

Carolee Schneemann: Posthumanist Pioneer

Carolee Schneemann, pionnière posthumaniste

Giovanni Aloï

Number 96, Spring 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90924ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aloï, G. (2019). Carolee Schneemann: Posthumanist Pioneer / Carolee Schneemann, pionnière posthumaniste. *esse arts + opinions*, (96), 84-89.

Carolee Schneemann: Posthumanist Pioneer

Giovanni Aloï

“I’m blessed with muse-cats who have inspired and guided my work. The lessons include: improvisation in space with found materials; risk and self-confidence linked in physical action; unrestrained tenderness and demonstrative love and affection; they have instructed as to the transitions between visible and invisible; they have clarified the motion between domestic worlds and a scale of landscape inaccessible to humans; they have heightened my concentration, patience; taught me the ability to sit in total stillness and react instantaneously; they have enlarged and shifted my scale of perceptions, combined charming wit with psychological welfare and absorb anxiety and turn it into purring contentment; they have clarified the presence and power of the para-normal and have expressed inspired joyful devotion.”¹

—Carolee Schneemann

“Anyone who likes cats or dogs is a fool,” wrote Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus*.² In the view of these poststructuralist prophets, pets are the animals of psychoanalysis. They draw us “into a narcissistic contemplation” and are Oedipal in essence.³ But I like to think that Carolee Schneemann’s work could have changed Deleuze and Guattari’s minds.

Throughout the 1980s, well before animal studies began to challenge the anthropocentric order, Schneemann bravely explored interspecies vulnerability and affect in ways that nobody else had attempted before. Flying in the face of gender stereotypes, taboos, and decorum, Schneemann showed us what universal love might look like through the gaze of an

artist who knew how to use her body as a thoroughly sensitive, utterly realist, and politically charged catalyst.

Although many articles published to commemorate Schneemann’s recent death will focus on her outstanding contribution to performance and feminist theory, few, if any, will acknowledge her highly idiosyncratic and typically subversive ability to forge novel and meaningful connections with the non-human. The cats that populate and define some of her most challenging works were intimate companions, true collaborators, and unknowing avant-garde icons.

In 1974, more than twenty years before Jacques Derrida experienced the existentialist discomfort of having his naked body scrutinized by his cat,⁴ Schneemann exclaimed, “THE CAT IS MY MEDIUM!”⁵ She had already worked out that animals hold the key to a kind of creative freedom that we humans have relinquished to the power of language. The disruptive creative force that cats brought into her life as an artist was based and developed on the grounds of a genuine intimacy that surpassed the notions of master and pet. As a result, her expressive potential always lay in her ability to bypass the symbol in order to access the essence of non-human otherness and harness it as a creative driving force. In Schneemann’s view, the ability to access and experience the world outside of social prescriptions and impositions is at the root of creativity. This belief was already visible in her most iconic statement of the 1960s, *Meat Joy* (1964), a groundbreaking performance that had already firmly planted her on the map as a visionary social and cultural disruptor. From the formality of a dinner party setting, *Meat Joy* quickly descends into a modern-day bacchanalia. The rawness of dead animal flesh recklessly flung around the scene incarnates the death of morality, the abandonment of decency, and the triumph of matter over mind.

But despite its indisputable iconic status, to Schneemann, *Meat Joy* also meant the epitome of a personal crisis, triggered by the political energies that so strongly defined the cultural and artistic scene of the 1960s. She felt alienated by a masculine predominance in performance art that left her disoriented. Her move away from New York City and subsequent relocation to London and Paris during the 1970s was a desperate attempt to reclaim her artistic voice, on her own terms, in a different creative space.

It was at this moment of crisis that Schneemann turned to animals in a substantially new way and that her cat, Kitch, emerged as the creative muse that propelled her career in a wholly new direction. A deliberately nonconformist Super 8 film, *Kitch’s Last Meal* (1976), challenges the viewer with a



Carolee Schneemann

Infinity Kisses II Collage Edition
(*Vesper*), 1990–1998.

Photo : © Carolee Schneemann, permission
de | courtesy of the Estate of Carolee
Schneemann, Galerie Lelong & Co., Hales
Gallery & P•P•O•W, New York, and Electronic
Arts Intermix (EAI), New York

Carolee Schneemann*Meat Joy*, 1964.

Photo : Al Giese, © Carolee Schneemann, permission de | courtesy of the Estate of Carolee Schneemann, Galerie Lelong & Co., Hales Gallery & P+P+O+W, New York



formally complex and open-ended diaristic account of her life with partner Anthony McCall. The film is structured around the last days of her elderly (almost twenty-year-old) female cat Kitch. Intimate and quotidian in essence, and yet thoroughly transfigured on visual and sonic terms, the film ends with the artist's irreducible manifestation of loss at witnessing the passing of a true companion.

Throughout the 1980s and 1990s, Schneemann continued to explore the boundaries of intimacy and affect at the frontier of interspecies communication with the collaboration of two other fellow felines: Cluny and Vesper. The close-to-the-body Super 8 filmic vernacular of *Kitch's Last Meal* was updated to the sometimes out-of-focus graininess of a 35mm bedside camera. *Infinity Kisses I* (1980–88) and *Infinity Kisses II* (1990–98) capitalize on the simplest low-fi realism of domestic moments charged with timeless tenderness. The images comprising this series are the documentation of a morning ritual: artist and cat exchanging full-throttle French kisses. Of the series, Schneemann has eloquently said, “the intimacy between cat and woman becomes a refraction of the viewers’ attitudes to self and nature, sexuality and control, the taboo and the sacred.”⁶ Despite being conceived as the emblem of boundaryless affection, these images are unsettling. To some they straddle the line of bestiality. They breach the solid constituency of humanity as a separate entity from animality. But to others, they stand as powerful and brave tools to explore interspecies relations. Is this desire? Is it reciprocal? That Cluny and Vesper would, as the artist has reported, initiate the effusive exchange perhaps makes these images more intriguing. The snapshot-selfie quality of the images, which are often out of focus, and the seemingly unstaged framing cast the viewer as a silent, observing companion—close enough to perceive the event’s vibrant spontaneity.

Animal mouth and human mouth produce sites of indispensable pleasures and existential differences. The human voice and the animal voice are equalized by the silent kissing

and the photographic medium that captures them. It is in the infinity of this very silence, resting on lips sharing an intimate encounter, that human-animal kinship is made visible. We see pleasure—reciprocal abandonment. There’s no master, there’s no tie. At times, it might appear that we are allowed to peer into what could be described as true interspecies love. A wordless desire to reach for one another—a will to find a union lost a couple of million years ago, here unfolding in a new human-animal poetics of tenderness and vulnerability.

1 — Carolee Schneemann, excerpt from unpublished manuscript, May 1981, in Thyrsa Nichols Goodeve, “‘The Cat Is My Medium’: Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann,” *Art Journal Open* (July 29, 2015), <<http://artjournal.collegeart.org/?p=6381#fn-6381-13>>.

2 — Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (London: Continuum, 2004), 265.

3 — *Ibid.*

4 — Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* (New York: Fordham University Press, 2008).

5 — Carolee Schneemann, letter to Margaret Fisher, July 17, 1974, in *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle*, ed. Kristine Stiles (Durham: Duke University Press, 2010).

6 — Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects* (Cambridge and London: MIT Press, 2003), 264.

Carolee Schneemann, pionnière posthumaniste

Giovanni Aloï

« J'ai la chance d'avoir pour muses des chats qui ont inspiré et guidé mon travail. Au nombre des apprentis-sages : improvisation dans l'espace avec objets trouvés ; témérité et assurance unies dans le geste ; tendresse et épanchement d'amour et d'affection sans retenue ; ils m'ont fait comprendre les transitions entre le visible et l'invisible ; ont clarifié le passage entre nos mondes domestiques et un horizon dont l'échelle est inaccessible à l'être humain ; ont accru ma concentration, ma patience ; m'ont enseigné à m'asseoir dans une immobilité absolue, puis à réagir dans l'instant ; ont élargi et modifié l'échelle de mes perceptions, ont allié charme spirituel et contentement psychologique et absorbé l'anxiété pour la transformer en ronronnement satisfait ; ont clarifié la présence et la puissance du paranormal et libéré une dévotion inspirée et joyeuse¹. »

—Carolee Schneemann

« *Tous ceux qui aiment les chats, les chiens, sont des cons²* », écrivaient Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*. Du point de vue de ces prophètes poststructuralistes, chats et chiens sont les animaux de la psychanalyse. Ils « nous entraînent dans une contemplation narcissique » et, par essence, sont œdipiens³. Mais je me plais à penser que l'œuvre de Carolee Schneemann aurait changé la vision de Deleuze et de Guattari.

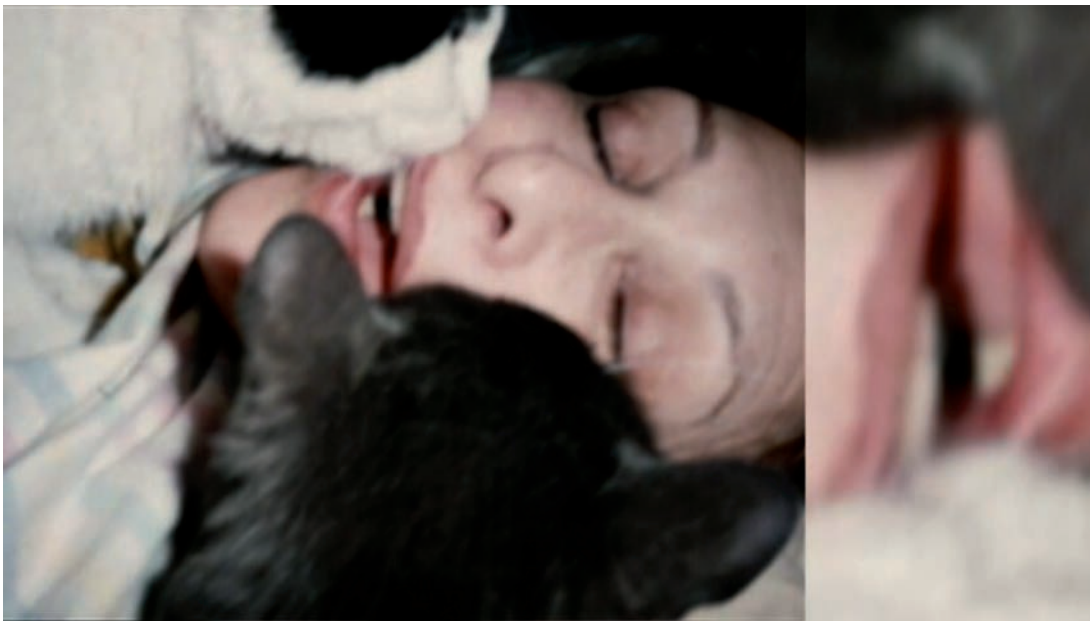
Dans les années 1980, bien avant que les études animales n'entreprennent de remettre en question l'ordre anthropocentrique, Schneemann explore la vulnérabilité et l'affect interspécifiques avec courage, comme personne ne l'a fait jusqu'alors. Défiant les stéréotypes sur les genres, les tabous et la bienséance, elle montre à quoi pourrait ressembler l'amour universel à travers ses yeux d'artiste capable d'user de son corps comme d'un catalyseur profondément sensible, extrêmement réaliste et politiquement chargé.

Bien que de nombreux articles publiés récemment pour souligner le décès de Schneemann mettent l'accent sur sa contribution exceptionnelle à la performance et à la théorie féministe, peu, voire aucun, ne reconnaissent sa capacité unique et typiquement subversive à tisser avec le non-humain des liens audacieux et porteurs. Les chats qui peuplent et qui définissent certaines de ses œuvres les plus provocantes étaient des compagnons intimes, de véritables collaborateurs et, sans le savoir, des porte-étendards de l'avant-garde.

En 1974, plus de 20 ans avant que Jacques Derrida éprouve un malaise existentiel face à son chat examinant son corps nu⁴, Schneemann s'exclame : « LE CHAT EST MON MÉDIUM⁵ ! » Elle est déjà arrivée à la conclusion que les animaux ont accès à une forme de liberté créatrice que nous, êtres humains, avons troquée contre le pouvoir du langage. Fertile et perturbatrice, la force que les chats apportent à l'artiste en elle repose et se développe sur la base d'une intimité authentique qui excède le rapport maître-animal. Le potentiel expressif de Schneemann réside donc toujours dans une aptitude à dépasser le symbole pour accéder à l'essence d'une altérité non humaine et la harnacher pour en faire une force motrice créative. Du point de vue de l'artiste, à la source de la créativité se trouve la faculté d'explorer et d'appréhender le monde en dehors du cadre social prescrit et imposé. Cette conviction est déjà manifeste dans *Meat Joy* (1964), son œuvre phare des années 1960, performance avant-gardiste qui, d'emblée, la positionne comme une provocatrice et une visionnaire sociale et culturelle. Depuis le contexte officiel d'un dîner entre amis, *Meat Joy* glisse rapidement vers une bacchanale des temps modernes. Le caractère brut de la chair animale, balancée avec désinvolture, y incarne la mort de la moralité, l'abandon de la décence et le triomphe de la matière sur l'esprit.

Or, en dépit du statut emblématique de l'œuvre, pour Schneemann, *Meat Joy* exprime également une crise personnelle, générée par les forces politiques qui définissent la scène artistique et culturelle des années 1960. L'artiste se sent aliénée par la domination masculine des arts performatifs, domination qui la plonge dans la perplexité. Elle quitte New York, s'installe à Londres et à Paris durant les années 1970, tentant désespérément de reprendre possession de sa voix artistique, à ses propres conditions, dans un espace de création différent.

C'est à cette époque que Schneemann se tourne vers les animaux d'une manière radicalement nouvelle et que sa



Carolee Schneemann

† *Infinity Kisses-The Movie*, captures vidéos | video stills, 2008.

Photos : © Carolee Schneemann, permission de | courtesy of the Estate of Carolee Schneemann, Galerie Lelong & Co., Hales Gallery & P•P•O•W, New York, and Electronic Arts Intermix (EAI), New York

→ *Kitch's Last Meal*, captures vidéos | video stills, 1973-1976.

Photos : © Carolee Schneemann, permission de | courtesy of the Estate of Carolee Schneemann, Galerie Lelong & Co., Hales Gallery & P•P•O•W, New York, and Electronic Arts Intermix (EAI), New York

chatte, Kitch, devient sa muse, ce qui donne à sa carrière une tout autre orientation. Délibérément anticonformiste, *Kitch's Last Meal* (1976), filmé en Super 8, bouscule le spectateur. Chronique d'une complexité formelle certaine, le film, qui relate la vie de l'artiste avec son partenaire Anthony McCall, se construit autour des derniers jours de Kitch, alors très âgée (presque 20 ans). Profondément intime et ancrée dans le quotidien, et pourtant lyrique sur le plan visuel et sonore, l'œuvre se conclut par une ouverture sur l'irréductible expression de la perte vécue par l'artiste, qui assiste à la mort d'une véritable compagne.

Au cours des années 1980 et 1990, à la limite de la communication interspécifique, Schneemann continue à explorer les confins de l'intimité et de l'affect en collaboration avec deux autres partenaires félins, Cluny et Vesper. Au plus près du corps, le langage visuel en Super 8 de *Kitch's Last Meal* s'invite au lit à travers l'objectif d'une caméra 35 mm qui floute l'image et lui donne du grain. *Infinity Kisses I* (1980-1988) et *Infinity Kisses II* (1990-1998) mettent à profit un réalisme « basse fidélité » des plus simples qui aborde des moments de vie domestique empreints d'une tendresse intemporelle. Les images de ces séries documentent un rituel matinal : l'artiste et le chat qui s'embrassent à pleine bouche. De cette œuvre, Schneemann a éloquentement dit : « L'intimité entre le chat et la femme est en quelque sorte la réfraction de l'attitude du spectateur vis-à-vis de soi et de la nature, de la sexualité et du contrôle, du tabou et du sacré⁶. » Bien que conçues comme des représentations d'une affection sans borne, ces images dérangent. Pour certains, elles frisent la bestialité; elles enfreignent les solides assises de l'humanité en tant qu'entité distincte de l'animalité. Mais pour d'autres, elles constituent des instruments courageux et puissants permettant de sonder les rapports interspécifiques. S'agit-il de désir? Est-ce réciproque? Que Cluny et Vesper, comme l'artiste l'affirme, soient les instigateurs des effusions rend peut-être ces images plus intrigantes encore. L'esthétique de ces images souvent floues, proches du *selfie* ou de l'instantané, et le cadrage en apparence improvisé font du spectateur un témoin muet – assez près de la scène pour en percevoir la vibrante spontanéité.

La gueule animale et la bouche humaine sont ici le site d'indicibles plaisirs et de différences existentielles. La voix humaine et le cri animal se mettent au diapason grâce au

baiser silencieux et au procédé photographique qui le capte, et c'est dans l'infini de ce silence né du contact intime entre les lèvres que se font jour les affinités entre l'être humain et l'animal. Le spectateur reconnaît le plaisir – un abandon mutuel. Il n'y a pas de maître, pas d'attaches. Nous sommes invités, pourrait-il sembler, à assister à un véritable amour interspécifique, un désir sans mot de se rejoindre, une volonté de retrouver une union perdue il y a quelques millions d'années qui se déploie ici dans une nouvelle poésie humaine-animale de la tendresse et de la vulnérabilité.

Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre**

1 — Carolee Schneemann, extrait d'un manuscrit inédit datant de mai 1981, dans Thyrza Nichols Goodeve, « "The Cat Is My Medium": Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann », *Art Journal Open*, 29 juillet 2015, <<http://artjournal.collegeart.org/?p=6381>>. [Trad. libre]

2 — Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1980, p. 294. [En italique dans le texte original]

3 — Ibid.

4 — Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

5 — Carolee Schneemann, lettre à Margaret Fisher, 17 juillet 1974, dans Kristine Stiles (dir.), *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 218. [Trad. libre]

6 — Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2003, p. 264. [Trad. libre]

