom het naakte vrouwelijke lichaam, maar dat de schandalen op Schneemann's werk ontstaan door de context waarin het werk is opgevoerd, namelijk Schneemann als vrouwelijke kunstenaar die haar lichaam op zo'n manier gebruikte die tot dan was voorbehouden aan mannen. *Eye Body* bevraagt de gevestigde machtsverhoudingen tussen man en vrouw door zich in het mannelijke kunstdomein te bevinden waarin de status van het lichaam als onderdeel van de kunst niet in vraag wordt getrokken.⁷²

Kubitza haalt in haar analyse van *Eye Body* kort Simone de Beauvoir aan. Zij zegt dat Schneemann door haar studie en haar verblijf in New York en haar plaats tussen de avant-gardekunstenaars van de stad een verhoogd bewustzijn had voor de rol voor en de weergave van de vrouw in de kunst. Schneemann was ook bekend met de Beauvoir's theorie dat het door de man gecreëerde beeld van de vrouw als ideaal leidde tot een objectificatie

⁶⁸ Kubitza 2002, 47.

⁶⁹ Schneemann 1979, 52.

⁷⁰ Kubitza 2002, 48.

⁷¹ Kubitza 2002, 48-50.

⁷² Silvia Eibmayr, *Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993, p. 143. Geciteerd in: Kubitza 2002, 51.

van het lichaam van de vrouw. Toch stelde Schneemann zich in zekere zin als een lustobject op in *Eye Body*, waarbij zij naakt in seksueel provocerende houdingen op de foto's te zien is. Veel feministische kunstenaars in de jaren zeventig werden bekritiseerd als zij hun naakte lichaam in hun kunst gebruikten, vooral als zij mooi waren. Blijkbaar was het taboe dat vrouwen mooi en tegelijkertijd succesvol met hun werk zijn.⁷³

In de feministische receptie wordt *Eye Body* als de bakermat gezien voor kunst waarin de rol van de vrouw als zowel beeld (object) als ontwerper (subject) centraal staat, een werk waarop latere generaties performancekunstenaressen hebben voortgebouwd.⁷⁴ De titel is door feministische critici ook vaak gelezen als *I Body* (ik lichaam), wat heeft bijgedragen aan de opvatting dat Schneemann's handelingen in *Eye Body* bevestigingen van haar zelf-exploratie als seksueel *subject* zijn omdat ze met *I* de nadruk legt op zichzelf (als maker van het werk).⁷⁵ Ook de rol van Schneemann als *object* in *Eye Body* wordt in vraag getrokken. In 1974 schreef zij: 'The use of my own body as integral to my work was confusing to many people. I WAS PERMITTED TO BE AN IMAGE/BUT NOT AN IMAGE-MAKER CREATING HER OWN SELF-IMAGE.'⁷⁶ Hier zegt Schneemann dat zij dus wel als een object gezien mocht worden, maar niet als een subject dat zichzelf tegelijk als object presenteerde. Haar dubbelrol als subject en object stond onder druk en werd vaak niet begrepen.

2.5 *Eye Body* en performativiteit

De manier waarop performativiteit van gender in *Eye Body* is aan te wijzen, is complexer dan op het eerste gezicht lijkt. Hieronder zal deze gelaagdheid van het werk in het licht van Butler's theorie worden uitgelegd.

Een citaat van Schneemann uit 1963, het jaar waarin ze *Eye Body* opvoerde, is opvallend. Ze heeft het over vrouwen die hun lichaam en alle lichamelijke processen als ondergeschikt en iets verachtelijks ervaren en het baren van een kind zien als iets wat hen hun spirituele waarde teruggeeft. Schneemann zegt dat zij zwangerschap en baren in alle opzichten moeten omarmen, ook al is aan deze vrouwen geleerd dat hun lichamelijke waarde ligt in het op aarde brengen van een kind maar niet in de processen die hiermee gepaard gaan:

These women are fastidious: the living beast of their flesh embarrasses them; they are trained to shame... blood, mucus, juices, odors of their flesh fill them with fear.

⁷³ Snoei 2001, 13.

⁷⁴ Kubitza 2002, 43.

⁷⁵ Kubitza 2002, 54.

⁷⁶ Schneemann 1979, 194.

They have some abstracted wish for pristine, immaculate sex... cardboard soaked in perfume. Many of them imagine that in giving birth they abandon themselves to flesh life – drugged and desensitized as they may be. But they've been taught that here is their physical worth, moon fed, streaming process... let the gift of the child ennoble and redeem the intricacies of their bodies.⁷⁷

Schneemann lijkt op het eerste gezicht dus de essentialistische (biologische) kenmerken van de vrouw te prijzen: door een kind op de wereld te brengen worden alle abjecte kenmerken van het vrouw-zijn goedge maakt. Vrouwen zijn lichamelijke processen en producten als iets vies gaan ervaren en gaan handelen alsof deze niet bestaan. Ze zullen uiteindelijk wel geconfronteerd moeten worden met hun lichaam en alles wat daarbij hoort. Daarom zijn de vrouwen zich als minderwaardig gaan beschouwen en zich daarnaar gaan gedragen: als iets wat niet voldoet aan het ideaalbeeld van de vrouw. Schneemann geeft de vrouwen een kans om hun zelfwaarde weer te hernemen door te zeggen dat al deze lichaamseigenschappen worden goedge maakt door voortplanting.

Toch is er ook kritiek op essentialisme in *Eye Body*. Schneemann laat haar lichaam in het werk in suggestieve poses zien en benadrukt intrinsieke eigenschappen van de vrouwelijke beleving en het lichaam. Haar werk kan, vanuit de theorie van Butler gezien, zo gezien worden als een stereotype opvatting van gender. Ze voert wel degelijk een notie van gender op, maar deze notie is compleet strokend met haar eigen biologische geslacht. Ze benadrukt haar vrouwelijke lichaam en seksualiteit en bevestigt het genderstereotype van de vrouw. Toch ligt Schneemann's genderopvatting en de performativiteit daarvan in *Eye Body* veel complexer. Schneemann heeft het ook over het handelen van vrouwen. Pas als vrouwen hun eigen lichaam in een positiever licht zien, zullen zij hiernaar gaan handelen en verandert hun performativiteit. Het feit dat Schneemann vrouwen via haar werken een positievere omgang met hun lichaam wil geven, is een belangrijk onderdeel van Schneemann's kunst.

⁷⁷ Schneemann 1979, 58.

Hoofdstuk 3: *Interior Scroll* (1975 en 1977)

Carolee Schneemann voerde haar performance *Interior Scroll* (afbeelding 5 t/m 7) tweemaal op. De twee opvoeringen waren echter niet hetzelfde. In beide performances haalde Schneemann een tekstrol uit haar vagina en las de tekst voor, maar de tekst die zij voorlas en de acties eromheen verschilden. In de eerste twee paragrafen zullen beide opvoeringen afzonderlijk uitvoerig worden behandeld.

3.1 Women Here & Now, 1975

De eerste opvoering vond plaats op 29 augustus 1975 tijdens Women Here & Now in East Hampton L.I.⁷⁸ Hierbij las Schneemann voor uit de feministische teksten uit *Kitch's Last Meal* (zie bijlage 1), een film die zij in 1975 maakte over haar kat.⁷⁹ Schneemann zei het volgende over de totstandkoming van *Interior Scroll*:

‘the image occurred 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).’⁸⁰

Schneemann noemt twee inspiratiebronnen voor *Interior Scroll*. Beide zijn films die zij zag tijdens de Women in Film and Video conferentie aan de State University of New York in Buffalo in februari 1974. De eerste film is *What I Want* uit 1972 door Sharon Hennessey, waarin zij een tekst voorleest van een stuk papier dat zich eindeloos uiteenvouwt als een tekstrol. Ze leest het ene statement na het andere voor over wat een vrouw in haar leven wil. De tweede film is *Near the Big Chakra* uit 1971 door Anne Severson, waarin dertig of meer verschillende vagina's achter elkaar van dichtbij zijn gefilmd. Schneemann plaatst haar eigen performance naast deze twee films: ‘Our three films presented an ethic about knowledge itself – received from and in the body.’⁸¹

Schneemann plaatste voor deze eerste opvoering van *Interior Scroll* een lange tafel onder twee gedimde lampen in een hoek van de expositieruimte. Ze liep met twee doeken naar de

⁷⁸ Women Here and Now was een eenmalige tentoonstelling die in 1975 plaatsvond in de galerie Ashawagh Hall in Springs, East Hampton L.I. Twee kunstenaars, Joyce Kozloff en Joan Semmel, organiseerden de kunstshow in het kader van het Internationale Vrouwenjaar van de Verenigde Naties. Bron: website East Hampton Star [<http://easthamptonstar.com/Arts/2011726/Making-Art-History-Springs-1975>], geraadpleegd 26 mei 2015.

⁷⁹ Schneemann 1979, 225.

⁸⁰ Schneemann 1979, 235.

⁸¹ Ibidem.

tafel toe, kleepte zich uit, bedekte de tafel met een doek en sloeg de andere om zich heen. Ze vertelde het publiek dat ze zou voorlezen uit *Cézanne, She Was a Great Painter*. Ze liet het doek vallen en schilderde grote lijnen op haar lichaam die de contouren van haar lichaam en gezicht benadrukten. Terwijl ze op de tafel stond en diverse poses aannam, las ze voor uit het boek, dat ze in één hand hield. Toen Schneemann klaar was met het boek, liet ze het uit haar hand vallen en ging rechtop staan. Ze haalde langzaam de tekstrol uit haar vagina, terwijl ze stukje voor stukje voorlas.⁸² Het gecontroleerde uitrollen van de rol laat de beweging zien van binnen naar buiten, van onzichtbaarheid naar zichtbaarheid, terwijl ze het idee opvoerde van vrouwen als makers van betekenis in plaats van dragers van betekenissen die door mannen zijn opgelegd, wat verder wordt uitgewerkt in paragraaf 3.4.⁸³

3.2 Telluride Film Festival, 1977

De tweede uitvoering van *Interior Scroll* vond plaats op 4 september 1977 tijdens het Telluride Film Festival in Telluride, Colorado.⁸⁴ De tekst die zij voorlas, ging over een ontmoeting tussen Schneemann en een structuralistische filmmaker (zie bijlage 2). Het gedicht refereerde aan de filmmaker Anthony McCall, met wie Schneemann een relatie had in de vroege jaren zeventig. Hij maakte ook de foto's van de performance in 1975. In 1988 zei Schneemann zelf dat de tekst op de rol een geheime brief was aan de critica en kunsthistorica Annette Michelson.⁸⁵ De kritische inhoud van het gedicht over de structuralistische filmmaker is gericht aan McCall, maar volgens Schneemann is de tekst als geheel bedoeld voor Michelson.

Schneemann zou het filmfestival in eerste instantie bezoeken als normale bezoeker, niet als kunstenaar. Na afloop zei ze: 'The last thing I wanted to do at the Telluride Film Festival was an "action".'⁸⁶ Ze was door filmmaker Stan Brakhage gevraagd om een introductie te geven op een selectie erotische films gemaakt door vrouwen. In de festivalbrochure werd dit programma bestempeld met de titel 'The Erotic Woman', voorzien van een provocerende foto, tot ongenoegen van Schneemann en Brakhage.⁸⁷ Toen Schneemann het festivalpubliek zou toespreken, zat ze op een klein Victoriaans podium gekleed in een doek. Ze las haar introductie voor:

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

⁸² Schneemann 1979, 235.

⁸³ Johnson 2013, 67.

⁸⁴ Schneemann 1979, 234.

⁸⁵ Johnson 2013, 67.

⁸⁶ Schneemann 1979, 236.

⁸⁷ Ibidem.

women – the very notion immediately reverts to the traditional stereotypes which this program of films vividly counters. Perhaps these films will redefine “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, devouring, insatiable, clinical, obscene; or forthright, courageous, integral.⁸⁸

Aan het einde van haar introductie haalde ze haar doek weg en bracht op haar lichaam strepen modder van de Telluride mijnrivier aan. Daarna haalde ze de tekstrol uit haar vagina en las de tekst voor. Aan het einde van haar performance begon het filmprogramma, dat onder andere bestond uit *Near the Big Chakra* en Schneemann's *Fuses*.⁸⁹

3.2.1 Structuralistische film en Schneemann

Tijdens de performance van 1977 las Schneemann een tekst voor over een dialoog tussen haar en een structuralistische filmmaker. Om de tekst die ze voorlas goed te kunnen interpreteren, volgt hier een korte inleiding op structuralistische film.

Het structuralisme is sterk geworteld in de semiotiek en linguïstiek. Roland Barthes definieerde het structuralisme als ‘a mode of analysis of cultural artifacts which originates in the methods of contemporary linguistics’.⁹⁰ Alle individuele zaken maken deel uit van een netwerk van structuren en relaties die hieraan ten grondslag liggen. Hoewel het structuralisme zich onder andere ontwikkelde uit het werk van Ferdinand de Saussure (1857-1913), raakte het pas wijd verspreid in de jaren zestig van de twintigste eeuw en bleef dominant tot in de jaren zeventig.⁹¹

In structuralistische film is de vorm van de hele film vaak al vooraf vastgesteld. Deze films worden bepaald door formalistische kenmerken in plaats van narratieve inhoud en verkennen de materiële aard van film als een medium en de verschillende fasen van het productieproces. De beschouwer vervult ook een grote rol in de film: de film richt niet de aandacht op de narratief maar op het kijken naar de film als medium. Vaak is het de deelname van het publiek, dat denkt over de constructie van de film, dat de draaiende kracht achter de film zelf is.⁹²

⁸⁸ Schneemann 1979, 237.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Roland Barthes, ‘Science versus Literature’, *Times Literary Supplement*, 28 september 1967, p. 897.

⁹¹ Stam 1992, 18-20.

⁹² Website Madison Museum of Contemporary Art [www.mmoca.org/exhibitions-collection/exhibits/structural-films], geraadpleegd 10 mei 2015.

3.3 Symbolisme in *Interior Scroll*

In de jaren zeventig ging Schneemann's lichaam als gezegd een steeds grotere rol in haar kunst innemen. Ze verving het schilderdoek voor haar lichaam en de verf voor materialen afkomstig van haar eigen lichaam, zoals haar menstruatiebloed.⁹³ Waar Schneemann in *Eye Body* nog gebruik maakte van een veelheid aan materialen en een decor, zo is dit in *Interior Scroll* volledig verdwenen. Ze gebruikte hier haar eigen lichaam als belangrijkste medium voor de kunst.

Schneemann hield zich in de jaren zestig bezig met de iconografie van godinnen, wat te zien is in *Eye Body*. In de werken die hierop volgden, ontwikkelde Schneemann dit thema nog verder. *Interior Scroll* was gebaseerd op Schneemann's onderzoek naar de 'vulvische ruimte' waarmee zij in 1960 begon. Dit onderzoek was deels gebaseerd op wat Schneemann de 'transmutatie van de serpent' noemde.

[I was] never suspecting that the transmutation of serpent symbolism in the wall paintings, carvings, inscriptions of ancient cultures – this traditionally “phallic” symbolism would lead me to a concept of vulvic space and this in turn to the disappearance and mis-attribution of Goddess artifacts and imagery, to a total inversion and re-interpretation of myth and symbol.⁹⁴

Schneemann las diverse literatuur over dit onderwerp, dat pas tien tot twaalf jaar nadat ze zich ermee bezig hield veel aandacht kreeg. In haar notities over MacKenzie's *The Migration of Symbols* uit 1926 staat:

Cro-Magnon people believed in a Mother Earth Goddess [...] The snake symbolized whirlpool, whirlwind, cosmic energy. Snakes originally symbolized the cosmic energy of the female world which protected and nourished the embryo as they believed the ocean originally did the earth...⁹⁵

Uit het onderzoek dat Schneemann deed, kwam zij tot de opvatting dat houtsnijwerk en sculpturen van slangen en slangvormen attributen waren van godinnen en gemaakt zouden zijn door vrouwelijke aanbidders (kunstenaars), die zij naar voorbeeld van de kennis van hun eigen lichaam maakten. Schneemann linkte de slang aan de vagina: '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.' Ook relateerde

⁹³ Weintraub 1996, 168.

⁹⁴ Schneemann 1979, 234.

⁹⁵ Ibidem.

Schneemann de baarmoeder en vagina aan oerkennis ('primary knowledge'). Zij dacht daarnaast dat haar voormoeders met krassen en incisies op been en steen natuurlijke, aan procreatie en vruchtbaarheid gerelateerde fenomenen bijhielden, zoals de menstruele cycli en de cyclus van de maan. Volgens Schneemann was de ervaring en complexiteit van het vrouwelijke lichaam 'the source of conceptualizing, of inter-acting with materials, of imagining the world and composing its images'.⁹⁶

Dit onderzoek naar de vulvische ruimte is terug te zien in *Interior Scroll* in de manier waarop Schneemann de tekstrol uit haar vagina haalt. De rol bevond zich in haar vagina, die ze relateerde aan oerkennis. De tekst op de rol droeg een boodschap die belangrijk was voor Schneemann en die ze wilde overdragen op het publiek; deze teksten (van de performance uit 1975 en 1977) waren voor Schneemann ook een bron van oerkennis, van *primary knowledge*. Deze kennis was afkomstig uit haar vulvische ruimte. Ook is Schneemann's concept van de *Transmigration of the Serpent* terug te zien in *Interior Scroll*. De transmigratie van de serpent is de handeling van het geleidelijk uitrollen van de tekstrol: de serpent, in de vorm van de langwerpige tekstrol, 'migreert' naar buiten. De serpent en vulvische ruimte hangen ook samen; Schneemann zag 'the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model'.⁹⁷ *Interior Scroll* laat dus precies zien wat Schneemann bedoelde met haar theorieën in *Transmigration of the Serpent*.

De notie van uitscheiden (*outpouring*), die ook een grote rol speelt in *Interior Scroll*, hangt sterk samen met geslacht. Vrouwen scheiden diverse dingen uit, zoals menstruatiebloed, moedermelk en kinderen. Schneemann haalde tijdens de performances een tekstrol uit haar vagina alsof zij beviel van een kunstwerk; ze scheidde het uit. Hilary Robinson schrijft over deze notie van *outpouring* dat er een verschil is tussen creatie en procreatie. De eerste is een mannelijke activiteit en de tweede is vrouwelijk: procreatie is de enige soort creatie waar vrouwen aan kunnen deelnemen zonder de sociale orde te bedreigen.⁹⁸ Uitscheiden hangt samen met procreatie: de vrouw brengt een kind ter wereld door deze uit te scheiden.⁹⁹

3.4 Tekstanalyse van *Interior Scroll*

Om een volledige analyse van *Interior Scroll* te geven, moeten niet alleen de handelingen en sociale en culturele context van het werk worden genoemd. De tekst die op de rol staat, draagt net zozeer bij aan een goede analyse van de performances. Zoals vermeld in paragraaf 1 zijn de teksten van de twee performances niet hetzelfde. Fré Meyer zegt dat de teksten op

⁹⁶ Schneemann 1979, 234.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Robinson in Deepwell 1995, 162. Geciteerd in Johnson 2013, 63-64.

⁹⁹ Johnson 2013, 64.

de rol Schneemann's visies op het vrouw-zijn bevatten.¹⁰⁰ Wat deze teksten precies over haar visie op de vrouw zeggen, zal ik per performance behandelen.

3.4.1 Tekst *Women Here & Now*, 1975

Voordat Schneemann de rol uit haar vagina haalde, las ze eerst voor uit haar boek *Cézanne: She Was a Great Painter*. Door Cézanne, die als de vader van het modernisme wordt gezien, als een vrouw voor te stellen, ondermijnde ze de gevestigde kunstgeschiedenis die door mannelijke genieën werd gedomineerd.¹⁰¹

In de tekst (bijlage 1) richtte ze zich tot vrouwen. Ze waarschuwde het vrouwelijke publiek voor de dingen die zij door mannen zouden ondergaan, zoals verkeerd worden begrepen ('Be prepared / to have your brain picked / to have the pickings misunderstood'), worden vereerd, genegeerd en zo verder. Ze eindigde met het statement 'NEVER justify yourself – just do what / you feel, carry it strongly yourself', waarmee ze de vrouwen aanspoort om hun eigen gevoel te volgen en zich niets aan te trekken van de verwachtingen die mannen van hen hebben. Zoals vermeld door Johnson voerde Schneemann in deze performance het idee op van vrouwen die hun eigen betekenis maken en uitdragen in plaats van betekenissen die zijn opgelegd door mannen.¹⁰² Dit maakte Schneemann in dit laatste stuk van de tekst duidelijk, vooral in de woorden 'just do what you feel carry it strongly yourself':

Hoe komt Butler's performativiteit van gender naar voren in deze tekst?

In haar gendertheorie ontwikkelde Butler ook een theorie over de actieve en passieve rol van het lichaam. Uit de tekst van *Interior Scroll* uit 1975 blijkt dat Schneemann de vrouwen aanspoort om hun eigen betekenissen te definiëren en met hun lichaam uit te dragen in plaats van de opgelegde betekenissen van mannen. Door te handelen naar wat de vrouw wilt en niet slechts te handelen naar de verwachtingen van mannen, draagt de vrouw ook een genderrol uit en is gender in deze tekst van Schneemann performatief.

3.4.2 Tekst *Telluride Film Festival*, 1977

In deze tekst (bijlage 2) vertelt Schneemann over een ontmoeting die zij had met 'a happy man / a structuralist filmmaker'. De filmmaker legt in de loop van het gesprek uit wat zijn films kenmerkt: 'take one clear process / follow its strictest / implications intellectually / establish a system of / permutations establish / their visual set...' en later 'my work has no

¹⁰⁰ Meyer 1986, 14.

¹⁰¹ Meyer 1986, 13.

¹⁰² Johnson 2013, 67.

meaning beyond / the logic of its systems / I have done away with / emotion intuition
inspiration –’.

‘PAY ATTENTION TO CRITICAL / AND PRACTICAL FILM LANGUAGE / IT EXISTS
FOR AND IN ONLY / ONE GENDER.’ Hiermee zegt Schneemann dat kritische en
praktische filmtaal slechts in één gender bestaat, waarmee ze op het mannelijke domein van
de structuralistische film doelt. Er is een discussie tussen Schneemann en de filmmaker
gaande waarin de filmmaker haar films afkraakt: ‘but don’t ask us / to look at your films / we
cannot’. Volgens hem zouden deze films te persoonlijk en emotioneel zijn (the personal
clutter / the persistence of feeling / the hand-touch sensibility / etc.). Hij geeft haar advies,
maar Schneemann ‘don’t take the advice / of men who only talk to / themselves’. In de ogen
van de filmmaker kunnen Schneemann en hij nooit op hetzelfde artistieke niveau zitten: ‘he
said we can be friends / equally though we are not artists / equally I said we cannot / be
friends equally and we / cannot be artists equally’.

Hoe komt Butler’s performativiteit van gender naar voren in deze tekst?

Het lichaam als uitdrager van een gefabriceerde genderidentiteit wordt hier vervangen door
film als uitdrager van gender. De filmmaker ziet de films van de vrouwen als uiting van hun
genderidentiteit. De films zijn net als de vrouwen emotioneel en persoonlijk en hij kan ze om
die redenen niet waarderen. Hij kleineert de films en ziet Schneemann niet als een gelijke:
“‘Oh no”, he said. “We think of you / as a dancer.”’ Film is een uiting van gender: de
kritische en praktische filmtaal ‘exists for and in only one gender’, namelijk voor de man.
Vrouwen zijn volgens de filmmaker niet in staat om zulke films te bekijken, te begrijpen en
te maken.

3.5 *Interior Scroll* en performativiteit

Clare Johnson geeft in *Femininity, Time and Art* een analyse van *Interior Scroll* door
Butler’s theorie over performativiteit aan het werk te linken. Ze belicht vooral de manier
waarop Butler ideeën van gender tot stand brengt. Door deze ideeën op Schneemann’s werk
toe te passen, kan het lichaam van Schneemann worden gezien als iets voorwaardelijks en
iets wat tijdelijk is: “‘becoming’ rather than ‘being’.”¹⁰³ De handelingen van het lichaam zijn
belangrijker dan wat het lichaam al is: de performativiteit is belangrijker dan de
essentialistische kenmerken.

Johnson zegt dat Schneemann in *Interior Scroll* de relatie onderzocht tussen
artistieke en lichamelijke controle en creativiteit als een genderconcept. Zoals in paragraaf
3.3 genoemd wordt creatie met mannelijkheid in verband gebracht en procreatie

¹⁰³ Johnson 2013, 56.

(voortplanting) met vrouwelijkheid.¹⁰⁴ Mannen zouden als rationele wezens over het algemeen hun handelingen meer gecontroleerd uitvoeren, vrouwen zouden als meer emotionele wezens minder controle hebben.¹⁰⁵ Schneemann voerde haar performance echter met grote controle en discipline uit (het geleidelijk en beheerst uitrollen van de rol), wat in tegenstrijd is met de gevestigde opvatting dat vrouwen minder gecontroleerd zijn.¹⁰⁶ In dit opzicht ondermijnde Schneemann deze traditionele notie van vrouwelijkheid in *Interior Scroll*.

In haar onderzoek naar de relatie tussen performativiteit en *Interior Scroll* laat Johnson het specifieke aspect van de performativiteit van gender echter helemaal links liggen. Dit vind ik erg vreemd, aangezien een groot deel van haar betoog over de rol van moeders en seksualiteit gaat en gender daar grotendeels mee samenhangt. Ze laat zich slechts kort uit over hoe Schneemann gender uitdraagt in *Interior Scroll*, namelijk in haar analyse van het werk. Doordat Schneemann de rol heel gecontroleerd en beheerst uit haar vagina haalde, ging ze tegen de gevestigde notie in dat vrouwen een gebrek aan controle hebben. Op deze manier ondermijnt Schneemann een bepaald aspect van het traditionele vrouwenbeeld; in haar performance verwerpt bewust een gevestigde genderrol. Hier is echter tegenin te brengen dat Schneemann in *Interior Scroll* ook veel aandacht vestigde op dingen die inherent aan de vrouw zijn, zoals het uitwerpen van dingen (in dit geval de tekstrol), het naakte vrouwelijke lichaam en de vulvische ruimte. Ze speelt met essentialistische en non-essentialistische tendensen en laat de complexiteit van het definiëren van vrouw-zijn zien.

De performativiteit van gender in *Interior Scroll* komt ook op een andere manier naar voren. Schneemann voert het idee op van vrouwen als makers van hun eigen betekenis en niet de extern opgelegde betekenissen van mannen uitdragend. In de inleiding van haar performance tijdens het Telluride Film Festival zei ze: 'Having been described and proscribed by the male imagination for so long...'¹⁰⁷ Butler onderscheidt een actieve en passieve component van het lichaam (zoals beschreven in paragraaf 1.3). Het vrouwelijke lichaam is in Schneemann's werk niet meer passief (waarop culturele betekenissen, in dit geval opgelegd door mannen, worden toegeschreven), maar juist actief: het vrouwelijke lichaam als constructie van ideeën die uit de vrouw zelf komen waar de vrouwen ook naar handelen. Deze boodschap komt ook naar voren in de tekst die op de rol van de performance uit 1975 staat. Haar lichaam is het belangrijkste medium in haar kunst. Alle lichamelijke acties en versieringen (zoals de modderstrepen die ze op haar lichaam aanbrengt) maken deel uit van haar performativiteit van gender.

¹⁰⁴ Robinson in Deepwell 1995, 162. Geciteerd in Johnson 2013, 63-64.

¹⁰⁵ Alsop 2002, 16-17.

¹⁰⁶ Johnson 2013, 67.

¹⁰⁷ Schneemann 1979, 237.

In *Interior Scroll* definieert Schneemann 'an "erotic woman" for other women'. Ze stelt de vrouw dus niet op als lustobject maar geeft een nieuwe vorm van de representatie van de vrouw die bedoeld is voor andere vrouwen en niet voor het oog en het plezier van de man.

Conclusie

Hoe zijn *Eye Body* uit 1963 en *Interior Scroll* uit 1975 van Carolee Schneemann te interpreteren door het gebruiken van de theorie van performativiteit van gender zoals ontwikkeld en beschreven door Judith Butler in *Gender Trouble* uit 1990?

De theorie die Judith Butler ontwikkelde in *Gender Trouble* kan kort worden samengevat. Gender is performatief, gender is altijd een handeling; dit houdt in dat acties en handelingen het effect van een interne kern of identiteit produceren en deze projecteren op het lichaam. Identiteit, en zo ook gender, is daarom een fabricatie die tot stand is gebracht door acties en lichamelijke tekens zoals haardracht en kleding. Acties van het lichaam creëren een identiteit en een gender. Butler's definitie van het lichaam heeft zowel een passieve als actieve component. Het passieve lichaam is een medium waaraan culturele betekenissen kunnen worden toegeschreven. Het actieve lichaam is zelf ook een culturele constructie en kan niet bestaan zonder een toeschrijving van een gender. Alles wat Schneemann met haar lichaam doet in haar performances (inclusief de attributen die ze in combinatie met haar lichaam gebruikt), draagt bij aan de genderidentiteit die zij opvoert.

De performativiteit in *Eye Body* ligt erg complex. In dit werk gebruikte Schneemann haar naakte lichaam in een reeks acties. Hierdoor ziet de beschouwer haar meteen als biologische vrouw en neemt dit mee in de analyse van het werk. De handelingen die Schneemann uitvoerde, zijn bevestigingen van haar biologisch geslacht en benadrukken deze door de aandacht te richten op haar geslachtsdeel en door het gebruik van fallische slangen als symbool voor oervrouwen en godinnen. Schneemann voert een notie van gender op, maar haar gender valt precies samen met haar biologische geslacht. Schneemann lijkt de essentialistische kenmerken van de vrouw te prijzen in *Eye Body*, maar toch bevat de performance ook kritiek op het essentialisme. Schneemann wil dat vrouwen hun lichaam, dat ze als vies en verachtelijk zijn gaan ervaren, weer op een positievere manier gaan zien en probeert dat in haar kunst uit te dragen. Als deze vrouwen het lichaam weer positief gaan ervaren, gaan ze hier ook naar handelen. Dit handelen brengt dan een nieuwe gender-performativiteit met zich mee.

In de twee opvoeringen van *Interior Scroll* is de relatie met performativiteit ook behoorlijk ingewikkeld. Clare Johnson geeft een analyse van het werk door het naast Butler's theorie van performativiteit te leggen, maar laat het genderspect van Butler's theorie bijna volledig buiten beschouwing. Johnson noemt wel dat Schneemann tegen de gevestigde notie ingaat dat vrouwen minder controle over hun lichaam hebben dan mannen

door de rol beheerst uit haar vagina te halen. Hier verzet ze zich dus tegen de gevestigde essentialistische kenmerken van de vrouw. In *Interior Scroll* wil Schneemann vrouwen aanmoedigen om makers van hun eigen betekenis te worden en met deze performances definieert ze ‘an “erotic woman” for other women’. Vrouwen hoeven niet langer te handelen naar de opgelegde betekenissen van mannen, maar kunnen hun eigen betekenis vaststellen en hier dus ook naar handelen (hun eigen genderidentiteit opvoeren).

Literatuur

Alsop, Rachel; Fitzsimons, Annette; Lennon, Kathleen, *Theorizing Gender: An introduction*, Cambridge 2002.

Auslander, Philip, *Theory for Performance Studies: A student's guide*, New York 2008.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*, Londen 2006.

Johnson, Clare, *Femininity, Time and Feminist Art*, Londen 2013.

Kubitza, Annette, *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Bonn 2002.

Meyer, Fré, 'Het eigen lichaam als materiaal: Feministische Body art in de jaren 70', *Ruimte voor Vrouwen in de Beeldende Kunst en Architectuur*, vol. 3, nr. 3 (oktober 1986), pp. 12-14.

Moi, Toril, 'Feminist, Female, Feminine', in: Catherine Belsey en Jane Moore, *The Feminist Reader*, New York 1989, pp. 117-132.

Phelan, Peggy, *Unmarked: the politics of performance*, Londen 1996.

Schneemann, Carolee; McPherson, Bruce, *More than Meat Joy: Complete performance works and selected writings*, New York 1979.

Schneemann, Carolee, *Carolee Schneemann: Imaging her Erotics*, Cambridge (Massachusetts) 2003.

Snoei, Cokkie, *Double Trouble: Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink*, Rotterdam 2001.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy; *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*, Londen 1992.

Stone, Alison, 'Essentialism and Anti-Essentialism in Feminist Philosophy', *Journal of Moral Philosophy*, vol. 1 nr. 2 (2004), pp. 135-153.

Weintraub, Linda, *Art on the Edge and Over: Searching for art's meaning in contemporary society: 1970s – 1990s*, New York 1996.

Bijlagen

Bijlage 1

Tekst *Interior Scroll* van de opvoering uit 1975

Be prepared:
to have your brain picked
to have the pickings misunderstood
to be mistreated whether your success
increases or decreases
to have detraction move with admiration – in step
to have your time wasted
your intentions distorted
the simplest relationships in your thoughts twisted
to be USED and MISUSED
to be ‘copy’ to be copied to want to cope out
cop out pull in and away
if you are a woman (and things are not utterly changed)
they will almost never believe you really did it
(what you did do)
they will worship you they will ignore you
they will malign you they will pamper you
they will try to take what you did as their own
(a woman doesn’t understand her best discoveries after all)
they will patronize your humor you
try to sleep with you want you to transform them
with your energy
they will berate your energy
they will try to be party of your sexuality
they will deny your sexuality or your work
they will depend on you for information for generosity
they will forget whatever help you give
they will try to be heroic for you
they will not help you when they might
they will bring problems
they will ignore your problems
a few will appreciate deeply
they will be loving you
as what you do as what you are
loving how you are being they will of course
be strong in themselves and clear they will NOT
be married to quiet tame drones they will not say
what a great mother you would be
or do you like to cook and where you might expect
understanding and appreciating you must expect NOTHING
then enjoy whatever gives-to-you

as long as it does and however
and NEVER justify yourself just do what
you feel carry it strongly yourself

Bron: Carolee Schneemann: Imaging her Erotics, p. 156-157.

Bijlage 3

Tekst *Interior Scroll* van de uitvoering van 1977

Fragment uit *Kitch's Last Meal* (1975), super-8mm film.

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

(I don't take the advice
of men who only talk to
themselves)
PAY ATTENTION TO CRITICAL
AND PRACTICAL FILM LANGUAGE
IT EXISTS FOR AND IN ONLY
ONE GENDER

even if you are older than I
you are a monster I spawned
you have slithered out of the excesses and vitality
of the sixties...

he said you can do as I do
take one clear process
follow its strictest
implications intellectually
establish a system of

permutations establish
their visual set...

I said my film is concerned
with DIET AND DIGESTION

very well he said then
why the train?

the train is DEATH as there
is die in diet en di in
digestion

then you are back to metaphors
and meanings
my work has no meaning beyond
the logic of its systems
I have done away with
emotion intuition inspiration –
those aggrandizes habits which
set artists apart from
ordinary people – those
unclear tendencies which
are inflicted upon viewers...

it's true I said when I watch
your films my mind wanders
freely...
during the half hour of
pulsing dots I compose letters
dream of my lover
write a grocery list
rummage in the trunk
for a missing sweater
plan the drainage pipes for
the root cellar...
it is pleasant not to be
manipulated

he protested
you are unable to appreciate
the system the grid
the numerical rational
procedures –
the Pythagorean cues –

I saw my failings were worthy
of dismissal I'd be buried
alive my works lost.....

he said we can be friends
equally though we are not artists
equally I said we cannot
be friends equally and we
cannot be artists equally

he told me he had lived with
a “sculptress” I asked does
that make me a “film-makeress”?

“Oh no,” he said. “We think of you
as a dancer.”

Bron: Carolee Schneemann, Imaging her Erotics, p. 159-160.

Afbeeldingen



Afbeelding 1:

Carolee Schneemann, *Eye Body*, foto van performance uit 1963, diverse media.

Bron: Annette Kubitza, *Fluxus, Flirtus, Feminismus?: Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Bonn 2002, p. 255.



Afbeelding 2:

Carolee Schneemann, *Eye Body*, foto van performance uit 1963, diverse media.

Bron: Annette Kubitza, *Fluxus, Flirtus, Feminismus?: Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Bonn 2002, p. 255.



Afbeelding 3:

Carolee Schneemann, *Eye Body*, foto van performance uit 1963, diverse media.

Bron: Annette Kubitza, *Fluxus, Flirtus, Feminismus?: Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Bonn 2002, p. 256.



Afbeelding 4:

Carolee Schneemann, *Eye Body*, foto van performance uit 1963, diverse media.

Bron: Annette Kubitza, *Fluxus, Flirtus, Feminismus?: Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Bonn 2002, p. 256.



Afbeelding 5 (titelpagina):

Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, foto van performance uit 1975, verf, papierrol, boek, lakens.

Bron: [www.performatus.net], foto door Anthony McCall. Site geraadpleegd op 1 april 2015.



Afbeelding 6:

Carolee Schneemann, foto's van performance *Interior Scroll*, 1975, verf, papierrol, boek, lakens.

Bron: website Johnson Museum of Art [museum.cornell.edu], geraadpleegd 10 mei 2015.



Afbeelding 7:

Carolee Schneemann, tekstrol van performance *Interior Scroll*, 1975, tekst op papier in plexiglas vitrine, 99 x 20 x 18 cm, collectie Eileen en Peter Norton, Santa Monica.

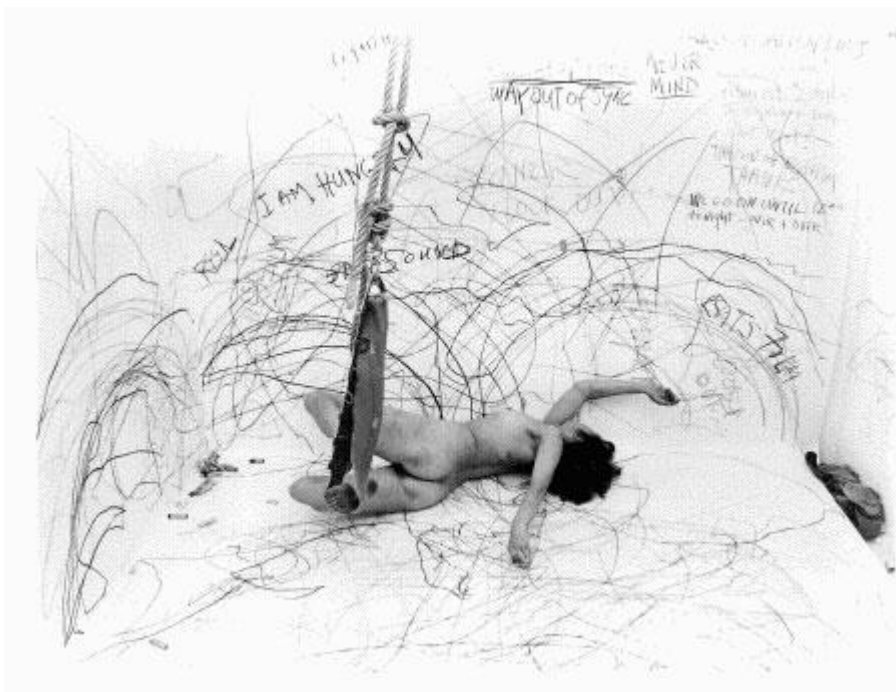
Bron: william-heise.com, geraadpleegd 10 mei 2015.



Afbeelding 8:

Carolee Schneemann, reconstructie van het décor van *Eye Body* met onder andere *Untitled: Four Fur Cutting Boards*, 1997, studio van Schneemann, New York.

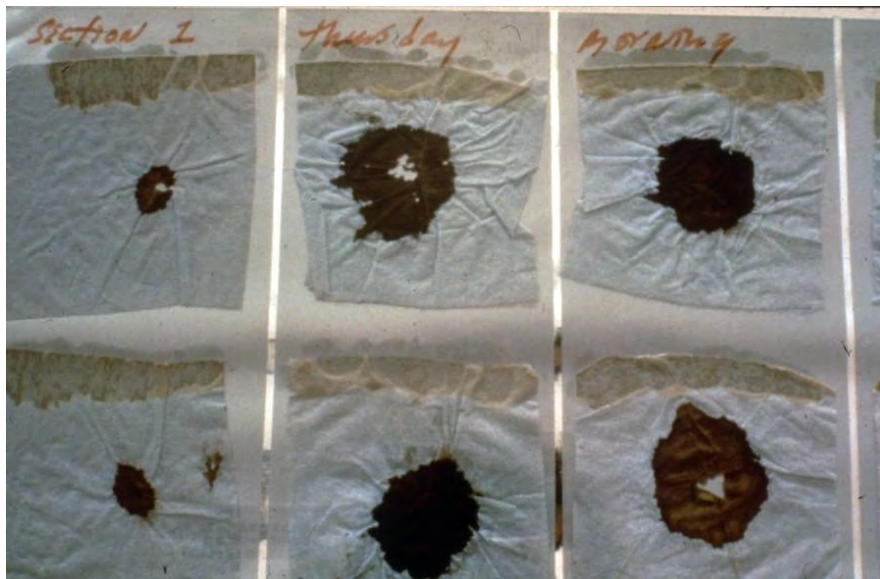
Bron: Annette Kubitz, *Fluxus, Flirtus, Feminismus?: Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Bonn 2002, p. 251.



Afbeelding 9:

Carolee Schneemann, *Up to and Including her Limits*, 1973-1976.

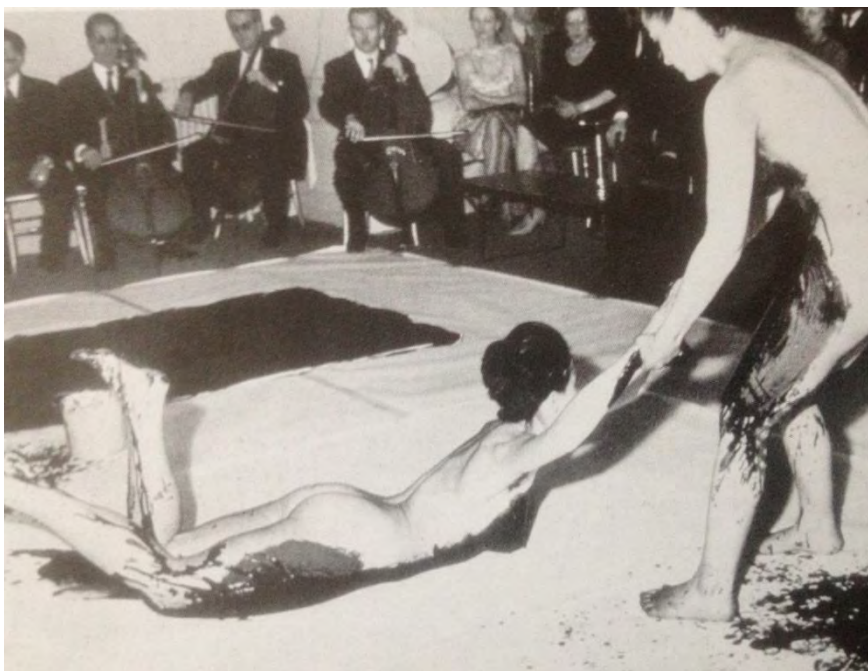
Bron: Website Carolee Schneemann [caroleeschneemann.com], geraadpleegd 6 april 2015.



Afbeelding 10:

Carolee Schneemann, *Blood Work Diary* (detail), 1971, menstruatiebloed met eigeel op tissues.

Bron: Website the Huffington Post [www.huffingtonpost.com], foto door Anthony McCall.
Site geraadpleegd op 10 mei 2015.



Afbeelding 11:

Yves Klein, *Antropométrie de l'époque bleue*, 1960, Galerie Internationale d'Art Contemporaine, Parijs.

Bron: Annette Kubitz, *Fluxus, Flirtus, Feminismus?: Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Bonn 2002, p. 258.