

CAROLEE SCHNEEMANN, MEAT JOY, NOVEMBER 1994, Judson Memorial Church, New York, performance.  
(PHOTO ON THE LEFT/LINKS: AL GIESE; OTHER PHOTOS: CAROLEE SCHNEEMANN)



# ASSIMILATING THE Carolee Schneemann in Relation to Antonin Artaud

Carolee Schneemann's work in various media invariably foregrounds the processes of her own body, highlighting its dreams and its sensory and physiological bursts of inspiration. In the early sixties Schneemann took the precepts of action painting into boundary-smashing performances and "body collage" environments, fueled by what she called her feminist "double knowledge"—a combination of bold intuitive leaps and scavenging scholarship into archaic sources. Her insistence on the radical alterity of the body helped make her work opaque for at least a generation of feminist theorists, while, for Schneemann, the linguistic turn and elaboration of sexual difference in feminist art of the eighties could only come as a displacement and veiled suppression, rather than a fulfillment, of a fierce sexual politics. Given the trends in feminist theory, Schneemann finds it

JAY MURPHY is a writer and critic living in New York City. He is editor of the anthology *For Palestine* (1993) and is editing a collection of writings by Carolee Schneemann for MIT Press.

ironic that critical champions of her work have tended to be male, and that only quite recently has a new generation of feminist art historians taken up an extensive study of her career.<sup>1)</sup> As David James writes, when Schneemann's film *FUSES* (1965) was shown in London in 1968, "the film could hardly be seen, either by the avant-garde establishment or by the women's movement."<sup>2)</sup>

By giving Schneemann her first one-person museum retrospective, the New Museum of Contemporary Art<sup>3)</sup> has at long last provided some official art-world legitimation to a career that has exerted a tremendous but under-acknowledged influence on much art in the nineties. At the same time, the Museum of Modern Art has shown for the first time in the United States the drawings of the famed *poète maudit*, dissident Surrealist Antonin Artaud (1896–1946).<sup>4)</sup> Artaud's exploration of the mind-body dichotomy of Western culture, still unequalled in depth, breadth, or anguish, was a key source for Schneemann's performances in the early 1960s. Given Artaud's wide-

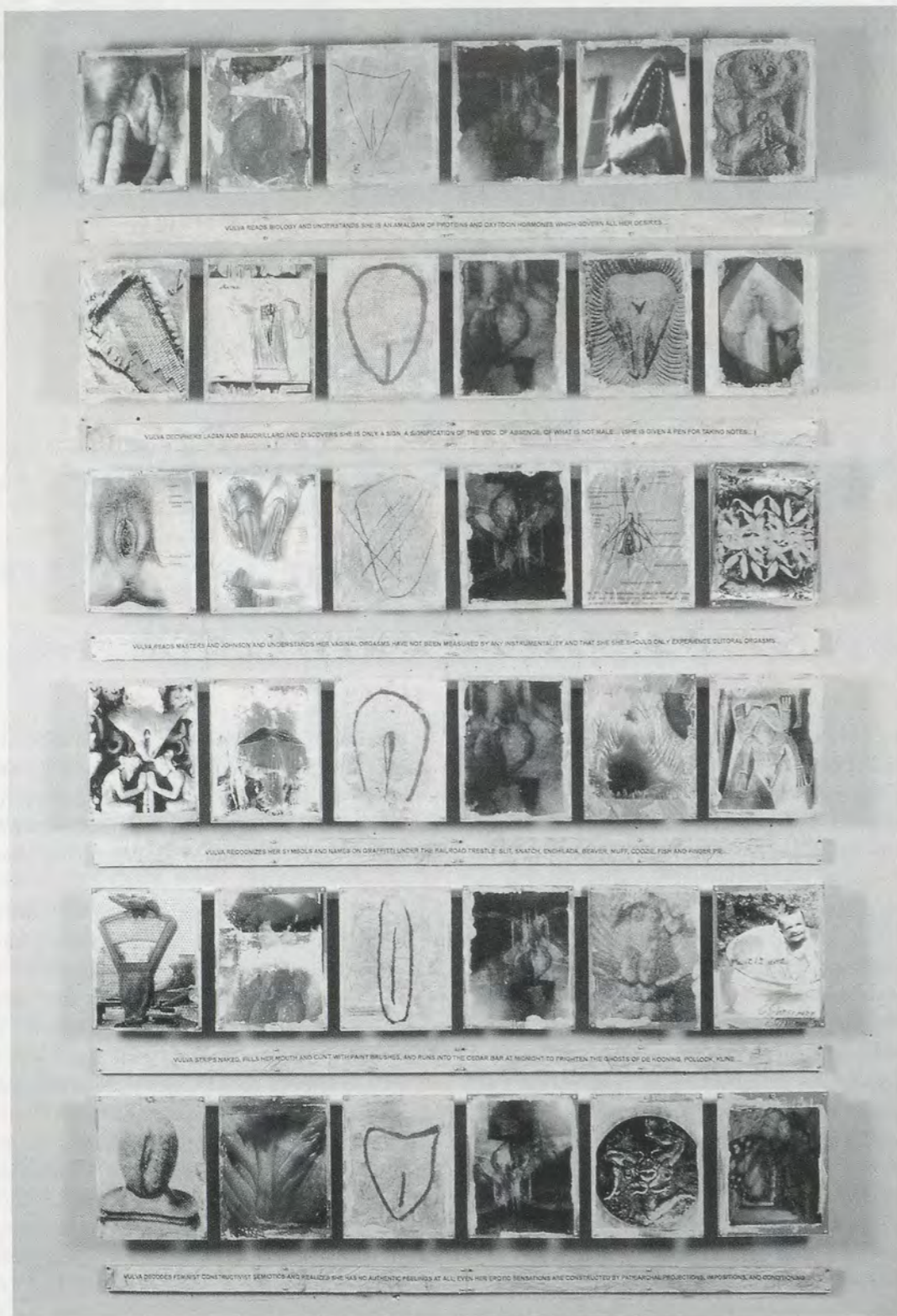
# UNASSIMILABLE

JAY MURPHY

spread influence on the artistic avant-garde, the theoretical links between him and Schneemann may not be so surprising, yet the graphic works by the two artists show a more intimate relation. Both exhibitions may have been intended to answer questions about the art-world standing of their subjects, but they only succeed in raising such questions further. The nineties have been characterized by a veritable flood of art works concerning the body, yet both Artaud and Schneemann are oddly incongruent when seen in relation to these recent developments. Artaud's cries for a "true body" or "body without organs" have new resonance as artists grapple with the implications of the virtual or electronic body in cyberspace,<sup>5)</sup> but in an art-world environment that often revels in eliding differences between high and low culture, and in its complicity with the fashion and entertainment industries, Artaud's search for a primordial language of pure signs is inescapably, quintessentially modernist. Schneemann's assertions of female power and sexual pleasure, often based on an archetypal feminine, have

an overwhelming positivity compared to the works of many young feminist artists who engage an erotic ambivalence that frequently and aggressively invites the abject. For these artists, as well as for feminist art in a more general sense, Schneemann remains a problematic pioneer.

Her troubles of placement and definition within feminism notwithstanding, Schneemann's work has been cannily included in several recent international exhibitions. In "féminin/masculin: Le sexe de l'art,"<sup>6)</sup> Schneemann's mixed-media, kinetic *VULVA'S MORPHIA* (1981–1995) deploys images which form an archaeology of vulvic space against reigning phallocentrism. In "Hors Limites (Out of Bounds),"<sup>7)</sup> Schneemann's propulsive beginnings—in an interdisciplinary milieu of dance, film, music, performance, painting, theater, and collaborations with the Judson Dance Theater, the Living Theater, and Fluxus, a polyvalency difficult to even imagine today—were suggested through the juxtaposition of two key 1963 works by Schneemann next to the paintings, films,



CAROLEE SCHNEEMANN, *VULVA'S MORPHIA*, 1981–95, mixed media / *VULVA-MORPHIUM*.

and documentation of actions by Hermann Nitsch and Otto Mühl of the Vienna Aktionists. The sculpture *FIVE FUR CUTTING BOARDS* was made according to Schneemann's own physical scale, incorporating abstract-expressionist strokes of rhythmic color; a quixotic, kinetic umbrella; shards of glass; bits of fur. The series of *EYE-BODY* photos document Schneemann's first experiment with her nude body as the unifying force-field, the votive, oscillating subject-object in the environment. The sense of shattering prior self-image and enclosed social definition, of literally breaking the mirror into fragments, has a strong visual affinity with the color photos of Aktionist performances where Otto Mühl is shown suffering, writhing under immense piles of congealed blood, egg yolk, and various other substances, trying to expunge what Wilhelm Reich described as the socialized "body armor" that is the legacy of an erotically stunted civilization.

For all their immense differences, Schneemann and the Vienna Aktionists raise a common voice not frequently heard in these days of AIDS and prepackaged sexuality—advocating the abolition of sexual taboos, the emancipation of maimed humanity from what Herbert Marcuse had called unnecessary or surplus repression.<sup>8)</sup> Schneemann and the Aktionists both saw their work as inseparable from the radical political cauldron that gave birth to it. But whereas Schneemann—whom the Aktionists regarded as their "crazy sister"—offered an optimistic paean to sexual liberation, the Aktionists headed pell-mell into scatology, masochism, S/M ritual, and quasi-sacrifice. In Mühl's work particularly, participants were violated with objects in ceremonies crossing boundaries of brutality; in a July 1968 event, Mühl's group whipped a masochist wrapped in newspapers.<sup>9)</sup> In *SHIT GUY* (1969) a woman stripped off Mühl's clothes, tied him up, and defecated on his face. In contrast, Schneemann's *MEAT JOY* typically opened with Schneemann spraying cheap perfume over the audience, while verbal, dream-text cues would unleash a slowly intensifying erotic ritual of diffused light, audio collage, pop music, and movement. The performance culminated in a simulated dance/orgy of painted bodies writhing amid fish, sausages, chicken, and scraps of colored paper. Im-

presario Michael White recalled the London premiere: "Various tableaux unfolded before the entranced audience. A girl had a picture of the Pope projected on her bottom. More girls were painted, slapped about with wet fish and strings of sausages, parcelled up in polythene bags. Two schoolgirls flogged a policeman. It was sensational, I suppose. But many of the performances were very evocative and effective."<sup>10)</sup> Schneemann's Eros was challenging Mühl's Thanatos.

The New Museum showcases *UP TO AND INCLUDING HER LIMITS* (1973–1976), a key transitional piece from Schneemann's ensemble performance works—a group that includes *WATER LIGHT/WATER NEEDLE* (1966), *SNOWS* (1967) and *ILLINOIS CENTRAL* (1969), among others. In this performance/installation Schneemann uses herself as a seismograph or the planchette of a Ouija board; suspended in a manila rope harness for the daily 8-hour run of the gallery or museum, she makes meditative strokes with chalk on the adjacent walls and floor. Certain incarnations of the work consisted of live performances, others video installation, and still others a combination in which the live action took place while video monitors displayed edited sequences of prior performances. Influenced by the theories of John Cage, Schneemann stripped herself of all previous accoutrements and trappings, including fixed audience, rehearsals, predetermined durations, even any central theme or conscious intention. It would have been difficult to stage a more dramatic departure from the complicated "happenings" of the previous decade. Her works began to feature a more conscious, quotational use of her researches in feminist archaeology, and to explore language as a material, seeking to give "a phrase, a sentence, an idea the primacy, the immediacy, and physicality of a stroke of paint."<sup>11)</sup>

If Freud and Lacan built their model of female sexuality around its lack of a phallus, Schneemann has operated from the opposite pole: "I thought of the vagina in many ways—physically, conceptually, as a sculptural form, an architectural referent, source of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation."<sup>12)</sup> Her original sources and inspirations—early anthropological studies of ancient matriarchal societies, Wilhelm Reich's orgonomic model of sexuality, de Beauvoir's adamant advocacy of female self-

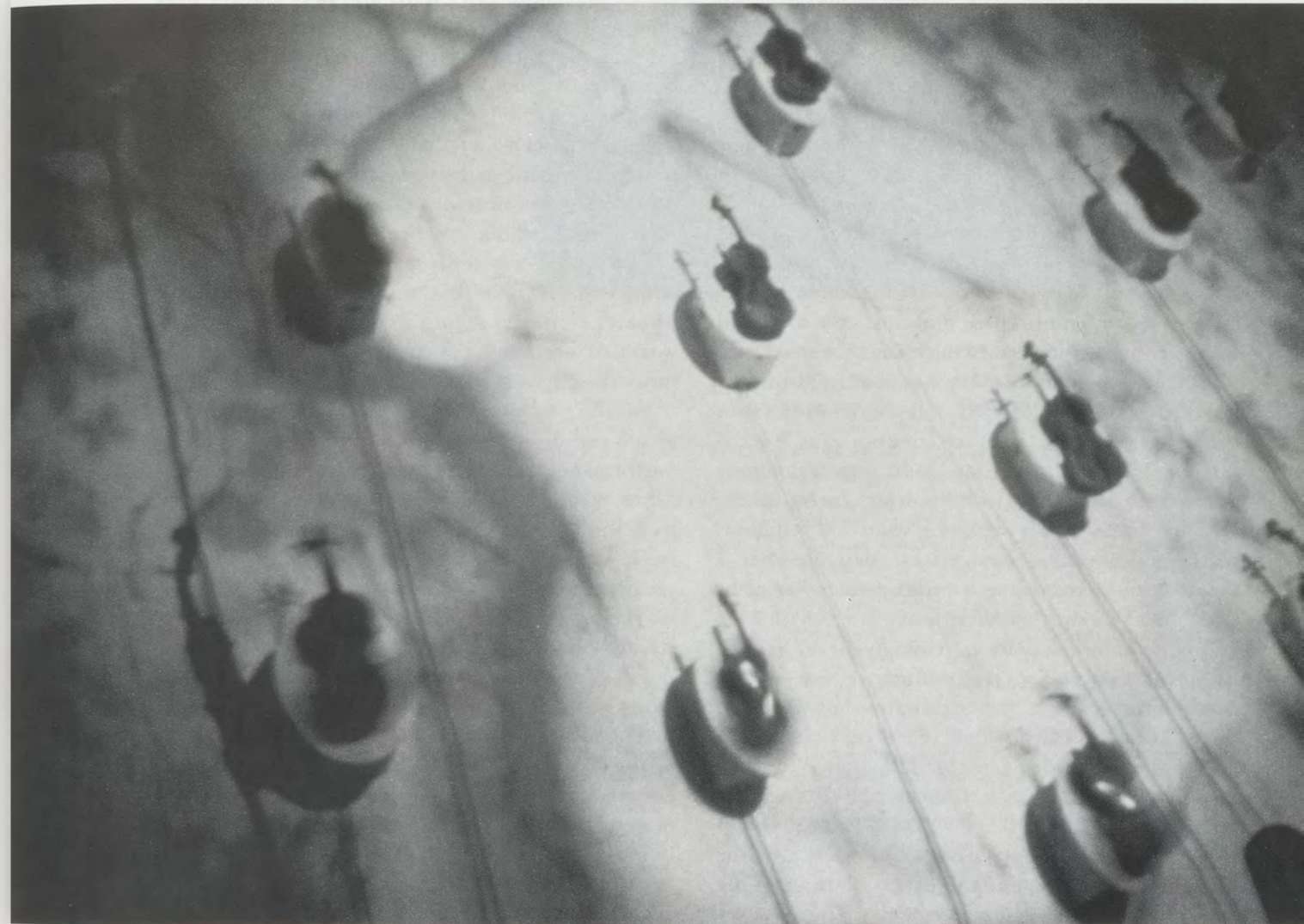
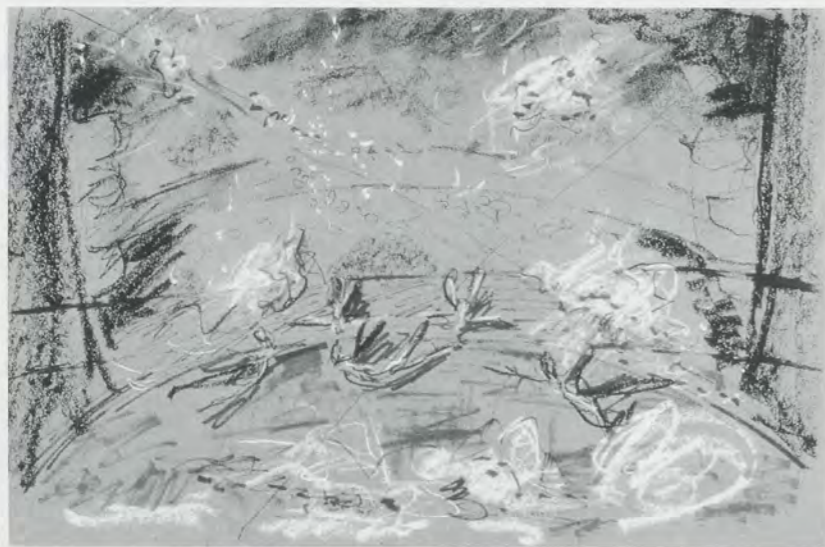
hood, and Antonin Artaud's unplugging of centuries of Western metaphysics and mind/body dualisms—have remained central. But, of these crucial sources, the now-paradigmatic Artaud might best represent Schneemann's own relationship to theory. For Schneemann, Artaud's synthesis of the visual and theoretical was a constantly mobile positioning, "a depth charge that detonates unconscious energies"; thought was a lived, bodily process that fed his graphic work. Artaud perhaps holds the key to Schneemann's own radical feminist version of an alchemical resurrection of the body:

*It's so easy for the rest of us, once he's gone through his abominable contortions and that real shredding and torment he underwent to put the mind and the body in the same texture and the same tonality. Artaud is a depiction of the degree of resistance that has to be imagined... It's like an epiphany.<sup>13)</sup>*

Artaud's thinking refused to deflect or defuse itself, to stop or give pause to its sensations, an absence of

self-censorship that was at least one facet of his so-called madness. His emphasis on the mark and the gesture, on subverting the legibility of the image, suggests the dissolution of form characteristic of Schneemann's paintings, and she has on occasion made works intended as healing talismans, like Artaud's SPELLS. (An example of these is JIM'S LUNGS, 1986.) The energy and fluidity of line evident in her works on paper, like the drawings for CHROMO-LODEON (1963), the watercolor studies for WATER LIGHT/WATER NEEDLE (1965–1966), and CYCLADIC IMPRINTS (1992), radiate a synergy common to Artaud's drawings; like Artaud, Schneemann seeks the blurring of boundaries between the graphic and the performative, between art and life. In taking and enlarging archetypal strokes from Cézanne and de Kooning, she activates a living environment, a "body collage" in a numbed sensorium. Artaud, too, said that he was "not sure of the limits at which the body of the human self can stop," and produced drawings that "are mixtures of poems and portraits, of written interjections and plastic invocations of elements, of

CAROLEE SCHNEEMAN, POUR LYON (from: WATER LIGHT/WATER NEEDLE), JUNE 1965, crayon, chalk, felt pens, 12 x 18" / FÜR LYON (aus: WATER LIGHT/WATER NEEDLE), JUNI 1965, Pastell, Kreide, Filzstifte, 30,5 x 45,7 cm.



CAROLEE SCHNEEMANN, CYCLADIC IMPRINTS, 1990–92, mixed media, ZYKLADISCHE PRÄGUNGEN.

materials, of personages, of men and animals” concerned, above all, “with the sincerity and spontaneity of the line.”<sup>14</sup>)

To see Artaud—or Schneemann—simply as an originator of “body art” may be to miss a larger revelation. In Artaud’s drawings, the boundary between bodily experience and its two-dimensional, visual expression is erased: “The canvas is the body.”<sup>15</sup>) In these convulsions and operations-upon-the-self, “body art” can only seem a redundant procedure. Even in many of Artaud’s last portraits at Ivry-sur-Seine, in which recognizable likenesses appear, the gestural marks seem to form a force-field around the subject, as if in protection or to manifest the interior significance of each figure. These drawings, too, are laced with warnings or prayers. In the burned, scarred, and bloody SPELLS; in the “anatomy-in-action” figures, whose interiority is scraped, ripped, and spewed forth (as in the Rodez drawings); or in the later portraits, it is the phenomenon of possession (and representation) that Artaud is obsessed with resolving. Each drawing is “a machine which is breathing” which, through his marks and gestures, attempts to open up what is innate to it; each drawing is a trial, an act of rebirth.

As “Hors Limites” demonstrated, after about 1968 getting to know the body increasingly meant to abolish it, cut it up, subject it to endurance tests—a process Mèredieu calls a “theatricalization” or “miming” of castration and death that relied on real pain in places like Auschwitz, Chile or El Salvador to make its point. It was only in retrospect that Vito Acconci realized that works like his TRADEMARKS (1970) were intimately connected with protest against the Vietnam war.<sup>16</sup>) The more notorious body art of the seventies by Acconci, Chris Burden, or Marina Abramovic, for example, could be seen as actions directly

performed on the body that destroy its symbolic boundaries; this is the inverse of the operation Artaud lives/performs. Artaud was enough of a Gnostic to see that quotidian events and appearances were themselves traveling, symbolic borders. With Artaud the body from its inception is already myth and symbol: “Because reality is terribly superior to all history, to all fable, to all divinity, to all surreality.”<sup>17</sup>)

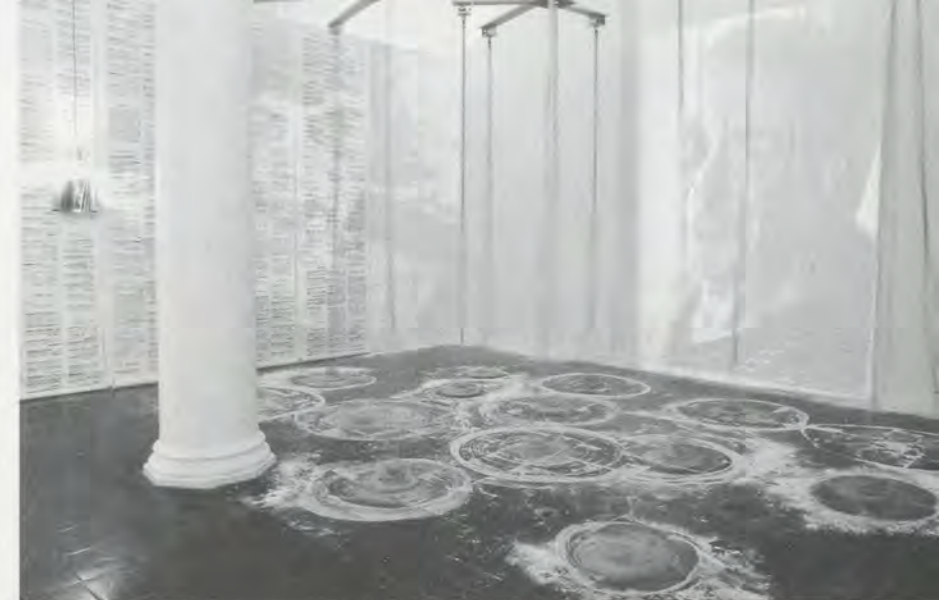
Artaud is such a terrifying “black sun” because the notion of artistic activity as product cannot be further from his volcanic, self-consuming furor, what Mèredieu called his “creative self-cannibalization” in a body which “ceaselessly makes and unmakes itself.” Artaud made it clear that “there will be hell to pay for whoever considers them [his drawings] works of art, works of aesthetic simulation of reality. Not one properly speaking is a work.”<sup>18</sup>)

Artaud provided Schneemann, as so many others, with a certain indispensable trigger to her own life, performance/theater, and art. But what Lawrence Alloway called Schneemann’s “dionysiac cul-de-sac” leads not to the inalterable, unconsolable loss of “self,” but to an activated space where full, orgasmic sexuality opens a door to the psychic.

The paranormal seems to be invited to hover more closely, because it has to do with this dematerialization of the normal envelope around the self. You didn’t lose something, something came through you.<sup>19</sup>)

The torturous, excremental economies of Artaud or the Aktionists thus become for Schneemann the ecstasy of excess, where obedience to the pleasure-principle leads to a glorious expenditure. Despite its myriad embodiment in prints, photographs, sculptures, and films, Schneemann’s work—like the sources of its inspiration—keeps moving just beyond complete grasp or assimilability.

CAROLEE SCHNEEMANN.  
MORTAL COILS, 1994,  
installation, “Carolee Schneemann:  
Up To And Including Her Limits,”  
November 1996–January 1997, at the New  
Museum of Contemporary Art, New York /  
IRDISCHE PLAGEN.  
(PHOTO: FRED SCRUTON)



1) This includes commentary by Kristine Stiles, Joanna Frueh, Kathy O’Dell, Amelia Jones, Laura Cottingham, Kathy Constan-tinides, and Rebecca Schneider. Although Schneemann was certainly mentioned and supported by other women critics, the main essays on her works have almost invariably been by male critics: Dan Cameron, Frederick Ted Castle, Thomas McEvilley, Lawrence Alloway, Henry Sayre, Robert Haller, Robert C. Morgan, Johannes Birringer, Gene Youngblood, Scott McDonald, and David James. Major exceptions to this include articles by Ann Sargent-Wooster, Valie Export, Julia Ballerini, and Carey Love-lace.

2) David E. James, *Allegories of Cinema* (Princeton: Princeton Uni-versity Press, 1989), pp. 321. For contemporary responses to Schneemann’s early performances, see, for example, Jill John-ston’s ambivalent review, “Meat Joy,” (*Village Voice* X, no. 6 [1964]: 17.) Johnston writes, “I like the spirit of MEAT JOY but I tend to agree with the observer who saw the meat and missed the potatoes. Miss Schneemann prefers culture in its rudimen-tary state before and after the refinements of pride and par-lor...the beginning and the end of a thing are commonly consid-ered to be bedfellows in chaos: the matrix of unformulated activity whirling into shape and the phoenix which burns into rubbish and rises from its ashes.”

3) “Carolee Schneemann: Up To and Including Her Limits,” cu-rated by Dan Cameron, November 24, 1996 to January 26, 1997, New Museum of Contemporary Art, New York City.

4) “Antonin Artaud: Works on Paper,” curated by Margit Rowell, October 5, 1996 to January 7, 1997, Museum of Modern Art, New York City.

5) At least one group, Floating Point Unit (<http://www.thing.net/~floating>), has dedicated a performance/installation “Body Without Organs” (1996) to Artaud, whom they “acknowledge [for] his ability to hear the disembodied voices of the internet 50 years prior to its existence.”

6) Curated by Marie-Laure Bernadac and Bernard Marcadé. October 24, 1995 to February 12, 1996, Centre Georges Pompi-dou, Paris, France. Photographs of Schneemann’s UP TO AND INCLUDING HER LIMITS (1976) were included in the “Identity

and Alterity” exhibition at the 1995 Venice Biennale.

7) Curated by Jean de Loisy, November 9, 1994 to January 23, 1995, Centre Georges Pompidou.

8) There was much discussion in the Vienna press comparing the sex-positive Schneemann with the still controversial Vienna Aktionists when her work MORTAL COILS was displayed at the Wiener Kunstraum, April 13 to May 13, 1995. See Christoph Blash, “Frau unter Kontrolle,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, p. 38, May 3, 1995; Doris Kruppl, “Die amerikanische Schwester der Wiener Aktionisten,” *Der Standard*, April 11, 1995: 23.

9) See Hubert Klocker, “The Shattered Mirror,” in *Viennese Actionism 1960–71*, Vol. II., ed. H. Klocker (Klagenfurt: Ritter Verlag, 1989), p. 211.

10) Michael White, *Empty Seats* (London: Hamish Hall, 1984), p. 77. Although photographs of MEAT JOY may suggest that the performance was a wild melee, in reality this “celebration of flesh as material” was a carefully rehearsed and imaginatively structured evocation of the body’s sensitivity to different combi-nations of materials, light, color and sound. For a description of the structure of MEAT JOY, see *More Than Meat Joy*, Carolee Schneemann, ed. Bruce McPherson (New Paltz: Documentext, 1979), pp. 62–87.

11) Interview with Schneemann by author, September 21, 1991.

12) Carolee Schneemann, “Erotic Taboo,” Talk, Hartford Sym-posium, October 19, 1989.

13) Interview with Schneemann by author, April 9, 1995.

14) Antonin Artaud, *Watchfiends and Rack Screams*, edited and translated by Clayton Eshleman with Bernard Bador (Boston: Exact Change, 1995), pp. 278–9.

15) Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, portraits et gris-gris*, translated by Charles Doria (Paris: Editions Blusson, 1984), p. 62.

16) Mark Hinson, “Interview: Vito Acconci,” *Art Papers* 11, no. 2 (March/April 1987), pp. 41–2.

17) Antonin Artaud, *Artaud Anthology*. Ed. Jack Hirschman. (San Francisco: City Lights Books, 1965), p. 143.

18) Artaud, *Watchfiends and Rack Screams*, pp. 278–9.

19) Interview with Schneemann by author, April 9, 1995.

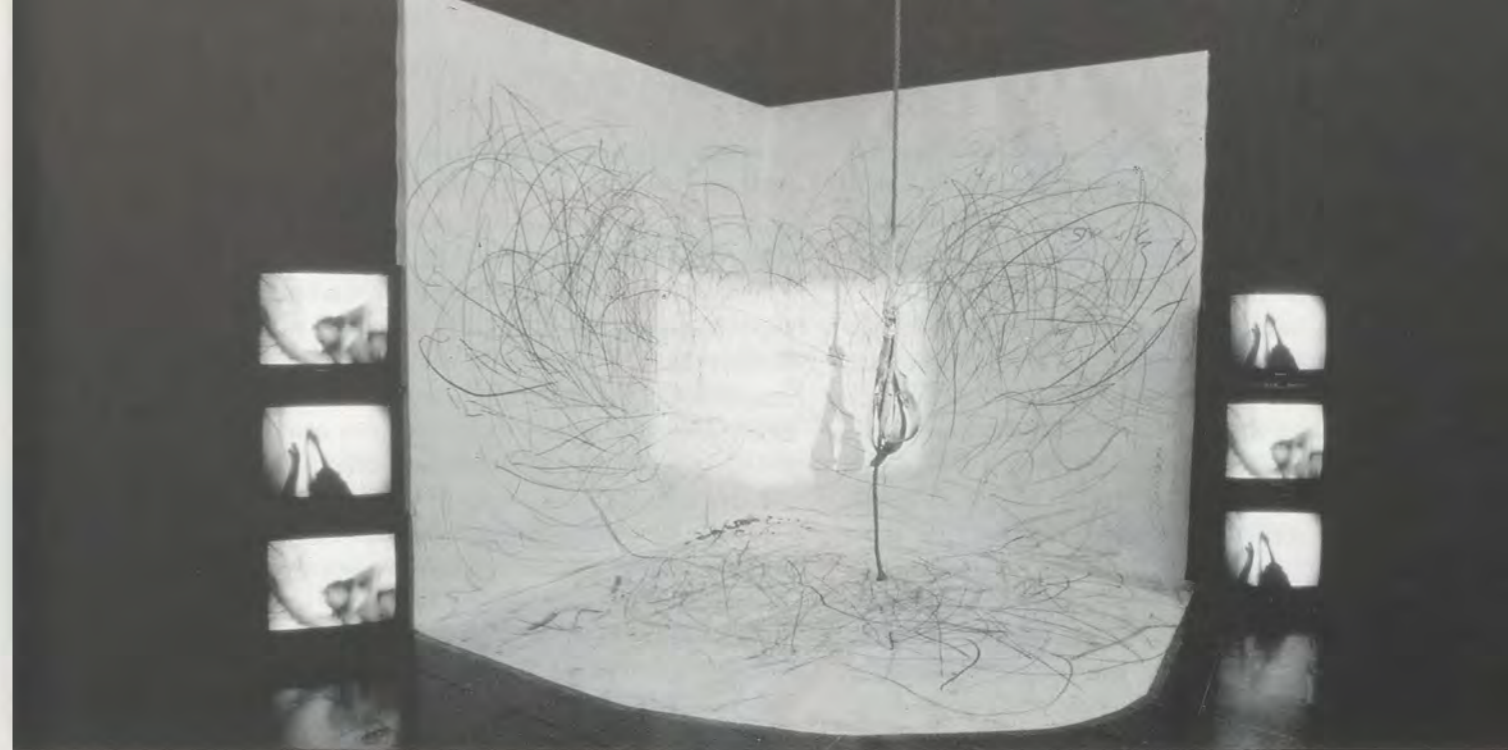
CAROLEE SCHNEEMANN, HALL OF MIRRORS: ART AND FILM SINCE 1945 /  
SPIEGELSAAL: KUNST UND FILM SEIT 1945, Installation in der Ausstellung  
«Carolee Schneemann: Up To and Including Her Limits», November 1996 bis Januar 1997,  
im New Museum of Contemporary Art, New York.

# DIE ASSIMILATION DES NICHT- Carolee Schneemann und Antonin Artaud

Im Vordergrund von Carolee Schneemanns (in unterschiedlichen Medien realisierten) Werken stehen stets die Prozesse ihres eigenen Körpers, insofern als seine Träume und körperlich-sinnlichen Inspirationsmomente ausgeleuchtet werden. In den frühen 60er Jahren integrierte Schneemann die Strategien der Aktionsmalerei in ihre alle Grenzen sprengenden Performances und «Körper-Collage»-Environments, angetrieben von dem, was sie ihr feministisches «doppeltes Wissen» nennt, einer Mischung aus kühnen, intuitiven Sprüngen und der wissenschaftlichen Erschliessung und Ausbeutung archaischer Quellen.

JAY MURPHY lebt in New York. Er ist Schriftsteller, Kritiker und Herausgeber der Anthologie *For Palestine* (1993). Er bereitet für die MIT-Press ein Sammelband mit Carolee Schneemanns Schriften vor.

Ihr Insistieren auf der grundlegenden Andersartigkeit des Körpers trug dazu bei, dass zumindest einer Generation feministischer Theoretikerinnen der Zugang zu ihrem Werk verwehrt blieb, während die linguistische Ausrichtung und das Herausarbeiten sexueller Unterschiede in der feministischen Kunst der 80er Jahre für Schneemann nichts weiter als eine Verirrung und verschleierte Unterdrückung sein konnte, keineswegs aber das Resultat einer konsequent verfochtenen feministischen Haltung. Angesichts der Zielsetzungen der feministischen Theorie empfand Schneemann es als Ironie, dass ihre hauptsächlichlichen Kritiker in der Regel Männer waren und sich erst in jüngster Zeit eine neue Generation feministischer Kunsthistorikerinnen eingehender mit ihrem künstlerischen Werdegang beschäftigte<sup>1)</sup>. Wie David James 1968 anlässlich der Londoner Vorfüh-



# ASSIMILIERBAREN

JAY MURPHY

rung von Schneemanns Film FUSES (1965) schrieb, «konnte der Film eigentlich weder von der etablierten Avantgarde noch von der Frauenbewegung gesehen werden».<sup>2)</sup>

Indem das New Yorker New Museum of Contemporary Art Schneemann eine erste retrospektive Einzelausstellung in einem Museum widmete<sup>3)</sup>, würdigte es schliesslich doch das Lebenswerk einer Künstlerin, die einen enormen, wenn auch völlig unterschätzten Einfluss auf die Kunst der 90er Jahre ausübte. Im Museum of Modern Art wurden gleichzeitig zum ersten Mal in den USA die Zeichnungen des berühmten *poète maudit* und abtrünnigen Surrealisten Antonin Artaud (1896–1946) gezeigt.<sup>4)</sup> Artauds Erforschung der abendländischen Dichotomie von Körper und Geist, deren Tiefe, Ausmass und quälende Intensität unerreicht ist, war eine der wichtigsten

Quellen für Schneemanns Performances Anfang der 60er Jahre. Angesichts von Artauds weitreichendem Einfluss auf die künstlerische Avantgarde überrascht es vielleicht nicht, dass zwischen ihm und Schneemann theoretische Gemeinsamkeiten bestehen. Doch die graphischen Arbeiten der beiden Künstler weisen auf eine noch sehr viel engere Verbindung hin. Beide Ausstellungen sollten wohl klären helfen, wo die Gegenstände und Fragestellungen dieser Künstler innerhalb der Kunstwelt anzusiedeln waren, warfen aber letztlich nur noch mehr Fragen auf. Die 90er Jahre haben eine eigentliche Flut von Kunstwerken hervorgebracht, die den Körper zum Thema haben, aber neben diesen jüngsten Entwicklungen wirken Artaud und Schneemann merkwürdig deplaziert. Artauds Schrei nach dem «wahren Körper» oder dem «Körper ohne Organe» hat zwar heute, wo sich

die Künstler mit den Implikationen des virtuellen oder elektronischen Körpers im Cyberspace beschäftigen, wieder an Aktualität gewonnen,<sup>5)</sup> aber in einer Kunstwelt, die es sich angelegen sein lässt, die Unterschiede zwischen «hoher» und populärer Kultur zu verwischen, und mit der Mode- und Unterhaltungsindustrie zusammenspannt, kann Artauds Suche nach einer elementaren, aus reinen Zeichen bestehenden Sprache ihrem Wesen nach nur modernistisch sein. Schneemanns Beteuerungen weiblicher Stärke und sexueller Lust, die oft auf ein archetypisch Weibliches zurückgreifen, haben etwas überwältigend Bejahendes, verglichen mit der erotischen Ambivalenz in den Werken vieler junger feministischer Künstlerinnen, die oft sehr aggressiv das Abstoßende kultivieren. Für diese Künstlerinnen wie für die feministische Kunst im weiteren Sinn ist Schneemann eine eher problematische Pionierin geblieben.

Obwohl sie innerhalb eines feministischen Kontextes immer noch schwer einzuordnen und zu definieren sind, wurden Schneemanns Werke in den letzten Jahren gleich in mehreren internationalen Ausstellungen geschickt eingefügt. In «Féminin-masculin: Le sexe de l'art»<sup>6)</sup> entfaltet Schneemanns kinetische Mixed-media-Installation VULVA'S MORPHIA (1981–95) Bilder, die dem herrschenden Phallogozentrismus eine Archäologie des vaginalen Raums entgegenstellen. In «Hors Limites»<sup>7)</sup> wurden die vehementen Anfänge Schneemanns – in einem interdisziplinären, heute kaum noch vorstellbaren polyvalenten Milieu aus Tanz, Film, Musik, Performance, Malerei, Theater und gemeinsamen Aktionen mit dem *Judson Dance Theater*, dem *Living Theater* und *Fluxus* – angedeutet durch das räumliche Nebeneinander von zwei Schlüsselwerken aus dem Jahr 1963 und Bildern, Filmen und Dokumentationen der beiden Wiener Aktionskünstler Hermann Nitsch und Otto Mühl. Die Skulptur FIVE FUR CUTTING BOARDS (Fünf Pelz-Schneidebretter) ist Schneemanns Körpergröße angepasst und vereint in sich einen abstrakt-expressionistischen, rhythmischen Farbauftrag, einen phantastischen, kinetischen Regenschirm, Glasscherben und Fellreste. Die EYE-BODY-Photographien dokumentieren Schneemanns erstes Experiment mit dem eigenen Körper in seiner Funktion als integrierendes Kraftfeld und schillern-

des Motiv-Subjekt-Objekt innerhalb seines Umfeldes. Die im Zerschneiden des Spiegels angedeutete Zerstörung einer früheren Selbstwahrnehmung und der damit verbundenen gesellschaftlichen Definition hat eine starke visuelle Affinität zu den Farbphotos einiger Aktionen Otto Mühls, in denen er sich unter Massen von geronnenem Blut, Eigelb und anderen unappetitlichen Substanzen windet, um sich von seinem – von Wilhelm Reich als Erbe einer erotisch verkrüppelten Zivilisation angeprangerten – «Körperpanzer» zu befreien.

Trotz aller Unterschiede sprechen Schneemann und die Wiener Aktionisten eine gemeinsame Sprache – die man im Zeitalter von AIDS und einer wohl dosierten Sexualität nur noch selten vernimmt –, wenn es darum geht, sexuelle Tabus abzuschaffen, eine verkrüppelte Menschheit zu befreien von dem, was Herbert Marcuse eine unnötige oder übermäßige Repression genannt hat.<sup>8)</sup> Sowohl Schneemann wie die Aktionisten sahen ihr Werk unauflösbar mit dem radikalen, politischen Modell verbunden, dem es entstammt, doch Schneemann – von den Aktionisten als «unsere verrückte Schwester» bezeichnet – stimmte eine optimistische Hymne auf die sexuelle Befreiung an, während die Aktionisten sich blindlings auf Skatologie, Masochismus, S/M-Rituale und simulierte Menschenopfer stürzten. Vor allem in den von Mühl inszenierten Aktionen kam es zu brutalen Ausschreitungen, bei denen an den Zeremonien Beteiligte mit Objekten vergewaltigt wurden. In einer im Juli 1968 durchgeführten Aktion peitschte Mühls Gruppe einen in Zeitungen eingewickelten Masochisten aus.<sup>9)</sup> In SCHEISSKERL (1969) wurde Otto Mühl von einer Frau ausgezogen, die ihn fesselte und ihm dann einen Kothaufen ins Gesicht setzte. In Schneemanns MEAT JOY hingegen wird das Publikum mit billigem Parfüm besprüht, eine für sie typische Eröffnung, während verbale, einem Traumtext entstammende Weisungen sich langsam zu einem erotischen Ritual aus diffusem Licht, Klangcollagen, Popmusik und Bewegung verdichteten. Die Performance kulminierte in einer simulierten Tanzorgie bemalter Körper, die sich zwischen Fischen, Würsten, Poulets und Fetzen von Buntpapier wanden. Michael White, der Impresario, beschreibt die Londoner Premiere folgendermaßen: «Verschiedene Bilder entfalteten sich

vor einem gebanntem Publikum. Auf die Pobacken eines Mädchens wurde das Bild des Papstes projiziert. Andere Mädchen waren bemalt und wurden mit nassem Fisch und in Plastik gepressten Wurststrängen herumgescheucht. Zwei Schulmädchen peitschten einen Polizisten aus. Ich nehme an, das war alles ziemlich sensationell. Viele der Performances waren aber nur sehr suggestiv auf Wirkung angelegt.»<sup>10)</sup> Schneemanns Eros forderte Mühls Thanatos heraus.

Das New Museum zeigt UP TO AND INCLUDING HER LIMITS (1973–76), eine innerhalb von Schneemanns Performance-Werk entscheidende Gruppe von Arbeiten, zu der auch WATER LIGHT/WATER NEEDLE (1966), SNOWS (1967) und ILLINOIS CENTRAL (1969) gehören. In dieser Performance/Installation fungiert Schneemann als Seismograph oder wie eine Buchstabentafel beim «automatischen Schreiben»; in einem Panzer aus Hanfseilen hängt sie während der achtstündigen Öffnungszeit der Galerie oder des Museums in der Luft und macht meditative Striche mit Kreide auf die Wände und den Fussboden in ihrer Reichweite. Manche Inszenierungen bestehen aus Live-Performances, andere aus Video-Installationen und wieder andere sind Kombina-

tionen aus beidem: Die Aktion findet statt, während auf den Videomonitoren bereits geschnittene Sequenzen aus früheren Performances laufen. Unter dem Einfluss von John Cage entledigte sich Schneemann jeglichen Beiwerks, und damit auch eines festen Publikums, der Proben, einer bestimmten Dauer, ja sogar eines zentralen Themas oder bewussten Vorhabens. Ein dramatischerer Abschied von den komplizierten «Happenings» der vorangegangenen Dekade hätte sich kaum inszenieren lassen. Sie begann, in ihren Arbeiten bewusster ihr Wissen auf dem Gebiet feministischer Archäologie zu zitieren und Sprache wie einen Werkstoff zu erforschen; sie versuchte, «einem Satz, einer Wendung, einer Idee die Ursprünglichkeit, die Unmittelbarkeit und die Körperlichkeit eines Pinselstrichs» zu geben.<sup>11)</sup>

Während Freud und Lacan in ihrer Theorie der weiblichen Sexualität vom weiblichen Penisneid ausgingen, operierte Schneemann vom entgegengesetzten Pol aus: «Ich betrachtete die Vagina auf ganz unterschiedliche Art – materiell, konzeptuell, als skulpturale Form, als architektonisches Bezugselement, als Quelle heiligen Wissens, Ekstase, Geburtskanal, Symbol des Wandels.»<sup>12)</sup> Nichts an Bedeu-

CAROLEE SCHNEEMANN, WATER LIGHT /  
WATER NEEDLE, MARCH 1966.  
Performance, St. Mark's in the Bowery, New York.  
(PHOTO: CHARLOTTE VICTORIA)





CAROLEE SCHNEEMANN, EYE BODY, 1963, performance views / AUGENKÖRPER, Performance-Szenen.

tung verloren haben ihre ursprünglichen Quellen und Impulse – frühe anthropologische Studien alter matriarchalischer Gesellschaften, Wilhelm Reichs Orgontheorie, Simone de Beauvoirs hartnäckiges Verfechten weiblicher Selbstverwirklichung und Antonin Artauds ungestüme Kritik der abendländischen Metaphysik mit ihrem Körper/Geist-Dualismus. Doch von all diesen Quellen vermag der inzwischen legendäre Artaud vielleicht am besten Schneemanns Verhältnis zur Theorie zu illustrieren. Artauds Synthese aus Visuellem und Theoretischem war für Schneemann eine ständig sich wandelnde Standortbestimmung, «ein Sprengsatz in der Tiefe, der unbewusste Energien freisetzt, wenn er detoniert»; Denken war ein gelebter, körperlicher Prozess, aus dem sich seine graphischen Arbeiten nährten. Artaud ist vielleicht der Schlüssel zu Schneemanns radikal-feministischer Version einer alchemistischen Wiederauferstehung des Körpers:

*Es ist so einfach für uns andere, nach all den entsetzlichen Qualen, der buchstäblichen Zerstückelung und der Pein, die Artaud erlitten hat, um Körper und Geist dieselbe Qualität und Tonalität zu verleihen. Artaud ist ein Bild für das Ausmass des Widerstands, das man sich vorstellen muss... Es ist wie eine Epiphanie.<sup>13)</sup>*

Artauds Denken wich nie von seinem Kurs ab, verlor nie an Schärfe, hielt nie inne oder gönnte seinen Empfindungen Ruhe – ein Fehlen von Selbstzensur, das zumindest eine Facette seines sogenannten Wahnsinns ausmachte. Der Stellenwert, den das Zeichen und die Geste, das Untergraben der Lesbarkeit eines Bildes für ihn hatten, spiegelt sich in der für Schneemanns Bilder charakteristischen Auflösung der Form wider. Auch sie hat gelegentlich Arbeiten gemacht, denen, ähnlich wie Artauds ENVOUEMENTS, die Funktion eines heilenden Talismans zugedacht war. Ein Beispiel hierfür ist JIM'S LUNGS (1986). Die Kraft und der Schwung der Linie in ihren Arbeiten auf Papier – den Zeichnungen für CHROMOLODEON (1963), den Aquarell-Studien für WATER LIGHT/WATER NEEDLE (1965–66) und CYCLADIC IMPRINTS (1992) haben eine für Artauds Zeichnungen typische, synergetische Ausstrahlung, und wie Artaud will Schneemann die Grenzen zwi-

schen Graphik und Performance auflösen. Indem sie sich die primären Pinselstriche Cézannes und de Koonings vornimmt und vergrössert, aktiviert sie ein lebendes Environment, eine Körper-Collage, in Bereichen einer abgestumpften Wahrnehmungsfähigkeit. Auch Artaud sagte, er sei sich «der Grenzen nicht sicher, an denen der Körper des menschlichen Ichs haltmachen könne» und verfertigte Zeichnungen, die «eine Mischung aus Gedichten und Porträts, aus schriftlichen Interjektionen und plastischen Beschwörungen von Elementen, Materialien, Charakteren, Menschen und Tieren» sind. Sein Hauptanliegen war «die Aufrichtigkeit und die Spontaneität der Linie».<sup>14)</sup>

Wer in Artaud – oder Schneemann – nur einen Initiator der Körperkunst sieht, dem entgeht vielleicht eine sehr viel wichtigere Erkenntnis. In Artauds Zeichnungen gibt es keine Grenze mehr zwischen der Körpererfahrung und ihrem zweidimensionalen, visuellen Ausdruck, «der Körper ist die Leinwand».<sup>15)</sup> Angesichts dieser Konvulsionen und am eigenen Körper vorgenommenen Eingriffe kann uns Body-Art nur als redundantes Verfahren vorkommen. Selbst in vielen von Artauds letzten, in Ivry-sur-Seine entstandenen Porträts, in denen sich eindeutige Ähnlichkeiten ausmachen lassen, scheinen die gestischen Zeichen ein Kraftfeld um das menschliche Subjekt zu bilden, wie um es zu schützen oder die innere Bedeutung jedes Dargestellten hervortreten zu lassen. Die Zeichnungen sind ebenfalls mit Warnungen oder Gebeten versehen. In den verbrannten, verwüsteten und blutigen ENVOUEMENTS, in den Figuren «bewegter Anatomie», deren Inneres abgekratzt, herausgerissen und herausgespuckt wird (wie in den in Rodez entstandenen Zeichnungen), oder in den späteren Porträts ist es das Phänomen des Besizens (oder der Darstellung), das Artaud in den Griff zu bekommen versucht. Jede Zeichnung ist «eine Maschine, die atmet», die durch ihre Zeichen und Gesten ihr Inneres zu öffnen versucht; jede Zeichnung ist eine Prüfung, ein Akt der Wiedergeburt.

Wie «Hors Limites» bewies, lief nach 1968 das Erforschen des Körpers immer mehr auf seine Liquidierung hinaus, seine Zerstückelung, seine Unterwerfung unter Härte-tests – ein Prozess, den Mère-

dieu eine «Theatralisierung» oder «Pantomime» von Kastration und Tod nennt, die Bezug auf den realen Schmerz an Orten wie Auschwitz, Chile oder El Salvador nahm. Vito Acconci hat erst im nachhinein bemerkt, dass zwischen Arbeiten wie TRADEMARKS (1970) und dem Vietnamkrieg ein enger Zusammenhang besteht.<sup>16)</sup> Die bekanntere Body-Art der 70er Jahre von Acconci, Chris Burden oder Marina Abramovic konnte als eine direkt auf dem Körper ausgeführte, seine symbolischen Grenzen zerstörende Aktion gesehen werden. Das ist grundverschieden von dem, was Artaud lebte und darstellte. Artaud war jedoch Gnostiker genug, um zu sehen, dass auch alltägliche Phänomene und Ereignisse symbolische Grenzverschiebungen sein können. Für Artaud ist der Körper schon von seiner Zeugung an Mythos und Symbol: «Weil die Realität jeder Geschichte, jeder Fabel allem Göttlichen und Surrealen auf schreckliche Weise überlegen ist.»<sup>17)</sup>

Artaud ist solch eine erschreckende «schwarze Sonne», weil der Begriff der künstlerischen Produktivität das genaue Gegenteil ist von seiner eruptiven, selbstzerstörerischen Wut; Mèredieu nannte diese eine «kreative Selbst-Kannibalisierung» in einem Körper, der «sich unablässig neu konstituiert und wieder auflöst». Artaud liess keinen Zweifel daran, dass de-

nen, die seine Zeichnungen als Kunstwerke, als Werke ästhetischer Simulation der Realität betrachten, «Höllenstrafen drohen». Kein einziges sei ein Werk im eigentlichen Sinn.<sup>18)</sup>

Wie für viele andere war Artaud auch für Schneemann ein nicht wegzudenkender Impuls für ihr Leben und ihre Kunst. Doch was Lawrence Alloway Schneemanns «dionysische Sackgasse» nannte, führt nicht zum unwiederbringlichen, untröstlichen Verlust des Ichs, sondern zu einem aktivierten Raum, in dem eine erfüllte, orgasmische Sexualität die Tür zur Psyche aufstösst.

Dem Paranormalen scheinen Tür und Tor geöffnet, was mit der Auflösung der normalen Hülle um das Ich zusammenhängt. Es ging nichts verloren, es ging nur etwas durch einen hindurch.<sup>19)</sup>

Das Spartanische, Quälende, Exkrementelle Artauds oder der Aktionisten wurde bei Schneemann zum ekstatischen Exzess, wobei die Unterwerfung unter das Lustprinzip zu einer erfüllten Erschöpfung führt. Trotz zahlloser Realisierungen in Drucken, Photos, Skulpturen und Filmen entzieht sich Schneemanns Werk – wie die Quellen seiner Inspiration – jeder Kategorisierung oder Vereinnahmung.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Wie z. B. Kristine Stiles, Joanna Frueh, Kathy O'Dell, Amelia Jones, Laura Cottingham, Kathy Constantinides und Rebecca Schneider. Schneemann wurde zwar auch von anderen Kritikerinnen erwähnt und unterstützt, doch die wichtigsten Essays über ihre Arbeiten stammen beinahe ausnahmslos aus der Feder männlicher Kritiker: Dan Cameron, Frederick Ted Castle, Thomas McEvelley, Lawrence Alloway, Henry Sayre, Robert Haller, Robert C. Morgan, Johannes Birringer, Gene Youngblood, Scott McDonald und David James. Zu den Ausnahmen gehören Artikel von Ann Sargent-Wooster, Valie Export, Julia Ballerini und Carey Lovelace.

2) David E. James, *Allegories of Cinema*, Princeton University Press, 1989, S. 321. Was zeitgenössische Reaktionen auf Schneemanns frühe Performances betrifft, vgl. Jill Johnstons ambivalente Rezension von MEAT JOY, *Village Voice* X, Nr. 6 (1964), S. 17. Johnston schreibt: «Mir gefällt der Geist in MEAT JOY, aber ich kann den Beobachter verstehen, der das Fleisch sah und die Kartoffeln suchte. Carolee Schneemann bevorzugt Kultur im rudimentären Zustand, vor und nach der Zähmung durch Stolz

und Salonfähigkeit... Anfang und Ende einer Sache werden gewöhnlich als im Chaos vereint betrachtet: die Vorstufe einer noch nicht zum Ausdruck gekommenen Aktivität, die sich zu einer Form verdichtet und der in den Flammen vergehende Phönix, der sich aus der Asche neu erhebt.»

3) «Carolee Schneemann: Up To and Including Her Limits», 24. November 1996–26. Januar 1997, New Museum of Contemporary Art, New York City, Kurator: Dan Cameron.

4) «Antonin Artaud: Arbeiten auf Papier», 5. Oktober 1996–7. Januar 1997, Museum of Modern Art, New York City, Kuratorin: Margit Rowell.

5) Zumindest die Gruppe Floating Point Unit (<http://www.thing.net/~floating>) hat eine Performance/Installation, BODY WITHOUT ORGANS (1996), Artaud gewidmet, dem sie die Fähigkeit bescheinigen, «fünfzig Jahre vor der Entstehung des Internets schon dessen körperlose Stimmen gehört zu haben».

6) Organisiert von Marie-Laure Bernadac und Bernard Marcadé, 24. Oktober 1995–12. Februar 1996, Centre Georges Pompidou, Paris. Photographien von Carolee Schneemanns UP TO

AND INCLUDING HER LIMITS (1976) waren Teil der im Rahmen der Biennale Venedig 1995 organisierten Ausstellung «Identité e Alterità».

7) Organisiert von Jean de Loisy, 9. November 1994–23. Januar 1995, Centre Georges Pompidou.

8) MORTAL COILS, eine Arbeit Schneemanns, die vom 13. April bis 13. Mai 1995 im Wiener Kunstraum gezeigt wurde, löste viele Diskussionen aus, in denen das sinnfreudige Werk Schneemanns mit den immer noch umstrittenen Wiener Aktionisten verglichen wurde. Vgl. Christoph Blash, «Frau unter Kontrolle», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Mai 1995, S. 38; Doris Kruppl, «Die amerikanische Schwester der Wiener Aktionisten», *Der Standard*, 11. April 1995, S. 23.

9) Vgl. dazu: Hubert Klocker, «Der zertrümmerte Spiegel», in *Wiener Aktionismus 1960–71*, Bd. 2, Hubert Klocker (Hrsg.), Ritter Verlag, Klagenfurt 1989, S. 211.

10) Michael White: *Empty Seats*, Hamish Hall, London 1964, S. 77. Photos von MEAT JOY vermitteln vielleicht den Eindruck einer chaotischen Performance, in Wirklichkeit war diese «Zelebration des Fleisches als Material» eine sorgfältig geplante und

phantasievoll gestaltete Evokation der Reaktionen eines mit verschiedenen Kombinationen von Materialien, Licht, Farbe und Ton konfrontierten Körpers. Für eine Beschreibung der Struktur von MEAT JOY vgl. *More Than Meat Joy*, Carolee Schneemann, Bruce McPherson (Hrsg.), Documentext, New Paltz 1979, S. 62–87.

11) Interview des Autors mit Schneemann am 21. September 1991.

12) Carolee Schneemann, «Erotic Taboo», Gespräch, Hartford Symposium, 19. Oktober 1989.

13) Interview des Autors mit Schneemann am 9. April 1995.

14) Antonin Artaud, *Watchfiends and Rack Screams*, Clayton Eshleman und Bernard Bador (Hrsg. u. Übers.), Exact Change, Boston 1995, S. 278–79. (Zitat aus dem Englischen übers.)

15) Florence du Mèredieu, *Antonin Artaud. Portraits et gris-gris*, engl. Übers. Charles Doria, Editions Blusson, Paris 1984, S. 62.

16) Mark Hinson, «Interview: Vito Acconci», *Art Papers* 11, Nr. 2 (März/April 1987), S. 41–42.

17) Antonin Artaud, *Artaud Anthology*, Jack Hirschman (Hrsg.), City Lights Books, San Francisco 1965, S. 143.

18) Artaud, *Watchfiends and Rack Screams*, S. 278 ff.

19) Interview des Autors mit Schneemann am 9. April 1995.



CAROLEE SCHNEEMANN, JIM'S LUNGS, 1986, watercolor, acrylic, urine, and pastel on paper, 51 x 80" / JIMS LUNGEN, Wasserfarbe, Acryl, Urin und Pastell auf Papier, 129,5 x 203 cm.