

# POST SCRIPTUM

*Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*

## A paso distinto. Arte y feminismo en Italia desde los años setenta

**Maria Antonietta Trasforini**

### Como citar:

TRASFORINI, M. A. A paso distinto. Arte y feminismo en Italia desde los años setenta. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 432-466, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672672. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672672>.

**Imagem** [modificada]: Catalogo della Mostra: Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70 / a cura di Anna Maria Fioravanti Baraldi; con la consulenza scientifica di Mirella Bentivoglio. Opera riprodotta: Galassia Gutemberg, de Paola Levi Montalcini, 1979.

# A paso distinto. Arte y feminismo en Italia desde los años setenta\*

Odd Pitch. Art and feminism in Italy since the seventies

Maria Antonietta Trasforini\*\*

## RESUMEN

Este ensayo analiza la relación entre el feminismo y los mundos del arte en Italia a partir de la década de los setenta. A través de este recorrido, se perciben las constantes divergencias que se produjeron entre la cultura política del movimiento, los mundos del arte y los ambientes académico-institucionales, lo que conllevó que los Women's-Gender Studies no se incorporasen a la universidad sino tardíamente, en la segunda mitad de los noventa. Una vía italiana intermedia es la que representó la creación de una difusa red de estructuras/instituciones/asociaciones de feminismo cultural que funcionaron como ambientes de militancia, investigación y producción cultural. Las tres matrices teóricas del término "Cultura" (deconstructiva, esencialista e histórico-psiconanalítica) tuvieron también repercusiones significativas sobre las relaciones entre arte y feminismo. Las artistas participaron también de este contexto contradictorio de militancia e investigación, pero carecieron de una explícita elaboración teórica así como de una genealogía de género a la que remitirse. En lo que respecta a las investigaciones sobre arte y género, se publicaron escasos estudios en Italia en los años ochenta. Habrá que esperar al inicio del siglo XXI para que se consolide un interés histórico y cultural en torno a las relaciones entre arte y feminismo, con la aparición de numerosas publicaciones académicas, el surgimiento de una nueva generación de docentes e historiadoras del arte y, por último, el acceso de estudiosas y expertas a puestos de dirección en importantes museos y centros de arte nacionales.

## PALABRAS CLAVE

Arte. Feminismo. Género. Cultura. D\_e\_c\_o\_n\_s\_t\_r\_u\_c\_c\_i\_ón\_.

## ABSTRACT

This essay analyzes the relationship between feminism and the art worlds in Italy from the seventies. Through this journey, the constant divergences that occurred between the political culture of the movement, the worlds of art and academic-institutional environments are perceived, which led to Women's-Gender Studies not

being incorporated into the university until later, in the second half of the nineties. An intermediate Italian path is the one that represented the creation of a diffuse network of structures/institutions/associations of cultural feminism that functioned as militancy, research and cultural production environments. The three theoretical matrices of the term "Culture" (deconstructive, essentialist and historical-psychoanalytic) also had significant repercussions on the relations between art and feminism. The artists also participated in this contradictory context of militancy and research, but they lacked an explicit theoretical elaboration as well as a gender genealogy to refer to. As far as research on art and gender is concerned, few studies were published in Italy in the 1980s. We will have to wait until the beginning of the 21st century for a historical and cultural interest in the relationship between art and feminism to consolidate, with the appearance of numerous academic publications, the emergence of a new generation of women art teachers and historians and, finally, the access of women scholars and experts to management positions in important museums and national art centers.

#### KEYWORDS

Art. Feminism. Gender. Culture. D\_e\_c\_o\_n\_s\_t\_r\_u\_c\_i\_ón\_.

## 1. La cultura política del feminismo en Italia, artistas y mundo del arte

El impacto del feminismo (o del neo-feminismo) en los mundos del arte italianos desde los años 70 del siglo XX hasta la actualidad no se puede sintetizar con un solo término ni describir como un único fenómeno. Más que de un mapa homogéneo, se trata de un archipiélago de fenómenos que confirman que la historia del feminismo italiano se parece todavía a una fotografía desenfocada, más aún si se examina desde el punto de vista del arte.

El análisis que sigue no es una reconstrucción histórica exhaustiva, sino una aproximación, inevitablemente incompleta, a algunos aspectos problemáticos de la relación entre el feminismo y el campo del arte en

Italia, a través de la cual intento sugerir algunas de las peculiaridades o especificidades propias del caso italiano. Me moveré, de hecho, de forma no lineal a través de tiempos y temas diversos, aunque me concentraré sobre todo en la vibrante década que transcurre desde 1970 hasta los primeros 80 (1980 es el año en el que Lea Vergine<sup>1</sup> comisaría su gran exposición sobre la otra mitad de la vanguardia<sup>2</sup>, porque creo que los debates y acontecimientos que tienen lugar en ese amplio y variado periodo dan forma a muchos de los eventos que se sucederán posteriormente.

Una primera particularidad del mapa del feminismo italiano hasta finales de los setenta tiene que ver con las continuas disputas que tienen lugar tanto dentro del propio movimiento como del mundo del arte y de los ambientes académicos e institucionales, un clima de antagonismo que perdura a lo largo de la década siguiente. En particular, las posiciones de algunos grupos y de muchas artistas de los 70 y 80 oscilarán entre una crítica radical de la cultura (que en el caso de Carla Lonzi se traducirá en un gran rechazo del mundo del arte) y las actitudes más conciliadoras y pragmáticas de otras artistas o comisarias (Seravalli, 2013: 43-46).

En cualquier caso, las posiciones anti-institucionales del movimiento, por un lado, y la resistencia tradicional de las instituciones a asumir los debates feministas, por otro, harán que la penetración en Italia de los llamados *Women's-Gender Studies* se retrase hasta al menos la segunda mitad de los años 1990. Una vía italiana intermedia, ajena a la universidad y a las grandes instituciones del arte, fue la creación, en varias ciudades (además de Milán, habría que mencionar Roma, Turín, Bolonia y Nápoles), de una difusa red de estructuras/instituciones/asociaciones de feminismo cultural (desde las librerías feministas a las editoriales o los centros de documentación) que funcionaron como entornos de investigación y creación.

Como consecuencia de este retraso, nos encontramos con una escasez de investigaciones y publicaciones sobre arte y género a lo largo de los años 1980 (a pesar de la temprana traducción al italiano del ensayo de Linda Nochlin en 1976 y 1977), y no será hasta finales de los 90 cuando esta

situación se empiece a revertir. En efecto, habrá que esperar al cambio de siglo para que tenga lugar la concesión de León de Oro a cinco jóvenes artistas italianas<sup>3</sup> del Pabellón “virtual” de Italia en la Bienal de Venecia de 1999, un galardón que puede verse como la señal de un cambio generacional pero también como un legítimo reconocimiento al trabajo de las artistas y a la importancia disciplinar de las cuestiones sobre arte y género.

En contraste con la discontinuidad de las décadas anteriores, desde inicios de los 2000 se está consolidando un intenso trabajo de investigación que, a través de numerosas publicaciones, incluidas las tesis y trabajos universitarios, arroja nueva luz sobre fenómenos, movimientos y artistas considerados hasta entonces marginales en la disciplina de la historia del arte<sup>4</sup>. Este cambio puede atribuirse no solo al nuevo interés que, desde el punto de vista histórico y cultural, suscitan las relaciones entre el arte y el feminismo en Italia, sino también a la legitimación que por fin está logrando en las instituciones académicas el trabajo de una nueva generación de docentes e historiadoras, así como a la llegada de muchas mujeres a la dirección de importantes museos y centros de arte nacionales.

## **2. Artistas singulares en los años 60**

El escenario que se abre en la Italia pre-feminista de los años 1960 es un panorama en continuo movimiento. Muchas de las artistas italianas de ese periodo forman parte de una generación que se sitúa entre la emancipación pre-feminista y el feminismo y que está marcada por nuevos lenguajes precursores y originales, que muchas veces toman la forma de investigaciones “solitarias”: baste citar, como ejemplos, los nombres de Carol Rama<sup>5</sup>, Bice Lazzari<sup>6</sup> o Maria Lai<sup>7</sup>. También están aisladas las artistas que participan en exposiciones de grupo (como Marisa Merz<sup>8</sup> en el Arte Povera, Ketty La Rocca<sup>9</sup> en el grupo '70 de Florencia, Carla Accardi<sup>10</sup> en el entorno informalista en Roma, Giosetta Fioroni<sup>11</sup> en el grupo romano del

Pop Art de los 70 o Dadamaino en los grupos de vanguardia milaneses de los años 60 y 70). “Muchas artistas – comenta Mirella Bentivoglio (1998: 7) – operaban de forma solitaria: otras empezaron sus carreras dentro de grupos bien cohesionados intentando encontrar formas de expresión propias para las que carecían de modelos”. Su trabajo reflejaba la búsqueda de nuevos lenguajes, prácticas híbridas y experimentaciones cercanas al horizonte creativo de las neovanguardias (Perna J., 2015, 2017). En tanto en cuanto carecían de “una genealogía de género”, muchas artistas italianas, que ya se mostraban emancipadas y protofeministas, optaron por seguir caminos experimentales: desde la poesía concreta a las escrituras visuales, paramusicales o matéricas pasando por el libro objeto, con artefactos, collages y reelaboraciones de objetos cotidianos. Muchas de ellas anticiparon la multimedialidad de los años noventa, recurriendo al uso de la fotografía, el cine y el vídeo, en un intento de reflexionar sobre los nuevos lenguajes de los medios de masas que estaban desarrollándose en una Italia en proceso de rápida modernización (Trasforini, 2001). En muchos casos, se inclinaron por opciones experimentales: se alejan de los “materiales” pictóricos tradicionales para crear obras de raigambre geométrica y objetos ópticos dinámicos (Dadamaino) o cinéticos (Grazia Varisco); usan materiales industriales para obtener obras híbridas (Nanda Vigo) o crean ambientes sinestésicos y extraños (Laura Grisi)<sup>12</sup>, como en el caso de los materiales plásticos translúcidos – el Sicofoil<sup>13</sup> – que emplea Carla Accardi en la creación de su Tenda (1965-66). Muchas de ellas serán definidas como “protofeministas” o precursoras del feminismo (Perna-Scotini, 2019).

### **3. Carla Lonzi, de los mundos del arte al feminismo**

Los años 1970 se inician con el “gran rechazo” de Carla Lonzi (1931-1982). Figura emblemática y precursora, en 1970 abandona una brillante carrera en la crítica de arte – un oficio que definirá como una “farsa” (Iamurri,

2006) – para abrazar la *fiesta del feminismo* y fundar ese mismo año en Roma, junto a Carla Accardi y Elvira Banotti, Rivolta Femminile<sup>14</sup>, un grupo que se halla en los orígenes del feminismo italiano (Scattigno 2011: 164). Feminismo, separatismo, autoconciencia serán las opciones por las que se incline Lonzi después de publicar *Autoritratto* en 1969 (Lonzi, 1969), el innovador libro-convite construido a partir de entrevistas a 14 artistas italianos (entre los cuales solo había una mujer artista, Accardi). En ese lapso de menos de una década, Lonzi había ensayado un método para poner en relación la figura en transformación del crítico (ella misma) y la del artista, un método de toma de la palabra que anticipaba la práctica de “lo privado es político” del feminismo e, indirectamente, de la autoconciencia: “El artista, impulsado por esta sensibilidad ‘porosa’, se mueve hacia la autoconciencia, transformándose de forma natural en el lector y crítico de sí mismo” (Sauzeau-Boetti, 1993: 36). La constatación de la imposibilidad teórica y vital de encontrar un modo auténtico de querer/poder estar con los artistas está en el origen de su abandono del mundo del arte en 1970. La crítica es un ejercicio de poder – declara entonces – y lo que el artista espera del crítico es una banal prestación de servicios.

El obstáculo a un intercambio auténtico entre éste y los artistas reside en el marco mental del creador, en un narcisismo que se nutre de la acogida por parte de la crítica y del público y, sobre todo, por parte de la mujer – su admiradora – , espejo de su memoria arcaica (...) la denuncia también concierne, incluso doblemente, a las mujeres artistas que reproducen el mismo mecanismo, con un simulacro de emancipación mimética impuesta por su contexto (Sauzeau-Boetti, 1993: 37).

Este gesto de abandono abandono – o quizá, sería mejor decir el paso, por parte de Lonzi, de la presencia a la ausencia en el mundo del arte (Souzeau-Boetti cit.: 36) – marcó un antes y un después en la historia cultural italiana, con significados e implicaciones sobre las que todavía hoy se está reflexionando (Timeto 2013; Trasforini 2016).

En la base de la autoconciencia concebida como acción feminista para construir una nueva subjetividad de los años 1970, nos encontramos, pues, con una práctica – que es también la base de *Autoritratto* – que Lonzi había experimentado en el transcurso de la década anterior en el mundo del arte, una continuidad que tan solo ha sido puesta de manifiesto recientemente (Iamurri, 2016). La publicación de nuevos estudios y documentos a partir de 2010<sup>15</sup> han ayudado a dibujar la innovadora y profunda contribución tanto de la figura de Lonzi como crítica de arte como de la Lonzi feminista, sugiriendo líneas de continuidad entre las dos partes de una biografía que, hasta ese momento, había sido descrita como fuertemente escindida e ideologizada.

En este recorrido singular reside, por tanto, una primera peculiaridad histórico-cultural de la relación entre el arte y el feminismo en Italia, una peculiaridad relacionada con el hecho de que algunos conceptos fundadores del feminismo nacen y maduran en el seno del mundo del arte.

#### **4. La cuestión de la “Cultura” en el feminismo italiano**

Otra singularidad del feminismo italiano deriva del interés central hacia la cultura y el arte como modalidades cognitivas que desarrollarán las teóricas italianas, sobre todo en los años 70 (Wood apud Di Pietro, 2009: 229), y en la atención que prestan, desde el inicio, al término “Cultura”:

La lucha de las mujeres se transforma en un problema de cultura y la cultura específica de las mujeres deviene luego campo de batalla política... la cultura está en el corazón del análisis feminista: la cultura entendida como epistemología y como ética, como modo de conocer y juzgar, la cultura como reproducción de los social... (Wood apud Di Pietro, 2007: 386).

En realidad, en el contexto italiano, dentro del término “Cultura” se entrevén al menos dos matrices teóricas que corren el riesgo de ser

confundidas entre sí. O quizá tres, aunque la tercera es más complicada de definir.

Una primera matriz, que hoy (*a posteriori*) podemos describir como una deconstrucción de los saberes y los lenguajes, está cercana a los *Women/Gender Studies* y fue anticipada y ejemplificada por el ensayo de Nochlin: en el feminismo de los 70 y, sobre todo, de los 80, esta línea estará siempre presente, pero de forma minoritaria, y será vista, en general, como sospechosamente próxima al mundo académico. La otra matriz, de naturaleza radicalmente filosófica, antagonista y con tendencia al “esencialismo”, conocida como “el pensamiento de la diferencia”, marcará, también en el plano internacional, la especificidad/originalidad del feminismo italiano y representa la corriente más renombrada – y traducida – también fuera de Italia. En el entorno de la teoría de la “diferencia” se sitúan la Libreria delle Donne de Milán<sup>16</sup> (con Luisa Muraro<sup>17</sup>, como la filósofa más influyente), que formula su estructura teórica en 1983, y el grupo Diotima de filósofas de Verona (con Adriana Cavarero<sup>18</sup> como figura más relevante)<sup>19</sup>. Todas (o casi todas) son figuras académicas, pero siempre reivindicarán una cierta marginalidad dentro del mundo universitario italiano. En la raíz de esta segunda matriz, que Lea Melandri (2005: 94) ha definido como “diferencialista”, se sitúa la propia Carla Lonzi, con su gesto de la “rebelión” entendida como *deculturación*, con su descubrimiento de una sensualidad femenina distinta de la reproducción, con el significado político que atribuye a la “toma de conciencia” (Melandri, 2005: 93; Scattigno 2011: 162-164).

En los años en los que en los Estados Unidos se estaba pensando el concepto de *gender* como construcción cultural (Rubin, 1975), Carla Lonzi teorizaba la acción radical de la *deculturación*, que aspiraba a hacer una *tabula rasa* de la cultura del patriarcado. En el libro de cabecera de Rivolta Femminile, titulado *Sputiamo su Hegel* (1974), ésta proclamaba che “la *deculturación* por la que optamos es nuestra acción. No se trata de una revolución cultural que sigue y comprende la revolución estructural. Cuestionar la cultura significa cuestionar la valoración de los hechos en función del poder” (Lonzi, 1974:

47-48). Si para Lonzi la cultura es superestructura – su lenguaje, todavía marxiano, tiene también ecos culturalistas de Gramsci y Fanon –, también constituye la forma de colonización más organizada, y el arte su ámbito más refinado. Y la artista mujer que en el mundo del arte busca una identidad social es el colonizado cooptado, el producto más refinado y, por tanto, más execrable de la cultura patriarcal. Y su rechazo no tiene matices:

Huyo de las feministas-artistas (y viceversa): bajo la coartada de potenciar la expresión femenina sacan provecho de los problemas existenciales de las mujeres en un campo dominado por el beneficio, el de la cultura masculina, y traicionan a las compañeras que no han aceptado venderse a cambio de una identidad social (Lonzi, 1978: 1174).

Fueron muchos los cabos sueltos y contradicciones teóricas que, con su muerte temprana, Carla Lonzi dejó sin resolver, la primera de todas es la idea misma que está en la base de las posiciones diferencialistas: la de una identidad femenina “auténtica”, próxima al dato biológico, concebida como “el otro” de la cultura, de la política, de la que nace el gesto de revuelta de la *deculturación*: “la fuerza del hombre radica en su identificación con la cultura, la nuestra residen en rechazarla”. Era inevitable que una posición así tuviese consecuencias: como ha observado Kirshner (2007:395-96), “..she was unable to fuse art criticism dialectically with her feminism”. Según Lea Melandri (2005:94), el pensamiento de la diferencia, en sus explicitaciones teóricas, le otorgó sistematicidad a unas posiciones que, en el caso de Lonzi, eran todavía contradictorias.

Una tercera matriz más difícil de definir, más próxima a la deconstructiva que a la diferencialista, tiene que ver con las perspectivas teóricas y políticas que surgen del encuentro entre el psicoanálisis y el feminismo, cuestionando la idea de la identidad femenina originaria y planteándola más bien como una construcción histórica. Cercana a la práctica deconstructiva de interrogación de los saberes disciplinares, esta línea subraya la novedad del quehacer feminista y confirma que la subjetividad, y el imaginario sexual en general, no se pueden disociar de

la construcción histórica de los saberes (Melandri 2005: 95). A esta labor deconstructiva, aunque sin su sistematicidad teórica, se refieren, de alguna manera, los experimentos de los grupos de la Práctica del Inconsciente <sup>20</sup> llevados a cabo en Milán, Turín, y Roma.

En lo que respecta al arte, esta matriz tiene una posición abierta y no dogmática, de duda y participación, de exploración del trabajo y de la identidad de las artistas. Podemos colocar en esta matriz de cultura francesa a Souzeau-Boetti – con referencias teóricas a Kristeva, Barthes y, en parte a Luce Irigaray y Juliet Mitchel – y a Manuela Fraire, primero artista y luego psicoanalista (ambas fundadoras de la Edizioni delle Donne) y también, como ya he mencionado, a las secciones milanesa (con Lea Melandri y Lidia Campagnano) y romana de la Práctica del Inconsciente. Son posiciones distantes del dogmatismo filosófico del pensamiento de la diferencia, pero todavía “respetuosas” con Lonzi y declaradamente deudoras de ella.

Aunque resultan difíciles de identificar y distinguir, estas tres matrices de la “cultura” también han tenido un impacto significativo en la relación entre el arte y el feminismo.

## **5. Formas de feminismo cultural en los años 70 y 80**

Una de las dificultades mayores a la hora de trazar una historia precisa de ese periodo es su escasa “cultura de archivo”, relacionada con las prácticas centrales del movimiento, basadas en la oralidad – de los encuentros, de la autoconciencia, de la lucha política –, unas prácticas que reflejaban la urgencia de producir y vivir una nueva subjetividad que entraba en conflicto con el “tiempo lento” de la historia. En contraposición a esta naturaleza líquida del movimiento, se va configurando también una tendencia a construir espacios colectivos que producen una “nueva cultura” y se interrogan acerca de la creatividad. A partir de mediados de los 70 – y en las décadas siguientes – toma forma un circuito difuso de producción

cultural, formado por asociaciones colectivas presentes en varias ciudades y con finalidades diversas: librerías, grupos culturales, editoriales, revistas, grupos de teatro o centros de documentación que dan vida a lo que podríamos definir como “Feminismo Cultural”.

Ya en la mitad de los 70, algunas editoriales o colectivos de mujeres comienzan a publicar materiales de y sobre el nuevo feminismo<sup>21</sup>, en contraste con la propensión del movimiento a producir documentos efímeros. Las Edizioni di Rivolta Femminile, el grupo de Carla Lonzi (Roma, 1970) publicaba los análisis políticos del grupo y los escritos de la propia Lonzi, distribuyéndolos en su mayor parte a través de canales alternativos; aunque son leídos y traducidos en el extranjero, no entrarán en el circuito cultural y el mercado del libro establecidos (Scattigno, 2011: 165). La editorial

*Le Edizioni delle Donne*<sup>22</sup>, fundada en Roma en 1974, representa un proyecto estructurado de “laboratorio de cultura”, destinado a sostener la creatividad femenina y a la búsqueda de una identidad a través de la práctica de la escritura. Cada libro publicado por ellas incluía la obra de una artista (Iole de Freitas, Lisa Montessori, Marina Abramovich, Carla Accardi, Nilde Carabbia), con el propósito de “recomponer la civilidad exiliada de las mujeres, de crear un punto de encuentro y de diálogo entre la escritura y la expresión visual” (Di Pietro, 2009: 164; Rinaldi R., 1977: 21). En 1976 publican S.C.U.M. de Valerie Solanas<sup>23</sup> y en 1981 las Actas del juicio por violación de Artemisia Gentileschi/Agostino Tassi<sup>24</sup>. Prestan atención, asimismo, a lo que ocurre en otros países, en particular en los Estados Unidos<sup>25</sup>. Una de las fundadoras de las Edizioni delle Donne, Souzeau-Boetti, crítica de arte (cercana a Lucy Lippard y traductora de Solanas), narra así sus impresiones acerca del mundo artístico norteamericano en su viaje a Estados Unidos en 1975: “como europea, yo tengo todavía la sensación de que el espacio ocupado por las mujeres artistas es un espacio usurpado, mientras que en Estados Unidos se vive la situación con una nueva naturalidad: no se trata de asaltar un espacio, sino de gestionarlo, de forma madura, como legítimas ocupantes” (1975: 54).

La Tartaruga, la editorial fundada en Milán en 1975 por Laura Lepetit, publica narrativa y ensayo solo de mujeres, destinados a un público de lectoras que está intentando construirse una identidad y una genealogía también a través de la lectura y la escritura.

Los setenta y ochenta son testigos también del nacimiento de muchas revistas (Effe, Differenze, Sottosopra, o la ya nombrada DWF). Ninguna de ellas se centra específicamente en el arte, pero todas incluyen reflexiones sobre el tema de la creatividad. Especialmente destacable es el caso de *Lapis. Percorsi della riflessione femminile*<sup>26</sup>, que desde el 1987 al 1996 publica 32 números, todos ellos acompañados de una cuidadosa búsqueda de imágenes de obras de artistas contemporáneas o de las vanguardias históricas. Ese mismo año nace en Milán la Libera Università delle Donne, todavía activa, que promueve investigaciones, estudios y recopilación de documentación sobre problemas sociales desde una óptica de género. Entre sus promotoras está Lea Melandri<sup>27</sup>, una de las intelectuales más lúcidas del feminismo italiano, que es también una de las fundadoras de la revista *Lapis*. Un caso relativamente singular es el de Turín, donde se fundó en 1987 la todavía activa Galleria delle Donne, formada por un grupo de mujeres interesadas en el arte y las prácticas expresivas<sup>28</sup>.

Siguiendo con el mapa del feminismo cultural, en la periferia de los grandes centros (Roma y Milán), nos encontramos también con iniciativas políticas más pragmáticas e interesadas en colaborar con instituciones artísticas o locales. En Bolonia<sup>29</sup>, el Centro di documentazione delle Donne - fundado en 1982 por la Asociación 'Orlando' en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad -, representa un primer ejemplo nacional de feminismo cultural no universitario y promueve, durante al menos una década, importantes encuentros nacionales e internacionales sobre teoría e investigación feminista, transformándose así en un punto de referencia para las muchas corrientes del movimiento. De esta iniciativa surge la primera Biblioteca Nazionale delle Donne de Italia, sufragada por las instituciones públicas de la ciudad y el Ministerio de Educación. No

obstante, incluso en estos contextos, la temática del arte suele permanecer ignorada. Uno de los pocos casos que tiene relación específicamente con el arte producido por mujeres y que representa una colaboración significativa entre instituciones públicas lo hallamos en Ferrara, una ciudad con un fuerte interés hacia el arte contemporáneo. Allí, la sección local de la UDI (Unione Donne in Italia), organización femenina vinculada a los partidos de izquierda y profundamente transformada por el neo-feminismo, impulsa en 1984 la Biennale Donna<sup>30</sup>, un evento expositivo único, y no solo en el panorama italiano [Fig.1]. Desde entonces hasta nuestros días, se han celebrado 19 ediciones que han dado a conocer a un público amplio el talento, la profesionalidad y la creatividad de un centenar de artistas actuales o históricas, tanto italianas como internacionales (Trasforini, 2017).

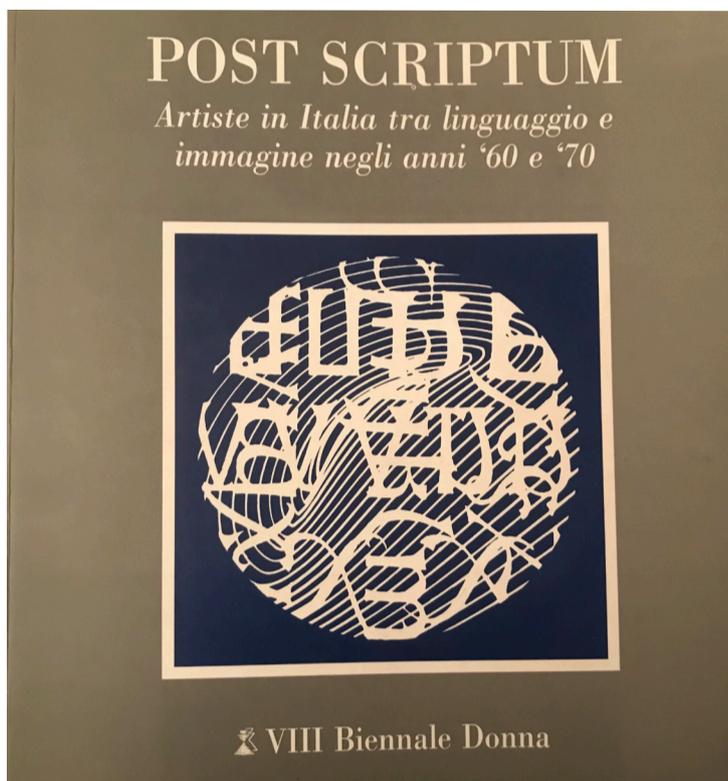


FIG. 1. Catálogo de la Exposición celebrada en Ferrara en 1998. *Post scriptum: artista en Italia entre el lenguaje y la imagen en los años 60 y 70*; edición de Anna Maria Fioravanti Baraldi. Ferrara: Galerías de Arte Cívico Moderno y Contemporáneo, 1998. Obra reproducida: Galassia Gutemberg, de Paola Levi Montalcini, 1979.

## 6. Women's/Gender Studies

Como hemos señalado, el feminismo cultural contribuía a explorar, desde una óptica militante, los terrenos de investigación que el mundo universitario y académico dejaba abandonados. La militancia se movía en una dirección (práctica, política, de emancipación/liberación) mientras la investigación (académica) muy raramente se encontraba con la revolución cultural o el “desorden vital” que “el feminismo, precisamente, había introducido en el orden el poder cultural” (Souzeau-Boetti 1979: 137). En la medida en que la dimensión del género obligaba a interpelar y transformar los lugares del saber y sus disciplinas – la historia del arte entre ellas –, modificando el punto de vista y por tanto la historia, seguía siendo un campo problemático. En algunos ambientes, no obstante, se sentía la necesidad de hacerlo: como ejemplo puede citarse la presentación de la nueva versión de la revista DWF en 1976, con ocasión de la cual se organizó y se publicó un debate entre las redactoras sobre el tema *Donne e Ricerca scientifica* (AA.VV., 1976), en la misma revista en el que veía la luz la primera traducción del ensayo de Nochlin.

Un proyecto editorial de seis volúmenes dedicado a varias disciplinas y coordinado por Manuela Fraire es el *Lessico Politico delle donne*. En el texto de cubierta del volumen dedicado a *Cinema, Letteratura, Arti visive* (1979), se sintetiza una de las razones de ser del propio feminismo cultural: “lo que más nos importaba era fijar una memoria hasta ahora dispersa entre los documentos escritos y los testimonios orales, poner en marcha una reflexión y, a ser posible, lograr un compromiso entre la exigencia, feminista, del trabajo colectivo y el hábito de trabajo cultural desarrollado, de forma individual, en las instituciones”. Souzeau-Boetti (1979: 137), en su “Introducción” a la sección de *Arti Visive*, declara que “a través del encuentro/desencuentro entre el feminismo y las disciplinas culturales (...) hemos tomado conciencia de que el separatismo necesario para la construcción de nuevos sujetos políticos va siempre ligada – aunque a paso distinto– a la

reapropiación crítica de los instrumentos y códigos de las disciplinas más significativas”.

Aunque siempre presente de forma soterrada, la cuestión *Women's/Gender Studies* se tematiza abiertamente en los años 80, si bien habrá que esperar a los años 2000 para que se abra finalmente un hueco en la universidad. En los 80 quizá tan solo las historiadoras consiguen colmar en parte esa laguna en su campo de estudio, fundando en 1989 la Società Italiana delle Storiche, constituida por mujeres de dentro y de fuera de la academia. También en los años 80, como muestran algunos congresos celebrados sobre el tema de los *Women's Studies*, el encuentro entre la intelectualidad difusa – entendida como la elaboración más específicamente feminista que se lleva a cabo en muchos centros, asociaciones y grupos – y la intelectualidad profesional – en tanto en cuanto presencia emancipada de mujeres en la universidad – seguía siendo una cuestión abierta, debatida y no resuelta (Piazza, 1987).

Esto, más que de una “carencia” italiana, nos habla de la enorme riqueza de conflictos característica del feminismo italiano.

En el mundo del arte (ya fuese en la historia del arte, la crítica o la práctica artística), entre el campo de la política feminista y el de la historia/investigación/crítica hubo, durante largo tiempo, una relación de descoordinación. Como ha resumido acertadamente Laura Iamurri (2007: 718),

En Italia estos estudios no han tenido la forma de la estructura tradicional del saber universitario (enseñanzas especializadas y departamentos, grupos de investigación, doctorados, bibliotecas, museos). Esta distancia respecto a las instituciones – más o menos buscada, más o menos forzosa – ha permitido sin duda mantener la horizontalidad de prácticas propia del feminismo, fuera de las jerarquías del mundo académico; pero ello ha provocado, al mismo tiempo, un vacío que ha tenido un impacto negativo en la posibilidad misma de perseguir e impulsar esta línea de trabajo por parte de las nuevas generaciones de investigadores/as.

## 7. Nochlin en Italia

La situación era diferente en los Estados Unidos (diferente porque partía de posiciones más pragmáticas y menos “filosóficas”), como mostraba el propio ensayo de Linda Nochlin, que en su momento inició una línea deconstruccionista de *Gender Studies* y que, también en el subtítulo elegido en 1971 para su artículo de *Art News*<sup>31</sup>, explicitaba la conexión entre la política, la investigación y los impactos disciplinares al referirse a “los efectos sobre la historia del arte y sobre la escena artística contemporáneo producidos por el Movimiento de Liberación de las Mujeres” (Nochlin, 1971a).

En Italia, algunos fragmentos significativos del ensayo fueron publicados en 1976 en la ya citada revista *DWF*<sup>32</sup>, traducidos y comentados por la historiadora del arte Maria Grazia Paolini (1976), mientras una segunda versión, más amplia y correspondiente al ensayo de 1971, salía a la luz el año siguiente, 1977.

La traducción de 1976 se acompañaba por un largo comentario de la propia Paolini (1976: 163-166), que subrayaba la relevancia política y disciplinar de una “reflexión nueva y diferente de lo que es sustancialmente el arte (...) trascendiendo el concepto elitista del genio individual”. Abogaba por una interdisciplinereidad entre la historia del arte, la sociología, la antropología, la arqueología e incluso la psicología, destacando – de una forma que hoy resulta quizá demasiado optimista – la investigación pionera que también estaban llevando a cabo artistas y críticas en Italia.

Un año después, en 1977, el ensayo de Nochlin (1977) se publicó en una versión más amplia con su título actual – ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? – como parte de la traducción italiana del volumen del mismo año *La donna in una società sessista. Potere e dipendenza* editado por V. Gormick y B.K. Moran, en una versión que solo contenía 10 de los 29 ensayos originales (con contribuciones de historiadoras, psicólogas, sociólogas y psicoanalistas). Este volumen se concibió como una tentativa editorial

destinada a introducir las temáticas feministas en los circuitos académicos, según indica en la introducción Chiara Saraceno (1977), una de las primeras sociólogas académicas que empezó a servirse de los análisis de género. No obstante, en la versión reducida italiana, el ensayo de Nochlin resultaba excéntrico y aislado, en tanto en cuanto carecía de un contexto robusto de interacción entre la historia del arte y el feminismo con el que entrar en diálogo. Dejando de lado el comentario y la valoración positiva de Paolini, el ensayo fue ignorado también por el propio mundo del arte, más atento al trabajo de las artistas, como se ha subrayado recientemente en algunas entrevistas: por ejemplo, Sauzeau-Boetti reconoció en 2007 que no le dio en aquel momento mucha importancia al ensayo de Nochlin ni a los escritos de otras historiadoras del arte centradas, como ella, en el redescubrimiento de las artistas, ya que le parecían trabajos un poco demasiado esquemáticos y académicos (Di Pietro 2009: 278-279); de igual modo, Simona Weller (1976) en su libro *Il complesso di Michelangelo*, del que hablaremos más adelante, prestaba una atención retrospectiva a las artistas, sin hacer alusión alguna al trabajo de las historiadoras.

Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el ensayo de Nochlin pasó sin pena ni gloria en Italia y fue poco citado hasta al menos la segunda mitad de los años 90. En general, como señala Iamurri (2007: 718)<sup>33</sup>, el desinterés, tanto en el terreno académico como expositivo, hacia las relaciones entre arte y género también explica el limitado número de monografías y publicaciones sobre artistas del pasado que se publican hasta, por lo menos, finales de los 90 e incluso en la década posterior. La primera muestra dedica a Artemisia Gentileschi data de 1991 (en Florencia) y habrá que esperar a 1994 para que se celebre en Bolonia la primera exposición sobre Lavinia Fontana, comisariada por Vera Fortunati, de la Universidad de Bolonia, una de las primeras estudiosas italianas que se interesó por las artistas de la Edad Moderna. De 1994 (en Cremona) data también la muestra sobre Sofonisba Anguissola concebida por Mina Gregori, mientras que no será hasta 2004

cuando tenga lugar (en Bolonia) la primera exposición importante dedicada a Elisabetta Sirani (con comisariado de Jadranka Bentini y Vera Fortunati). No solo fueron escasos los estudios sobre grandes personalidades del arte, sino también el contexto histórico en el que se desarrolló el trabajo de las mujeres. Tan solo pueden señalarse algunas excepciones: una muestra en Milán de 1989 titulada *Dal salotto agli ateliers*, en la que se abordaba la profesionalización de las artistas en el laboratorio de la modernidad que fue el Milán de finales del siglo XIX o la sexta edición de la Biennale Donna di Ferrara, titulada *Poetiche femminili tra separatezza e diversità. Forme artistiche dal 1900 al 1940* (Fioravanti Baraldi, 1994)<sup>34</sup>. Habría que mencionar también que, en el panorama editorial de inicios de los 2000, destacó la iniciativa novedosa de la editorial Selene que, entre 2003 y 2008, publica una serie de pequeñas y sugerentes monografías dedicadas a artistas clásicas (Artemisia, Sofonisba, Berthe Morisot, Mary Cassat, Valodon, por citar algunas) o a creadoras de las vanguardias históricas (Dora Maar, Antonietta Raphael Mafai, Dora Carrington o Leonor Fini, entre otras).

### 7.1. Breve excursus sobre dos títulos

La reedición italiana del 2014 del ensayo de Nochlin, traducida y editada por Jessica Perna y con una introducción escrita por mí (Trasforini 2014), fue también una ocasión para poner de relieve un pequeño y curioso enigma en torno al título. En la versión de *Art News* (1971), así como en la reedición del 1988, el tiempo del título es en pasado – *Why Have There Been No Great Women Artists?* –, mientras que en el volumen *Woman in Sexist Society* (1971) el tiempo utilizado es el presente *Why Are There No Great Women Artists?* (y así fue traducido en la versión italiana de 1977). En un caso y en otro el significado es obviamente distinto. Dado que no encontré explicación alguna a este asunto en la literatura existente, la editora del volumen, Jessica Perna, y yo misma le preguntamos directamente a Linda Nochlin, que el 30 de septiembre de 2014 nos respondió con estas reveladoras palabras:

Dear Ms. Perna,

My title for the piece was originally, and has always remained in my mind as "Why Have There Been no Great Women Artists", laying stress on the historical rather than the existential nature of the question. I suppose other editors found it easier, simpler, and more euphonious to substitute "are" for "have there been" without considering the difference in the implications of the two titles. I hope this answers your question. I look forward to your essay.

Linda Nochlin

Reproduzco esta respuesta en su totalidad ya que su valor testimonial es más grande aún si tenemos en cuenta que Linda Nochlin falleció en 2017.

El título en pasado es histórico y anti-disciplinar, se erige en contra de la historia del arte y en contra del canon vasariano que excluía a las mujeres del concepto mismo del genio. El título en presente enfatiza el aspecto político y retórico de la lucha feminista, algo que sin duda buscaban las comisarias Vivian Gornick y Barbara Moran, aunque el cambio diera lugar a debates de corte esencialista ambiguos y confusos.

## **8. Las exposiciones solo de mujeres**

Las exposiciones tienen el papel de construir o reforzar la identidad colectiva, pero también brindan la ocasión de cuestionar y renegociar “las realidades culturales de nuestro espacio y nuestro tiempo...” (Steeds, 2014: 13). La organización de muestras dedicadas a mujeres artistas se transformó en los años 70 y 80, tanto en Estados Unidos como en Europa, en un instrumento público y político para fundar una “nueva historia del arte”, para denunciar el borrado de tantas artistas del pasado y los efectos de la desigualdad de género en el arte y, en definitiva, para construir un nuevo punto de vista y una nueva memoria (Nochlin-Sutherland, 1976; Parker e Pollock, 1981).

Volviendo a los años 70 en Italia, algunas exposiciones importantes solo de mujeres permitieron una mejor apreciación, cuando no un

descubrimiento, de la obra de muchas de ellas. No se trata todavía de muestras dedicadas a la recuperación en sentido estricto de las artistas del pasado para las que, como ya hemos visto, habría que esperar a los años 90. Algunas comisarias valientes y pioneras tomaron distancia frente al debate en torno al arte, el separatismo, la militancia radical y la definición de las muestras “ghetto” (Seravalli, 2013: 43-46) y desafiaron los ambientes misóginos de los museos italianos<sup>35</sup>. Romana Loda<sup>36</sup>, figura poco explorada del mundo del arte de estos años (Perna, 2015), impulsó entre 1974 y 1978 algunas muestras de vanguardia solo de mujeres<sup>37</sup> dando a conocer al público italiano a figuras contemporáneas del ámbito internacional e italiana como Gina Pane, Marina Abramovic, Niki de Saint-Phalle, Annette Messager, VALIE EXPORT, Ketty La Rocca, Lygia Clark, Rebecca Horn, Suzanne Santoro y muchas otras y favoreciendo una exploración pionera de las temáticas del *Body Art*, la identidad sexual, la subordinación cultural y el disfrute sexual de las mujeres.

En estos mismos años – 1976 – se consuma la ruptura personal y política entre Carla Lonzi y Carla Accardi en la que podría verse, casi, una confirmación de la imposibilidad de ser al mismo tiempo artista y feminista, como había sugerido la *deculturación*. La propia Accardi, junto a Suzanne Santoro, Anna Maria Colucci y otras artistas<sup>38</sup> que sentían que la práctica de la autoconsciencia por sí sola ya no era suficiente, fundaron en Roma el nuevo espacio denominado Cooperativa del Beato Angelico – según el nombre de la calle en la que se situaba la sede del grupo –. La primera iniciativa de ésta fue una muestra “histórica” (abril de 1976), centrada en un solo cuadro, *Aurora*, un autorretrato renovado de Artemisia Gentileschi, pintora por aquel entonces todavía poco conocida: el evento fue comisariado por la historiadora del arte Eva Menzio<sup>39</sup>, cuyos contactos y posición dentro del mundo del arte italiana contribuyeron a dar cierta resonancia al acontecimiento<sup>40</sup>. La segunda exposición se dedicó a Regina Bracchi<sup>41</sup>, artista italiana futurista, y la tercera a Elisabetta Sirani, con un solo cuadro titulado *Il pennello lagrimato*. Fue la primera iniciativa, en Italia, de recuperación/

descubrimiento de artistas históricas y tuvo la peculiaridad de llevarse a cabo en un espacio de militancia feminista. A estas muestras le sucedieron algunas exposiciones individuales de artistas del grupo. Katia Almerini (2021: 224) ha usado el término de heterotopía para describir la singularidad que tuvieron tanto el lugar como el experimento: con esta palabra, la autora se refería a un espacio de experiencia que “construía su estética a partir de las relaciones entre mujeres”.

Igualmente radical, aunque al mismo tiempo pragmático, fue el trabajo de Mirella Bentivoglio<sup>42</sup>, comisaria además de artista, que ya en el 1971, a instancias del poeta visual Ugo Carrega, había organizado en el Centro Tool de Milán una *Esposizione Internazionale di Operatrici Visuali*. Fue el primer núcleo de la exposición, algo más conocida, de 1978, *Materializzazione del linguaggio*, que presentó como parte de la programación complementaria que acompañaba a la Bienal de Venecia: compuesta de 154 obras de 80 artistas, la exposición se caracterizó por explorar las fronteras entre el código lingüístico y otros códigos. El evento, que carecía de precedentes similares en la manifestación veneciana (Bentivoglio, 1978), se trasladó al año siguiente a la Universidad de Columbia en Nueva York con el título *From page to space* (Di Pietro, 2009: 123)<sup>43</sup> y ha sido “reactualizado” recientemente por la comisaria responsable de la 59ª Bienal de Venecia de 2022, Cecilia Alemani.

También hubo manifestaciones en otras ciudades por estos años del entrecruzamiento entre experimentación, acción política colectiva e investigación en colaboración con museos y centros culturales. En Milán, donde habían visto la luz en la segunda mitad de los 60 dos de los primeros colectivos feministas italianos, Demau e L'Anabasi, destacó especialmente, entre 1975 y 1980, la investigación llevada a cabo por algunas artistas en el campo de la fotografía y la performance (Casero, 2020; Perna, 2017). En Nápoles, al inicio de los 70 el grupo de las Nemesiache empieza a interesarse por el teatro, el cine y el vídeo<sup>44</sup>, mientras que algunos años más tarde el grupo *Il Vaso di Pandora*, junto al Collettivo Immagine e Creatività<sup>45</sup>, se

hará notar en la Bienal de Venecia de 1979 con una acción llamada *Radici Capovolte*.

En 1976 sale a la luz el trabajo pionero de la artista Simona Weller (1976), *Il Complesso di Michelangelo*, investigación realizada entre el 1973 y el 1976, que consistía en una entrevista a 270 artistas, críticas y galeristas. Este trabajo, que continúa siendo una fuente extraordinaria de datos, noticias biográficas y opiniones sobre la relación entre las mujeres y el arte, fue también la primera investigación seria de recuperación histórica de muchas artistas olvidadas o desconocidas del siglo XIX. Con ocasión de la publicación del libro, la propia Weller organizó una exposición en la primavera de 1976 en la Galleria Giulia de Roma, dedicada a 40 artistas romanas del inicio del XIX hasta 1977 (Serravalli, 2013: 231), iniciando así – como ha contado ella misma – una significativa red de contactos internacionales, en particular con artistas alemanas.

En 1980 la gran muestra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, comisariada por Lea Vergine (1980), presentada primero en Milán en el Palazzo Reale y después en Roma y Estocolmo, supone un punto de inflexión en Italia no solo desde el punto de vista histórico-artístico, sino también mediático – debido a su gran éxito de público –, en lo que respecta a la visibilidad de las artistas de las vanguardias históricas. Preparada durante cinco años y anticipada por un “manifiesto” publicado en la revista *Data* en 1975<sup>46</sup>, que consistía en una única página diseñada por Grazia Varisco, la exposición fue ofrecida a varias instituciones (entre otras la Galleria d'Arte Moderna di Bologna) que la rechazaron, hasta ser finalmente aceptada y financiada por el Ayuntamiento de Milán.

Lea Vergine, cuya relación con el feminismo siempre fue declarada y provocadoramente ambivalente, declaró que fue la visita en 1975 de la muestra *Magma* en Brescia, comisariada por Loda, la que le inspiró la idea germinal de *L'Altra Metà dell'Avanguardia* (Perna, 2015: 143)<sup>47</sup>, sugiriendo así una ligazón entre ambas exposiciones. Ese mismo año, Vergine había firmado la carta de presentación de algunas conocidas artistas que habían

ofrecido sus obras gráficas para financiar la Libreria delle Donne de Milán, declarando: “esta carta, que refleja un gesto político de solidaridad con el feminismo, muestra que no se ha logrado todavía una estrategia revolucionaria feminista” (Casero, 2020: 18).

En relación con la muestra milanese que la propia Vergine (1980: 13) definió como “un terreno... situado al margen de la memoria histórica” para “traer de vuelta a Eurídice sin Orfeo”<sup>48</sup>, Souzeau-Boetti (1980: 4) proponía el uso del término *incongruencia*<sup>49</sup> para poner en relación las biografías y las obras de las artistas:

(...) la desviación expresiva de las mujeres respecto a su normalidad se acompaña siempre de una violencia... Las tensiones entre desviación y normalidad no solo se reflejan en determinados acontecimientos biográficos: invaden también el espacio expresivo, la obra, o mejor dicho el espacio entre las obras... Las carreras de algunas artistas están marcadas por interrupciones reveladoras, amnesias, cicatrices, periodos de convalecencia – todo un tejido precario que rodea a otras obras aisladas perfectamente ‘sanas’.

La lectura del trabajo de las artistas que hace Souzeau-Boetti, crítica e intelectual de cultura francesa y referentes de corte semiótico-psicoanalítico, si bien ofrece, por una parte, una clave original para entender la relación entre la vida y la obra de las creadoras, también llama la atención sobre la indefinición de su propia posición – distinta, por otro lado, de la de Lonzi – como observadora/interlocutora de las artistas y de su trabajo, a partir de su propia historia como feminista. En su *premissa privata* al trabajo de Carla Accardi, escribe:

Pienso que mi aproximación carece de claridad metodológica (o incluso de non- metodología) porque mi relación con la cultura ha estado históricamente privada de claridad (y de poder), debido a que debo constantemente intentar hacer compatibles mi emancipación incompleta (expresándome de forma mimética con respecto a la cultura hegemónica), mi alteridad específicamente femenina (que me gustaría vivir en positivo)

y mi solidaridad (=responsabilidad) frente a otras mujeres (cuando actúo como correa de transmisión entre ellas y las instituciones) (Souzeau-Boetti 1976a: 72).

## **8. Estética feminista radical y legitimidad del feminismo en el arte**

Aunque me centraré a continuación en la actualidad del nuevo milenio, esto no significa que los años 90 estuvieran “vacíos”. Se celebraron muestras históricas, se emprendieron los primeros estudios sistemáticos sobre arte y género y, sobre todo, se inició el trabajo de una nueva generación de artistas. Como ha indicado Emanuela De Cecco (2000), el trabajo de las mujeres en estos años “ya no es marginal”: aunque ya no estamos en un periodo militancia, su obra incorpora elementos como el partir de sí – verdadera herencia del feminismo – para construir poéticas individuales, la centralidad del cuerpo como lugar de la diferencia – cuerpos que no son expuestos sino escondidos –, el interés por lo cotidiano, por las microhistorias, por lo próximo y lo político, por la memoria frente a la Historia con mayúsculas, por una actitud lúdica.

Además de este reconocimiento creciente de las artistas, también se producen otros cambios: en particular, la incorporación de una nueva generación de historiadoras del arte y comisarias feministas o posfeministas, la legitimación universitaria de la relación entre arte y género como temática de investigación y enseñanza y la llegada de mujeres a la dirección de importantes museos de arte contemporáneo han transformado definitivamente el panorama italiano del mundo del arte.

La asociación entre los términos arte y feminismo ya se considera legítima y de este encuentro surgen también conflictos y contradicciones. Aunque se incorporan nuevas aportaciones (en concreto, algunas exposiciones reactualizan, desde distintos puntos de vista, el eterno

retorno de Carla Lonzi y el punto de sutura entre arte y feminismo que ésta encarnó), estas iniciativas también reflejan los elementos de continuidad (y de singularidad) que caracterizan a la historia italiana, a pesar de todos sus desgarros y conflictos.

Precursora en este sentido es la muestra *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, realizada en el Mambo (Museo de Arte Contemporáneo) de Bolonia y comisariada por Uliana Zanetti (2013). En un declarado, aunque no celebratorio, homenaje a Lonzi – pero también a Griselda Pollock, indirectamente evocada en el título – la exposición, celebrada en un importante museo de arte contemporáneo, intentaba reconstruir la concepción del arte como un espacio de diálogo y carente de jerarquías interpretada por muchas figuras: artistas, críticas, historiadoras del arte y comisarias fueron invitadas a reactualizar y problematizar la forma abierta del *Autoritratto*, como historia personal y colectiva.

Otras muestras más recientes – que de Lonzi toman sobre todo el título –, celebradas en otros museos e instituciones importantes de arte contemporáneo, documentan, en cambio, la extraordinaria variedad de lenguajes, experimentaciones y medios expresivos presentes en Italia desde los años 60-70 hasta la actualidad y representados por artistas de generaciones distintas, que van desde el pre-feminismo a la revolución política y cultural del feminismo hasta llegar al posfeminismo: *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy* (Milano 2019) (Perna-Scotini, 2019), *Doing Deculturalization*, (Museion, Bolzano 2019) (Lafer 2020), *To dico io' (I say I)* (Galleria d'Arte Moderna, Roma 2021).

Si por un lado se configura una nueva estética feminista radical de resonancias internacionales (Ventrella-Zapperi, 2021) que pone en valor a la Lonzi feminista radical, se corre el riesgo al mismo tiempo de reproducir una represión precisamente con respecto al arte: no señalar que para Lonzi a partir de ese momento se abrió la “estación de la ausencia” (Sauzeau-Boetti, 1993: 36), que ella no “estaba ya” en los lugares en los que el arte sucedía y donde las artistas estaban transformándose en ese sujeto inesperado y no

colonizado que ella deseaba pero no creía posible.

La muestra *Doing Deculturation* en el Museion Bolzano celebrada en 2020 (Lafer, 2020: 28) ha puesto en valor los nuevos lenguajes que emplearon las artistas de entonces (por ejemplo, Carla Accardi, Ketty La Rocca, Marisa Merz, Susanne Santoro y otras presentes en esos momentos en Italia), la complejidad de sus obras, las discontinuidades, las huellas “negativas” pero al mismo constructivas de un nuevo “simbólico” del sujeto inesperado (Sauzaeu-Boetti, 1976b).

## 9. Conclusiones

No resulta posible extraer verdaderas conclusiones sin volver a insistir en algunas de las características del feminismo italiano que, con respecto al arte, se mostró plural y atravesado de conflictos, otorgando a la cuestión de la cultura una centralidad que, como hemos visto, se desplegó en muchas direcciones y significados.

La aproximación a la cultura como nuevo sujeto histórico y político en el arte produjo extraordinarios e interesantísimos resultados, partiendo paradójicamente de una negación inicial, la proclamada por Carla Lonzi, que en su experimentación con las artistas había ya trazado las líneas principales de la práctica feminista por excelencia: la autoconciencia. No obstante, el mundo de las artistas, su trabajo, sus conflictos identitarios, cuando no explícitamente feministas, así como el trabajo de las comisarias han desmentido esa imposibilidad planteada por Lonzi y han construido caminos que hoy resultan reconocibles y que en esos años (los 70 y 80 en particular) eran quizá más difíciles de identificar y definir. Muestra de ello son las numerosas exposiciones celebradas recientemente.

El arte y el feminismo en Italia desde los 70 hasta nuestros días se han encontrado y distanciado sucesivamente, desarrollando su fuerza e innovación muchas veces fuera de las instituciones académicas o

museísticas y explorando muchos de los caminos abiertos por eso que hemos denominado el feminismo cultural.

Solo a partir de los 2000 asistimos a una suerte de “normalización” – aunque se trata de un término quizá excesivamente reduccionista – debido al surgimiento de programas académicos de *Gender Studies* y a la incorporación de la dimensión del género en muchos saberes disciplinares, incluidos los del arte (historia y crítica de arte), como prueba el amplio número de publicaciones, investigaciones, catálogos, congresos y exposiciones dedicados al tema de las relaciones entre arte y género.

En realidad, lo que parece que faltaba, quizá, era una teoría que, aunque estaba disponible también en cierto modo en Italia durante mucho tiempo, no fue usada: el análisis de Nochlin fue durante largos años ignorado, probablemente porque requería de la solidez de una estructura académica abierta al feminismo que, en Italia, no se hará realidad hasta al menos finales de los años 2000.

En conjunto, en los años que van desde 1970 hasta inicios de los 2000, el impacto del feminismo en el sistema italiano del arte – ya fuese dentro o fuera de las instituciones – no fue reconocido, a pesar de la presencia en el propio mercado del arte de muchas e importantes artistas de distintas generaciones, algunas de ellas muy conocidas y muchas otras ignoradas, que están hoy en proceso de “descubrimiento”. En los veinte años transcurridos en este nuevo siglo, des exposiciones de inspiración declaradamente “feminista”, celebradas en algunos importantes museos italianos, han permitido explicitar y reconocer el legado del feminismo, aunque se corre el riesgo de pasar por alto sus puntos más problemáticos. Un ejemplo de esto es la propia definición de lo que es una “artista feminista” (en particular, cuando nos referimos al pasado), un término que se impuso en los últimos años con una legitimidad *de facto*, pero que sigue siendo problemático y que resulta más útil para clasificar a las artistas en el mercado contemporáneo del arte que para aportar claridad en el plano teórico.

## Referencias

- AA.VV. Chi, per chi, come. La ricerca scientifica dalla parte della donna. *Nuova DWF. Donna Woman Femme*, n. 1, pp. 3-22, 1976.
- ALMERINI, K. The Cooperativa Beato Angelico: a feminist art space in Rome. En: VENTRELLA, F.; ZAPPERI G. (eds.). *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*. New York: Bloomsbury, 2021, pp. 209-229.
- BENTIVOGLIO, M. (ed.) *Materializzazione del Linguaggio, Arti visive e architettura, Magazzini del Sale alle Zattere*, Venecia, 1978.
- \_\_\_\_\_. Post scriptum. En: FIORAVANTI BARALDI, A.M. (ed.), *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni 60 e 70*. Catalogo VIII Biennale Donna, Ferrara, 1998, pp. 3-9.
- BOTTINELLI, S.; CASTALDON G. (eds.). "Yet who is the Genius?" Women's Art and Criticism in Postwar Italy I. *Palinsesti*, n. 8, 2019. Disponible en: <https://teseo.unitn.it/palinsesti>
- \_\_\_\_\_. (eds.). "Yet who is the Genius?" Women's Art and Criticism in Postwar Italy II. *Palinsesti*, n. 9, 2020. <https://teseo.unitn.it/palinsesti>
- CAMPANARO, V. "Le madri di tutte noi": luoghi e pratiche del femminismo culturale in Italia negli anni Settanta e Ottanta. Tesis de máster, Università degli Studi di Padova, A.A. 2018/2019.
- CASAVECCHIA, B. Meanings of her own through a language of her own. En: PERNA, R.; SCOTINI M. (eds.), *The Unexpected Subject. 1978 Art and e Femminism in Italy*. Milán: Flash Art, 2019, pp. 22-2. (Catálogo de exposición).
- CASERO, C. *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*. Milán: Enciclopedia delle donne.it i libri, 2020.
- CONTE, L.; FIORINO, V.; MARTINI, V. (eds). *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Pisa: Edizioni ETS, 2011.
- DE CECCO, E. Trame: per una mappa transitoria dell'arte italiana femminile negli anni Novanta e dintorni. En: DE CECCO, E.; ROMANO, G. *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*. Milán: Costa&Nolan, 2000, pp. 8-28.
- DI PIETRO, V. *Critica d'arte e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Tesi di laurea specialistica, Università la Sapienza, Roma, A.A. 2008-2009.
- ELLENA, L. Carla Lonzi e il neo-femminismo radicale degli anni 70: disfare la cultura, disfare la politica. En: CONTE, L.; FIORINO, V.; MARTINI, V. (eds.). *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Pisa: Edizioni ETS, 2011, pp. 117-143.
- FIORAVANTI BARALDI, A. M. (ed.). *Poetiche femminili tra separatezza e diversità. Forme artistiche dal 1900 al 1940*. Catalogo della 6a Biennale Donna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1994.

- HESS T. B.; BAKER, E. C. (eds.). *Art and Sexual Politics*. Nueva York: Macmillan, 1973.
- IAMURRI, L. "Un mestiere fasullo": note su Autoritratto di Carla Lonzi. En: TRASFORINI, M.A. (ed.). *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006, pp. 113-132.
- \_\_\_\_\_. Questions de genre et histoire de l'art en Italie. *Perspective*, n. 4, pp. 716-721, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*. Macerata: Quodlibet, 2016.
- \_\_\_\_\_. Dalla parte delle artiste. Appunti su militanze femministe e storia dell'arte a Roma, in corso di pubblicazione. *Palinsesti*, n. 10, 2022. Disponibile en: <https://teseo.unitn.it/palinsesti>.
- KIRSHNER, J. R. Voices and Images of Italian Feminism. En: BUTLER, C. (ed.). *WACK! Art and The Feminist Revolution*. MOCA of Los Angeles, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2007, pp. 384-39. (Catálogo de exposición)
- LAFER, I. (ed.). *Deculturalize*. Museion Bozen/Bolzano, Mousse Publishing, 2020. (Catálogo de exposición)
- LA BIENNALE DI VENEZIA. *Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995. Artisti Mostre Partecipazioni Nazionali Premi*. La Biennale di Venezia, Electa, 1996.
- LANZONI, A. Women's Art Exhibitions in Italy. En: SCHOR, G. *Donna: Avanguardia Femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*. Milán: Electa, 2010, pp. 254-255.
- LODA, R. *Presentazione al Catalogo Figure dallo sfondo 2. Magma/10 anni dopo*. 2a Biennale Donna, Galleria Civica d'arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1986.
- LONZI, C. *Autoritratto*. Bari: De Donato, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Sputiamo su Hegel/ La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Scritti di Rivolta Femminile 1/2/3, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Scritti di Rivolta Femminile, n. 10, 1978.
- MADERNA, A. *L'altra metà dell'avanguardia quarantanni dopo*. Milán: Postmediabook, 2020.
- MELANDRI, L., 2005, La 'protesta estrema' del femminismo, in BERTILOTTI T.; e SCATTIGNO A. (eds.), *Il femminismo degli anni Settanta*, Roma: Viella, 2005, p. 81-97.
- NOCHLIN, L. Why Have There Been No Great Women Artists? Implications of the Women's Lib movement for art history and for the contemporary art scene - or, silly questions deserve long answer; followed by eight replies. *Art News*, n. 9, vol. 69, pp. 22-71, 1971.
- \_\_\_\_\_. Perché non ci sono mai state grandi artiste donne? *Nuova DWF Donna Woman Femme*, n. 4, pp. 149-157, 1976.
- \_\_\_\_\_. Perché non vi sono grandi artiste? En: GORNICK V.; MORAN B. K (eds.), *La*

- donna in una società sessista. Potere e dipendenza*. Turín: Einaudi, 1977, pp. 193-229.
- NOCHLIN, L.; SUTHERLAND-HARRIS, A. *Women artists: 1550-1950*. Los Angeles: County Museum of Art, 1976. Trad. it. *Le grandi pittrici, 1550-1590*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- PAOLINI, M. G. Note metodologiche. *Nuova DWF Donna Woman Femme*, 1976, pp. 163-166.
- PARKER, R.; POLLOCK, G. *Old Mistresses*. Nueva York: Pantheon Books, 1981.
- PERNA J. *Arte Proto-Feminist. Una rilettura delle neoavanguardie italiane degli anni Sessanta*. Tesis doctoral, Università degli Studi della Tuscia, 2015.
- \_\_\_\_\_. Stereotipi d'artista. *Le donne nel mondo dell'arte italiana di neoavanguardia, Studi Culturali*, anno XIV, n. 3, pp. 387-406, 2017.
- PERNA, R. Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta. *R/C Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n.1, p. 143-154, mayo de 2015. Disponibile en: [www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)
- \_\_\_\_\_. *Arte Fotografia Femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milán: Postmedia book, 2017.
- PERNA, R.; SCOTINI, M. (eds.). *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*. Milán: Flash Art, 2019.
- PIAZZA, M. *I convegni. Prime immagini necessarie. Incontri tra percorsi intellettuali in un anno di convegni*, junio de 1987. Disponibile en: [https://www.herstory.it/wp-content/uploads/2015/09/16\\_piazza\\_ok.pdf](https://www.herstory.it/wp-content/uploads/2015/09/16_piazza_ok.pdf)
- RINALDI, R. *Ar&a della Editoria Alternativa. Data*, febrero-marzo, n. 25, pp.19-21, 1977.
- RUBIN, G. The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. En: REITER R. (ed.). *Towards an anthropology of women*. Monthly Review Press, New York, 1975, pp.157-210. Trad.it. *Lo scambio delle donne. Una rilettura di Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud*. *Nuova DWF Donna Woman Femme*, n. 1, pp. 23-65, 1976.
- SARACENO, C. Introduzione. En: GORNICK, V.; MORAN, B. K. (eds). *La donna in una società sessista. Potere e dipendenza*. Turín: Einaudi, p. VII-XV, 1977.
- SCATTIGNO, A. La recezione di Carla Lonzi nel femminismo italiano. Una presenza rimossa. En: CONTE, L.; FIORINO, V.; MARTINI, V. (eds.). *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Pisa: Edizioni ETS, p. 161-170, 2011.
- SOUZEAU-BOETTI, A-M. L'altra creatività. *Data*, n. 16/17, junio-agosto, pp. 54-59, 1975.
- \_\_\_\_\_. Carla Accardi. *Data*, no. 20, marzo-aprile, p. 72-74, 1976a.
- \_\_\_\_\_. Negative Capability as Practice in Women's Art. *Studio International*, vol. 191, n. 979, pp. 24-29, 1976b.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione a Arti Visive, in Lessico Politico delle Donne. Cinema, Letteratura, Arti Visive*. Milán: Edizioni Gulliver, 1979, pp. 133-139.

- \_\_\_\_\_. Centodieci donne artiste. Cubiste, futuriste, dadaiste, astrattiste, surrealiste. Pitttrici e scultrici importanti, donne devianti. Carriere “incongruenti”. “L'altra metà dell'avanguardia 1919-1940” al Palazzo Reale di Milano. *Il Manifesto*, 28 de febrero de 1980, p. 4.
- \_\_\_\_\_. *Omaggio a Carla Lonzi*. Catalogo XLV Biennale di Venezia, Vol. I, 1993, pp. 36-37.
- SERAVALLI, M. *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*. Roma: Biblink Editori, 2013.
- STEEDS, L. Introduction. Contemporary Exhibitions: Art at Large in the world. En: STEDDS, L. (ed.). *Exhibitions, Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge (MA): The MIT Press, 2014, pp. 12-23
- SUBRIZI, C. *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*. Roma: Lithos, 2020.
- TIMETO, F. Il sospetto dell'appartenenza. Il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia. En: AA.VV. *Controversa. Genealogie impreviste di nate negli anni '70 e dintorni*. Roma: Sabbia Rossa Edizioni, 2013, pp. 144-187.
- TRASFORINI, M. A. Decostruzioniste ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta. En: IAMURRI L., SPINAZZÉ, S. (eds.). *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. Roma: Meltemi, 2001, pp. 181-199.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006.
- \_\_\_\_\_. Perché non ci sono state grandi artiste? Ovvero come stupide domande richiedano lunghe risposte. En: NOCHLIN L. *Perché non ci sono state grandi artiste?* Traducción y edición de Jessica Perna). Roma: Castelvechi, 2014, pp. 7-19.
- \_\_\_\_\_. Pragmática do cotidiano e política da experiencia: Carla Lonzi e a arte como espaço relacional. *NAVA*, vol. 1, pp. 430-441, 2016.
- \_\_\_\_\_. The Long *Durée*. The Making of Biennale Donna in Italy. *Paradoxa*, Londres, v. 39, 2017, pp. 28-39.
- \_\_\_\_\_. Déculturalisation ? Féminismes, expositions et retour de Carla Lonzi. *Critique d'art*, n. 56, 2021, pp. 86-97.
- VENTRELLA, F.; ZAPPERI G. (eds.). *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*. Nueva York: Bloomsbury, 2021.
- VERGINE, L. *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*. Milán: Mazzotta, 1980.
- \_\_\_\_\_. *L'arte ritrovata: alla ricerca dell'altra metà*. Milán : Editore Rizzoli, 1982.
- WELLER, S., *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1976.
- ZANETTI, U. (ed.). *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*. Mambo, Bologna: Edizioni Corraini, 2013. (Catálogo de exposición)
- ZAPPERI, G. *Carla Lonzi: Un'arte della vita*. Roma: Derive Approdi, 2017.

## Notas

- \* Traducción del italiano de Patricia Mayayo (Universidad Autónoma de Madrid).
- \*\* Maria Antonietta Trasforini es profesora de Sociología de la Cultura y el Arte en la Universidad de Ferrara (Italia). E-mail: mariaantonietta.trasforini@unife.it. ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-4068-3662>.
- 1 Lea Vergine (1938-2020) fue una importante crítica y comisaria de arte italiana. Autora de numerosos ensayos, comisarió la histórica muestra “La otra mitad de la vanguardia”, de la que hablaremos más extensamente más adelante (<https://www.treccani.it/enciclopedia/lea-vergine/>; [https://it.wikipedia.org/wiki/Lea\\_Vergine](https://it.wikipedia.org/wiki/Lea_Vergine)).
  - 2 Maderna (2020). Ver también: [https://it.wikipedia.org/wiki/L%27altra\\_met%C3%A0\\_dell%27avanguardia\\_1910-1940](https://it.wikipedia.org/wiki/L%27altra_met%C3%A0_dell%27avanguardia_1910-1940).
  - 3 Monica Bonvicini (34 años), Grazia Toderi (35 años), Luisa Lambri (30 años) Bruna Esposito (38 años), Paola Pivi (28 años).
  - 4 Veáanse lamurri (2022), Casero (2020), Bottinelli-Castaldon (2019, 2020), Subrizi (2020) y Perna (2017).
  - 5 Cfr.: <https://awarewomenartists.com/artiste/carol-rama/>.
  - 6 Cfr. la entrevista/encuentro con Bice Lazzari en Weller (1976: 37-39).
  - 7 Cfr.: [https://it.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Lai](https://it.wikipedia.org/wiki/Maria_Lai).
  - 8 Cfr.: <https://awarewomenartists.com/artiste/marisa-merz/>.
  - 9 Cfr.: <https://awarewomenartists.com/artiste/ketty-la-rocca/>.
  - 10 Cfr.: <https://awarewomenartists.com/artiste/carla-accardi/>.
  - 11 Cfr.: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/giosetta-fioroni/>.
  - 12 Cfr. la entrevista/encuentro con con Laura Grisi en Weller (1976: 47-49).
  - 13 El Sicofoil es un tipo de soporte plástico de acetato de celulosa producido por primera vez en 1952 por la empresa italiana Mazzuchelli y utilizado por Accardi en su trabajo [nota de la trad.].
  - 14 [https://it.wikipedia.org/wiki/Rivolta\\_Femminile](https://it.wikipedia.org/wiki/Rivolta_Femminile).
  - 15 En particular, veáse la reedición en 2010 de *Autoritratto* (1969), una obra desaparecida durante década del mercado del libro, algunos congresos importantes celebrados en Pisa en 2009 (Conte, Fiorino, Martini, 2011), en Roma en 2010, la publicación en 2012 de sus *Scritti sull'arte*, que hasta entonces no habían sido recogidos nunca en su totalidad, y el volumen de lamurri (2016). Veáanse también los trabajos de Subrizi (2021), Ventrella-Zapperi (2021) y Zapperi (2017).
  - 16 Cfr.: <https://www.libreriadelledonne.it>.
  - 17 Cfr.: [https://it.wikipedia.org/wiki/Luisa\\_Muraro](https://it.wikipedia.org/wiki/Luisa_Muraro).
  - 18 Cfr.: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Adriana\\_Cavarero](https://pt.wikipedia.org/wiki/Adriana_Cavarero).
  - 19 Cfr.: <https://www.diotimafilosofe.it/chi-siamo/presentacion/>.
  - 20 La práctica del Inconsciente indica el proyecto de incorporar al movimiento de mujeres no solo un campo de investigación abierto por el psicoanálisis, sino también el tipo de relación dual analista-paciente. A ello se dedicaron durante dos años, 1971 y 1975, dos grupos milaneses y después dos otros grupos, en Turín y Roma. Cfr.: [https://www.diotimafilosofe.it/wp-content/uploads/2019/11/Zamboni\\_Inconscio-tra-Fouque-e-Cigarini-Parigi-2016-1.pdf](https://www.diotimafilosofe.it/wp-content/uploads/2019/11/Zamboni_Inconscio-tra-Fouque-e-Cigarini-Parigi-2016-1.pdf).

- 21 Sobre el papel de las editoriales feministas en Italia, ver: Campanaro (2019) e Iamurri (2022).
- 22 Fundada por Elisabetta Rasy, Manuela Fraire, en aquel entonces artista y luego psicoanalista, Maria Caronia y Anne-Marie Souzeau-Boetti, crítica de arte. Ver <http://www.herstory.it/edizioni-delle-donne> (junio de 2022).
- 23 Véase la entrevista realizada en 2007 por Di Pietro (2009: 273-283).
- 24 El volumen contiene, entre otros, un ensayo de Eva Menzio, de Souzeau-Boetti y de Roland Barthes.
- 25 Como señala Casavecchia (2019: 23), los cambios que tienen lugar en esos años son numerosos: en 1973 Maria Gloria Biccocchi funda en Florencia art/tapes22, uno de los primeros centros de vídeo en Europa que realiza *Europa n.1* (1974) de Eleonor Antin (1974) y *Merlo (Blackbird, 1974)* de Joan Jonas. En 1974, Marilena Bonomo publica en Bari (en italiano e inglés) el volumen de Adrian Piper *Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object*.
- 26 La revista fue ideada por Lea Melandri, Lidia Campagnano, Marisa Fiumanò, Gabriella Galzio, Rossella Prezzo, Paola Redaelli. Véase <https://bibliotecadelledonne.women.it/ricerca/?search=lapis> (julio de 2022).
- 27 Cfr.: [https://it.wikipedia.org/wiki/Lea\\_Melandri](https://it.wikipedia.org/wiki/Lea_Melandri).
- 28 Cfr.: [https://www.galleriadelledonne.org/?page\\_id=2187](https://www.galleriadelledonne.org/?page_id=2187) (junio de 2022).
- 29 Algunas iniciativas culturales, como la Librería feminista Librelulla en Bolonia (activa entre 1977 y 1955), organizaban también pequeñas y acertadas muestras de artistas (por ejemplo, en 1978 una de Lydia Sansoni y en 1980 una de Giulia Niccolai).
- 30 Cfr.: <https://www.biennaledonna.it/biennale-donna/2022-19-edizione>.
- 31 Publicado en una primera versión en un número pionero de *Art News* en enero de 1971 (Nochlin, 1971a), con un rito aparato de imágenes y con intervenciones de algunas importantes artistas contemporáneas (Louise Nevelson, Elaine de Kooning, Rosalyn Drexler, Lynda Benglis, Eleonore Altin), vuelve a ser editado después, en el mismo año de 1971, en el volumen coetáneo *Woman in Sexist Society*, perdiendo una parte del texto y perdiendo sobre todo el significativo subtítulo: *Implications of the Women's Lib movement for art history and for the contemporary art scene – or, silly questions deserve long answer*.
- 32 El título era *Perché non ci sono mai state grandi artiste donne?* (Nochlin, 1976).
- 33 Remito al ensayo de Laura Iamurri (2007) para un análisis detallado y una relación bibliográfica sobre las relaciones entre el género y la historia del arte en Italia hasta los inicios de los años 2000.
- 34 Cfr.: <https://www.biennaledonna.it/biennale-donna/1994-6-edizione%20>(julio, 20 de 2022).
- 35 Simona Weller en la entrevista a Serravalli (2013: 230) reproduce la siguiente afirmación de Carla Accardi: ¡“El feminismo espanta a los coleccionistas!” (“Il femminismo spaventa i collezionisti!”).
- 36 “Galerista, organizadora y comisaria de exposiciones, Romana Loda fue una protagonista central en la circulación del arte feminista y, más en general, del arte hecho por mujeres en Italia en los años 70. Durante esa década, de hecho, Loda promovió el trabajo de un buen número de artistas activas en Italia, ya fuese a través de su galería (...), ya a través de exposiciones en espacios públicos y privados. Estas muestras concitaron la atención del público, de la crítica y de la prensa especializada, y algunas de las más importantes y conocidas artistas de la escena europea de la época participaron en las mismas” (Perna, 2015: 143).
- 37 A continuación, se enumeran las exposiciones comisariadas por Romana Loda en los años 70: *Coazione a mostrare* (1974 Erbusco-Brescia), *Magma. Rassegna internazionale di donne artiste* (1975 Iseo; Brescia, 1977; Verona, 1978), *Altra Misura* (1976), *Il volto sinistro dell'arte* (1977 Florencia); nel 1986 curó la 2a.

- edizione della Biennale Donna di Ferrara (Loda, 1986).
- 38 Se trata de Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina del Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiore, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro y Silvia Truppi.
- 39 De Artemisia se recuperan las actas del proceso de violación y serán publicadas posteriormente por Eva di Menzio en 1981 en un volumen de las Edizioni delle Donne (ver más arriba).
- 40 Véase la entrevista a Suzanne Santoro en Seravalli (2013: 221).
- 41 Cfr.: [https://it.wikipedia.org/wiki/Regina\\_Cassolo\\_Bracchi](https://it.wikipedia.org/wiki/Regina_Cassolo_Bracchi).
- 42 Cfr.: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mirella\\_Bentivoglio](https://en.wikipedia.org/wiki/Mirella_Bentivoglio).
- 43 En 1998 Mirella Bentivoglio fue la comisaria de la VIII Biennale Donna di Ferrara titulada *Post-Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, que revisitaba ese evento, presentado en la muestra muchas de las artistas de la Bienal veneciana de 1978.
- 44 Cfr.: [http://www.lenemesiache.it/nemesiache\\_bio.php](http://www.lenemesiache.it/nemesiache_bio.php) (junio de 2022).
- 45 Cfr.: <http://www.hotpotatoes.it/2021/12/19/gruppi-femministi-a-napoli/> (junio de 2022).
- 46 Se trataba de una única página manifiesto diseñada con una gráfica de estilo constructivista por Grazia Varisco (Data, n. 21, mayo-junio, p. 53) [http://www.artslab.com/data/img/pdf/021\\_53.pdf](http://www.artslab.com/data/img/pdf/021_53.pdf) (junio de 2022).
- 47 Sobre la exposición ver: [https://it.wikipedia.org/wiki/L%27altra\\_met%3%A0\\_dell%27avanguardia\\_1910-1940#cite\\_ref-1](https://it.wikipedia.org/wiki/L%27altra_met%3%A0_dell%27avanguardia_1910-1940#cite_ref-1).
- 48 Véase también la fascinante crónica crítico-afectiva del viaje que Lea Vergine realiza por Europa a la búsqueda de artistas olvidadas de las vanguardias (Vergine, 1982).
- 49 Souzeau-Boetti (1976b) había usado este mismo concepto en el artículo publicado en *Studio International*, que Casavecchia (2019: 22) define como “uno de los puentes más significativos entre crítica de arte feminista italiana e internacional”.

Artículo presentado en noviembre de 2022. Aprobado en febrero de 2023.

Artigo submetido em novembro de 2022. Aprovado em fevereiro de 2023.