

LA GALLERIA

NAZIONALE

Women Out of Joint



Con *Women Out of Joint* riprendo e do la parola. Dal 2016 molte cose sono cambiate ma è chiaro, ora come allora, che il problema di una reazione così «impropriamente ostile» a un cambiamento radicale alla Galleria Nazionale affondasse le sue stesse radici in questioni che non avevano nulla a che vedere con la storia dell'arte quanto, piuttosto, con il problema della misoginia, dell'audacia, dell'autorevolezza e in generale della necessità di tappare la bocca a una donna (con il consueto catalogo scontato e volgare). Mary Beard,

che ha vissuto come tante un'esperienza simile, ha scritto un saggio eloquente su questo tema che affligge il dire delle donne, e il fare, aggiungo io, per quello che mi riguarda.

Una poesia di Mariangela Gualtieri, e *Taci, anzi parla* di Carla Lonzi mi hanno chiarito per sempre le idee sull'argomento e così ho quasi rinunciato alla parola, ma non a far sentire la mia voce. Le donne, alcune preziose e fondamentali, mi sono sempre venute in soccorso: quelle della mia famiglia, le mie nonne, mia madre e mia figlia Sofia, e poche altre ma definitive. Sono

loro che mi hanno detto che faccio quello che sono, e solo così mi sono osservata nella pratica di una consapevolezza, di una sapienza direbbe Annarosa Buttarelli, che chiarisce qualcosa di più di me a me stessa.

Queste mie amiche mi riempiono di regali: ascolto e parole, Nicoletta Boschiero per esempio mi ha fatto dono di una frase di Lucia Marcucci, le sembrava calzante la definizione di «cavernicola con la pelle di porcellana» e anche a me non dispiace. Quando le ho parlato di *Women Out of Joint*.

Il femminismo è la mia festa, mi ha scritto questo aforisma di Rebecca West: «lo stessa non sono mai riuscita a capire con precisione che cosa significhi femminismo. So soltanto che mi definiscono femminista tutte le volte che esprimo sentimenti che mi differenziano da uno zerbino o da una prostituta». Poco da aggiungere di fronte a tanta ironica precisione.

Cristiana Collu
Direttrice della Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea

Il femminismo è la mia festa



¿Como hablar de feminismo en el arte desde una Geografía invisibilizada? La apuesta de la Secretaría Cultural de la IILA es aquella de proponer una lectura en igualdad de condiciones, de los procesos de creación y escritura sobre el arte y los feminismos en América Latina.

La historia del arte, como toda escritura de la historia, ha desplazado tradicionalmente a quienes no forman parte del mainstream, a los y las del sur, y en especial a las mujeres artistas; pertenecer a todas esas categorías a la vez, significa estar doblemente excluidas de la narración crítica sobre el arte y ocupar una posición marginal en la producción del pensamiento contemporáneo.

Para IILA hablar del objetivo 5 de desarrollo sostenible, significa ejercitar el derecho de estar en la misma mesa de discusiones sobre las emancipaciones, activismos y miradas que pueden aportar las mujeres desde el arte contemporáneo, cada una desde sus espacios políticos y culturales.

El festival WOOJ – Women Out of Joint: el feminismo es mi fiesta representa esta oportunidad de intercambio, entre instituciones italianas y latinoamericanas, así como entre exponentes del arte contemporáneo y la gestión cultural de ambas partes.

Nuestro proyecto junto a la Galleria Nazionale, es poner en el espacio público y en el lugar del arte, aquellas otras miradas, contra narraciones e historias que van construyendo nuevos lugares de enunciación, nuevas alianzas y mejores condiciones de creación y de vida para las mujeres de todo el mundo.

— Rosa Jijón



Lucia Marcucci, *Come ama come lavora*, 1972
Courtesy Galleria Frittelli Arte Contemporanea, Firenze

Tra i suffissi destinati a sorreggere l'emancipazione, in gran parte transitati da un secolo che per questa sua vocazione ultimamente sembra generare imbarazzo, l'-ismo applicato alle femmine è l'unico pronunciabile senza doverlo dire a mezza voce. Il solo per il quale la rivoluzione non sarebbe mai finita, non perché la sua più degli altri fosse destinata alla vittoria, ma semplicemente perché, già si sapeva, essa può sempre e solo ricominciare. Refrattario alla geografia, alla storia, alla sociologia, il *femminismo* non ha mai avuto soggetti maiuscoli e privilegiati cui ancorarsi, luoghi più propizi nei quali diffondersi, condizioni sociali cui meglio applicarsi, e dei quali poi rimpiangere la scomparsa.

Collocato nella vita con le sue metamorfosi e dunque ben presto passato al plurale, ha dilagato tra le lenzuola, per i banchi di scuola, negli ospedali, tra l'impalpabilità degli affetti e nella materialità dei rapporti di potere, ivi inclusi quelli delle economie formali e informali, prendendo strade inattese e non segnate, ed è forse per questa sua capacità a darsi nuove forme che

continua ad aggirarsi e a spuntare di nuovo, non per forza come uno spettro della politica forse più come un mutevole corpo celeste dalla strana parabola, comparso ora, qui, anche dentro un museo.

Sull'-ismo delle femmine, arcipelago disegnato sulla carta geografica dei mondi possibili e meglio vivibili, spesso battuto dai venti dei desideri, per arrivarci si è usato qualunque mezzo: la carta, le lettere in prosa e con rima, la lingua, le lingue, la voce in tutte le sue pieghe significanti e piaghe non significanti, parlata dentro le quattro mura domestiche o in piazza, poco importa se sentita... l'immagine, la propria, ricostruita, ribaltata e confrontata, sottratta allo sguardo dell'altro, rigenerata per starci meglio e più comode talvolta abbinata a un introvabile paio di scarpe... l'intelligenza di un'occasione scovata per fuggire, per ribaltare un rapporto di forza con una finzione o una teoria o una risata... e tutti gli affetti possibili per dare forma ad architetture complesse e improbabili di relazioni che nessuna tecnica dell'homo faber aveva mai previsto né immaginato.

È un movimento continuo quello del rinascimento delle donne, passato per un nugolo di arti plastiche e circensi, saperi teorico-pratici adatti a maneggiare le più diverse materie in risposta al seguente problema: come stare nel mondo assecondando la vita? a partire dalla nostra e per come la vogliamo, nei suoi intrecci con la vita degli altri, vegetali e animali inclusi, trovando e tracciando le strade della sua fuga oltre i recinti che non smettono di spuntare per quanti se ne salti... Difficile non vedere in questo l'esercizio di un'arte acrobatica difficilissima, spesso invisibile e ignorata, capace di stravolgere le percezioni e addestrare i sensi, e di far balenare con la sua prassi quotidiana gli indizi di un mondo che non è per forza il rovescio di quello che c'è, ma che talvolta già sta lì negli interstizi.

Non insegnata nelle accademie, poco esposta nei musei, di questa *arte del divenire* praticata dalle donne *Women Out of Joint* è il primo festival.

— Ilaria Bussoni



Carla Lonzi — Fondo Carla Lonzi,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

L'ordinamento e l'inventariazione dell'Archivio Carla Lonzi presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma ha preso avvio nel gennaio 2018 per volontà della direttrice Cristiana Collu e del figlio di Carla Lonzi, Battista Lena, il «Tito» di *Taci, anzi parla*. Il materiale, di proprietà di Battista Lena, era già stato consegnato in deposito dallo stesso proprietario che lo aveva conservato presso la propria abitazione umbra, in scatoloni e senza un ordinamento preconstituito. Una prima verifica di consistenza e contenuto è stata fatta dalla filosofa Annarosa Buttarelli (incaricata formalmente delle attività preparatorie per la costituzione dell'Archivio e incaricata di presiedere e coordinare i lavori del costituendo Comitato Scientifico) in collaborazione con la direttrice degli Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Claudia Palma. Il materiale depositato comprende anche una parte bibliografica. Il lavoro di ordinamento e inventariazione, svolto dalla dott.ssa Marta Cardillo, è iniziato proprio dalla parte bibliografica e si sono potuti così catalogare e indicizzare 99 unità bibliografiche presenti nel fondo fino ad oggi. Poi è stato analizzato il materiale archivistico. Battista Lena aveva ricevuto molti documenti della madre dalla zia Marta Lonzi, che alla morte di Carla si era prodigata nel custodire e promuovere la figura della sorella, anche attraverso le attività della casa editrice Rivolta femminile, ancora oggi in attività. Parte della documentazione conservata si può ricondurre alle attività di Marta Lonzi e delle compagne di Rivolta anche nel periodo successivo al 1982, anno di morte di Carla Lonzi. Si è scelto dunque, in via preliminare, di suddividere il materiale in due grandi sezioni distinte, relative alle due sorelle.

La documentazione relativa a Carla Lonzi parte, cronologicamente, dalle testimonianze riguardanti il primo periodo di vita, per poi proseguire, in maniera quantitativamente difforme, fino alla fine della vita. Si è scelto di affrontare per ultima la corrispondenza a motivo della particolarità di questa tipologia documentaria che, entrando nel dettaglio di tutti i tipi di relazioni, presuppone una conoscenza base del contenuto delle carte *tout court*. L'iniziale suddivisione in macrocategorie ha permesso di iniziare a lavorare sistematicamente e con metodo nell'ordinamento sempre più approfondito della documentazione. Le carte sono state esaminate ricostruendo le unità documentarie ed inserendole fisicamente in fascicoli provvisori per avere una concezione d'insieme del fondo. Si è cercato il più possibile di non creare fascicoli suddivisi per tipologia documentaria

ma di rendere evidenti le attività, gli interessi e la storia stessa di Carla Lonzi, al fine di mantenere visibile il vincolo naturale del susseguirsi delle carte nel tempo. Qualora nell'analisi si siano trovati cataloghi di mostre, monografie o altro materiale bibliografico, tutto questo è stato separato, essendo un tipo di documentazione di differente natura, destinato a confluire nella sezione «biblioteca». I fascicoli sono stati aggregati fra loro al fine di costituire alcune serie con le relative sottoserie. Si è così formato un primo abbozzo di «albero» archivistico, che si sta pian piano definendo sempre meglio.

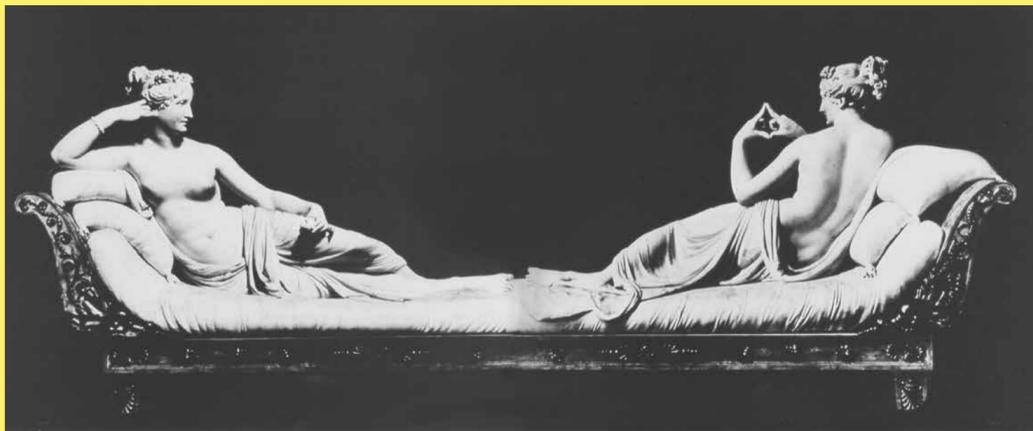
Nell'aprile scorso Battista Lena ha consegnato alla Galleria una seconda *tranches* del fondo di sua proprietà, relativo ai documenti conservati presso la propria abitazione di Roma. I documenti sono stati accuratamente analizzati, insieme a Annarosa Buttarelli, suddividendoli per raggruppamenti logici e, laddove possibile, inserendoli congruamente nei fascicoli già costituiti. In caso contrario, la struttura è stata integrata con le nuove acquisizioni riplasmando e rimettendo in discussione l'alberatura. Questo ha comportato una modifica ed uno spostamento logico di alcuni documenti, per una più precisa aderenza alla comprensibilità del fondo, che, fino ad oggi, ha raggiunto una consistenza di alcuni metri lineari. Nel mese di luglio si è iniziato a schedare il materiale documentario fino alla descrizione del fondo in unità o sottounità archivistiche. Nel frattempo, si sta attendendo una terza consegna di materiale da parte di Battista Lena e una prima consegna da parte delle compagne di Rivolta Femminile con le quali si è avviata una fortunata collaborazione.

È la prima volta, dopo la scomparsa di Carla Lonzi, che si tenta l'operazione complessa di raccogliere, ordinare, custodire e mettere a disposizione degli studi l'eredità documentaria della critica d'arte e filosofa femminista, iniziatrice della politica e del pensiero della differenza sessuale. Carla Lonzi è studiata in tutto il mondo e riconosciuta come «avanguardia filosofica italiana del XX secolo» (Franco Restaino, «Il femminismo, avanguardia filosofica di fine secolo. Carla Lonzi», in Aa. Vv., *Le avanguardie filosofiche in Italia nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 269-286).

La formazione dell'Archivio Carla Lonzi è salutata come un evento atteso e indispensabile.

— Annarosa Buttarelli, Marta Cardillo, Claudia Palma

ARCHIVIO CARLA LONZI

Verita Monselles, *Paolina Bonaparte Borghese come Venere Vincitrice mentre fa il gesto femminista*, 1977

Identité italienne

Carla Lonzi

Nel 1981 viene chiesto a Carla Lonzi un intervento da includere nel catalogo della mostra "Identité Italienne" che si sarebbe aperta al museo Beaubourg di Parigi nel giugno dello stesso anno. Pubblichiamo il testo che verrà incluso nel catalogo – il suo ultimo testo sull'arte e gli artisti – e a seguire un commento di Carla Lonzi alla richiesta proveniente da Parigi.

Dai primi contatti con Castellani, Paolini, Fabro, Kounellis, Pascali, Merz ho compreso che il rapporto tra l'essere e il suo agire era di un genere convincente: non si avvaleva di certezze a priori, non nasceva da un'idea preconcepita di sé, non lanciava dei messaggi, non si considerava necessario. Obbediva all'intenzione di esercitare un'attività a sua misura e sulle sue sollecitazioni. È a questo che io mi sono aggrappata: ne ho scelto il valore, vi ho creduto e gli ho dato la priorità su tutto il resto come se l'avessi fatto per me. Tutto ciò che mi era sembrato vero e valido per l'avvenire io lo verificavo nel modo di operare e di riflettere di questi artisti con una ricchezza e una varietà di riferimenti a mio avviso sorprendenti ancorché plausibili e in accordo con la mia natura. Come risvegliata da un groviglio di analogie che mi riguardavano.

Avevo individuato gli artisti non attraverso la mediazione dell'oggetto ma attraverso la credibilità del processo che ero

in grado di riconoscere. Così ho scelto questi artisti poco prima che divenissero artisti e quando ormai non potevano che essere artisti mentre i critici si aspettavano dei risultati e delle garanzie culturali. Le opere le accoglievo a occhi chiusi, anche se in seguito li aprivo, naturalmente. E questo non per partito preso, ma spontaneamente: io preferivo decidere chi era l'artista piuttosto che pronunciarmi sulla sua opera. La difficoltà sopravvenne dopo, una volta che l'intesa era stata verificata e l'esperienza conclusa. Ciò che arrivava dopo si annunciava come una ripetizione, una riedizione all'infinito di qualcosa di conosciuto di fronte a cui io non ero più nelle condizioni iniziali. A questo punto ho intuito che ciò che ero non aveva alcuna importanza, mi si chiedevano delle prestazioni per ciò che esigevo l'opera. Al di là delle apparenze e delle intese tra gli artisti e me, di cui avevo tanto goduto, si erano basati sulla mia disponibilità a essere in funzione loro, a diventare grande sulla loro scia. Il processo autentico tra sé e l'opera che mi aveva convinto a fondo, non si estendeva a ogni aspetto della vita, né al momento della relazione. Poiché io intendevo applicarlo tanto al piano delle relazioni quanto a quello della critica, non potevo concepire che non fosse al livello della realizzazione esemplare che è il livello artistico. In realtà non era così e me ne sono accorta attraverso molte tappe. La forza dell'artista consiste precisamente nel fatto che può eludere le relazioni che non sono utili né alla sua opera né a lui: ecco la condizione per mantenere la carica affettiva di ciò che intraprende. Ma è anche la condizione che rende vano ogni tentativo di essere differente. Ed è la circostanza che lo rende punto d'attrazione in rapporto a tutto lo spirito gregario, a tutto il desiderio di delega e di proiezione contenuti

nella società. L'artista è una struttura che sostiene tutto e che nulla mette in crisi. Non ho intenzione di fare lo stesso se scrivo queste cose e se le scrivo in un catalogo del Beaubourg, che mi sembra un luogo inadeguato, ma io non posso pensare di operare solamente per una cultura in cui si agirebbe a dispetto delle relazioni. Gli anni Sessanta hanno visto profilarsi una futura coscienza, e non una complice in quanto critica d'arte nel campo della creatività.

— Senza titolo, in *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, a cura di Germano Celant, Centre Georges Pompidou e Centre Di, Parigi-Firenze 1981, p. 31. Traduzione dal francese di Annarosa Buttarelli.

Mi è stata chiesto di dare una testimonianza di questi artisti in cui negli anni '60 ho creduto, che ho «scoperto», come si dice, quando erano senza avvall, senza curriculum, senza opere, quasi. Mi si riconosce il merito critico in modo che sebbene da 10 anni sia fuori dalla professione, ci ritorni per quel tanto che serva a ricordare quegli anni che io, e non un altro, ho vissuto in quel modo, vedendo quello che altri non vedevano. Naturalmente la cosa non funziona: non sono abbastanza vecchia per avere voglia di raccontare ai nipoti, non sono abbastanza ingenua da non capire che qualsiasi parola in questo contesto Beaubourg sarebbe in funzione di mito. Però voglio dire queste cose perché servono a me, mi danno risalto ora che, lontana dall'istituzione culturale, so che significa annaspere nell'indistinto. Almeno ciò che è stato, ciò che ho alle spalle deve avere il suo quarto

d'ora di celebrità. Sono stata una critica in gamba, molto in gamba, ho azzeccato tutto su una questione fondamentale in cui non sono in molti a poter dire altrettanto, a cominciare dal curatore della mostra: Anche lui ha i suoi ritardi, le sue défaillances, i suoi stakanovismi da fare perché gli sia perdonato dove ha preso un granchio, dove ha commesso un errore. Io non ho commesso nessun errore, sono stata in prima linea, ho detto la parola chiave per capire una situazione, non ho fatto che quanto serviva a me stessa. Per capire. Per orientarmi su una domanda tanto assillante e che mi accumulava a questi artisti che via via sceglievo: l'artista chi è? Dando per scontato che l'opera è solo il prodotto dell'artista, spostavo su di lui la questione che un tempo era posta sull'opera. Per diversi anni questo interrogativo l'ho vissuto con loro, aderendo alle loro risposte esplicite e implicite. Poi ho avuto bisogno di pensare al problema per i fatti miei, in prima persona, e lì non c'era altra via che fuori dall'istituzione la quale non ammette che le cose vadano troppo oltre. Ma ormai avevo imparato la lezione dei miei artisti e andarmene non mi ha spaventato, anche se è spaventoso. Questa uscita mi ha permesso di arrivare a un distacco che mi permetterà di tornare. Al punto in causa, non all'istituzione. Questa mostra rappresenta solo le mie premesse, e sono contenta di vedere oggi che vengono apprezzate. Ormai ho capito di qua come funziona, dove non so ancora niente è come funziona di là, dall'altra parte dove questi artisti, illudendomi, molto spesso hanno finto di voler andare e dove io sono andata.

— Citato in *Marta Lonzi, Anna Jaquinta, Vita di Carla Lonzi, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1990*

ARCHIVIO CARLA LONZI

Lettera a Oriana Fallaci

Una volta hai scritto che le femministe ti sembravano donne di così scarso valore da farti temere che con loro la causa delle donne non sarebbe andata lontano. Non ti è passato per la testa che esistesse un tipo di donna a cui l'identità conquistata nel mondo maschile - con quei giudici, con quegli interlocutori - non rappresentasse lo scopo della vita. Non che il fascino dell'allettamento possa lasciare indifferente qualcuna di noi, ma può non essere decisivo al punto di fare schiere da quella parte. Io sono stata una brava critica d'arte, ma non ho mai preso alla leggera l'insoddisfazione che svolgevo quell'attività mi lasciava dentro, un amaro a cui la qualità dell'esperienza fatta e le gratificazioni ricevute non supplivano. L'arte era un campo che mi interessava indagare e che avevo scelto su predisposizioni alimentate nell'adolescenza, ma il problema di me, di chi ero indipendentemente dalle capacità su cui gli altri parevano disposti a riscattarmi dal grigiore delle altre donne, restava il punto tormentoso su cui non smettevo di interrogarmi e di soffrire per la mancanza di risposta.

La mia esistenza era sconcertante a me stessa e tale avrebbe dovuto affermarsi. Niente mi allontanava il sospetto che il prezzo da pagare per «riuscire» fosse un silenzio sempre più definitivo su me stessa. Mentre io mi creavo mille ostacoli nello svolgere la critica d'arte tu diventavi la prima donna del giornalismo. Eri brava, certamente, ma come era brava io, solo che tu hai voluto arrivare a un'identificazione a cui io non mi sono prestata. Tu hai avuto un successo che io ho rifiutato per motivi di autenticità. Ho sempre pensato che il mondo femminile fosse pieno di donne come me anche se il loro disagio non è riuscito a trovare uno sbocco. Ho voluto essere degna di quelle donne, restare fedele a loro. Al contrario tu hai negato che esistessero. Per te il valore è l'uomo. La donna è sua testimone.

A distanza di pochi mesi sia tu che io abbiamo pubblicato un libro agli antipodi l'uno dall'altro. Tu hai scritto su un eroe con traduzioni in tutto il mondo, interviste su tutti i giornali, premio speciale del presidente a Viareggio, 200.000 copie in due mesi, recensioni, pubblicità. Io ho edito «Taci, anzi parla» in «Scritti di Rivolta Femminile» una piccola casa che in dieci anni ha pubblicato dieci titoli, che non ha distributore, che non è inserita nel giro culturale della diffusione dei libri, da cui non prenderò un soldo e il cui argomento è me stessa. Qualche mese fa [...] in occasione dell'uscita di un suo libro, simultaneamente in diverse lingue, dove attacca e accusa il cosiddetto Femminismo Storico, ha rilasciato una serie di interviste sull'argomento: [...] su «Annabella» le ha fatto anche lei un'intervista. Le lettrici del giornale femminile che non hanno

mai un'informazione sulle femministe, venivano a un tratto a sapere che sono persone ignobili da una accreditata professoressa dell'Università di Vincennes. Abbiamo allora pensato di mandare il mio libro [...] perché potesse indicare alle sue lettrici qualcosa di vero, di vissuto all'interno di un gruppo. Era un'iniziativa che in dieci anni di vita della nostra casa editrice, non avevamo mai fatto. [...] ha risposto che il libro non le interessava, ma che era disposta a accettare una mia intervista [...] Dunque perché il mio libro non l'aveva interessata? Prima del femminismo una donna nella cultura si guardava bene dall'aprire bocca in prima persona. Gli uomini non lo fanno e non accettano chi lo fa. Ecco, avresti potuto cominciare da qui: «parlo di me perché il femminismo mi ha fatto capire che è possibile questo gesto tabù tanto desiderato. E adesso è arrivato anche per me il momento di farlo. Ecc». Invece tutto avviene come se niente fosse: [...] giustifica

senza pudore confessioni bastarde. Diffondono un'immagine aggiornata della coscienza di sé femminile, inquinano tutto ciò che altre hanno fatto con quella cura, cautele, coraggio, concentrazione, isolamento senza di che niente cambia. Nel mondo maschile c'è tutto l'interesse a nascondersi la nostra esistenza, e quelle donne si prestano al gioco fornendo un facsimile che cancelli l'originale. Il nostro dilemma è non lasciarci vanificare e contemporaneamente non adottare soluzioni di potere. Questa mia lettera ti rivela il modo in cui io ho superato il dilemma.

— Lettera a Oriana Fallaci – s. d. – tra le numerose forse non spedite. Lettera inedita conservata nell'Archivio Carla Lonzi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Carla Lonzi. — Fondo Carla Lonzi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

l'intervista dicendo che tante lettere di donne hanno chiesto di Oriana e allora Oriana, una donna schiva e riservata, si concede. Capito cos'è l'autocoscienza?

No, la tua non è autocoscienza e mi rivolgo a te per questo. Devo essere sicura che tu sai che io esisto, che leggerò quello che scrivi di te stessa finché scriverai per me. Ti ho scelto come interlocutrice tra le donne attive nella cultura perché sei l'esempio preciso di un destino che non può più proseguire e che sta per incontrare il femminismo. Ormai ogni tuo movimento che non sia ripetitivo sarà in quella direzione. Voglio toglierti l'illusione di poter fare questo movimento en cachette come un agguancio naturale. E non per punirti, ma perché sarebbe falso, dannoso a te e a noi. Tu hai tutto l'apparato di divulgazione maschile a farti da amplificatore, finiresti per sopraffare i nostri punti sparsi e circoscritti di presenza. Il pericolo per noi in questo momento è sempre più rappresentato da donne che dall'emancipazione si innestano sul femminismo - giornaliste, scrittrici, registe, ecc. - spilluzzicando «tematiche» dall'autocoscienza. Anche molte femministe cosiddette e portavoce per autoinvestitura strombazzano

Lettera a Pinot Gallizio

Milano 25 aprile 1963

Caro Gallizio, stamani mi è dispiaciuto moltissimo il tuo appello per un voto comunista. Tu puoi votare come credi, è ovvio, e sentire come sacrosanta l'emozione che ti fa scegliere accomunandoti agli eroi, ai Grimaud contro i boia, i Franco. Puoi gonfiarti i polmoni e dare scandalo al circolo. Ma a me non mi devi disturbare. Non sopporto più la voce dei capi-popolo e neppure del popolo, questo mito che alimenta a sprazzi nobili fiamme in orizzonti vuoti. In nome dei sentimenti la gente uccide lentamente, in nome delle emozioni si riabilita: nobile sdegno, nobile collera, nobili lacrime, nobile fratellanza. Questo in piazza: come se il male del mondo fosse ancora e soprattutto il delitto politico e non fossimo responsabili di un'esperienza ben più diretta e radicata nell'intimo di ognuno: l'incapacità pura e semplice a vivere in maniera autentica e libera, non delittuosa verso se stessi. Scendere in piazza e tornare con la voce grave e illuminata «vota

comunista» vuol dire essersi esaltati a buon mercato, aver assunto come primarie difficoltà che ognuno sente ormai, per l'avvenire del mondo, come disfunzioni secondarie. Partecipare dell'eroe, che alibi meraviglioso! Che occasione per cogliere un fremito dalla testa ai piedi! Tutto il mondo civile protesta contro l'assassinio fascista: che umanità compatta e riscattata! Che abbraccio, che risorsa di virtù universali il comunismo! È proprio questa scappatoia rigeneratrice che mi fa sentire una coscienza comunista come particolarmente lontana a quella obbedienza alle leggi del vuoto ed è la propria costituzione per quello che è, da cui è probabile e augurabile che non nascano eroi, ma neppure boia. Nessuno, forse, ha ancora dedicato se stesso a inventare un gesto da tempo di pace, a trovare un accordo nuovo con il mondo che lo circonda, un sapore di convivenza disinteressata, una tecnica di vita fine duttile e verificabile come il calcolo infinitesimale, e questo è il solo e unico terreno di prova per ciascuno, la possibilità di un «salto qualitativo». Ecco invece che la frenesia di non essere secondi a nessuno sul piano ormai più che ovvio della distinzione tra libertà e tirannide, di rimettersi sotto l'ala protettrice dei valori stabiliti, ma quelli del comunismo sono istituzioni, esprimono l'abitudine, ormai ingiustificabile, a riscattare quanto di conformistico c'è nella vita privata al soffio delle bordate storiche. Non mi è piaciuta la tua voce commossa, il comizio che sottintendeva, l'allungo diretto al cuore e ai valori. Ti parrà esagerato che ti scriva, ma consideralo un gesto da tempo di pace e di vuoto.

tua Carla

— Alla fine di aprile del 1963 in Italia ci furono le elezioni per il rinnovo delle due Camere del Parlamento. L'atmosfera era accesa perché sembrava possibile una rilevante vittoria dei partiti di sinistra. Intellettuali e artisti si pronunciarono a favore del PCI. Nel 1963 si insediò per la prima volta un governo di Centrosinistra. Prima delle elezioni Carla Lonzi scrive all'amico artista Pinot Gallizio. Lettera inedita conservata nell'Archivio Carla Lonzi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

ARCHIVIO CARLA LONZI

«Alzare i rapporti umani agli stati d’amore»

Annarosa Buttarelli

Nell’ottobre del 1978 Carla Lonzi pubblica, nella serie verde di Scritti di Rivolta Femminile, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* iniziato nel 1972 appena in tempo per contenere e documentare avvenimenti fondamentali del 1973: la rottura con Carla Accardi cofondatrice di Rivolta Femminile, il distacco dal gruppo originario, l’inizio del conflitto con l’amato Pietro Consagra, l’aspro confronto con la differenza dell’amata e misteriosa Sara, compagna di strada nell’impresa dell’autocoscienza. Penso che l’ispirazione per il nome da dare a un grande diario sia venuta a Carla Lonzi leggendo Virginia Woolf. Dopo oltre dieci anni dalla morte, una scelta delle note quotidiane della Woolf uscì sotto il titolo di *A Writer’s Diary* (1953), scelto forse dal marito per sottolineare che il diario fu una delle imprese di scrittura di una geniale scrittrice. Sebbene la riconosca come «fonte», Carla Lonzi marca la differenza della sua impresa, quasi polemicamente, sottotitolando *Diario di una femminista*. Ma forse non si tratta di polemica, quanto del desiderio di indicare un’impresa nuova e insindacabile che trova nei diari di donne fuori dal comune un ambiente e molti suggerimenti imprescindibili. Si tratta, per Carla Lonzi, di *scrivere*, più che di assumere uno stile codificato di scrittura, poiché la concentrazione è dedicata a un’avventura «non letteraria» durante la quale accade qualcosa di essenziale, anche per la qualità della scrittura, la cui «bellezza», se c’è, deve essere ricevuta da chi scrive e da chi legge come un meritato soprammercato. Ciò che accade di essenziale, accade a una donna che sa pienamente di esserlo, non a una scrittrice. Non trovo altra spiegazione più pertinente da dare al «femminista» del sottotitolo. Per ottenere l’assoluta disponibilità del nome *donna*, chi scrive rinuncia a qualificarsi come scrittrice. Così afferma lei stessa: «Vedendo un film sulla Woolf mi sono ricordata di avere letto da ragazza *Diario di una scrittrice* che, insieme al diario di Pavese e di Kafka, forma la trilogia diaristica di base della mia gioventù. [...] Virginia ha pubblicato *Gita al faro* a 45 anni, però ha scritto sempre moltissimo sulla letteratura, saggi e conferenze, oltre ai romanzi. E io no. Il fatto è che io non sono una scrittrice» (*Taci, anzi parla*).

Carla Lonzi scrive il suo Diario dopo aver pubblicato saggi e scritti politici che ben presto si riveleranno essere fondamentali per il contemporaneo e successivo cammino del pensiero della differenza sessuale. Leggendolo, si ha subito la certezza di avere tra le mani il dono di un *inizio*, magari anche solo per il fatto che ci vengono incontro, senza alcuna volontà di stare in un ordine prestabilito, molteplici forme di scrittura: sono incluse lettere spedite e non spedite, descrizioni di sogni come fossero favole da raccontare, poesie, meditazioni filosofiche... A tutto ciò la lingua si presta senza alcuna soggezione disciplinare, senza osservanze canoniche, e la qualità di ciò che si legge, in certi momenti, è tanto alta da costringere chi legge a rendersi conto di essere nel cuore della tessitura – non solo di parole – imprescindibile per comprendere uno dei passaggi cruciali del Novecento: «Il mio diario (e poi tutto ciò che ho scritto di me in forme varie, ma sempre occasionali e private) era come una sala d’attesa: Se non avessi sentito questa concomitanza tra una mia ricerca di identità e un suo sbocco nei rapporti, credo che non avrei avuto alcuno stimolo a occuparmi di me nello scrivere, infatti ero del tutto refrattaria alle introspezioni fini a se stesse. Per questo mi sono sempre considerata una persona di azione anche

se, al contrario, posso apparire contemplativa: per me il diario è stato un segreto temporaneo: appena avessi costruito la circostanza adatta, andava rivelato. Via via che scrivevo, in questi anni di femminismo, sapevo che il coraggio di pubblicare sarebbe maturato di pari passo alla coscienza di me, fino a non essere più né coraggio, né altro, solo un gesto del tutto naturale... [...] Mi è sempre piaciuto scrivere i libri che ho scritto, ma per *Taci, anzi parla* posso dire di avere raggiunto il massimo. Stavo facendo quello che volevo fare. Il femminismo, il gruppo, le riunioni di autocoscienza, le relazioni secondo criteri da scoprire via via – e scrivevo di quello mentre accadeva. Per me un libro è il congiungersi di eventi su piani diversi allacciati fra loro da un concetto comune di vita e di coscienza per viverla. In questo senso il diario non è stato per me un riflettere la mia esistenza, ma attraverso l’apporto indispensabile dello scrivere un arricchirla di possibilità che la portassero più lontano da dove mi avevano mostrato che si doveva fermare. È un libro che ho scritto senza pause come ho vissuto senza pause e che si è concluso solo quando il periplo attorno alla mia identità mi è apparso esaurito. Contiene tutti i punti, tutti gli interrogativi, tutti gli scogli che turbano l’autenticità rispetto all’immagine preconcepita femminile, ora è solo la vita che ho davanti ed è a lei che rispondo di me stessa, quella me stessa che si è saputa tale nel lungo confronto squassante con l’immagine che dicevo con la presunzione di averla “già” superata»¹.

L’impresa di scrittura del *Diario*, come si è appena letto, è insindacabile, sottrae le parole ad ogni pulsione interpretativa, parole sempre lucide, precise, nettamente capaci di dire ciò che l’autrice sta vivendo in modo inoppugnabile e vero. Sono parole perfino eccessive nel mostrare una scommessa che una mente comune non può capire fino in fondo, se non è disponibile a fare un salto in un’altra *forma mentis*. D’altra parte, la potenza trasformatrice degli scritti di Carla Lonzi attrae a sé l’intuizione piuttosto che l’interpretazione, consegnandoci chiavi d’oro per cambiare profondamente se stessi, se stesse, il mondo. Un dono fatto da una femminista «coscientemente assente» dalla Storia e dalle ideologie, una femminista tutta raccolta in un punto in cui «aspetta il resto dell’umanità». Non vi è dubbio che gli scritti di Carla Lonzi abbiano l’andamento e una particolare logica che qualificano le politiche profetiche, le politiche capaci di mostrare ciò che può avvenire o sta avvenendo ignorato dai più. Offrono anche le pratiche necessarie per accompagnare la nascita della novità all’interno del flusso della storia. *Taci, anzi parla* viene a dire con forza al presente che non può esistere cambiamento di società, di popoli, di condizioni generali di vita e di mentalità, se questo cambiamento viene affidato alle ideologie astratte, a costruzioni concettuali che ignorano la vita quotidiana, a filosofie della storia escatologiche, a emergenze che invadono continuamente gli schermi, come è stato fatto a opera di una larga parte dell’umanità maschile.

Il *Diario* racconta a noi, qui nel presente, cosa accade quando una geniale pensatrice comprende che un capovolgimento, anche se dirompente e necessario come quello provocato da *Sputiamo su Hegel*, non basterà a trasformare le relazioni tra uomini e donne, e nemmeno le relazioni delle donne tra loro per quanto siano aiutate da un testo capace di fare «tabula rasa» del pensiero dialettico e dimostrativo che ha caratterizzato il dominio filosofico di genealogia maschile. L’impresa del *Diario* testimonia che il vero cambio di civiltà che oramai anche molti uomini desiderano non può avvenire senza un passaggio nella trasformazione della *forma mentis* personale e soggettiva, portata coraggiosamente avanti anche quando la verità può fare davvero male. L’iniziatrice italiana del pensiero della differenza comprende che la rottura operata insieme alle altre femministe, negli anni della ormai riconosciuta rivoluzione pacifica delle

donne, è certamente andata a segno nella Storia, ma non andrebbe a segno nella vita singolare e nelle relazioni umane se, *d’ora in poi*, uomini e donne singolarmente non accetteranno di attraversare la prova dell’autocoscienza, pratica di trasformazione delle relazioni vive in fedeltà al bisogno umano di *autenticità*. Bisogna riconoscerlo e riaffermato sempre nella storia, se è vero, come sostiene Carla Lonzi, che è un dato di fatto «il profilarsi dell’istanza femminista in tutti i tempi».

Autenticità è il nome evocativo di un «principio di realtà connesso alla scoperta di sé e non al suo rifiuto o mascheratura», un principio che si basa sulla «piccola verità», quella che accade nei percorsi dove nasce il pensiero dell’esperienza, quali sono quelli mistici in forma eccellente. Infatti nel caso del *Diario*, possiamo rivolgerci a quell’immenso giacimento di pensiero, di esperienza, di politica che la scrittura della via mistica alla conoscenza, in particolare femminile, a cui fatto certamente riferimento anche Carla Lonzi. Non per caso, in *Taci, anzi parla*, troviamo annotato: «Dante ha scritto Inferno, Purgatorio e Paradiso, cioè i tre stadi della liberazione. *Sputiamo su Hegel* corrisponde all’Inferno.», il che introduce la scrittura stessa del diario nella fase del Purgatorio, e il probabile approdo alla liberazione compiuta diventerà *Vai pure* (1980), ultima tessera del tritico disegnato dalla stessa Carla Lonzi. L’altezza indicataci è non solo quella dantesca, ma forse ancora di più quella di un’altra impresa umana, quella raccolta in *Storia di un’anima* di Teresa di Lisieux, eletta sorella in spirito fin dall’adolescenza, quando già c’erano i segnali di una vita che non si sarebbe consumata nella ricerca dell’affermazione sociale ma piuttosto si sarebbe misurata con una strana vocazione: quella di diventare «santa». Vocazione assolutamente strana in una donna senza religione e desiderosa e capace di incontri sensuali e sessuali. Ma la «santità» pienamente conquistata da Carla Lonzi è, tra l’altro, quella che si ottiene dal saper seguire la «piccola via» di Teresa di Lisieux, tradotta nel *Diario* nella formula «Posso volere tutto, posso rinunciare a tutto», coniata da una donna consapevole della sua grandezza e della sua strenua richiesta d’amore, decisa a non barattare l’autenticità con la promozione sul piano sociale, determinata a raggiungere il contatto con l’essenziale della vita nella vita quotidiana, per dividerlo con altri e altre come «piccola via» di liberazione *versus* le grandi vie che sono quelle prospettate dalle ideologie escatologiche.

Così *Taci, anzi parla*, si può considerare come una formidabile e rara «guida» contemporanea sulla via della trasformazione, scritta da una filosofa consapevole di essere all’origine della rivoluzione più radicale mai realizzata: la fuoriuscita delle donne dalla cultura patriarcale che, come un manto uniforme, aveva coperto quasi tutti i luoghi abitati del mondo. Una rivoluzione che ha dato inizio alla creazione di un mondo di significati e di pratiche, potente e amoroso quale è quello del pensiero della differenza sessuale che rivolge anche agli uomini la sua offerta di rinnovamento. Ma Carla Lonzi comprende che c’è un’altra prova da attraversare che riguarda proprio le donne: dopo averle traghettate fuori dalla cultura androcentrica, l’autocoscienza ora è alla prova delle relazioni tra una donna e l’altra donna, ancora oggi parecchio oscurate da motivi difficili da individuare, anche se oggi queste relazioni risultano più praticabili e composte in un ordine simbolico femminile, agli albori nel momento in cui lei scrive. Sarà il nome fittizio di una compagna di strada reale che diventa, nel diario, cifra dell’esperienza irrisolta di una dinamica dolorosa che può minare le relazioni politiche tra donne. Carla Lonzi l’ha chiamata «autoinferiorizzazione», un male che spunta come una peste quando una delle due in relazione è più grande, più intelligente, più libera, ha di più in spirito. L’ammirazione può trasformarsi ben presto in autodenigrazione, e poi invidia, e poi ribellione e odio verso l’altra che assume il ruolo di madre-

ARCHIVIO CARLA LONZI

despota dopo essere stata colei che ha nutrito in abbondanza la relazione. Tutto questo impedisce di avvertire la necessità di essere amata per quel che si è, sostenuta e accompagnata anche politicamente, specialmente nei conflitti personali e politici con gli uomini. La caparbia ricerca dell’autenticità nell’altra porta Carla Lonzi a essere continuamente respinta o abbandonata dalle amiche più care, e lei comprende che questa dinamica può corrodere la forza del femminismo, può svuotarlo e rendere impraticabili in ambito pubblico le relazioni tra donne. Ma attraversando tutto questo e mettendolo a disposizione per il cambiamento delle altre, lei arriverà a liberarsi dall’obbligo di continuare a recitare «mea culpa» per farsi perdonare la sua differenza, il suo essere più in là di tutte, la sofferenza nel dovere nascondere la sua grandezza nel tentativo di farsi amare e di tenersi vicine le compagne di strada.

La trasformazione della sua vita emozionale, relazionale e affettiva, avvenuta grazie allo spostamento «dal piano etico maschile a quello dell’autenticità», fa diventare il *Diario* una guida anche per gli uomini in cui si rivelano «tutte le impossibilità della natura umana che, se non è difesa da strutture, fallisce proprio quel piano di rapporti il cui desiderio l’aveva portata a demolire le strutture.» Dalla conclusione di questa demolizione in poi fa l’ingresso *l’amore*, il grande assente dal pensiero dialettico e dicotomico, il grande assente anche dalla politica. Carla Lonzi introduce in *Taci, anzi parla* il «traguardo finale» di ogni vicissitudine umana che riesce a trasformare i rapporti: «essere accettato come oggetto d’amore e [...] accettare

l’altro nella stessa prospettiva. Solo l’amore realizza la parità.», dove la parità va intesa come momento in cui le differenze e le alterità possono convivere avendo come terreno di possibilità la rivelazione di sé, nell’autenticità delle parole che vengono pronunciate. A questo punto l’impresa di *Taci, anzi parla* si disegna ancora più nettamente anche agli occhi della sua stessa autrice: «Io partecipo alla costruzione di una società basata sui rapporti umani. Anche se mi hanno esclusa, anzi proprio per questo. Nessuno è più in grado di mettermi fuori se io non lo voglio. Questa è la mia esperienza e questa è la coscienza di me nei confronti di quella che si chiama società. Non tornerò più sopra questo punto, lo enuncio solo per fare presente che non mi sfugge il senso di quello che sto facendo. Mi sono incamminata senza seguire nessuno. Non ho avuto bisogno di sbandierare ideologie, né di gratificarmi politicamente: stavo e sto vivendo e chiarendo e oltrepassando i limiti posti dalla cultura e dalla società maschile ai rapporti umani, limiti non meno vincolanti di quelli economici. Per me la società augurabile è solo quella in cui esiste la possibilità di vivere questi rapporti».

Parole vertiginose che azzerano la credibilità di ogni soluzione consueta ai dissesti storici. Parole di fondazione di una posizione politica ottenuta attraverso la «piccola via» dell’amore filosofico trasformato in pratica politica: «Io ho basato la mia vita sui rapporti umani, anche se sono stata innamorata di uomini e di donne e da questi amori ho avuto molte rivelazioni. Ne avrò ancora, è probabile. Ma la mia tendenza è di riportare gli amori alla condotta dei rapporti umani, o di

alzare questi ultimi agli stati d’amore. Anzi, è proprio questo che cerco: mi piace costellare tutti i rapporti di punti luminosi e di spasmi impercettibili. L’intensità continuamente perduta e ritrovata: questo è il vero leitmotiv della mia vita con gli altri, la sorpresa quotidiana, l’impresa per cui spontaneamente mi sono trovata idonea» (corsivi miei).

Compiuta l’impresa amorosa del *Diario*, a Carla Lonzi rimaneva da fare l’ultimo passaggio: tentare di alzare il rapporto con un uomo all’altezza dell’amore fattosi politica. Il risultato sarà raccolto in *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* e ricapitolato nella presentazione del libro scritta da lei stessa: «Come *Sputiamo su Hegel* è il momento del distacco dalla cultura, *Taci, anzi parla* lo scontare una ideologia, *Vai pure* è il chiarimento di un rapporto affettivo. Con la separazione? Con la solitudine? Oppure con uno scatto interno: non più libera di scegliere un uomo necessario, ma libera dalla necessità dell’uomo? E l’uomo?». Questa domanda ci è stata consegnata da Carla Lonzi, ma ancora non ha risposta, e forse gli uomini, in generale, nemmeno sanno di essere stati così trepidamente interpellati.

Nota

¹ Manoscritto inedito senza data, parzialmente pubblicato da Marta Lonzi e Anna Jaquinta in *Vita di Carla Lonzi*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1990.



Anna Maria Maiolino, *Por um fio*, 1976
© Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea

ARCHIVIO CARLA LONZI

Antonietta Raphaela Mafai, *La sognatrice*, 1946 c. © Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

La donna a venire

Maria Luisa Boccia

Parlerò della profezia, di Lonzi profeta e dell'imprevisto. Nel diario *Taci, anzi parla* (1974) Lonzi si definisce profeta. «Io ero il profeta – scrive –. Il profeta è solo e alla fine beffato. Perché non ho incontrato Carla Lonzi? Perché ero io Carla Lonzi». Giovanni Battista è il profeta al quale si riferisce. Chiama Battista il figlio e parla di sé come del «Battista» del femminismo. A conferma che il vissuto è essenziale per capire la parola di Lonzi. Come profeta Carla fa esistere il suo Cristo. Ovvero la donna «a venire». Colei la cui nascita al mondo è l'imprevisto che cambia il corso della storia. Sara è il nome che dà nel diario alla donna di Rivolta Femminile che per prima la riconosce nella sua autenticità. Sara è l'evento profetizzato. È il soggetto imprevisto. Sara e non Carla. Lei, Carla, è colei che annuncia, che prepara l'evento. Quella del profeta – sono parole sue – è la via difficile. Una via, scrive, che «mi rende incompresa».

Perché questo ricorso al linguaggio e a una figura dell'esperienza religiosa? È una domanda importante, perché Carla Lonzi si propone esplicitamente, fortemente come soggetto politico. Tutto ciò che lei dice e fa, tutta la sua vita, a partire dalla scrittura del *Manifesto di Rivolta*

lo battezza. Dunque annuncia qualcosa che è qui e ora. Ed è però un evento non ancora riconosciuto come tale, neppure percepito. L'annuncio del profeta è «grido nel deserto».

La posizione del profeta, dice Carla, è la via difficile. Più difficile di quella del Cristo. Prima di tutto perché è un precursore, anche se contemporaneo al Cristo. Giovanni Battista annuncia l'evento che erompe, ma non è ancora visibile, pienamente dispiegato. Ma soprattutto è via difficile perché il profeta «non è la risposta», non ha la risposta. Lonzi lo dice esplicitamente e vi torna più volte nel diario. La risposta è il Cristo. Il profeta non è la salvezza. Lonzi profeta, alle domande «che fare, come essere, dove orientare questa umanità femminile» non ha risposta, non è *la* risposta. Non ha certezza: nemmeno in sé, della sua parola, della sua figura. L'unica cosa che sa è che l'evento deve accadere. Sta accedendo e deve accadere. Sa che l'imprevisto sta per irrompere e modificare l'epoca ed il discorso della verità. Ma non può essere certa dell'esito né del senso dell'evento. Scrive infatti: «la nascita della donna soggetto non è un trionfo, non è la nascita di Venere». L'immagine che usa è opposta. Quella nascita «porta scompiglio, porta incertezza». Prima di tutto nella vita e nella coscienza di Lonzi. Come Giovanni Battista, il quale dice «non siate più quello che siete». A significare la frattura che la verità apporta. «Siate voi stessi» è l'annuncio. Ma che cosa sia essere se stessi il profeta non lo dice. Non dà contenuti a quel «siate voi stessi». Qual è il proprio sé di un uomo o di una donna? Dell'umanità maschile e di quella femminile? Non è questione di ri-definire la verità universale, di ri-declinare le prerogative ineliminabili dell'essere umano: i valori, i diritti, la natura. Detto altrimenti, non è questione di indicare quale sia il sostrato antropologico che, nel bene e nel male, modellato da etiche diverse, debba costituire l'essere dell'umanità. La verità alla quale il/la profeta fa appello è altra. «Siate voi stessi» è un invito a rompere con ciò che si è, con le appartenenze, le identità assegnate, le verità ascritte. È una verità della quale non può darsi certezza. Perché è apertura all'imprevisto della libertà, all'autenticità intesa come ciò che non siamo (stati/e), ciò che non è predefinito, o definibile una volta per tutte.

Parlando di Sara, la donna di Rivolta Femminile con la quale ha la relazione più tormentata, ma anche più importante, Lonzi dice: «ho fatto esistere Sara». Grazie a lei, all'autocoscienza, Sara sa di essere differente sia dalla Donna sia dall'Uomo (inteso come Universale). Diversamente da Lonzi, Sara ha certezza di sé. Questo è molto importante. Perché la sua è in una posizione del tutto diversa da quella del profeta. «Sara è più libera di me», scrive nel diario. Ma lo è perché ad aprirle la via c'è stata Carla Lonzi. Grazie a questo, Sara può procedere più diretta e sicura nella via della propria autenticità. Scrive Lonzi nel diario: «Avevo fatto il femminismo per far esistere Sara, così che lei facesse esistere me: questo è stato l'imprevisto». Ancora: «Ho scritto *Sputiamo su Hegel* per dire "Sara vieni fuori, te e quelle come te, perché io possa sputare questo Hegel che ho dentro di me"». Lonzi parla anche di innocenza di Sara. Di sé invece spesso evoca una colpa. La donna profeta infatti per aprire la strada ha dovuto smaltire – «sputare Hegel» – tutte le verità costituite. L'altra donna sembra che possa procedere più spedita, proprio perché le è stata aperta la strada. *Sembra*. Poiché anche lei dovrà «smaltire», fare «tabula rasa» dentro di sé delle verità ricevute. Se femminismo è presa di coscienza della differenza femminile, acquisirla è un percorso singolare. Ogni donna deve compierlo a partire da sé. Per questo l'autocoscienza non è una pratica feconda solo nel momento inaugurale del femminismo. Al contrario. È necessario che le diverse generazioni di donne inventino le proprie forme di autocoscienza, i propri percorsi, per «smaltire» la complicità degli uomini, ed il credito che le donne

ARCHIVIO CARLA LONZI

sono indotte a dare alle idee e alle istituzioni degli uomini. Per Lonzi è sbagliato ritenere che si possa procedere liberamente dopo che da una donna o da alcune è stata «smaltita» la cultura che impedisce alle donne di riconoscersi valore e autenticità. Questo costituisce una grande difficoltà nella politica femminista. Perché, come scrive nel diario, «una donna che si libera non libera l'altra, ma può aiutarla a andare in crisi». Detto altrimenti, Lonzi non considera efficace la definizione di un progetto, né tantomeno la costruzione di modelli o figure esemplari. C'è una poesia del primo periodo, 1958-1963, che aiuta a capire il punto cruciale del femminismo di Lonzi. Come far esistere l'autenticità? Come dare vita alla donna quale «soggetto imprevisto»? Per Lonzi le poesie sono «il diretto antecedente del femminismo». La poesia è *Scacco ragionato n. 6*. Il titolo verrà poi adottato da Marta Lonzi e Anna Jaquinta per la pubblicazione dell'intera raccolta di testi poetici, pubblicata dopo la morte di Carla. I versi sono questi: «eppure basterebbe una voce a rompere / l'avviato processo di insignificanza ma tutte / le voci di cui dispongo sono mie».

Marta Lonzi, nella premessa alla raccolta, scrive a commento di questa poesia che Carla era «disposta a tutto [...]», cioè disposta a niente se non a far esistere ciò di cui aveva bisogno: quella voce indispensabile a rompere il processo di insignificanza, [...]. Poiché tutto era pronto, da parte sua». Le poesie testimoniano che, appunto, lei era pronta a rompere con la condizione assegnata alla donna. «Mancavano soltanto delle incognite presenze femminili che affrontassero con lei quell'evento. Poiché una cosa era certa: quel destino era inaccettabile. Su questa convinzione Carla non si differenzia in niente da ogni singola donna che, aperti gli occhi su questo mondo, [...] abbia mirato giusto, facendo centro senza farsi distrarre dai contorni». Che abbia cioè mirato all'essenziale e non a migliorare questo o quell'aspetto della condizione femminile. I contorni a cui allude Marta sono il contesto storico, le differenti condizioni di vita delle donne. Mentre «l'essenziale» da modificare è l'insignificanza dell'esser donna in un mondo dominato dal neutro-universale, ovvero dal maschile. Una donna deve aggredire questo nocciolo, senza farsi distrarre dalle condizioni particolari della sua vita. Ancora oggi troppo spesso noi donne diamo rilevanza prioritaria a queste ultime. Viceversa, «Carla si differenzia in tutto dalle altre donne per la lucidità con cui analizza lo scacco finale». Fino a farci parteggiare per la sua momentanea sconfitta di donna che si dedica al femminismo, estraniandosi dal lavoro e dalla sfera pubblica piuttosto che partecipare alla truccata vittoria dell'emancipazione. L'emancipazione infatti è l'illusione di liberarsi dalle ingiustizie, di sottrarsi all'oppressione, entrando a far parte del mondo degli uomini.

La momentanea sconfitta, viceversa, è l'incertezza della significazione del proprio essere donna e non uomo. Se una donna si affida al progetto di acquisire gli stessi diritti e le stesse condizioni di vita di un uomo, non conoscerà la difficile via della libertà. Viceversa per la sua libertà dovrà affidarsi alla relazione con l'altra donna – significata nelle parole «io ho fatto esistere Sara». Ma si esporrà anche al rischio di trovare in essa smentita e non riconoscimento della «verità» del suo esser donna e non uomo. Poiché per Lonzi la differenza sessuale non ha un fondamento ontologico, ma prende forma e senso nella parola e nell'esperienza femminile che le donne riconoscono, alle quali danno un valore condiviso. La mancanza di questo riconoscimento è lo «scacco ragionato» dell'autenticità. Detto altrimenti, la libertà dell'altra donna – come accade a Carla con Sara – può essere in ogni momento una smentita per la donna che su quella relazione ha puntato per la propria autocoscienza. «Il femminismo – scrive Lonzi – non ha sbocchi verso

l'esterno, se non di rivendicazione». Ma a questi ultimi Lonzi non crede. Anzi li considera «l'origine dei continui traumi nei rapporti tra donne e del continuo rischio di fallimento delle imprese di donna». Marta Lonzi commenta giustamente: «Carla Lonzi ci spinge a parteggiare per la momentanea sconfitta piuttosto che per la vittoria truccata». Non per una fedeltà amara e sterile alla relazione tra donne, ma perché non vi è modo di affermare la differenza femminile, di costruire libertà per le donne, al plurale, se non si vince la sfida della significazione. Costruire tra donne, per ogni donna, il senso e l'esperienza concreta della propria differenza. Del proprio essere donna e non uomo.

Se insomma femminismo è fare *tabula rasa* delle idee ricevute, la verità di una donna può venire alla luce soltanto se le donne in relazione tra loro tolgono credito alla cultura e fanno a meno del suo sostegno. Entrambe le cose. Il femminismo offre uno sbocco imprevisto, rispetto all'alternativa tra femminilità – i valori, le virtù del ruolo tradizionale – ed emancipazione. Carla Lonzi sa bene che la posizione dell'uomo non è più quella di sopraffare con violenza, ma è piuttosto «l'invito» a condividere il mondo con lui. L'occasione grande è quella di divenire pienamente partecipe di un mondo che ha ancora l'uomo come protagonista, storico e simbolico. Il femminismo offre uno sbocco diverso rispetto all'opportunità, ingannevole, della condivisione. Ma è un sbocco tutt'altro che certo. Per Lonzi noi donne «siamo destinate continuamente a cadere e sparire, il nostro percorso è seminato da prove infide, finché appunto fra donne non si smaltiscono tutti i miti, anche quelli del femminismo, anche quelli prodotti dalle donne». Su questo si concentra negli ultimi anni. «Non ci interessano donne migliori o peggiori, non ci interessa produrre un'identità femminile, un modello della libertà femminile, della via alla liberazione femminile. Ci interessa il punto più interno, comune e doloroso. Ci interessa rivelare il presente: noi stesse». In questo «rivelarsi» consiste il vero guadagno del femminismo. Conquistato in un tempo breve, tra il 1970 e 1981. Le riflessioni che ho ora citato sono del 1975-76'. In quel periodo noi femministe abbiamo dato forma ad una genealogia di donne, un venire al mondo di donne legittimate dal riferimento alla loro origine femminile. «Purché questo – scrive – non sia una delle tante vicissitudini storiche del fragile concetto di donna». A conferma che per Lonzi non è importante definire il concetto di donna. Le interessa invece che ci sia una donna soggetto *imprevisto* del pensiero, della parola, della storia, dell'agire umano. Una donna che sia autorevole, tanto da tenere per sé e per le altre donne la potenza del suo fare. Senza disperderla, partecipando alle imprese degli uomini. Una donna che sia fonte di riconoscimento nei rapporti tra donne. «Il problema è la pretesa di una donna». Perché pretesa vi sia, c'è bisogno del riconoscimento dell'altra.

Chiudo su un punto che mi sta molto a cuore. Ho detto che il femminismo di Lonzi apre al soggetto *imprevisto*. Apre cioè alla verità della singola piuttosto che a quella di un'identità collettiva, basata su una condizione comune a tutte le donne se non addirittura sulla «natura» della donna, su un nocciolo imm modificabile – che sia il sesso biologico, o la psicologia, o l'eticità – dell'essere donna. Dal quale dipende la verità dell'essere umano, e del suo rapporto con il mondo. Per restare all'analogia con la parola profetica del Battista, la verità di Cristo, per essere enunciata, deve prima «fare tabula rasa», fare vuoto, nella mente di chi la ascolta, di quanto è sedimentato come «vero» nella dottrina dei sapienti, dei dottori della chiesa – come è raccontato nell'incontro di Gesù con i dottori nel tempio. Allo stesso modo Lonzi si propone di confutare il sapere degli uomini (le idee alle quali le donne danno credito più che alla propria esperienza) per fare spazio alla verità del femminismo. Occorre tuttavia evitare

un equivoco. Questa verità non è il presupposto comune a partire dal quale ognuna trova se stessa. Non vi è una ontologia del desiderio femminile sulla quale fondare la libertà delle donne. Tutt'altra è la direzione che prende Lonzi, ed è quella di fare vuoto, fare vuoto dei contenuti acquisiti, di ogni certezza che, come tale, possa divenire un punto fermo, una certezza che chiude l'interrogazione e la ricerca di senso.

Credo sia per questo che il pensiero di Lonzi non ha avuto successo. È infatti incredibilmente faticoso corrispondere alla sua pretesa costante di smantellare ogni acquisizione in nome dell'autenticità. Non potersi mai acquietare, mai poggiare su una verità conquistata. «Io ho puntato tutto sul vuoto, su questo vuoto che era me stessa, e solo grazie a questo potevo finalmente ascoltare la mia voce». La sfida è quella di mettere costantemente in parola l'esperienza, di significare ogni spostamento, ogni evento, quelli interiori come quelli quotidiani. Un lavoro incessante di significazione, volto a smaltire ogni forma, anche inconsapevole, anche «ovvia», di rispondenza alla civiltà dell'uomo. Per Lonzi l'autenticità non ha niente a che fare con l'immediatezza, l'innocenza, la spontaneità o quant'altro si voglia assumere ad indicare una dimensione del femminile incontaminata rispetto alla cultura patriarcale. Si tratta piuttosto di prendere consapevolezza che «femminile» è la «donna dell'uomo» e che dunque una donna non sa vivere e nominare la propria differenza, il proprio essere donna, se non fa vuoto dentro e fuori di sé. Il vuoto è positivo per Lonzi perché «segna i momenti della mia appartenenza alla coscienza dell'umanità». È cioè il modo di prendere la coscienza. Non importa su quali contenuti. Anzi. I contenuti su cui poggiano la nostra vita e la nostra identità devono essere messi continuamente in questione.

Il vuoto è la mancanza di identità. Di quella che «era tipicamente mia». Ed è un richiamo puntuale alla sua biografia. Carla infatti non si è mai potuta identificare – in *Taci, anzi parla* racconta la sua vicenda familiare, femminile – con La Donna. L'unica possibilità è tenere fede a questa mancanza di identità. Non considerarla causa di sofferenza e disadattamento, ma come condizione che consente di non partecipare nella follia o nella malattia: la «malattia» per cui se non si corrisponde all'identità ascritta, ovvero alla «femminilità», specie nei momenti importanti della vita, si sta male, si è percepiti/e malati/e, per una mancanza di padronanza e senso di sé. Follia, nevrosi, psicosi, isteria, la malattia è stata attribuita alle donne tutte le volte che si sono mosse, scartando dall'identità ascritta al loro sesso. Per questo la scrittura è fondamentale. Perché la parola femminista, la parola dell'autocoscienza ha liberato le donne da questa malattia. Come la psicanalisi ma in modo del tutto diverso. Il femminismo di Lonzi è stato un modo di stare nel vuoto, di sottrarsi alla presa perforante della cultura.

La scrittura di Lonzi è senza pausa, perché deve raccogliere tutti i brandelli della vita. Tutti i momenti e tutti i contenuti dell'esperienza. È trama e tessitura, che permette di dire e dirsi come soggetto, in modo pieno e forte. Senza che questo lavoro della parola traduca/tradisca la soggettività, imprigionandola nel pieno di contenuti prescrittivi.

Marcella Campagnano, *L'invenzione del Femminile: Ruoli*, 1974 - 1980

I silenzi del femminismo: il corpo d'amore

Lea Melandri

Sarebbe interessante chiedersi se non ci siano nel percorso stesso teorico e pratico del femminismo zone di esperienza rimaste in ombra, aspetti della relazione tra i sessi che si preferisce non nominare, o che sono rimasti, nonostante quella rivoluzione culturale che è stata l'autocoscienza, dei tabù.

Ci sono evidentemente interrogativi che inquietano più di altri, perché toccano equilibri divenuti sempre più precari, o perché affondano le radici nell'enigma originario che ha visto differenziarsi in modo così violento il destino dell'uomo e della donna. Tali sono i vissuti che si accompagnano alla gravidanza e al parto, all'esperienza di unità a due e poi di estrema vicinanza corporea e affettiva tra la madre e il figlio/a. Quanti impulsi amorosi e aggressivi, quante speranze disattese, quante compensazioni, poteri sostitutivi, finiscono sulle deboli spalle di un bambino, all'insaputa della donna stessa? Non c'è solo il sacrificio di sé, la rinuncia alla propria individualità, nella dedizione materna, ma anche quella contropartita che è il rendersi indispensabili all'altro, contare sulla sua dipendenza, ricevere da lui l'amore che ci aspetterebbe da un uomo. Scrive Marina Cvetaeva:

«Amorevolezza e maternità quasi si escludono a vicenda. La vera maternità è coraggio virile. Quanti baci materni vanno a finire su teste non infantili - e quanti non materni - su quelle infantili!»¹.

Si può ipotizzare che la differenziazione tra maschile e femminile sia andata confusa con l'uscita dall'animalità e la nascita della coscienza. Nel corpo della donna l'uomo ha visto la potenza generatrice - da sottomettere, controllare, sfruttare -, ma anche il suo destino biologico, i limiti del nascere e del morire e di tutto ciò che attiene alla corporeità. Dietro il *dominio* del padre si può leggere l'inermità del figlio, la marginalità del sesso maschile rispetto al processo riproduttivo, dietro la paura di una diversità minacciosa, da cui prendere distanza, il desiderio dell'originaria unità a due, la «coidentità» tra madre e figlio, di cui parla Faccinelli in *Claustrofilia*². Tutte le ambiguità e le contraddizioni che riscontriamo nell'amore - l'estasi e il gelo, la felicità e il dolore, la tenerezza e la violenza - hanno la loro radice ancora in parte inesplorata nella vicenda originaria, in ciò che la memoria del corpo trattiene della fase iniziale della vita, del singolo e della specie umana. Ne è prova il fatto che le «differenze» di genere compaiono in età precoce di maschi e femmine. C'è un passo illuminante nel capitolo VI del saggio di Virginia Woolf, *Una stanza*

tutta per sé, che esprime molto bene quanto la divisione tra corpo e pensiero sia radicata nel vissuto di una donna, confusa con le figure, le identità del maschile e del femminile, proiezione che l'uomo ha fatto sulla donna di un dilemma che trova in se stesso.

«Perché certamente quando io vidi la coppia che saliva sul taxi, la mia mente si sentì come se dopo una lunga spaccatura si fosse naturalmente ricomposta in un insieme naturale. Il motivo più ovvio sarebbe che la cooperazione tra i sessi è perfettamente naturale. C'è in noi un profondo, benché irrazionale, istinto a favore della teoria che l'unione dell'uomo e della donna provoca la massima soddisfazione, la felicità più completa [...] Forse voleva dire questo Coleridge, quando osservò che una mente superiore è androgina. Ed è appunto quando ha luogo questa fusione che la mente diventa pienamente fertile e può fare uso di tutte le sue facoltà»³.

Nel momento in cui prevaleva nel femminismo l'orgoglio dell'appartenenza di sesso, la voglia di «vivere con agio»⁴, l'affermazione della fine del patriarcato, occuparsi del sogno d'amore - dal libro che stavo scrivendo alle rubriche di posta del cuore su «Ragazza In» e su «Noi donne» - fu visto da alcune come un tornare sulla «miseria femminile». Per me ha voluto dire invece riprendere e approfondire l'intuizione originale del femminismo: il dualismo sessuale, la consapevolezza che le figure di genere non hanno dato forma solo a rapporti e gerarchie di potere tra uomini e donne, ma, come conseguenza della complementarità, anche all'amore tra i sessi, al sogno di ricongiungimento di «nature» diverse, e all'ideale di *interezza* dell'individuo. Finché il maschile e il femminile sono visti come poli complementari, come se fossero le due metà di un intero, c'è nell'amore una «terribile necessità»⁵. Come spiegare altrimenti un'interiorizzazione della visione maschile del mondo così duratura? Come spiegare una subalternità così evidente delle donne nella vita pubblica, l'emancipazione come assimilazione al neutro? La difficoltà è pensare l'interezza del proprio essere fuori dall'ideale *androgino*, di cui parla Virginia Woolf.

La complementarità è ingannevole, ma esercita ancora una grande attrazione: basta pensare al protagonismo che hanno preso le due grandi attrattive delle femminilità nella sfera pubblica: la *maternità* e la *seduzione*. Il processo di autonomia dai modelli interiorizzati ha ancora molta strada da fare. Ma, soprattutto, interessa uomini e donne, interroga la femminilità come la maschilità.

A partire dalla metà dell'ultimo decennio, a farmi tornare sul tema dell'amore sono stati i dati allarmanti sugli omicidi famigliari e, per un altro verso, la valorizzazione delle «doti femminili» in ambito pubblico, il «valore aggiunto» di cui avrebbe bisogno l'economia, la produzione, l'industria dello spettacolo e la società in generale.

È come se il sogno d'amore fosse uscito dal rapporto di coppia e andasse a ridare fiato a una civiltà sempre più sterile e distruttiva. Nelle discussioni e nelle iniziative che sono nate intorno agli omicidi domestici, l'amore non è mai nominato. Eppure è evidente che c'entra. La violenza scoppia all'interno dei rapporti più intimi e per mano di mariti, amanti, padri, fratelli. Ma per i media è sempre «inspiegabile» e «insospettabile». L'uomo si accanisce sul corpo che l'ha generato, che gli ha dato le prime cure e sollecitazioni sessuali, e che incontra nella sua vita amorosa. La violenza si annida dunque, come elemento nascosto, «perturbante» - nella definizione di Freud -, di ciò che è a noi più noto e familiare.

Al femminismo è mancata l'analisi della coppia, della famiglia, degli effetti devastanti che ha il prolungamento dell'amore nella sua forma originaria - fusione di due esseri in uno - nella vita adulta. Non si è ragionato a fondo su quanto l'aggressività sia legata alla dipendenza, al potere di indispensabilità di una madre-moglie, all'illusione maschile di libertà, all'infantilizzazione dei rapporti in ambito familiare. Di qui la violenza di chi non sopporta la perdita di una posizione di dominio e di sicurezza che gli era sembrato garantita per legge naturale.

Pierre Bourdieu, nel suo libro *Il dominio maschile*⁶, dedica l'ultimo capitolo all'amore. Si chiede se il vissuto singolare di smarrimento nell'altro, appartenenza intima a un altro essere, possa considerarsi «una tregua» alla guerra tra i sessi o piuttosto la forma suprema, perché la più subdola, la più invisibile, della violenza simbolica. Fissando la donna nel ruolo di madre, l'esperienza dell'indistinzione originaria è inevitabile che si ripresenti immaginariamente e che venga sentita come una minaccia per la libertà dell'individuo. Ma, soprattutto, impedisce che l'amore diventi l'incontro tra due individui, due desideri, rispetto al quale la memoria dell'originaria unità a due potrebbe essere solo un elemento di tenerezza che si aggiunge.

1 - Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Rizzoli, Milano 1988 (ristampa Bollati Boringhieri 2002), p. 48.
2 - Elvio Faccinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano 1989.
3 - Virginia Woolf, *Per le strade di Londra*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 288.
4 - *Sottosopra verde. Più donne che uomini*, Libreria delle donne di Milano, Milano 1983.
5 - Agnese Seranis, *Smarrirsi in pensieri lunari*, Graus Editore, Napoli 2007, p. 74.
6 - Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1998.

Il lavoro del corpo-mente. Occupazione della vita, rivincita della vita

Cristina Morini

È completamente vero che all'interno degli ambiti teorici e politici sembra crescere l'attenzione per la «politica del bisogno»: si intende con essa un insieme di «pratiche sociali che si pongono prima di tutto, se non esclusivamente, il problema del soddisfacimento di un bisogno (la salute, la liquidità, una buona alimentazione, ecc.) che il mercato o lo stato non riescono a garantire». Da qui l'evocazione, non sempre politica, non sempre radicale, fino ad ora mai collegata, di «un composito ed eterogeneo arcipelago di pratiche di cooperazione sociale, autogestione e mutualismo che alludono alla riappropriazione di attività di produzione, riproduzione e distribuzione: dalla sanità, all'educazione, dall'agricoltura alla produzione industriale fino alla gestione della moneta».

Questa tendenza mette in luce due ordini di questioni. La prima è connessa alla considerazione che sta guadagnando, in termini sempre più ampi, il tema della *riproduzione sociale*. Il piano della riproduzione è il contesto dove si è aggiornata la dinamica dello sfruttamento contemporaneo fondato sull'appropriazione di beni naturali, facoltà umane (del pensiero, del linguaggio e del corpo) e cooperazione sociale, dando rilievo al carattere sociale, relazionale e cognitivo della produzione del presente - pur non esaustiva della totalità delle dinamiche produttive contemporanee. Le analisi femministe sulla riproduzione sono fondamentali per rimarcare la necessità di collocare la sfera della riproduzione all'interno dei processi produttivi. Suggestivo, a questo proposito, un testo di Paola Tabet, tratto dal saggio *Fertilità naturale, riproduzione forcé* (1995), che coglie il corpo femminile durante lo sforzo della gravidanza e poi dell'allattamento proprio come fosse una vera e propria macchina che lavora, sintetizzando nuovi tessuti, con relativo dispendio di energia (lavoro):

«Nella riproduzione, l'oggetto del lavoro non fa parte di un mondo fisico distinto ed esterno al lavoratore ma fa parte del suo corpo stesso. Il processo che si svolge all'interno del corpo materno con materiali metabolizzati da esso ha come oggetto l'embrione, il quale compie il suo programma genetico per mezzo del lavoro dell'organismo materno [...] In questo lavoro gli strumenti non sono separabili dal corpo femminile, persona e strumenti si

confondono. Conseguenza capitale: nella riproduzione l'appropriazione degli strumenti di lavoro [...] consiste puramente e semplicemente nell'appropriazione delle persone riproduttrici stesse».

Nuovi elementi, mi permetto di ricordare, sono stati immessi, più di recente, dalle teorie sul capitalismo biocognitivo, ma Tabet nota assai bene la singolare assonanza tra il lavoro riproduttivo, biologico, del corpo materno che viene preso a modello, e il «lavoro intellettuale» dove, egualmente, gli strumenti di lavoro non sono esterni al lavoratore/lavoratrice ma ne sono parte integrante: tutto avviene all'interno del corpo-mente, «le idee si pensano da sole», con il cervello come unico strumento. In questi contesti, l'idea di lavoro non risponde pienamente agli assiomi marxiani poiché non può essere intesa come un processo che si svolge «tra l'uomo e la natura» (vista la sua internità ai corpi-mente), né è «dotato di intenzionalità», dal momento che si compie senza un preciso coinvolgimento della volontà. D'altro lato, aggiungo, il concetto di forza-lavoro che considera anche il valore d'uso¹ (dunque la capacità di soddisfare i bisogni umani) può aiutarci a cogliere, nella precarietà esistenziale del lavoro cognitivo, lo scardinamento del fattore tempo che traduce il lavoro in tutti gli interstizi temporali della vita e con ciò favorisce, altrettanto significativamente, una dinamica di «appropriazione delle persone riproduttrici»: «il proprietario della forza-lavoro la vende sempre e soltanto per un tempo determinato; poiché se la vende in blocco, una volta per tutte, vende sé stesso, si trasforma da libero in schiavo, da possessore di merce in merce»².

Seguendo tali letture, mi interessa sottolineare come il lavoro di *ri-produzione*, pienamente ricompreso dal capitalismo bio-relazionale, si confronti con processi di alienazione inediti. Charis Thompson fa notare che «nel modello industriale di produzione capitalista, i lavoratori rischiano di essere alienati dal loro lavoro. Nella modalità biomedica di riproduzione le/i pazienti rischiano di essere alienati dalle loro parti del corpo»³. In un certo senso, in modo simile, possono essere interpretati sintomi psico-sociali come depressione e *burn-out*, tra i lavoratori della conoscenza. Secondo una ricerca molto interessante condotta in Francia da Marc Guyon tra un gruppo di ricercatori nelle materie scientifiche del Cnrs, la tensione incalzante della competizione, la stretta ossessiva dei criteri di valutazione e l'obbligo a dover intercettare fonti di finanziamento per la propria ricerca, altro non sono che tecnologie governamentali atte a far fallire il desiderio di riconoscimento di tali lavoratori, evidenziando la profonda dissociazione esistente tra la realtà della valutazione (imposta come oggettiva) e le motivazioni (soggettive, creative, passionali) che stanno dietro l'impegno

professionale: «Come nel supplizio di Sisifo tale desiderio non viene mai veramente realizzato ma si amplifica, prodotto dalla sofferenza»⁴. Eternare questo desiderio significa generare un *individualismo strategico* dilagante. Pur consapevole delle differenze, mi pare che la prima ricomposizione del lavoro a cui dobbiamo puntare debba passare da qui, dalla ricomposizione tra mente e corpo visto lo scopo uniforme del sistema: lo sfruttamento integrale della persona. L'interrogarsi di Antonio Alia ci conduce sulla strada giusta che per me significa recuperare a pieno il significato del valore d'uso, basato sui *bisogni* umani.

Esseri umani e macchine

Più vistosamente e drammaticamente che in passato, insomma, i mezzi di produzione siamo noi medesimi a scapito del «nostro» tempo di vita, cioè una delle caratteristiche del nuovo capitalismo è la perdita di importanza del capitale fisso (la fabbrica, i macchinari) mentre ne acquisisce «il corpo della forza-lavoro». Gli aspetti classici, storici, del lavoro riproduttivo, introdotti dalla critica femminista e poco considerati dall'analisi marxista che si è tutta centrata sul lavoro produttivo – come notavo prima – restano fondanti ma vanno anche obbligatoriamente aggiornati, tenendo conto dei «nuovi sistemi tecnologici e sperimentali nei quali siamo immersi»⁵. Tutto va perciò inquadrato nelle estensioni cognitivo-corporee, sempre precarie, assunte dalla specificità del lavoro *femminilizzato* contemporaneo, che si allarga e dilata fino ai terreni, più complessi da cogliere, dell'innovazione bioeconomica (medicina rigenerativa; medicina riproduttiva). Muovendoci all'interno di questi nuovi paradigmi, notiamo anche di non essere più di fronte alle forme classiche della divisione del lavoro cui ci ha abituato il passato, sia che noi si parli di divisione sessuale del lavoro che di divisione smithiana per mansioni: prevale, in questo tempo, una nuova forma di segmentazione collegata alla disponibilità, ai saperi e soprattutto alla *reputazione* che ciascuno e ciascuna è capace di costruirsi, mettendo a frutto il proprio *individualismo strategico*.

In questo senso, il tema delle forme di riappropriazione e auto-organizzazione della capacità *ri-produttiva* umana (competenze, talenti, saperi, evidentemente mai disconnessi da energia emotiva e dimensione corporea), nonché quello della liberazione del tempo del lavoro vivo contemporaneo colonizzato dal capitale e del sovvertimento delle paradossali forme di alienazione da sé imposte dalla bioeconomia, assumono rilevanza e attualità, diventano politicamente centrali. Occorrerà, in ogni caso, evitare l'idealizzazione di comunità rurali o indigene, non affidarsi a pratiche comunitarie nostalgiche, pre-capitaliste e circoscritte, né puntare

su esercizi di esodo che possono finire per risultare marginali, autarchici, quando non corporativi.

Ho già introdotto, insomma, la seconda riflessione: mi sembra quanto mai necessario avviare una discussione politica sulle possibilità di rendere effettiva e reale l'autonomia del lavoro vivo, al di fuori di qualsiasi subalternità materiale (ricatto del bisogno), culturale e sociale (necessità di riconoscimento per scalare i gradini del merito). Quali sono le pratiche politiche che abbiamo bisogno di realizzare per riuscire a individuare quanto meno le premesse di tale trasformazione? Non è rilevante immaginare e testare, rimanendo, laicamente, consapevoli del loro carattere euristico, ambiti sperimentali in grado di promuovere la rottura dei meccanismi di cattura delle soggettività? Il malessere può imboccare la strada della trasformazione solo se si prende atto che lo Stato e l'attività di impresa svolgono sempre meno una qualche funzione socialmente utile. Rispetto alla speranza che l'innovazione sociale del capitale (è questo il vero *core business* della contemporaneità) possa migliorare la nostra condizione, non è forse più salutare favorire una *ri-appropriazione* delle «persone riproduttrici stesse», interrogandoci seriamente su quali contesti *ri-produttivi* potremmo sostenere, innescando circuiti per favorirne la sostenibilità? «Scatenare» il lavoro cognitivo oggi vuole dire anche renderlo cosciente delle imposizioni auto-normative e performative che si infligge e che sono sottese all'introiezione/accettazione dell'essere la nuova macchina del capitale. Un complesso dispositivo che si presenta come pungolo a subire forme aggiornate di *taylorizzazione* del lavoro, implicite nella organizzazione capitalistica contemporanea, ottenute attraverso l'auto-disciplinamento. Nella ricerca che citavo sopra, Guyon definisce il ricercatore come «un imprenditore *ipercapitalista*», indaffarato come è a sviluppare la sua ricerca, aumentando le sue reti e impegnandosi continuamente a reinvestire i propri crediti». Si tratta di dare forma a processi alternativi, coordinati e integrati, altamente capaci di essere attrattivi: quali lavori siamo capaci di sostenere, quali potenzialità possiamo mettere in azione, quali forme di auto-valorizzazione, inconoscibili al capitale, possiamo produrre, innescando, con ciò, un processo progressivo di «declassamento volontario, espressione di un rifiuto dell'alienazione del lavoro cognitivo e della logica del divenire imprenditori di se stessi»? Quali esempi già esistono – se esistono –, da quali modelli possiamo farci ispirare?

Convengo con Salvatore Cominu, che ci invita a notare ancora la subalternità eterodiretta della gran parte del lavoro cognitivo. Penso che per talune fasce di lavoratori con più scarse competenze e conoscenze globali, in linea con l'arretratezza del capitalismo cognitivo italiano,

vadano notate la mancanza di alternative e la paura di restare senza reddito. Se facciamo riferimento ai settori di lavoro cognitivo a più alta autonomia e a più massiccia precarietà, l'autore stesso nota come sia proprio la «perifericità di coalizioni alternative stabili» a «rafforzare i dispositivi *impressivi* e l'incentivo ad agire conformemente alle ingiunzioni *negative* (vincoli) e *positive* (incentivi) che ne orientano l'azione in termini funzionali alla riproduzione del sistema».

In tutti i casi, la domanda relativa a come attuare la rottura della *dipendenza accettata* dell'autorità va affrontata. Ad essa bisogna rispondere soprattutto, innanzitutto, per cercare di dare soluzione politica agli attuali punti di blocco della soggettività: aprire lo spazio sufficiente per favorire processi di soggettivazione in proprio. Questo è il problema principale, al momento. Tracciare lineamenti di autorganizzazione, cooperazione, mutualismo che vanno intesi perciò, in primis, come attività trasformatrici (anche intermedie) in grado di sviluppare al tempo stesso attività e relazioni, e di combattere, sul suo stesso terreno, il mito del riconoscimento neoliberista, indicato illusoriamente come occasione di libertà soggettiva. È necessario provare a intervenire sui processi di soggettivazione grazie alla creazione di attività creative autonome, utili a sviluppare una capacità attrattiva che punti sulla valorizzazione di competenze fintamente evocate ma viceversa completamente frustrate (alienate) dalle compagini neoliberali. Diversamente, la situazione è nota: da un lato il ricatto del reddito (la pancia vuota), dall'altro l'obbedienza, una sorta di vassallaggio psicologico, di interiorizzazione della situazione esistente che costringe a desiderare lo sguardo benevolente del potere (il «riconoscimento»), nutrendosi nel frattempo di parole su ciò che verrà (l'economia della promessa). Tutto ciò favorisce l'emergere di soggetti che si pensano *autosufficienti* e che non contrastano ma viceversa rilanciano l'ordine vigente, vale a dire l'imperativo del lavoro perenne in povertà e competizione.

I legami sociali rappresentano invece, precisamente, la posta in gioco della costruzione di una teoria politica del comune a cui stiamo pensando, a cui dobbiamo meglio pensare, «la loro salute diviene l'obiettivo di una sperimentazione etica di tale teoria [...] L'ipotesi di forme di "condivisione", alternativa alla logica del capitale ma anche a manifestazioni del potere asfittiche e autoreferenziali che guastano la militanza e corrompono il comune, può farsi prassi materiale, capace di produrre concatenamenti immaginifici in tutta la loro diramazione, qualificandone la portata politica. Purché, innanzitutto, si decida di marcare, senza ingenuità, una distanza nei linguaggi e nelle modalità da quella sorta di darwinismo sociale sul quale si fonda il biopotere».

Finanziare il comune

Mi rendo conto di essermi mantenuta, fino a qui, dentro un piano un po' astratto. Concretamente, credo che i circuiti finanziari alternativi possano aiutarci ad articolare un piano. «La moneta del comune», scrive Andrea Fumagalli, «non viene creata per essere spesa ma per remunerare e finanziare la produzione di valore d'uso, sia essa all'interno di circuiti culturali o di esperienze di auto-organizzazione e autogestione produttiva. Da qui è necessario partire»⁷.

Se oggi siamo almeno parzialmente nelle condizioni di risalire al problema della proprietà dei mezzi di produzione, che appunto, tra corpi e idee, possediamo, possiamo anche ipotizzare nuove forme di finanziamento. Si tratta, cioè, della possibilità di «usare il capitale contro se stesso» in modo da consentire d'organizzare la produzione «in modo autonomo rispetto al comando del capitale stesso». Vercellone ci invita a «pensare la moneta del comune come una moneta non più endogena al solo capitale ma anche alla forza lavoro, una moneta che permetta cioè di rendere la sua

riproduzione più indipendente dal ciclo di valorizzazione del capitale e quindi dalle decisioni dei capitalisti in termini di produzione e di livello dell'impiego». Tale nuovo circuito finanziario del comune può erogare un *social basic income* e, con ciò, liberare tempo, rendendo sostenibile lo sviluppo di tutta una serie di attività produttive autonome che oggi «sono proprio ostacolate dall'assenza di tempo e di risorse di cui soffrono i precari del lavoro cognitivo impedendo loro un investimento più attivo nella logica non salariale e non mercantile dei *commons*».

Ecco, insomma, alcune tracce. Vanno pensate meglio e soprattutto vanno rese concrete. Perché un movimento si produca ci vogliono nuove idee, ad animarlo. Quando scrivo nuove non intendo, ovviamente, «sorte dal nulla», poiché siamo sempre all'interno di processi storici e di accumulazioni progressive del pensiero e delle pratiche. Intendo, coniugate nel nuovo dei bisogni, delle sfide e delle sensibilità. Capaci perciò di esaltare gli immaginari e di dare vita a una cultura delle qualità umane, relazionali, cognitive, nonché a una più ampia considerazione per l'interdipendenza che ci lega sempre, gli uni alle altre, base imprescindibile per una società più vivibile.

1 K. Marx, *Il capitale*, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1964, Libro I, p. 200. È necessario notare che per Marx la forza-lavoro diventa «produttiva» solo quando si rapporta socialmente con il capitale, generando plus-valore.
2 Ivi, p. 202.
3 C. Thompson, *Making Parents. The Ontological Choreography of Reproductive Technologies*, MIT Press, Cambridge, MA 2005, citato in M. Cooper e C. Waldby, *Biolavoro globale. Corpi e nuova manodopera*, trad. it. DeriveApprodi, Roma 2015, p. 135.
4 M. Guyon, *Le travailler des scientifiques : contradictions de l'engagement de la subjectivité dans le travail*, «Travailleurs», 2014/2, 32, pp. 75-98.
5 M. Cooper e C. Waldby, *Biolavoro globale*, p. 147.
6 C. Morini e P. Vignola, *Introduzione*, in C. Morini, P. Vignola (a cura di), *Piccola enciclopedia precaria*. Dai Quaderni di San Precario, Agenzia X Edizioni, Milano 2015, p. 20.
7 A. Fumagalli, *Moneta del comune e mercati finanziari*, in A. Fumagalli, E. Braga (a cura di), *La moneta del comune. La sfida dell'istituzione finanziaria del comune*, Alfabeta2-DeriveApprodi, Roma 2015, p. 55.



Diane Bond, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo, 1978*

Alternativismo: Cinco Conversaciones Arte – Derecho

Elizabeth Vásquez

Me convertí en «alternativista» del derecho gracias a la reflexión y militancia feminista, a las corrientes de la filosofía legal crítica y sobretodo a mi encuentro vital con el mundo del trabajo sexual trans callejero de Quito en un proyecto llamado «Patrulla Legal»¹.

Defino «uso alternativo del derecho» (UAD) como el dominio profundo de la lógica y las técnicas jurídicas para luego volcar éstas contra el propio sistema legal en aquellas esferas de la vida humana en que la presencia o ausencia de estructuras normativas genera opresión². Para mí, el alternativismo consiste en «subvertir desde dentro» (Vásquez y Almeida, 2010: 9).

Se podría decir que soy una «hacker» del derecho. Para provocar la subversión, busco fallas y oportunidades en una amplia gama de instituciones jurídicas: vacíos, contradicciones, ambigüedades interpretativas y otros claroscuros del sistema. Aunque no siempre la teorización precede nitidamente al caso concreto, suelo darle un nombre a la técnica que diseño para cada intervención. Al ponerla en acción, usando como ventana de entrada determinada falla u oportunidad previamente identificada en el sistema legal, la idea es que la técnica provoque un efecto de implosión legal emancipatoria; esto es, que trastoque al derecho desde el propio derecho.

Quizás por la creatividad de las técnicas, o porque he desarrollado una estética que combina la irreverencia de la intención política con la elegancia de los elementos jurídicos clásicos, algunas personas han encontrado en mi alternativismo una dimensión artística. El hecho es que cada vez he propiciado más diálogos entre mis UADS y los lenguajes del arte para transmitir las posibilidades emancipatorias del derecho. A continuación, reseño cinco de estos diálogos.

1. Primer Matrimonio Gay del Ecuador

El 10 de diciembre de 2010, el ecuatoriano Hugo Vera y el británico Joey Hateley se casaron pese a que la ley ecuatoriana no permitía matrimonios del mismo sexo. Para generar la subversión desde dentro, torné en ventaja una debilidad estructural del derecho: su poca capacidad, como disciplina de

certezas categóricas, de lidiar con la incertidumbre. A la técnica la llamé «provocar una paradoja legal».

Joey era un «hombre en proceso», y por ello incierto. Había cambiado su antiguo nombre legal femenino por uno masculino y debía ser tratado como un señor bajo la norma de no discriminación por identidad de género. Pero debía también comparecer, si quería casarse con Hugo, como «mujer». Para hacerlo, invocaba un último y frágil registro legal: la «F» de una partida de nacimiento que el Reino Unido pronto iba a sustituir por una «M».

El Registro Civil prefirió casar a la pareja bajo la consideración de que Joey era «mujer en papeles» antes que admitir la plasticidad del género. Sin embargo, no pudo contener la emergencia de un revuelo público en el que se suscitaban preguntas sobre la fragilidad de los sexos legales. ¿Qué hace que un sujeto sea inequívocamente «hombre»? ¿qué hace que un matrimonio sea «gay»: acaso los fracs de los contrayentes o sus genitales, sus estéticas o sus biologías? Y, ¿qué tutela realmente la institución del matrimonio? Las preguntas fueron abordadas en una colaboración artística que combinó la performance legal y paralegal de la boda civil con música rap, fotografía y productos audiovisuales. Joey cambió su sexo en Inglaterra y, siendo un hombre ya también en papeles, siguió casado con Hugo en Ecuador, contra expresa norma ecuatoriana.



Ana Almeida, *Con la jueza*, 2010



Ana Belén Jarrín, *Asimilación vs. Emancipación*, 2010

“When genders are multiple man/ woman is fraudulent. (...) *Uso alternativo del Derecho, activismo transgénero transnacional; en vez de implorar cambio de sexo y matrimonio dinamitemos el concepto de sexo y familia supuestamente normal*”³.

2. Enchaquirados de Engabao

El término “enchaquirados” aparece en las crónicas de la colonia española para documentar la existencia de seres con sexo masculino pero expresión femenina que envolvían su cuerpo en chaquiras de oro y acompañaban sexual y afectivamente a los caciques de la costa precolombina de Ecuador. El término llegó a quienes hacíamos el equipo del Proyecto Transgénero 2011 a través del ensayo “La representación del pasado sexual de Guayaquil: Historizando los enchaquirados” (Benavides, 2006), y así lo socializamos con gente gay y trans de la comuna ancestral de Puerto Engabao que re apropió el término para nombrarse a sí misma.



Ana Almeida, *Niños con Enchaquirado*, 2011

El encuentro con los enchaquirados de Engabao puso en discusión formas culturales de vivir el género más allá de las construcciones occidentales de “hombre” y “mujer”. En lo legal, el resultado fue la redacción de un estatuto para la Asociación de Enchaquirados de Engabao: uno de los pocos documentos de constitución formal de una organización de la sociedad civil que cruza reivindicaciones étnicas con reivindicaciones sexogenéricas en Ecuador. En lo artístico, presentamos la exposición “Wankavilka Trans: Retratos de Enchaquirados de Engabao”, de Ana Almeida, con fotografías y textos que evidencian los problemas y celebran la resistencia de los enchaquirados. La exposición aborda el contacto con un mundo trans urbano que les anima a “montarse el cuerpo de mujer” con silicón para asumir una feminidad más binaria y a migrar hacia las grandes ciudades, proponiendo ambas prácticas como actos de civilización y progreso. Aborda, también, la

reivindicación del transgenerismo ancestral ligada a la defensa del territorio, frente a la arremetida de la industria hotelera que amenaza al régimen de una comuna protegida, a los oficios tradicionales como la pesca artesanal y a la propia identidad enchaquirada.



Ana Almeida, *“La John”*, 2011

“Podría decirse: “*hay decenas de playas para el surf en el mundo pero sólo hay un Puerto Engabao*”. Podría hasta formarse una conciencia sobre eso. Y la dimensión casi invisible de esto sería la supervivencia, dentro de la frágil pero tenaz cultura tradicional, de las delicadas formas de la cultura trans engabaña”⁴.

3. FTM Boxers

La legislación ecuatoriana, a diferencia de otras, no restringe ni tutela psiquiátricamente el acceso comercial a la masculinización hormonal. La barrera que impide a muchos hombres trans acceder a testosterona sintética de calidad es básicamente económica y la violencia se configura por omisión. La comete un Estado que tolera la auto intervención corporal bajo cuenta y riesgo de cada quien en lugar de considerarla materia de política sanitaria.

“FTM Boxers” es el primer proyecto de Fraternidad Trans Masculina - FTM Ecuador⁵, un colectivo de jóvenes trans vinculados a los Programas Comunitarios del Proyecto Transgénero 2016+.

El proyecto ha combinado demandas de política pública a las entidades responsables de la salud y el deporte con un proceso de entrenamiento en boxeo y de registro fotográfico y textual de la experiencia. A nivel legal, el objetivo es lograr que el Ministerio de Salud Pública del Ecuador cuente con una ruta asequible de acceso a servicios de “salud transicional” que considere las necesidades nutricionales, deportivas y recreacionales de las personas como condiciones de una transexualización saludable. A nivel artístico, el objetivo es mostrar a la sociedad la belleza

de los cuerpos distintos, desafiar la masculinidad hegemónica y reflexionar sobre la interacción entre sexo y género como fusión encarnada en cada persona.



Sofía Córdova, *Las vendas de Derek*, 2017



Sofía Córdova, *Masculinidad en una ampolla*, 2017

“El hábito sí hace al boxer. Algunos FTM se acostumbran tanto a fajarse que llegan a dormir con binder. Derek boxea con vendas. Las de las manos, como en todo boxeador, le acompañan en la búsqueda de un puño compacto y un golpe certero. La del pecho, junto al packer que lleva en los boxers, le acompaña en su búsqueda de una parada masculina que requiere menos volumen arriba y más volumen abajo. Un nuevo punto de equilibrio se hace hábito y, aunque cueste, Derek aprende a respirar con la venda y a hacer sombra con ella, a incorporarla al ritmo de sus pies en el “un-dos”, en el jab, en el gancho y el cruzado. Es que la venda que oprime a un FTM es la misma que lo libera”⁶.

4. Trans Civitas

Co-fundé la Patrulla Legal en el 2002 con una trabajadora sexual trans cuya vida y muerte marcaron mi alternativismo. Ella

siempre reclamó soberanía sobre su cuerpo, su nombre, su familia no consanguínea y su calle por mucho que el derecho se la negara. Se llamaba Yelina Laffayette y su nombre legal no importó nunca.

Toda hacker sabe que a veces la mejor manera de subvertir un sistema es crear otro en paralelo. A la técnica la llamé “micro pluralismo jurídico”, inspirada en el pluralismo jurídico indígena o reclamo de autodeterminación de colectividades oprimidas que no se ven representadas por el orden hegemónico. En diálogo con la comunidad de trabajadoras sexuales trans de cuatro zonas de Quito, el equipo del Proyecto Transgénero 2009 puso en circulación una “cédula de ciudadanía callejera” por oposición al documento de identidad oficial que emite el Registro Civil. La cédula callejera recoge el género más allá del sexo, el nombre cultural más allá del legal y otros datos que sólo tienen importancia en la calle: el grado de intervención corporal y un resumen de artículos constitucionales que contienen los derechos de las trabajadoras sexuales trans.

En el 2013 lanzamos la exposición fotográfica “Trans Civitas: Del Código de las Familias Callejeras”, que interviene el texto del Código Civil ecuatoriano para reforzar la reivindicación de las “instituciones reales” de las trabajadoras sexuales trans contra las “comprensiones legales” sobre sus cuerpos y vidas.

Distribuidas en cuatro “libros”, en alusión a las secciones del Código Civil del Ecuador, las fotografías recogen, contrapuestas a la literalidad del propio Código, aspectos de la experiencia de las trabajadoras sexuales trans en los ámbitos corporal (libro Personas), económico (libro Bienes), familiar (libro Sucesiones) y laboral (libro Obligaciones y Contratos), provocando un mano a mano entre la “verdad” de la ley y la “verdad” de la calle.



Ana Almeida, *Transeúnte*, 2013

Art. 41.- Son personas todos los individuos de la especie humana, cualesquiera que sean su edad, sexo o condición.

Art. 44.- Las personas se dividen, además, en domiciliadas y transeúntes⁷.



Ana Almeida, *Tradición*, 2013

Art. 700.- “La tradición de una cosa (...) deberá hacerse significando una de las partes a la otra que le transfiera el dominio, y verificando esta transferencia por uno de los medios siguientes: 4o.- Encargándose el uno de poner la cosa a disposición del otro, en el lugar convenido”⁸.

5. Registro de Úteros

En 2004 incursioné en una técnica alternativista a la que llamé “rediseño subversivo”. Tomé la figura de un contrato mercantil y reformulé su objeto comercial para normar un “negocio” diferente: el patrimonio común y algunas otras relaciones cotidianas entre dos hombres que se asumían “novios”. Para la fecha, Ecuador no contaba con ningún tipo de reconocimiento para parejas del mismo sexo, de modo que era el uso no convencional de un contrato por demás convencional lo que subvertía un orden excluyente del derecho.

En el 2012, el Proyecto Transgénero pasó a integrar la Jauría organizadora de la Marcha de las Putas Ecuador⁹. Esta movilización feminista denuncia la culpabilización de las mujeres y otras personas femeninas que sufren violencia sexual y de género como provocadoras de su propio maltrato por “putas”. La marcha hace un rediseño subversivo del insulto y lo apropia para nombrar en positivo todas las autonomías

que el patriarcado castiga; entre estas, la autonomía en el vestir, en la ocupación del espacio público y en la vivencia de la sexualidad escogida y peor aún placentera.

Para 2013, inspirada en la acción de rediseño subversivo propuesta por la artista madrileña Yolanda Domínguez, en la que cientos de mujeres solicitaron al Registro Mercantil de España registrar la propiedad sobre sus úteros (2012), redacté el Certificado de Propiedad Uterina de la Marcha de las Putas Ecuador. La organización lo ha utilizado en intervenciones artísticas por la despenalización del aborto cada septiembre. La idea es seguir denunciado la doble vara del derecho, tan generoso cuando de hacer circular el capital se trata y tan restrictivo cuando la agencia que se reclama es la del propio cuerpo y la propia vida.

Almeida, Ana y Vásquez, Elizabeth. ‘Cuerpos Distintos: Ocho Años de Activismo Transfeminista en Ecuador’, Ediciones Mantra, Quito: 2010. Benavides, Hugo. ‘La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados’, en Iconos 24, pp.145-160, Quito: 2006. <https://www.flasco.edu.ec/portal/files/docs/i24benavides.pdf>, fecha de acceso: 8 sept 2018. Código Civil de la República del Ecuador (CC) (1861). Codificación de 2005, Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito: 2005.

1 La Patrulla Legal es una experiencia de “asesoría legal itinerante” que desde su fundación en 2002 ha recorrido las calles y madrugadas de Quito promoviendo los derechos y fortaleciendo el tejido asociativo de las trabajadoras sexuales trans. Para más información, ver: www.proyecto-transgenero.org, www.patrullalegal.blogspot.com.

2 Aunque suele señalarse como principal exponente de la teoría del uso alternativo del Derecho a aquella corriente de jueces marxistas italianos de los años 70, conocida como Magistratura Democrática, el pensamiento y la acción legal alternativista se han manifestado en diversas legislaciones y épocas históricas.

3 Fragmento del rap bilingüe “¿Qué es Falso y qué es Real?”. 2010. Letra: Joey Hateley y Elizabeth Vásquez Música: Xavier Muller

Interpretación: Joey Hateley y Guanaco Montaje audiovisual: Ana Belén Jarrín Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4g36ZYNV-IA

4 Kim Pérez, activista trans española. Texto parte de la exposición “Wankavilka Trans: Retratos de Enchaquirados de Engabao”, 2011.

5 Para más información, ver http://ftmecuador.wordpress.com

6 Elizabeth Vásquez. Texto parte de la exposición “FTM Boxers: Estéticas Transmasculinas en el Cuadrilátero”, 2017.

7 Código Civil del Ecuador (2005), artículos 41 y 44 del Libro I – “De las Personas”. Esta transcripción literal hace parte de la instalación fotográfica “Trans Civitas: Del Código de las Familias Callejeras”, 2013.

8 Ibid., artículo 700 del Libro II – “De los Bienes”. Esta transcripción literal hace parte de la instalación fotográfica “Trans Civitas: Del Código de las Familias Callejeras”, 2013.

9 Para más información, ver http://slutwalkecuador.org/

Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano

Julia Antivilo



Julia Antivilo, Copertina libro Entre lo sagrado y lo profano, 2015

El arte feminista es un objeto cultural y político que emerge de la efervescencia social y cultural de las décadas del 70' y se consolida en la del 80' y goza de muy buena salud creativa aún. Emergen junto a la vanguardia artística que además es política, por tanto, formaron parte de ese tipo de creadorxs comprometidas por un cambio social, político y cultural en América Latina. Varias artistas vieron que esa idea de revolución, que proclamaba un «hombre nuevo» literalmente las dejaba fuera por ello optaron por la autonomía como camino. Ellas transforman la consigna «Lo personal es político» en «El cuerpo es político», pues el cuerpo es central para este arte. La cultura popular latinoamericana es otro tema medular en las obras de estas artistas. Ellas manifiestan en su obra una ritualidad que va de lo sacro del rito ancestral hasta la parodia irónica, transitando –y lo siguen haciendo– entre lo sagrado y lo profano. Desde ahí construyen sus rebeldías estéticas.

¿Qué es el arte feminista?

No es una metodología, ni un estilo, sino es una posición ideológica y estética que aspira hacer una revisión crítica y exhaustiva de las representaciones sobre las mujeres y cuerpos feminizados. El término no implica necesariamente tratar una sola idea, ni tampoco que exclusivamente el interés principal de la artista esté centrado en la obra, sino que la obra sea el resultado de una reflexión, una vivencia crítica en donde el cuerpo es la herramienta, también soporte y lo que quiere transformar. El concepto de experiencia para este arte es fundamental ya que sirve como un andamiaje para trabajar temas centrales que han sacado a la luz las teóricas feministas, como la subjetividad, o el cuerpo, la sexualidad y la práctica política feminista.

El cuerpo es político

Desde la llamada segunda ola del feminismo, las artistas feministas han inscrito sobre sus cuerpos la textualidad performativa de sus discursos. El cuerpo da la posibilidad para que el cuerpo propio de las artistas en acción borre o desdiga las fronteras de la representación cuestionando las definiciones, usos y estigmas que los géneros nos han impuesto. La performance permite buscar la definición de su cuerpo y sexualidad sin tener que pasar por la mirada masculina. Se presentan a sí mismas en una acción de tiempo real, convirtiendo sus cuerpos en significados y significantes, en objetos y sujetos de acción. Resignificando, con todo, la relación entre cuerpo-arte y política. Con todo, es bandera de lucha el indisciplina el cuerpo. Así las performanceras, al trabajar desde el cuerpo propio, a su vez, es el de todas. Es, por lo tanto, la subversión también del cuerpo social.

Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías

La producción de arte feminista latinoamericano sintetiza su política estética en el cuerpo, al igual que el arte feminista de todo el mundo, pero en estrecha relación con lo ritual, pues las acciones de arte las entienden como rituales de sanación o de evocación a lo sagrado como en las culturas ancestrales americanas y/o africanas. Otro de los espacios por los que transita su producción es el de las tradiciones culturales ironizando o parodiando los ritos o fiestas populares. Un ejemplo fue la Fiesta de los quince años organizada por el colectivo Tlaquilas y Retrateras en México (1984), a la que asistieron artistas, críticos/as de arte, prensa y público en general. Este megaevento popular en torno a la representación del tránsito de jovencita a mujer, es una fiesta que no se escatima en gastos para su celebración, por lo menos en México. Tlacuilas y Retrateras, representaron este rito iniciático a lo grande. Instalaron su discurso performativo feminista poniendo en juego el cuestionamiento de esos mundos femeninos idealizados de origen patriarcal ocupando como herramientas críticas la ironía y la parodia. La Fiesta de Quince Años fue una muestra de ironía kitsch que subvertía una perspectiva que valorizaba no solo al sujeto mujer en sí, sino a la objetivización de lo femenino envuelto en el rito del paso de niña a mujer, que nos sumerge en el mercado matrimonial y en una promoción comercial para el derroche y la preservación del status social.

Otro ejemplo es el trabajo fotográfico de Lourdes Grobet sobre el mundo popular que rescata, reinventa y resignifica con ojo antropológico el ritual del mundo popular urbano y rural a través de largos años de registro del teatro campesino y del prolífero archivo que ha construido sobre la lucha libre mexicana. En este último, tienen dedicación especial los retratos de las luchadoras arrinconadas por el machismo mexicano que sólo les permitía en los años 80' competir en las arenas periféricas. Asimismo, Ana Mendieta, cubana en Estados Unidos, en los setenta encarnó toda la hibridez

de su cultura afro e indoamericana. La obsesiva repetición de este gesto posee un fuerte sentido ceremonial en su obra. Es un rito en sentido estricto, performativo y religioso que constituye un acto místico lleno de significados personales. Para la artista el uso del cuerpo propio para construir su espiritualidad, combina el *body art*, *land art*, *performance*, video, fotografía, instalación, entre otras. El arte de Mendieta fue y es un trabajo desde la performatividad de su discurso feminista en la que sus acciones de arte utilizan lo ritual e insistieron en una entrega ceremonial del cuerpo como estrategia política.

El acto performático como espacio para la sanación es también parte de la obra de Lygia Clark que inscribe en la memoria del cuerpo el producto de los traumas vividos en el pasado como un intento de establecer un nuevo tipo de relación directa sensible con el mundo y lxs otrxs. Su trayectoria se consolida tras el exilio de su natal Brasil que inauguraba las olas de dictaduras en América Latina. La lógica de su constante investigación refleja en su propuesta artística como central la dimensión terapéutica. La artista trabajaba con cada persona individualmente en sesiones que duraban una hora, de una a tres veces por semana, durante meses y en ciertos casos más de un año. Leticia Ocharán, artista feminista y crítica de arte, plasma en sus obras distintos matices que recuperan el amor, el dolor, la felicidad, el deseo en la travesía de diversos discursos que adquieren nueva mirada, nuevas formas de revitalizar lo otro no sólo en lo que se refiere al género, sino a todo tipo de exclusiones entre las cuales la marginación social se volvería recurrencia no sólo en los temas de su obra como artista sino en sus preocupaciones como crítica. Muchas son las artistas feministas que podríamos mencionar que tejen sus rebeldías visuales obrando entre lo sagrado y lo profano en América Latina. Afortunadamente es un arte vivo y combativo que continúa en el siglo XXI, hilando las redes entre el arte y la política.

A modo de cierre

Lxs artistas feministas latinoamericanas dejan ver en sus obras toda la hibridez cultural de América Latina entregando un matiz singular a sus propuestas políticas estéticas coronadas en visualidades de una gran potencia y osadía. La simbiosis entre el activismo feminista y las acciones artísticas tienen en común el hecho de constituir dos maneras de enfrentar las tensiones de la vida social para lxs artistas en los puntos donde su dinámica de transformación se encuentra anudada. El arte feminista y su trayectoria e historia dispone de un corpus creativo para sus discursos políticos estéticos y es una afirmación en su potencial inventivo para el cambio cultural.

In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960–1980

Carmen María Jaramillo

This antiquated world, which stinks everywhere of dead flesh, horrifies us and convinces us of the necessity of carrying the revolutionary struggle against capitalist oppression into that territory where the oppression is most deeply rooted: the living body. [...] Women in revolt against a male power – a power that has been forced on their bodies for centuries – homosexuals in revolt against the terroristic “normality”, young people in revolt against the pathological authority of adults: these are the people who, collectively, have begun to make the body a means of subversion, and have begun to see subversion as a means for meeting the “immediate” needs of the body.

— Félix Guattari, *In Order to End the Massacre of the Body*

The Body in Revolt

In the 1970s the question of the body was a concern for a wide range of spheres of knowledge. Authors such as Félix Guattari, Suely Rolnik, Gilles Deleuze, and Michel Foucault understood that revolution did not involve only social, political, and economic issues but also corporeality. Women's bodies had been shrouded in taboo for centuries, especially in a country like Colombia, with its Spanish colonial heritage and generally conservative worldview. In the face of traditional and restrictive conventions, the body functions as a foundational and decisive element in the work of the women artists featured in *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. It acts as medium, instrument, trace, and object of representation. This is a body that speaks of sex, gender, identity, landscape, and political violence. It is the place of oppression and of pleasure but also of dissidence and of transgression.

During the period encompassed by the exhibition, 1960 to 1985, young people became an independent social group. Some of those young people were women who demanded rights, upheld the body as a territory of freedom, and undermined the rigid moral codes of older generations. Women artists formed part of the avant-garde that helped make way for future generations. To better understand and appreciate the impact of their contributions on their own historical moments as well as on those that would follow, it is useful to consider pivotal examples of such expressions by Colombian women artists who began producing during a privileged historical period, one that witnessed ruptures with existing paradigms, reflecting on how those artists acted in accordance with that period while resisting the vertiginous art market and the institutionalization of their proposals¹.

Karen Lamassonne (b. 1954) spent part of her youth in New York before arriving in Cali in the late 1970s. «I had accepted and embraced the body in the United States. [...] I was a liberated woman compared to my female friends in Cali, and I had influence on them», she recalls. During this period Lamassonne produced the *Baños* (Bathrooms; 1978–79) series, in which, as she explained, «fragments

of my body appear. [...] The bathroom is like oneself. These are scenes of my most intimate life»². Lamassonne borrowed a term from film, explaining that, thanks to the «point-of-view angle» of her watercolors, her gaze and the gaze of the viewer—made party to the intimacy of her body—come together.

Delfina Bernal (b. 1940) lived in New York from 1968 to 1973. When she returned to Barranquilla, she began translating art reviews published in the United States for the local press as a way of contributing to the city's avant-garde movement, producing, for example, *Declaración de amor a Jeff Perrone* (Declaration of love for Jeff Perrone, 1979). According to the description on the poster that disseminated the work at the time, «Jeff Perrone is an art critic for *Artforum* magazine.



Liliana Angulo Cortés, Retrato de Lucy Rengifo, 2007
Fotografía: Político de siete imágenes,
25 x 40 cm cada una (detalle).

Bernal translated some of his articles and wrote to him to request authorization to reproduce those translations in Colombia. Jeff Perrone agreed, but requested an advance payment of one hundred dollars for each text. Bernal paid him with this work and published the translations³. The work is a kind of ironic *fotonovela* in nine scenes. In it, Bernal removes her clothes in a ritual and gets into a bathtub with a meditative and romantic attitude. Before falling asleep, she writes a letter: «Dear Jeff, Since I am unable to pay what you ask, I am sending you a declaration of my love. Love and my best regards, Delfina». The payment was of course figurative, and the work never left Barranquilla. Bernal explains that when she made the work she «had already experienced the feminist movement of the 1960s and 1970s, and I considered myself the owner of my body»⁴.

Bernal's *Paisaje de mar en cuerda* (Seascape in rope, 1966) is a collage of body fragments

floating in an aquatic environment like the one in which life begins. In the lower portion of the work, sperm sails through female sex organs. Skin and membranes are drawn in a gradation of red and pink tones; the work combines microscopic cells with organs connected in a seemingly random fashion. The artist explains, «This work is visceral. I had a notebook in which I would write, for instance, «I feel my spirit through my body.» And that was true. In the end, these are inner visions, a sort of age-old memory»⁵. This landscape forms part of a series of works that could be connected to terrible images of bodies torn to pieces, images characteristic of art from the 1960s, when Colombian civil society reflected on who was responsible for La Violencia, the civil war that lasted from 1948 to 1958, determining that both Liberals and Conservatives were culpable.

Irony and Sarcasm

Artists such as Beatriz González (b. 1938), Clemencia Lucena (1945–1983), and María de la Paz Jaramillo (b. 1948) debated the roles traditionally played by women in all aspects of culture and society. Their ironic works address the construction of gender through figures like the queen, the worldly woman, the goddess, and the mother. In *Wash and Wear* (1976), González appropriated *The Birth of Venus* (1484–86), the canonical Renaissance painting by Sandro Botticelli. Using terry cloth purchased in an ordinary shop as her support, the artist rendered an iconic female nude from art history—the goddess of love and beauty—and, in doing so, cast the myth as a wash-and-wear item, incorporating it into the practical realm of modern life⁶. But was it the towel or Venus that was wash-and-wear?

The ideal mother is another female figure in the popular imaginary. Always cheerful, the ideal mother is pleased to take care of her baby despite her many chores, stresses, and obligations⁷. For *Canción de cuna* (Lullaby, 1970), González drew inspiration from popular images from the 1950s in which a modern woman puts a blonde baby to sleep in a crib (or is she lifting him out of it?); next to the baby there is a stuffed bunny. The actual painted metal crib in the piece refers to González's interest in a popular aesthetic based on moral stereotypes and sentimental feelings related, in this case, to the role of the mother.

Lucena made use of irony when she highlighted «feminine virtues» to mock the roles women play during the moment in the twentieth century when differences between sex and gender were being questioned in unprecedented ways. She dissected the figures of the bride, the woman of high birth, and the beauty queen in strategically crude drawings that sarcastically dismantle the myth of femininity as a synonym for purity, beauty, and distinction. The work *Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul* (Illustrious lady, sky-high rate of time-honored lineage and vast cul[ture], 1970) depicts a couple on their wedding day—that is, the only day the wife will take the lead in the alliance by being the center of attention. In her series *¿Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?*

(What are the women doing while the men are at work, 1970) and her untitled series of 1971, Lucena showed how journalism can serve powerful sectors of society by willfully reinforcing feminine stereotypes.

Taboo, Body, and Subject

The mechanism of the taboo has been used by different social groups to impose obedience and to keep traditional social norms in place. Young people in the 1960s and 1970s challenged established norms through the body—the crux of the issue. The recovery of the body is ultimately political, since it is on the body that power relations in the realms of sex, gender, and domination are inscribed both under colonialism and in the capitalist world. In art, an ordinary female body, one not idealized or canonical, often operates in anonymity. The simple presence of the artist's body—even the nude body—in performance enables an autobiographical form of speech while also alluding to groups of people connected by certain political issues or concerns common to the human condition.

This is the case with María Evelia Marmolejo's (b. 1958) performances *Anónimo 1* (Anonymous 1, 1981), *Anónimo 3* (1982), *Anónimo 4* (*Cuestiono que venir al mundo donde no hay beneficios ni tranquilidad para el recién nacido en una sociedad donde cada año, mueren 11 mil niños por hambre en América latina*) (Anonymous 4 [I question a child] being brought into this world where there are no benefits or tranquility for the newborn in a society where every year, 11 thousand children die of hunger in Latin America]; 1984)⁸, and *11 de marzo. Ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida* (March 11: Menstruation ritual, worthy of all women as precedent for the origin of life, 1981). In *Anónimo 3*, Marmolejo performed a healing ritual on the banks of the Cauca River in which she covered her body and part of her face with surgical tape and gauze. «Marmolejo drew a spiral with quicklime, and in the center placed a toilet bowl where she did a vaginal wash, letting her fluids fall to the ground, thus fertilizing the earth that had been polluted»⁹. The artist also placed pieces of surgical tape and gauze on the earth. She says, «*Anónimo 3* was born of awareness that we were the ones guilty for the damage we were causing Mother Earth, which is why I performed an act of atonement»¹⁰. This action, along with a series of works by Alicia Barney (b. 1952) from the 1970s, is crucial to the relationship with nature explored by Colombian artists who approached the issue from an environmentalist perspective.

Marmolejo also recalls how, in the early 1980s, a friend of hers who was studying anthropology «told us that, according to a Chocó myth, first came woman. She menstruated, mixed her blood with mud, and made a phallus. She buried it and out came man»¹¹. The artist based the performance *11 de marzo. Ritual a la menstruación* on this myth. In it, she covered her body with sanitary napkins, walked on a sheet of paper leaving bloody tracks, and created an impression of her pubis on two walls adjacent to the gallery. In this work, the body of a woman speaks in the first person about a natural process that, because disturbing to a society that upholds asepsis as a value, was usually referred to using a medical term and was treated as pathological rather than as a celebration of life.

If Marmolejo «sexualized the white cube» of art galleries and museums, Feliza Bursztyn (1933–1982), in transporting the intimate space of the bedroom to the public space of a museum, asserted in no uncertain terms that the expression of female desire is political¹². For the exhibition *Camas* (Beds) in 1974, Bursztyn made a theatrical installation, using cots with engines and bands of steel to create different topographies. The vibrating forms were covered with glossy pieces of fabric; reminiscent

of flags or cloths used to cover images of the Crucifixion during Holy Week, the cots created a tragicomic portrait of Colombia.

For her series *Histéricas* (Hysterical women, 1968–69), Bursztyn assembled and soldered strips of steel that had been discarded by factories. The individual *Histéricas* move about thanks to a rotating motion produced by the motor of a turntable of the sort common at the time. Each of the works in the series makes a different sound and moves in a different fashion, startling and amusing the viewer who approaches these striking humanoid machines. The title of these extremely beautiful works is ambiguous. Is it meant to be ironic, or does it reinforce the patriarchal perspective of Freudian psychoanalysis, which has applied the word *hysteria* solely to women and their sexuality?

Regarding her video *Ruido* (Noise, 1984), Lamassonne wrote, «During a snowstorm in New York, a television set illuminates and shows the figure of a nude woman, enclosed and mute. The set's static noise is interrupted by the screams of a schizophrenic female neighbor or by the announcer of a professional wrestling match; the woman believes that no one is watching her»¹³. Whereas previously sex had been a topic of conversation reserved solely for men, in the 1970s women artists began discussing it as well. If Bursztyn demystified sex with humor by making the viewer a voyeur, in Lamassonne's video we viewers are turned into voyeurs looking at an autoerotic scene.

María Teresa Cano (b. 1960) made a celebration of her body in the work *Yo servida a la mesa* (Me, served as a meal, 1981–83). With dark humor, she challenged one of the oldest taboos related to the body, namely cannibalism. Cano made a mold of her head and used it to prepare a wide variety of dishes (chicken with rice, custard, vegetable soufflé, cakes, white rice, gelatin). She explains that «in acts of cannibalism, indigenous peoples would eat the organs of those they killed to strengthen their own organs. [...] This work also has a relationship with dining as banquet where a woman gives herself over in all senses, erotic as well as political»¹⁴. Later Cano exhibited *Con sabor a chocolate* (With the taste of chocolate, 1984) at the Salón Atenas of the Museo de Arte Moderno in Bogotá. In it, the artist made molds of different parts of her body, into which she poured chocolate. Rather than join the parts, she laid them on a table, presenting a fragmented woman. Cano recalls arriving at the opening to find visitors walking out of the gallery devouring parts of her body. In addition to associations with cannibalistic rituals and common sexual puns, this segmented subject makes use of the fierce irony employed by many Colombian artists throughout history but especially in the 1970s and 1980s. Unable to assimilate the contemporary reality of violence directed at the body, some artists – Beatriz González, Bernardo Salcedo (1939–2007), or Cano herself, for instance – looked to irony, parody, and sarcasm to process that reality¹⁵.

It may be impossible to look history, like Medusa, in the eye without succumbing to it. Thus, using brutal humor to process events may provide relief from endless despair while also acting as a slap in the face to a society that tolerates horror.

In the First Person

Barranquilla artist Rosa Navarro (b. 1955) sees her body and her name in plastic terms. In *De la serie Lenguaje de los sordomudos, letra «R,» «O,» «S,» «A,»* (From the series Language of the deaf-mute, letter «R,» «O,» «S,» «A,»), she applied pink paint to four black-and-white photographs of her hands signing her first name in sign language; she played with the word *rosa*, which is at once her name and the name signed in the photographs, the paint color that she applied, and the title of her work. Similarly, in *Nacer y morir de una rosa* (Birth and death of a rose, 1982), two

flowers that are transformed by the passage of time take the place of her eyes, as a sort of prism of her gaze. Among the Colombian artists featured in this volume, it is Navarro who most directly engaged in the language games or wordplay so characteristic of conceptualism. Unlike other conceptual artists, however, she was not interested in purely tautological relations between the word and the thing. Instead, she generated ambiguous links that both elude and address the same concept in different ways. She rethought, for example, an approach like that of the American artist Joseph Kosuth in *One and Three Chairs* (1965), in which the artist juxtaposed a photograph of a chair, an actual chair, and a dictionary definition of the word *chair*. In contrast to Kosuth's more straightforward approach, Navarro considered the meaning of the word *pink* on multiple, complex levels and pursued various evocations: the gaze, a flower, a play, a color, a woman, among others.

Sandra Llano (b. 1951) and Lamassonne have been identified as being among the first artists in Colombia to produce and to exhibit art in the video medium. (In the 1970s many Colombian video artists lived in Europe, and hence their work was not exhibited in Colombia.)¹⁶ Llano's *In-pulso* (In-pulse, 1978) consisted of an action performed at the Museo de Arte Moderno in Bogotá in which she registered her heartbeats on an electrocardiogram. The artist recalls how «a doctor provided me with an electrocardiograph, which I placed on a small table next to a chair adjacent to the wall where my work was. The idea was for viewers to take their emotions with them in the form of those cardiac images»¹⁷. In this work and in others in which she used brain scans, Llano interrogated the subtlest – and the most basic – signal that science and technology use to capture signs of life, whether one's own life or the life of others.

In the works of Delfina Bernal, Rosa Navarro, Sandra Llano, María Evelia Marmolejo, María Teresa Cano, and María Teresa Hincapié, first-person narrative creates connections stemming from feelings and personal experiences. These artists eluded theoretical discourse and looked instead to example, an approach that reflects a moment when universalizing discourses were collapsing. As such, the works speak of common topics that cannot be understood with generalizations.

By addressing the body and subjectivity in different ways, women began to question norms and subordination. When they demanded—and gained—recognition as subjects, gateways were opened that enabled them to create and to speak in the first person. Unlike in the nineteenth century, that possibility was not limited to the few women who had access to education and economic resources. Patricia Restrepo (b. 1954) defended subjectivity and challenged the system, or what she calls «that which limits us» and our subjectivity, adding, «the language of film involves feeling, it involves emotion»¹⁸. In her experimental film *Por la mañana* (In the morning, 1980), which is based on a poem by Jacques Prévert, a devastated wife reviews repeatedly what happens at breakfast: her husband never once looks at her as he reads the paper, smokes a cigarette, and drinks a cup of coffee—the same scene day after day. This drama recalls that of Sisyphus but without the element of heroism, in which the narrative is lived and retold by women (both the protagonist and the artist-filmmaker) and in the first person. The film achieves an empathy with viewers who identify with the strength of the woman and see her story as an expression of their own vulnerability. More than a mythical vision of the feminine revolution—a common approach of other triumphalist works of the period—this film makes visible the repetitive gestures of a frustrating everyday reality as an apparent dead end, which reiterates a perpetual punishment that, unlike in the story of Sisyphus, has been doled out in response not to an action but to a gender role.

violence against children who live in the street and are known in Colombia as *gamines*. Almost like a collage, the series includes image fragments capturing children who live in poverty and others who live in wealth. Zárate's use of photo screen printing was novel at a time when wood and metal printing techniques prevailed. In this series she created marked contrasts between color and form, recalling the works from her pop period. The graphic way she combined articles from the press and images from newspapers constituted an important contribution to Taller 4 Rojo, a group she would later cofound.

Marmolejo produced *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de las hechas violentas)* (Anonymous 1 [homage to those disappeared and tortured in violent incidents], 1981) during the administration of Liberal president Julio César Turbay in response to the disappearance of some of her friends and fellow university students. Marmolejo—who describes her action as «body art»—registered the mourning process on her body. After walking barefoot on wounded feet, she sat down to perform a symbolic healing ritual.

All that is left of the ephemeral action in which Sara Modiano (b. 1951) built a group of pyramids out of sand on the shore, which were eroded by the waves until they disappeared entirely, is the trace (in the form of photographic documentation). The relationship between ritual geometry—in reference to pre-Hispanic constructions—and cultural colonialism is patent in Modiano's *Desaparece una cultura* (A culture disappears, 1981). Body and tragedy as constants are accentuated in the red liquid that binds history together through tragedy from colonial times to the present.

Sideways Visions

Over the course of the twentieth century, Colombian women artists generally kept a distance from feminist groups, although in the twenty-first century the figure of the artist-activist in matters of gender began to gain momentum²⁴. This earlier position of ostensible indifference to feminism might have something to do with the stigmatization of feminist sympathizers and activists, who are often mocked and dismissed by society. It might also be bound to an interest in differentiating art from social movements and the sciences. In the case of Colombian women artists, it is important to make a distinction between the theoretical perspective of researchers who articulate new visions of their work from a feminist perspective and the artists who do not identify as feminists.

Because these forward-looking women artists explicitly broke many taboos related to gender, we have a much broader and clearer understanding of the conditions faced by women from all walks of life. In her consideration of the women artists of the generation in question, Andrea Giunta speaks of a «feminist consciousness that does not imply organic feminist activism»²⁵. Similarly, the activist and academic Florence Thomas proposes a «nonorthodox definition of feminism when she says, «any woman who fights her oppression is a feminist [...] Any woman with an incipient consciousness of her oppression, of the exploitation she endures at the factory, office, or home where she works a double workday is a feminist... any woman who struggles in material terms for her liberation is a feminist»²⁶. Thus, regardless of whether or not they directly embraced feminism, the works of these artists were both consciously and unconsciously informed and infected by their struggles, personal and professional realities, as well as by society during this period.

During the period encompassed by this volume and its corresponding exhibition, the featured women artists tackled a range of conceptions of femininity and traditionally «feminine» roles. Many artists explored women's daily existence or realities to reveal affective relationships between objects and domestic spaces and to explore perceptions of time as they relate to daily tasks and their rhythms. Alicia Barney (b. 1952) compiled objects gathered in different places, which she then classified and placed in plastic bags hung from sheets of acrylic placed in the wall. Regarding these works, the artist comments, «Though *Diario-objeto* [Diary-Object, 1978–79] is basically masturbatory, it does reach out into other realms. Autobiography is no weightier than the events it recounts, and it is how it becomes the universal between individuals. The work presents a being through its articles, reflecting and remarking on interests both personal and public represented in the material world and thus recognizing the passage of time»¹⁹. These works, then, register the artist's daily experience, the places she goes, and the pace of everyday life, all of which are enmeshed in her creative process. On the performative nature of *Diario-objeto*, Barney says, «Of course, each time I bent over to pick up an object I did so with great reverence [...] It was, for me, a sacred act, just as pre-Columbian peoples revered their food and their environment as a whole, actually»²⁰. Art and anthropology share many common concerns, and what is explored here is not only the notion of the taboo of masturbation but also ritual—which, because of its tradition, finds a perfect space in performance.

The Body and Dread

At the end of the Frente Nacional period, which had essentially eradicated the oppositional figure in the political sphere, the M-19 movement emerged. That movement, which operated primarily in cities, existed alongside a number of leftist factions—both legal and illegal, urban and rural—with pro-Soviet, Maoist, and Trotskyite leanings. Though no longer in the context of a unifying pact, the Liberal and Conservative parties continued to hold power with a series of presidential administrations known as restricted democracies. During this period drug trafficking made its way into political life and permeated a wide range of social classes and strata in what has been perhaps the single most disturbing development in the life of the nation. It changed the course of politics, corrupted realms of life and powers that had been righteous, mortally wounded state institutions, and undermined the credibility of political parties and politics in general. The onset of drug trafficking brought with it militias for self-defense parallel to the nation's army and to guerrilla groups.

Artists like Sonia Gutiérrez (b. 1947), Nirma Zárate (1936–1999), and Marmolejo bore witness to the events that took place during the Frente Nacional period and in its wake. Their work seems to speak of another age-old taboo, the one that prohibits taking the lives of others²¹. When speaking of the origin of the work... *y con unos lazos me izaron* (... and they hoisted me with rope, 1977), Gutiérrez describes the case of Olga López, a doctor who was unjustly jailed for two years at the Brigada de Institutos Militares after being charged with treason for allegedly helping a wounded member of the M-19 guerrilla group²². When questioned, López described having been tortured, saying «they wrapped my wrists in fabric and hoisted me with rope». Gutiérrez used López's description in titling her series of prints and paintings from 1977²³.

In 1971 Zárate made a series of silk screens that address the tremendous vulnerability of children living in extreme poverty in Colombia. These works include *Niña muere de inanición* (Girl dies of starvation, 1971) and *Ocho intoxicados con hongos* (Eight poisoned by mushrooms, 1971). A *nosotros* (To us, 1971) consists of images of police

¹ Before embarking on writing this text, I interviewed the artists, eager to learn their perceptions in subsequent years of themes that run through their work, including the body and its relation to politics, feminism, and subjectivity. In the cases of the artists now deceased, I looked for interviews and documents that contained their own words so that their voices would attest to their art and creative processes.

² Karen Lamassonne, in Carlos Duque, *Karen Lamassonne: Cuando la pintura se mete al baño*, «El Espectador: Magazin Dominical», 6, April 24, 1983, p. 4.

³ Text from a poster produced by Delfina Bernal.

⁴ Delfina Bernal, correspondence with the author, April 28, 2014.

⁵ Delfina Bernal, interview with the author, January 25, 2016.

⁶ «At times my works came to me through the poorly printed images of themes from art history and, at others, through objects and pieces of furniture. The origin of *Wash and Wear*, with the image of the work by Botticelli, was seeing a towel rack in the shape of a shell in the window of a shop selling houseware supplies on Caracas Avenue in Chapinero. I bought it and then bought several yards of terry cloth that I dyed with Vinitex paint in a bucket in my studio. When it had dried, I painted on it, using the same paint, the famous image of Venus». Beatriz González, interview with the author, March 17, 2016.

⁷ «*Canción de cuna* was the culmination of a process that began with *Los suicidas del Sisga* [The suicides of Sisga], which was based on [...] riding the work of pictorial elements traditionally considered inherent to painting [...] It was my rejection of two-dimensionality [her paintings are very flat] in painting that led me to adopt metal furniture as supports». Beatriz González, interview with the author, March 17, 2016.

⁸ *Anónimo 4* was «a private performance at the edges of the Río Cauca, Valle del Cauca, Colombia, where she dug a triangle of 1.5 meters, the artist's height, filled with layers of human placentas from births [that had taken place] that day in Cali, which the artist had collected from public hospitals. Three adjacent smaller triangles were filled with sewage water. The artist tied placentas to her body with plastic strips and stood on the placentas in the larger triangle while reflecting and experiencing «the fear of coming to this world in a society where survival is not guaranteed». Cecilia Fajardo-Hill, *El cuerpo político de María Evelia Marmolejo*, «ArtNexus 11», 85, June–August 2012.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ The artist recalls that the origin of her concern with the preservation of nature lies in childhood experiences: «As a girl, I would spend vacations on a farm and I would see how my uncle would fumigate crops. He was always telling us about the dangers of chemicals. Both he and his partner died of cancer, which has been attributed to the fumigations». She continues, «When we were still very small, my cousins and I would go out fishing. We were surprised by how lethargic the fish were. One of my cousins said that they came from Yumbo [the industrial capital of the Valley of Cauca] and that they were getting poisoned and killed there. That really had an impact on me!» María Evelia Marmolejo, conversation with the author, February 3, 2016.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Rita Sonata (pseud.), *Cuerpos, territorios exilios: Acciones realizadas por María Evelia Marmolejo y Constanza Carmelo*, lecture presented at the «Premio Nacional de Crítica», Universidad de los Andes and Ministerio de Cultura de Colombia, 2014, transcript, p. 32.

¹³ Karen Lamassonne, handwritten text sent to the author on August 19, 2015.

¹⁴ María Teresa Cano, interview with the author, February 10, 2016.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Gilles Charalambos, *Aproximación a una historia del videoarte en Colombia*, <http://btio.net/vac/contenido/historia/index.html>.

¹⁷ Sandra Llano, interview with the author, February 5, 2016.

¹⁸ Patricia Restrepo, interview with the author, January 2016.

¹⁹ Alicia Barney, interview with the author, February 10, 2016.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ It is widely known that a cannibalistic initiation ritual—the act of drinking the enemy's blood—was practiced during the civil war between the Liberals and Conservative known as La Violencia (and as part of the training of hired assassins). The ritual was a way of breaking down the ethical boundary related to respect for life. Loss of empathy with life also made it possible to commit atrocities like torture and kidnapping. See Mauricio Galindo Caballero and Jorge Valencia Cuéllar, *En carne propia: Ocho violentólogos cuentan sus experiencias como víctimas de la violencia*, Bogotá, Intermedia 1999, p. 118.

²² According to Sonia Gutiérrez, «Olga López Jaramillo de Roldán was arrested with her five-year-old daughter. For fourteen days, she was kept blindfolded and tied up, and brutally tortured (sleep and food deprivation, threats to rape her and her daughter, tied with her hands behind her back for hours at a time, and so forth). When she was released for lack of evidence, she sought exile in France and, four years later, in a historic decision, the Consejo de Estado delivered the first sentence against the nation of Colombia as represented by its armed forces in a case of torture for the pain and suffering inflicted on Dr. Olga López Jaramillo de Roldán, her daughter Olga Helena, and Olga's father, former senator Iván López Botero». Gutiérrez, correspondence with the author, February 11, 2016.

²³ *Ibidem*.

²⁴ The documentary sources I consulted for this essay included the periodicals and other graphic sources uncovered by the curators of *Radical Women*, as well as materials in my personal archive and the research into press materials conducted by Daniela Uribe and Yorely Valero.

²⁵ Andrea Giunta, *Mujeres entre activismos: Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia*, «Caiana», 4, 2014.

²⁶ Florence Thomas, *Mujer y código simbólico: Una inscripción desde la carencia*, in Toro, *Mujeres en la historia*, vol. 3, p. 134.

«Dentro un linguaggio che è loro estraneo»: l'arte e il femminismo nell'Italia degli anni Settanta¹

Raffaella Perna



Tomaso Binga, *Carta da parato*, 1976
Courtesy Galleria Dell'Incisione, Brescia

«Non è tempo per le donne, di dichiarazioni: hanno troppo da fare e poi dovrebbero usare un linguaggio che non è il loro, dentro un linguaggio che è loro estraneo quanto ostile»². Con queste parole, nel 1974, Ketty La Rocca esprime il suo distacco dalla cultura dominante, declinata al maschile, nella consapevolezza che il linguaggio vada rifondato su basi nuove. Un sentire, quello di La Rocca, condiviso da molte artiste attive in quegli anni, impegnate in un lavoro di ripensamento dei linguaggi dell'arte e di elaborazione di nuovi canoni di rappresentazione del femminile. Benché la storiografia abbia a lungo trascurato, o per meglio dire rimosso, l'importanza del femminismo nelle pratiche artistiche italiane degli anni Settanta, sono numerose le artiste che nel nostro Paese ne hanno abbracciato la causa, malgrado le resistenze e l'impermeabilità del sistema dell'arte, allo scopo non soltanto di denunciare lo stato di marginalità delle donne, ma anche e soprattutto per porre in discussione le pratiche e i linguaggi maschili. Alcune di loro, come ad esempio Diane Bond, Marcella Campagnano, Paola Mattioli, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro, militano nei gruppi femministi e praticano l'autocoscienza. Santoro entra in Rivolta Femminile, gruppo fondato nel 1970 da Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti, alle cui riunioni partecipano anche le artiste Cloti Ricciardi, Elisa Montessori, Simona Weller ed Elisabetta Gut. Santoro, tra l'altro, nel 1976 è tra le promotrici della Cooperativa di via Beato Angelico, primo spazio artistico autogestito da donne aperto a Roma sino al 1978³. All'attività della Cooperativa prende parte anche Silvia Truppi, artista che insieme a Paola Mattioli e Diane Bond anima, a Milano, l'esperienza del «gruppo del mercoledì»⁴, formato da donne che sperimentano l'autocoscienza preferendo l'immagine alla parola.

Altre artiste, come Tomaso Binga, Anna Oberto, Libera Mazzoleni, pur non militando, sposano le idee del femminismo e leggono i manifesti e i testi teorici. Altre ancora, come La Rocca, sebbene non si definiscano femministe, partecipano alle mostre di sole donne, si confrontano con curatrici e critiche d'arte sensibili alle nuove istanze del femminismo e realizzano opere che criticano apertamente le disparità tra i sessi. Per molte di loro l'incontro con il femminismo costituisce l'occasione per ripensare la propria condizione di donna nella vita quotidiana, nei rapporti personali e istituzionali, nel lavoro domestico e soprattutto in quello artistico. La cesura tra la sfera personale e quella pubblica viene posta in discussione e le tematiche legate alla sessualità, al corpo, all'affettività e al desiderio entrano con forza nelle opere e nelle scelte di queste artiste. Nel 1971 Bianca Pucciarelli, attiva nel campo della Poesia visiva e fonetica, abbandona il proprio nome di battesimo per assumere lo pseudonimo «Tomaso Binga»: con questo gesto dichiara come l'ingresso nel mondo dell'arte comporti l'adeguamento al canone maschile. Rifiutando il ruolo di oggetto del discorso altrui, l'artista riparte dal proprio corpo per riconquistare la facoltà di rappresentarsi come soggetto attivo: nella serie *Scrittura vivente*, esposta nel 1976, Binga si fa ritrarre dall'amica e fotografa Verita Monselles mentre assume con il suo corpo nudo la forma delle lettere alfabetiche. Questo nuovo alfabeto

corporeo è concepito per riscattare l'occultamento della fisicità e l'apparente neutralità del linguaggio, in cui l'artista non si riconosce, attraverso una rivalutazione dell'imperfetto, dell'errore, del fuori posto. La fotografia, con la sua aderenza al reale e la sua natura indicale, assicura un grado di individualizzazione tale da porre in crisi l'astrazione del linguaggio. Le *Scritture viventi* possono essere interpretate come il tentativo di mettere in luce l'ambiguità del processo di costruzione della femminilità: il corpo in carne e ossa della donna è ritratto nel momento in cui si adegua alle forme linguistiche e simboliche della cultura patriarcale, che ne plasmano l'identità. La critica al linguaggio verbale è alla base anche della *Scrittura desematizzata*, realizzata da Binga a partire dal 1974, attraverso segni grafici in cui la scrittura canonica è deformata al punto da essere illeggibile: «La mia», sostiene l'artista, «è una scrittura subliminale, nel senso che essa agisce (vorrei che agisse) dentro di noi senza essere distratti dal significato corrente delle parole e senza essere frastornati dal suono delle parole stesse: allora si può anche definire una scrittura silenziosa»⁵.

Snervate sino a perdere di significato, le parole di Binga sembrano infatti conservare la memoria dei silenzi imposti alla donna. Con questa grafia l'artista progetta una tra le sue opere più significative: nel 1976 realizza in un'abitazione privata romana l'azione *Carta da parato* (poi ripetuta in vari musei), in occasione della quale l'artista tappezza le pareti delle stanze con carte su cui sono tracciati a mano segni grafici che riempiono lo spazio per intero. Indossando un abito realizzato con la stessa carta, l'artista si mimetizza nell'ambiente e declama a più riprese la poesia *Io sono una carta*. L'azione dà corpo all'espressione gergale «fare carta da parati», riferita a quelle donne, considerate poco avvenenti, che alle feste non venivano invitate a ballare e restavano in attesa, incollate alle pareti. Confondendosi con lo spazio domestico, luogo tradizionalmente femminile, l'artista rappresenta la secolare difficoltà della donna di esprimersi liberamente: Binga mette in scena una storia, quella della donna, fatta di silenzi forzati, non detti, parole trattenute e ideali di bellezza a cui non può e non vuole conformarsi. La *Scrittura desematizzata* di Binga ha una stretta affinità con le *Riduzioni* di La Rocca, artista a cui Binga in questo periodo è vicina. Negli anni Sessanta, La Rocca aveva lavorato a contatto con il Gruppo 70, rivolgendo la sua attenzione al lato oscuro della modernizzazione e del boom economico, e, in particolare, al nuovo ruolo della donna nella società capitalista per denunciare con i suoi montaggi verbosivi la reificazione del corpo femminile operata da quotidiani e rotocalchi. Sono felice / dopo i piatti / dopo il bucato / dopo i lavori domestici, si legge ad esempio in un suo collage del 1965. Sfidare le rappresentazioni stereotipate del femminile attraverso l'ironia e il nonsense è la strada perseguita da La Rocca in opere come *Non commettere sorpassi impuri*, *Sana come il pane quotidiano*, *Vergine*, *Qualcosa di vecchio*, *Belle e dolci* o *Dolore come natura crea*, realizzate tra il 1964 e il 1966, dove l'accostamento straniante tra parole e immagini di origine mediatica demistifica i valori di giovinezza, bellezza, illibatezza, remissività

e dolcezza tradizionalmente legati all'immagine femminile. Intorno al 1971 il lavoro di La Rocca inizia a muoversi in una direzione diversa: l'accento si sposta ora sul corpo, sulla gestualità del viso e delle mani, sulla scrittura manuale e sull'azione, alla ricerca di forme di comunicazione primigenie ritenute dall'artista più autentiche rispetto al linguaggio verbale. In questo periodo La Rocca entra in una fase che ella stessa definisce di «delusione dell'immagine», generata dalla convinzione che l'immagine subisca un processo di esaurimento ed espropriazione da parte della parola. A questo momento appartiene la serie delle *Riduzioni* (dal 1974), sequenze il cui primo elemento è una fotografia, o un'affiche cinematografica, mentre i successivi sono costituiti dal contorno dell'immagine iniziale tracciato attraverso scritte a mano, con un progressivo snervamento della fonte di partenza. Nel giustapporre un'icona alla sua «riduzione» grafica, ottenuta prosciugando l'immagine originaria per lasciarne vivo solo il contorno, La Rocca riabilita «in senso autentico perché individuale» le immagini tipiche dell'epoca della riproducibilità tecnica, mediante una riappropriazione personale delle foto o delle affiche, espressa tramite la grafia manuale, concepita in antitesi alla standardizzazione visiva prodotta dalla cultura di massa: «Il David, per esempio, non esiste più, quello vero è quello delle cartoline o quello più raffinato delle cartoline per i turisti o dei libri di storia dell'arte [...] e se io voglio un David solo per me posso solo rifarmelo, ricostruirlo per i miei ricordi, su misura sul mio modo di essere, di sentire, di vivere», scrive l'artista nel 1975, rivendicando il ruolo nevralgico dell'esperienza personale.

Benché Ketty La Rocca e Tomaso Binga abbiano guardato alle idee e alle pratiche del femminismo con occhi diversi, operando tra molte difficoltà, entrambe hanno saputo trovare spazi e modi per condurre sperimentazioni volte a porre in discussione i modelli maschili di rappresentazione della sessualità, del corpo, dell'identità. I loro lavori appartengono a una fase dell'arte italiana estremamente ricca e complessa, in larga parte ancora da esplorare, in cui molte artiste percorrono strade non battute, partendo da sé e dal proprio vissuto, spinte dall'urgenza di affrancarsi da canoni estetici frutto di secoli di oppressione.

1 Lo scritto riprende temi affrontati in forma più estesa in R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Postmedia Books, 2013); Ead. (a cura di), *Altra misura* (Carlo Cambi-Galleria Frittelli, 2016); Ead., *Il mito si sommerge: la poesia visiva di Ketty La Rocca*, in F. Gallo e R. Perna (a cura di), catalogo della mostra *Ketty La Rocca. Gesture, Speech and Word*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Ferrara, aprile-giugno 2018.

2 Ketty La Rocca, in Lucilla Saccà (a cura di), *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Martano, Torino 2005, p. 96. Elena Di Raddo ha riportato l'attenzione su questo scritto in E. Di Raddo, *Ketty La Rocca e la questione di genere*, in F. Gallo e R. Perna, *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Postmedia Books, Milano 2015, p. 89.

3 Tra le fondatrici della Cooperativa di Via Beato Angelico vi sono, oltre a Santoro e Accardi, anche Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiore, Stephanie Oursler, Silvia Truppi.

4 Le altre artiste coinvolte nel gruppo sono Bundi Alberti, Mercedes Cuman, Adriana Monti, Esperanza Núñez.

5 Tomaso Binga, *Il mio nome maschile*, in Gillo Dorfles, Elverio Maurizi (a cura di), *Tomaso Binga. Il Corpo della Scrittura*, cat. della mostra Pinacoteca Civica di Macerata, 1981, p. 11.



Ketty La Rocca, *Non commettere sorpassi impuri*, 1964-65
Courtesy Archivio Ketty La Rocca, Firenze



Ketty La Rocca, *Vestito da sposa*, 1974
Courtesy Archivio Ketty La Rocca, Firenze

«Dear Harald Szeemann: Who the hell are you calling a whore?» Note sul display femminista

Elvira Vannini



Miraglia Bentivoglio, De-nominazione, 1966

Affinché l'arte femminista e la rivoluzione femminista abbiano la priorità [...], le esposizioni dovrebbero dare la massima visibilità alle artiste [...] e offrire speciali opportunità di visibilità ai gruppi minoritari all'interno della comunità femminile¹.

Il 3 luglio del 1972, Lucy R. Lippard inviava una lettera pubblica, indirizzata ad Harald Szeemann, per protestare contro l'inesistente partecipazione femminile alla Documenta V².

«L'organizzazione di mostre di donne artiste era un diverso tipo di attivismo implicitamente sovversivo, molto ostacolato nel *mainstream*, e decisamente un processo di appropriazione (piuttosto che di rivendicazione) dello spazio espositivo»: nel passaggio dal formato concettuale dei *Numbers Show - c.7500* del 1973 ospitava solo artiste donne – al display femminista di *Both Side Now: an International exhibition integrating Feminism and Leftist Politics*, curata presso Artemisia Gallery nel 1978 a Chicago, Lippard traccia una critica culturale ai regimi di produzione e rappresentazione dei segni che mettono in scena, nello spazio della mostra, la complicità del potere con le strutture economiche del mondo dell'arte. Collettivi come Women Artists in Revolution, sottogruppo degli Art Workers' Coalition, o Ad Hoc Women Artists' Committee, reclamavano la democratizzazione della produzione artistica ed espositiva attraverso azioni e forme concettuali di protesta cui partecipò attivamente la stessa Lippard, che nel 1970 fondò Women's Slide Registry, che a quel tempo conteneva oltre seicento schede di donne artiste – non rappresentate dal sistema di gallerie/musei. Divulgarono newsletter, posters e riviste, ottennero una serie di richieste dentro i luoghi istituzionali dell'arte – dai picchetti fuori dal Whitney per una più alta rappresentanza femminile nelle mostre annuali, alle mobilitazioni contro il MoMA, fino all'elaborazione di strategie pedagogiche femministe nel contesto di programmi educativi come *Fresno Feminist Art Programs* o *Feminist Studio Workshop (FSW)* – dando un forte impulso alla diffusione di contro-esposizioni di matrice femminista.

Alcuni modelli curatoriali femministi (o di «feminist curating» rispetto alla discussione internazionale sulla genderizzazione dell'*exhibition-making*), in un intreccio di iniziative artistiche, comunitarie e pedagogiche, ridefinivano l'uso di risorse, infrastrutture e istituzioni legate alla configurazione sociale del sistema dell'arte e i suoi segmenti produttivi, generando nuove epistemologie e narrative emergenti. L'esclusione e la marginalizzazione delle donne e del lavoro artistico femminile hanno contribuito alla fondazione di organizzazioni a gestione cooperativa, come la come prima galleria no-profit per sole donne *A.I.R. (Artists in Residence)* del 1972 o spazi di sperimentazione e di auto-determinazione «separatisti». Un network di realtà indipendenti dalla cultura dominante e di resistenza periferica alle formazioni egemoniche, dove sviluppare esposizioni e performance femministe in situazioni fuori dall'*established*, mirava a fornire un'alternativa al «sistema dei critici-mercanti» maschi, attraverso l'istituzione di centri autonomi – da *Womanhouse* aperta nel 1972, a *Woman's Building*, lo spazio affittato dalla FSW nel 1973 e definito «la mecca femminista». Nel 1975 VALIE EXPORT cura la mostra *MAGNA. Feminism: Art and Creativity*. Nello stesso anno l'artista polacca Natalia LL partecipa alla collettiva *Frauen – Kunst – Neue Tendenzen* alla Galerie Krinzinger di Innsbruck. Nell'Est Europa seguiranno altre esposizioni femministe, che incanalavano il desiderio di emancipazione delle donne artiste, fino alla *First International Women's Art exhibition in Poland* alla PSP Jatki Gallery (Wrocław, 1978). Sempre nel 1978 il Centro Culturale Studentesco (SKC) di Belgrado ospitò la prima conferenza internazionale *Comrade Woman: Women's Question – A New Approach?* che ha radunato teoriche femministe e artiste provenienti da entrambi i fronti della «cortina»; l'artista croata Sanja Iveković racconta, in proposito, come le donne nei paesi comunisti abbiano fortemente cercato di far sentire la loro voce e come «furono pesantemente criticate dall'organizzazione ufficiale, che affermava che il femminismo era solo un'importazione borghese dell'Occidente e la questione delle donne era già stata risolta durante la rivoluzione socialista».

I tempi e retoriche della cura, come paradigma etico-politico del lavoro contemporaneo e delle forme di valorizzazione, presentano analogie con la pratica del curating e il regime di visibilità, insieme effettivo e discorsivo dell'arte in un pubblico dominio attraverso l'atto di esibizione, soprattutto oggi che gratuità, relazionalità e flessibilità sono al centro delle trasformazioni del lavoro. Il femminismo è riuscito a dimostrare il ruolo economico rivestito dai processi della cura e della riproduzione sociale, come elementi strutturali dentro a una funzionalità capitalista. Il mondo dell'arte non è estraneo ai rapporti sociali e si organizza a partire dalla gerarchia implicita (e mai esplicitata) di una scala maschile di valutazione in cui la donna occupa una posizione minoritaria (gap salariale, inferiore rappresentanza nelle istituzioni e nel mercato) attraverso la naturalizzazione delle asimmetrie di genere, la soggettivazione

patriarcale dei ruoli, la cattura neoliberale degli immaginari femministi e dei suoi strumenti di rottura.

L'estetica femminile – secondo Nelly Richard – di solito connota l'arte che esprime la donna come un fatto naturale (essenziale) e non come una categoria simbolica-discorsiva formata e deformata dal sistema di rappresentazione culturale. L'arte femminista non rappresenta dunque l'universalità di un'essenza femminile tradizionalmente riservata alle donne dentro un sistema binario maschile-femminile. D'altra parte, una «estetica femminista» postula la donna come un segno (o un'assegnazione discorsiva) immerso in una concatenazione di forme patriarcali di oppressione e repressione che devono essere rotte, attraverso la consapevolezza che la superiorità maschile possa essere esercitata ma anche combattuta.

¹ Ruth Iskin, *A Space of Our Own, Its Meanings and Implications*, in «WOMANSPACE Journal», 1, February/March 1973, p. 9v.

² Il titolo del testo è ripreso dall'incipit della lettera di Lippard ristampata in Tobia Bezzola, Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann – with by through because towards despite: Catalogue of All Exhibitions 1957 – 2005*, Edizioni Voldemereer and Springer, Vienna 2007, p.365.

The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices

Cecilia Fajardo-Hill

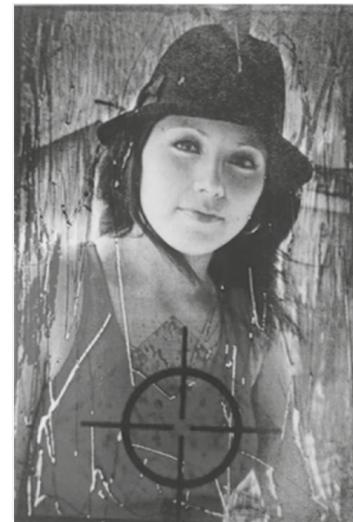
The very need to organize a historical exhibition based on gender is evidence of a vacuum in the art system. Women have been systematically excluded or presented in stereotypical and biased ways for centuries. This has created a situation that is difficult to address, partly because the opportunities to do so are still few and also because many of the same prejudiced and excluding frameworks still prevail today. The reality is that many more women artists participated in the shaping of twentieth-century art than have been accounted for. In Latin America this has been partly because of sexism and also because the system, both on the continent and internationally, judges the quality of artists' work on the basis of visibility and success, which are often denied to women. For example, the Mexican feminist artist Mónica Mayer, who has been working since the 1970s, was mostly excluded from the art system, finally receiving much-deserved recognition with a retrospective at the Museo Universitario Arte Contemporáneo in Mexico City in 2016. This is because the very idea of feminist art has been anathema for the art establishment in her country. Ironically the qualities that have been celebrated in twentieth-century art—an antiestablishment stance, experimentalism, originality, and nonconformity—often do not apply when it comes to women artists. A key prejudice is that women artists are simply not as good as men, and from this follows a failure to ask the most crucial question in the field: Where are the women artists?¹

In the twentieth century Latin American women artists have actively shaped the artistic languages of their time. Nevertheless, in the art historical accounts and exhibitions that have served as the major references in the field, men are the configurers of art history². Only a few women artists have been chosen to represent the field at large, and these figures have been highlighted again and again: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, and Amelia Peláez representing early modernism; Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo, and Remedios Varo for surrealism; Lygia Clark, Lygia Pape, Gego, and Mira Schendel for neoconcretism and geometric abstraction; and Ana Mendieta, Marta Minujín, and Liliana Porter for conceptual and experimental art. Fewer than twenty artists represent the hundreds of women artists, often unclassifiable, who are an intrinsic and important part of our history. Women artists have been made visible under the banners of surrealism, geometric abstraction, and more recently pop art. All these movements allow for some form of erasure or fitting of women into existing stereotypes. Abstraction in particular is comfortable because of its neutralizing or absence of gender issues.

Among the stereotypes that have defined women artists in Latin America is that of their very «invisibility», a tacit conviction that they are not good artists and therefore don't exist. Often women artists such as Mercedes Pardo (wife of Alejandro Otero) or Lola Álvarez Bravo (wife of Manuel Álvarez Bravo) have been made invisible simply by being the wives of recognized male artists. A widespread stereotype is that of the crazy, hysterical woman (*mujer loca*) and victim; such is the case with

Frida Kahlo and, on occasion, Ana Mendieta. Also common is the notion of women as bad and kitsch artists, based on the idea that their aesthetic is often tasteless and unpalatable and that the issues they address (such as domesticity, sexuality, and social exclusion) are not important. Another pervasive misconception is that women's role as mothers precludes them from being relevant and committed artists³. Finally any work associated with feminism has been viewed as bad art⁴.

Often male artists have been derisive toward their female colleagues, contributing to their isolation and invisibility. For example, Alvaro Barrios, in an interview with Miguel Angel Rojas for his seminal book *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, uses the example of Sara Modiano's



Isabel Castro, from the series *Women under Fire*, 1980 mixed media, scratched and dyed slides printed on Xerox, 25 x 17 cm. Courtesy, the artist and Hammer Museum, Los Angeles

supposed disappearance from the public art sphere around 1987 to demonstrate her lack of relevance and commitment to her art⁵. In reality Modiano never stopped working, and the proof of this is the many ideas and drawings that she continued to develop in her notebook⁶.

Two crucial authors who have shaped Latin American art history are Marta Traba and Damían Bayón. Traba was hugely influential for decades in defining what Latin American art should be and therefore established a canon. In key books such as *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970* (1973) and in essays such as «La cultura de resistencia» (1971), she developed her ideas for an art of resistance, an art that was relevant to society and to its national and continental context⁷. She was against a neutral modern art that was mimetic of international trends such as kinetic art and much abstract art and therefore dependent and colonialist, and she also opposed any form of indigenism and folklorism. Traba lived in several countries in Latin America—including Colombia, Puerto Rico, Uruguay, and

Venezuela—and in each location she explored and wrote intensively about local art. Although she wrote about several women for the press and for smaller catalogues and brochures, most of these artists were not included in the larger and more influential narratives of her books. There her protagonists were male artists, with the exception of Amelia Peláez. Artists such as Beatriz González and Feliza Bursztn were supported by Traba in Colombia but played a minor role in her larger Latin Americanist discourse. In Venezuela she wrote about Tecla Tofano's work, but again the artist did not play an important role in her defining discourse⁸. Damían Bayón, in his book *Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974), promotes artists such as Raquel Forner, María Luisa Pacheco, and Amelia Peláez while also mentioning a few other women artists as minor footnotes in a history dominated by men. Bayón did not favor surrealism: he describes Kahlo's work as «unhealthy» (*enfermiza*) and suggests that her craziness was «transmissible»⁹. He was not against abstraction, so he briefly mentioned on a positive note artists such as Lilia Carrillo, Elsa Gramcko, Sara Grilo, and Luisa Richter.

Juan Acha played an important role between the 1970s and 1980s in developing a theoretical framework for the experimental and conceptual expressions of the time in Latin America, particularly Peru and Mexico, taking a political and critical stance toward colonialist and market dependency. His influential terms *arte no objetual* and *no-objetualismo* (nonobjectivism) encompassed conceptual art, performance, actions, and live forms done in private, as well as new media, installation, site-specific art, ephemera, and traditional craft. Acha supported experimental artists in his country, Peru, including Teresa Burga's seminal *Perfil de la mujer peruana* (*The profile of the Peruvian woman*, 1981), which was included in the Primer coloquio latinoamericano de arte no-objetual y arte urbano, spearheaded by Acha, as well as other women artists, such as Lygia Clark, Marta Minujín, and Yeni y Nan. Despite Acha's open approach to art, he was not interested in gender issues or feminism.

Internationally there have been several surveys of Latin American art that have shaped the field. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*, curated by Dawn Ades for the Hayward Gallery in London in 1989, featured work by 155 artists, only 12 of whom were women. The celebration of the five hundredth anniversary of the discovery of America occasioned a series of exhibitions that continued the trend of showing only a few women artists, generally the «usual suspects», such as the survey *Latin American Artists of the Twentieth Century* at the Museum of Modern Art, New York, in 1993, curated by Waldo Rasmussen with the help of an important group of advisers, which included work by 95 artists, only 14 of them women.

Latin American Women Artists, 1915–1995, organized by the Milwaukee Art Museum in 1995 and curated by Geraldine P. Biller with the advice of Edward Sullivan and Bélgica Rodríguez, was the first and, until *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, the only large-scale exhibition in the

United States devoted to the topic¹⁰. It addressed the contribution of women artists to the development of twentieth-century Latin American art through a selection of thirty-five artists representing eleven countries¹¹. Biller leaves it to the viewer to decide whether there is a common aesthetic among Latin American women artists and proposes via a series of descriptive clichés that their perspectives are different from those of their male counterparts. She refers to «the definition of the female body so sensitively constructed by Rocío Maldonado» and asks, «Would a male have chosen to depict a house in order to define his space as Elba Damast does hers, or a kitchen as Leonora Carrington does in *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen?*»¹². Such statements point to the rationale for this show, emphasizing its role of revealing the unique nature of feminine expression and its importance in art history. The curator circumscribes the show within, on the one hand, Marta Traba's anachronistic conception of Latin American art, presented in *Art of Latin America, 1900-1980*, and, on the other, a conventional idea of the evolution of artistic tendencies¹³.

Additionally, the specificity of gender is addressed through stereotypical ideas of the feminine. Despite the good intentions of the exhibition, it emphasizes generalized misunderstandings about women artists and did not truly advance or transform the field.

Toward the end of the 1990s and into the new millennium, there emerged a series of international and Latin American exhibitions and publications that brought to light the varied and prolific practices of women artists. In her 2008 essay «Género y feminismo: Perspectivas desde América Latina», Andrea Giunta proposed an approach to Latin American art from a gender perspective¹⁴. In 2007 Karen Cordero Reiman and Inés Sáenz published a first-of-its-kind compilation on feminist theory, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*¹⁵. In Colombia in 2004 Carmen María Jaramillo curated *Otras miradas*, an exhibition of work from the 1940s to 2004 by women artists from different generations, and in Costa Rica in 2009 Virginia Pérez Rattón curated an exhibition of three Central American artists, *Tres mujeres tres memorias: Margarita Azurdia, Emilia Prieto, Rosa Mena Valenzuela*, at Teorética. In 2006 Heloisa Buarque de Hollanda and Paulo Herkenhoff curated *Manobras radicais*, for the Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, to bring to light the audacity and innovation of women artists in the twentieth and twenty-first centuries. In the United States in 2007 Laura E. Pérez published *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Alterities*. Monographic studies and retrospective exhibitions were devoted to Teresa Burga, Feliza Bursztyn, Marta Minujín, Anna Maria Maiolino, and many other women artists¹⁶.

A number of international exhibitions included Latin American women artists, such as Catherine de Zegher's seminal traveling exhibition *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine* (1994); *Wack! Art and the Feminist Revolution*, curated by Connie Butler for the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2007); *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, curated by Maura Reilly and Linda Nochlin for the Brooklyn Museum (2007); and *Elles@centrepompidou: Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne*, curated by Camille Morineau (2009). *Re.Act.Feminism #2—A Performing Archive* was an unprecedented mobile archive curated by Bettina Knaup and Beatrice Ellen Stammer that traveled through six European countries between 2011 and 2013, which included artists from Eastern and Western Europe, the Mediterranean, the Middle East, the United States, and several countries in Latin America. The online magazine *Artelogue*, an initiative of the Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris, published an issue solely dedicated to

feminism and art in Latin America, which included important articles on Mexico, Argentina, Chile, Brazil, and the Caribbean¹⁷. It is important to note that even though these international exhibitions and publications gave new visibility to unknown women artists, the majority of them were nevertheless formulated under the banner of international feminism, without clarifying the difference between a feminist framework and actual feminist art. In fact, most of the Latin American women artists shown in these exhibitions do not consider their work to be feminist.

If Latin American women artists have been largely made invisible, Chicana and Latina artists have also been excluded from a larger dialogue within modern and contemporary art. There are many reasons for this. Latino and Chicano art is often defined by what it is not, that it is neither American art nor Latin American art. This assumption is based on misconceptions and stereotypical notions of what Latino and Chicano art might look like and refer to, racial prejudices about nation and identity, and false or limited conceptions of what a national art might be. Two phenomena have made a broader understanding of Latino art difficult. One is the emphasis on social issues (immigration, poverty, violence, inequality, etc.) and activism. The Chicano movement, for example, combined social activism with an idea of art and culture that is not mainstream and is considered problematic because it is not glamorous enough and is too politicized. The second is (Euro-American) multiculturalism in the 1980s, which promoted ideas of cultural essentialism, leading cultural, national, and ethnic «identitarian» obsessions to become pervasive in interpretations of Latin American and Latino art. Multiculturalism has been so widely demonized that it is challenging to recover its positive aspects, such as its promotion of a broader cultural dialogue between art practices in the Americas, as well as to analyze its lasting negative legacy. Latina and Chicana artists working in the United States were responding not only to patriarchal politics that were as oppressive as those faced by their counterparts in Latin America but also to a second-wave feminism that was often indifferent to the issues faced by women of color.

Many of the publications and exhibitions produced in the 1990s were true laboratories of inclusion and exchange. Lucy Lippard's *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America* (1990) promotes a broad dialogue across cultures and discusses a large number of Chicana, Latina, and Latin American artists, including Celia Alvarez Muñoz, Judith Baca, Yolanda López, Ana Mendieta, Amalia Mesa-Bains, Regina Vater, and Cecilia Vicuña¹⁸. *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, presented at the Wight Art Gallery of the University of California, Los Angeles, in 1990, was the first survey of Chicano art in the country and included work by forty-five women, including Celia Alvarez Muñoz, Judith Baca, Yreina D Cervantez, and the Mujeres Muralistas. Shifra M. Goldman's *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (1994) includes a section titled «Women Speaking», which comprises five essays discussing women artists such as Lourdes Grobet and Ana Mendieta as well as the Chicana artists Barbara Carrasco, Isabel Castro, Diane Gamboa, Ester Hernández, Judith Hernández, and Yolanda López¹⁹. In the chapter «Mujeres de California», Goldman points to the fact that, despite the positive inclusion of Latina and Chicana artists in exhibitions, the ratio of Latina women to Latino men is dismally low. She writes, «The exclusions themselves are compounded for Latina women: later starts, less acceptance, sexism within their own ranks, sexism plus racism in the world at large»²⁰.

Moving into the new millennium, less identity-driven publications and exhibitions emerged in the field. Examples are *Art/Women/California 1950-2000: Parallels and Intersections*,

the first survey of its kind, curated by Diana Burgess Fuller and Daniela Salvioni for the San José Museum of Art, which included work by many Latina artists and gave it a broad role within the larger context of the exhibition. Its catalogue includes three important chapters on Latina and Chicana artists, written, respectively, by Amalia Mesa Bains, Terezita Romo, and Jennifer González²¹. One of the most important exhibitions to bring together Latin American and Latino/a artists during the first decade of the millennium was Deborah Cullen's *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, at the Museo del Barrio in New York in 2008. This show about performance incorporated works by twenty-seven women artists as well as others who participated in artist groups. Its catalogue discusses works by more than fifty-nine women artists and twenty-one groups that included women. This publication demonstrates how broad, experimental, and dialogical the performance art scene had been since the 1960s.

In recent years conceptual art has become a focus of attention in Latin America. Two scholars and curators who have championed the field are Luis Camnitzer and Mari Carmen Ramírez. Perhaps the most established and popular publication on conceptual art is Camnitzer's *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (2007). He discusses only two women artists under a special heading: Lygia Clark together with Hélio Oiticica and Liliána Porter within the New York Graphic Workshop, of which Camnitzer was a member along with José Guillermo Castillo. In discussing Chile, Camnitzer includes Diamela Eltit within the Grupo CADA, Lotty Rosenfeld, and Cecilia Vicuña. Graciela Carnevale, Antonia Eiriz, Gego, Lourdes Grobet, Marta Minujín, Antonieta Sosa, and Silvia Torras are named briefly; Paz Errazuriz, Beatriz González, Margarita Paksa, and Lygia Pape are relegated to footnotes. Ramírez too has paid little attention to women artists within conceptualism. Her essay «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980» includes a substantial discussion of Lygia Clark and mentions Gloria Carnevale, Noemi Escandell, Margarita Paksa, and Liliána Porter²². The criteria for conceptualism deployed by these authors is heroic, political, and even militant, leaving little space for those forms of conceptualism and experimental art that embrace more subjective interjections and both broad and intimate personal and political struggles. In the context of *Radical Women*, it is of particular relevance to note the general absence of women artists as shapers of conceptual and experimental art in Latin America between the 1960s and 1980s, though I should stress the exception of Brazil and Chile²³ and, in recent years, Argentina, Peru, and to some extent Mexico²⁴.

Although the disposition to replicate the system of exclusion persists, the field has changed immensely since the 1970s, and as we have seen, this is reflected in the production of new scholarship, art histories, and exhibitions that recognize women as original shapers of the broad field of modern and contemporary art. The very existence of *Radical Women* is proof of this, revealing how women artists active between 1960 and the mid-1980s, through daring and creative explorations of the poetics of the body and an engagement with social and political struggles, disrupted patriarchal structures to radically change art.

1 This question is related to Linda Nochlin's 1971 essay *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row 1988, pp. 145-78. It differs from it, however, in that it is an affirmative question leading to a proactive inquiry.

2 This text does not pretend to be exhaustive in its references; nor does it include the literature about individual countries in Latin America.

3 Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, 1990, 4th ed., London, Thames & Hudson 2010, pp. 40-41.

4 For a general discussion touching on this issue, see Lucy Lippard, *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s in The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, New York, New Press 1995, pp. 171-82.

5 Álvaro Barrios, *Conversación con Miguel Ángel Rojas in Orígenes del arte conceptual en Colombia*, 2nd ed., Medellín, Museo de Antioquia 2011, p. 121.

6 The notebooks are in the collection of the Fundación Sara Modiano para las Artes, Bogotá.

7 Marta Traba, *La cultura de resistencia*, in *Literatura y praxis en América Latina*, ed. Fernando Alegria, Caracas, Monte Ávila 1971, pp. 49-80.

8 Marta Traba, *Tecla Tofano ars política*, «El Nacional», Caracas, November 3, 1973; published in English in Gabriela Rangel and Jorge F. Rivas Pérez, eds., *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978*, New York, Americas Society, Miami, Prisa/Santillana 2015.

9 Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica: Pintura, cine, artes de la acción (1940-1972)*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica 1974, pp. 128-29.

10 Because of the chronological span, the exhibition included a large number of artists, illustrating the evolution of most of the major trends of this time period, from Tarsila do Amaral, Raquel Fornier, Frida Kahlo, Anita Malfatti, and Amelia Peláez; to abstract artists such as Lygia Clark, Gego, and Mira Schendel; to more contemporary artists such as Beatriz González, Jac Lerner, Ana Mendieta, Catalina Parra,

and Liliána Porter.

11 Biller admits to being a «gringa» organizing a show for a mainstream US museum and describes the considerations that shaped the selection of artists, including artistic innovation and the presence or absence of gender issues as expressed in the subject matter of each artist's work or in her life as an artist». Geraldine P. Biller, *Latin American Women Artists / Artistas latinoamericanas, 1915-1995*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum 1995, p. 19.

12 *Ivi*, p. 21.

13 Marta Traba, *Art of Latin America, 1900-1980*, Baltimore, Inter-American Development Bank, 1994.

14 Andrea Giunta, *Género y feminismo: Perspectivas desde América Latina*, in «Exit Book: Revista de libros de arte y cultura visual», 9, 2008, pp. 90-95.

15 Karen Cordero Reiman and Inés Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mexico City, Universidad Iberoamericana, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, and CURAR, 2007.

16 My focus here is institutional exhibitions, so I do not discuss artist-organized exhibitions addressing gender issues, such as the two iterations of *Mitomas: 30 años después*, curated by María Laura Rosa at Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, in 1986 and 1990.

17 See, for example, Andrea Giunta, *Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987*, «Artelogue: Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine», 5, 2013.

18 Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, New York, Pantheon 1990. The book discusses Celia Alvarez Muñoz, Asco, Judith Baca, Santa Barraza, María Brito, Josely Carvalho, Cristina Emmanuel, María Enrique de Allen, Marina Gutierrez, Ester Hernández, Yolanda López, Ana Mendieta, Amalia Mesa-Bains, Catalina Parra, Liliána Porter, Sophie Rivera, Patricia Rodríguez, Merián Soto, Kathy Vargas, Regina Vater, and Cecilia Vicuña.

19 Shifra M. Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*,

Chicago, University of Chicago Press 1994, pp. 177-241.

20 *Ivi*, p. 234.

21 Diana Burgess Fuller and Daniela Salvioni, eds., *Art/Women/California, 1950-2000: Parallels and Intersections*, Berkeley: University of California Press, San Jose: San Jose Museum of Art, 2002.

22 Mari Carmen Ramírez, *Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*, in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art 1999, pp. 53-71.

23 Women artists, together with the cultural theorist Nelly Richard, were central to the political conceptual art scene in Chile. See Andrea Giunta's essay on Chile in this volume.

24 For example, see *Obras son amores: Arte-Vida-México, 1964-1992*, curated by Marisol Arguella and Luis Orozco, at the Museo de Arte Moderno in Mexico City in 2014. See also Karen Cordero Reiman's essay in this volume.



Teresinha Soares, *A Box to Make Love in*, 1967
Courtesy: the artist and Hammer Museum
Photograph: Miguel Aun

Raising the upraising

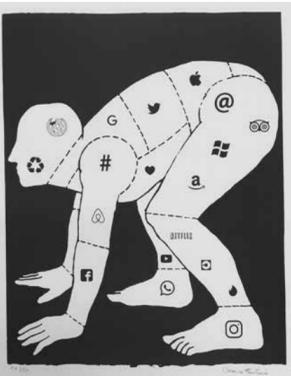
Claire Fontaine

C. – Now I have no intention of giving up, obviously, and I realize why a woman can give up, of course. Because the need for autonomy enters in such a conflict with the need for love, and the need for love is felt so strongly that it wins over the need for autonomy.

Carla Lonzi, *Now you can go*

C. – Then why are you my enemy?
P. – I am your enemy when you don't collaborate with me.

Carla Lonzi, *Now you can go*



Claire Fontaine, *Untitled (on vous intoxique)*, 2018

The year that has just ended will be remembered as the one where women have decreed the urgency of a feminist sentimental education. Their voices have become clearly intelligible for the ones that never wanted to hear them beforehand. And suddenly the intolerable has gained regions of behaviors that were previously regarded as banal. This has been a political movement that will not be reversed.

It's from this new place that we need to begin thinking again. That sexual harassment has become overnight a crime whose gravity has caused the interruption of many prominent men's careers in several fields isn't the most important aspect of this revolution. What is essential is that a new pact between genders is about to be born because the old one is no longer acceptable, a new sentimental education is writing itself between the bodies and it is changing the texture of our present. A different libidinal economy could reveal capitalism itself as an abuse of life, if a pleasure stolen from other people's pain is deemed criminal, so could be a profit based on others' deprivation. Cognitive capitalism has made more legible – and easier to relate to, even for male subjects – the emotional work that women do. To say it with Bifo's words: in our time everybody's soul must be put to work, but the specific way in which women's souls are exploited has now clearly been exposed to the public. Emotional exploitation isn't only a side effect of the remunerated or unpaid work of care, mostly done by the female part of society. Women must carry a specific sentimental burden, besides the expected mastery of affective skills and selfless generosity of their service, they have to deal with the ways in which they are desired, objectified and silenced by men.

«A man fantasizes about abusing a woman during sexual intercourse – Lonzi wrote in 1974 in *Let's Spit on Hegel* – this is interpreted as the result of the repression operated by civilization that drove him to get aroused in a rampage of violence. Even in this phenomenon we see a different latent truth about the male subconscious: women are truly used in the sexual act, if a woman refuses to be taken she sends back to the man a magnified image of his virility, therefore of his power»¹.

Emotional exploitation grows and prospers in the wasteland of the grey zone, where consent isn't necessary and above all it is not exciting, where male arousal stems from a consciously entertained misunderstanding: the «no» taken for the «yes» that supposedly women couldn't say. Complicity is strictly impossible where such power imbalance reigns, that's why every representation feeding the mythology of a natural sexual complementarity between women and men is now being revealed as propaganda enchanting a dangerous state of things.

Our whole aesthetic universe, the lyrics of the songs we listen to,

literature, history, culture and morality are going to go under a brutal scrutiny once patriarchal domination will have appeared clearly for what it is: a mutilation of mankind, a systematic destruction of life in general. The book from 1980 entitled *Vai Pure. Dialogo con Pietro Consagra*² (*Now you can go. Dialogue with Pietro Consagra*) is a faithful transcription of the conversations between Carla Lonzi and her partner of fifteen years, artist Pietro Consagra, before they parted ways.

Mercilessly recorded, these exchanges reveal the complexity of what is at stake between genders and more painfully the way in which they have interpreted and appropriated their experience of a love that they can no longer share. Art is seen by the former art historian and critic as a shameless robbery of life, a theft of intensity and possibilities that rather than flowing into existential experiments, crystallize into artworks to be capitalized upon. A form of love that enables this enterprise seems unacceptable to her. «I want a love – Lonzi declares during the first recording session on the 25th of April 1980 – that is a love of my autonomy, that isn't a love of my service and dependency»³. Love as a creative force capable of liberating both genders from their limits is here opposed to love as reproduction of the worker, in this case an artist. Above all, the couple appears here as a sort of a metaphor, a theater in which the forces of the society are unleashed. Work and the labor of love are the two poles around which the discussion revolves: Lonzi highlights the need of experiencing and sharing freedom and Consagra defends the position of the artist that quietly cannibalizes relationships in order to create his work.

«If one gives the priority to the production of the artwork – Lonzi writes – to the detriment of the human relationship, the human relationship inevitably cannot fulfill itself, because the two things are competing against each other [...] the human relationship is instrumental. That is generally true. When conflicts take place, like between you and me there are no chances because you give more value to the artwork and the whole society is behind you. The fact that I get scandalized doesn't bother you at all because you are integrated within society, so you don't see any abuse in human relationship because it is totally accepted and nothing counts but the artwork. [...] From the moment in which I become a negative element that you resent, you say "it's better for me to be by myself or look for other types of contacts", because they are contacts, and not relationships. [...] Then you say "all right, I will live without human relationships" but in that dreamy atmosphere that you have always carried with you, which is the mark of your culture, whatever that is, and that you think it will help your artwork develop»⁴.

Lonzi dangerously unmasks here the demon of the eternally demanding and energy draining

work of the artist, similar in its uncontainable invasiveness to the work of care. The genders' struggle balance hidden inside love is a battle of priorities: it translates into affective behaviors that painfully materialize in a system of values. Women, she explains, haven't rebelled against any myth of the society, because in their private lives they are crushed, unrealized, oppressed. They cannot even reach the doorstep of life with a sufficient stability, because they start with a handicap, they look for a love and a relationship with the partner, but this relationship will only take place in a way that reinforces the partner, helping him to face the world from a stronger position. Women give to love an independent value and men give to it an instrumental one. «And then men – she writes – recuperate this love as an absolute value in the arts, in poetry, in the artwork that live and grow in the non-relationships. Therefore, the man, after preventing her from living love, offers to her its symbol as an object»⁵. The sublimation involved in art making and the reward that it earns the artist seem politically unacceptable to Lonzi. On this particular question she broke her long collaboration with Carla Accardi, co-founder of Rivolta Femminile who was an artist and didn't want to abandon her career. Consagra even claims that an artist needs the complicity of his partner in order to better achieve his robbery: «one can't steal while the other just watches», he states, and when Lonzi asks for another example he says «one can't make love with someone who's whistling»⁶. What is interesting in this dialogue is that Consagra – as a man – seems to embody work and its values, whether Lonzi incarnates a desire for radicalism, a need to expose the violence of productive dynamics and the possibility to live a life without a frame, a life that questions itself and intensifies itself without hiding behind obligations, habits, opportunism, a life that is in fact truly an artwork. The urgent need that Lonzi manifests to free time and space from the perverted logic of economy shows both material gain and social recognition as ways of expropriating people of their revolutionary potentiality, of preventing intersubjective possibilities from happening. The end of the book reaches the point where farewells become inevitable.

«I don't know how to name it – she writes – We eat lunch with the feeling that you have to go to the studio, you come back in the evening with the feeling that you must recharge your batteries and in the morning you are off to the studio again. [...] Even when we are in Elba (on holiday) you don't want to go climbing on the rocks because you want to work on a drawing, on a project, on something, and you accuse me of stealing time from your work, what you dedicate to me is the rest in the afternoon. We don't walk around the island, we don't take walks, we meet people only and exclusively for work, we have restricted the world for ourselves to the people that are interested in your work, whomever

they are, clever or idiots, but it is the work that counts. You must understand that our whole life is structured by work, but all of it, that we are never together for ourselves. It's just a pause, a rest from work. The vital, conscious and active moment, the promised land is work [...] you don't have a schedule, you don't have a job, you don't have obligations and you create a more constraining situation than if you had a job and a boss...»⁷.

To which Consagra answers: «then you make a program for life, you make the program» and in this proposal all the tragedy unfolds: Lonzi needs to escape from the very logic of the program, she doesn't wish to internalize obligations and structure a plan. She tells Consagra how much all this makes her feel desperate and in the last lines of the book we see her asking «Do you understand me?» and Consagra answering «For sure» to which she replies: «Now you can go». Lonzi's position and intransigency towards work, the couple and their shared economy, are nowadays outdated. This longing for purity and being outside of any possible compromise with society is maybe more untenable today than it was at the time. But women's capillary presence within society is an immense opportunity that feminist struggles have created for us and the implications of this recent power can finally be understood more deeply and creatively, outside of the existing patriarchal models. They can witness for each other and impose changes. In one of the most tragic points of *Vai pure* Lonzi declares: «I am not recorded anywhere, I am talking air. If you deny me, I will go back to being air, if you say "no, she doesn't speak", how can I say "no, I have spoken"? If you don't witness for me, who can witness for words that haven't been heard?»⁸.

In the introduction to her course entitled *Consciousness raising and practices of the subconscious in the Italian feminism of the Seventies* that she gave between 1996 and '97, Lea Melandri writes that «the consciousness with which the relationship between men and women is seen in the Seventies produced an earthquake, the consequences of which haven't been analysed yet», twenty years later she claims something that is probably coming true before our eyes now: «it is necessary to find a language to speak about the interiority, the body, sexuality, dreams, that isn't literature, psychoanalysis, autobiography»⁹. According to Lonzi, who was working relentlessly at building that language, its vocabulary and its syntaxes couldn't be found within Marxism nor in any major revolutionary theory stemming from it. The way women can and must dream their freedom has to be their collective creation: «when I said "Let's spit on Hegel" – she wrote – I meant "Let's spit on Marx"». If a large part of feminisms take as a starting point the necessary mourning of the existing historical materialist tradition, we can say that *Let's Spit on Hegel* is the milestone

for the philosophical elaboration of the feminist concepts of freedom and revolution. Class theory is described as not just incomplete or myopic: when it comes to feminism, it's guilty because it knowingly excludes the feminine mass: the omission of the exploitation that takes place inside the family and the type of accumulation that reproductive work allows isn't accidental; by focusing on factory labor and «entrusting the revolutionary future to the working class, Marxism has ignored women as both oppressed and as bearers of the future; it has expressed a revolutionary theory coming from a matrix of patriarchal culture»¹⁰. The exteriority of the labor of love from the political field and its clandestine position within economy has put women in a social position that Mariarosa Dalla Costa compares to the one of slaves¹², but it is a particular slavery disguised as a



Untitled (We are all clitoridian women), 2015
Spraypaint on silkscreen. Frame and anti-uv/anti-reflection glass

choice of love, an elective affinity with the master sustained by abnegation (a Stockholm syndrome at the scale of a civilization). The exploitation embedded in marriage and domestic work remains therefore relegated to the rank of a secondary contradiction (illegible, invisible), on the border between political and personal that only feminism dared to wipe out to extend the free land of its struggle. *Let's spit on Hegel* makes the essential point that if we try to apply the dialectic of the slave and the master to the man-woman relationship, it simply doesn't work: in the gender struggle there can be no solution that eliminates the other as such, therefore the goal of taking the power for the subaltern is totally vain¹³. This is what makes Hegel mysteriously define women as the eternal «irony of the community»: the depth of the misunderstanding of what women could be, if considered as full subjects, the lack of imagination necessary to envisage the revolution that could transform the world and make such a thing possible, renders every hope of

living meaningfully reconciled for men and women ironic. What is in fact the price of this coexistence, this camaraderie, this community? Does this idea of being a living joke mean that women don't see the price that they pay for any human relationship and above all for camaraderie? And if it is so, why is that? There is a political work of love to be done, in order for any community (and not just the family) to exist and persist, which is made by women and it is turned into derision by men. Mariarosa Dalla Costa explains in *The Work of Love* (published a few years apart from Lonzi's *Let's spit on Hegel. The clitoridian and the vaginal woman*) that «since [the second half of the 19th century] it has become of fundamental importance to represent "love" to the woman as the unavoidable necessity, for her own survival, of satisfying through her work the needs of the entire family

necessary every day for one's children, disappearing as such through the very work that one does and then eventually being abandoned. The physiological cycle of motherhood appears in fact within a capitalist economy as a total and absolute loss. But if considered outside of the cycle of reproductive work, as a creative activity, this capacity of envisaging love in a non-accumulative, anti-capitalist way, could be a vital resource for feminism. Love is there conceived as a gift of freedom, not as an excuse for extending possession and control over people, it's a way of freeing oneself by freeing the other from the very need of loving back, it's a love that is nourished by the implicit emancipation that it contains: the freedom of the loved one and our own, its potential communist dimension. Men historically see heterosexual love as an empowering tool, as a way of being supported, assisted and accompanied in their productive journey through life. Women have been obliged to see love as a pure means and have been able to struggle despite or through it, as *Wages for Housework* explained at length: no matter what, «strike or unemployment, a woman's work is never done»¹⁴, but it keeps being done nevertheless day after day.

Historically women's solution to compensate for their dissatisfaction with traditional politics has been to export their ethics of «double work» (the «unproductive» work of care at the side of the «productive» one) into the militant space engaging in a double militancy: being part of gender mixed groups where general political matters would be tackled and at the same time participating to a feminist non-mixed group. The ambition of the feminist groups wasn't to extract the energies of their members in order to reach political victories, but it was to explicitly inflect the processes of subjectivisation in order to make women stronger and more capable to struggle, through communal practices such as consciousness raising, discussions where the personal and the political could intersect creating the fabric of feminist politics. This experience of double participation has been retroactively defined by the protagonists as a form of schizophrenia and it has resulted for many women in the abandonment of the party or the mixed militant group in order to be fully present in the feminist space. But the experience of the double militancy has nevertheless contributed to change the way in which institutional Marxist formations and the communist party were functioning, and it has often disrupted extra-parliamentary groups. In a precious declaration from 1976, Grazia Francescato, a member of Rivolta Femminile (the group founded by Lonzi) states that feminism «affirms the necessity of "doing political work" even inside the superstructures, precisely to grant the possibility of a total "revolution", of a global liberation of the human being. The "private" rather than being considered as an obstacle to the political commitment or the sacrificial lamb to kill on the altar of revolution,

Claire Fontaine, Capitalism Kills Love (Bag) 2012



becomes political itself: this is the opposite of the individualism that many still accuse feminism of, because they don't understand that "private" doesn't mean "individual" but it's the history of everyone of us, in which it is possible to read each other's history, a social fact finally subtracted to the myth of the uniqueness of the individual»¹⁸.

The bridge between the personal and the political dimension was built by feminism through a politics of reciprocal recognition: a politics of love of each other's freedom (and not of each other's usefulness) that was able to transform power relationships.

During the past years the widespread level of repression and criminalisation of every political movement has created within militant groups the warrior priority of maintaining a position, opposing power, which is done through politics that don't have any existential aspect to them and don't contribute to a subversive process of subjectivisation of their male and female protagonists nor to any practice of freedom. The reproductive and conservative aspect of political work has become again decisive and something that we call «social motherhood» is more present. The idea of «social motherhood» can actually be found in socialist analysis where motherhood is not simply conceived as the act of mothering a child, but it is a metaphor for any charitable bond that ties women to the possibility of community¹⁹; it is the extension of the work of care to adults and companions in order to preserve

the stability of a political formation or militant structure. Its sacrificial aspect that makes it less sustainable than actual biological motherhood is the absence of weaning, the Sisyphean character of the task places women's freedom in a horizon that even within struggles remains forever distant. Some memorable reflections on social motherhood can be found in Walter Benjamin's interpretation of Becht's *The Mother* (inspired by Gorki's homonymous play), which is a key text because it presents the human community of communism as a vital necessity and the struggle to reach it as a decision of common sense (capitalism is described as radical but communism isn't). Pelagea Vlassova, the protagonist, is a widow of a worker, mother of a worker, therefore twice exploited: as a member of the working class and as a woman and mother. Because the ones who give birth represent the exploited people at their lowest level, according to Benjamin: «once mothers are revolutionized there is nothing left to revolutionize»²⁰. One son is sufficient in order to be a proletarian mother, because he is the leverage to report the maternal energies on the whole of the working class. As food is scarce and Pelagea's son becomes increasingly unhappy, the hostility that he begins to feel towards his mother needs to be turned against their communal enemy and this implies reaching the political level of the problem; Pelagea concludes that: «the decision about the meat lacking in the kitchen is not made in the kitchen»²¹. She begins distributing flyers and going to demonstrations. Pelagea «adopts» communism and

Benjamin writes that «she is loved by Communism as only a mother is loved: she is loved not for the sake of her beauty or her fame or her excellence, but as the inexhaustible source of help. She represents help at its source, where it is pure-flowing, where it is practical and not false, from where it can still be channeled without reservations to that which, without reservations, needs help – namely Communism. The mother is the praxis incarnated»²². The conclusion of this text, certainly supposed to be optimistic in Benjamin's mind, makes us shiver: «The dialectic has no need for a distance shrouded in mist. It is at home within the four walls of the praxis and it stands on the threshold of the moment to speak the closing words of the play: And "Never" becomes: "Before the day is out!"»²³ This «"never" that becomes "before the day is out"» is exactly the problem that can only be fought against through a form of resistance that intersectionally crosses existential and political aspects of life displaying how they are secretly linked together, which is human strike. The concept of «human strike» has been conceived to provide a political legibility to behaviors of refusal that are deployed outside the strictly professional field. Strongly indebted to the part of Italian feminism linked to the anti-reformist area, the concept of human strike departs from the standpoint that a strike is first of all an act of desubjectivisation, a distance taken from the way one's profession, gender, class and race are perceived; the space of any strike is first of all the distance that allows people to become a stranger to their

own work and to their identity as producers during a certain time in order to transform their condition. The refusal of the workers to perform as usual momentarily suspends hierarchy and this has consequences on the type of processes of subjectivisation and desubjectivisation that take place during the struggle: envisaging struggle itself as a practice of freedom and not as a process of liberation is key to this idea. Human strike is a form of revolutionary love because it is a means without an end, a means that carries its end inside itself. By taking place it changes directly the conditions of the people who are part of it, it's an immanent movement towards and inside freedom. Human strike is also a defunctionalizing gesture (in fact similar to the process of the creation of the ready-made) because it attacks precisely the logic of instrumentality that women in particular (as affective and professional workers) are the victims of: it restitutes subjectivities to their expressive potentiality by altering their docility to power. Its objectives are the de-objectification of subaltern subjects, the libidinal investment of life as a whole and not as a fragmented mass of tasks and routines – which, once achieved, will completely revolutionize the productive and affective structure of society, by eroding their secret connection and unhinging the implicit exploitative mechanisms that support it. Human strike is defined as «human» in an a-moral sense because it is more generic and potentially universal than any general strike. From the standpoint that human strike grants us, we can therefore ask

ourselves: how does the work-force reproducing the work-force reproduce itself? Where does the energy for the never-ending, slave-like, unpaid labor of reproduction come from? The energies needed to perform reproductive work don't appear to be renewable themselves under the present conditions of our existence, to recreate them we need to go on strike against our mode of subjectivisation and the relationships that derive from it. Human strike only, which takes place within the existential field, allows us to renew the struggle-force, the love-force, the dream-force, the hope-force. Feminism has been the first movement to make this possible by politicizing sexual relationships, friendship, invisible work and life in its totality and theorizing the need of a politics made through the subjectivisation of its protagonists. In her diary Lonzi clearly writes: «The way she was she couldn't have helped me, but in the group that I had formed she had found a way of becoming herself and pushing me to do the same. So I've understood why I had made feminism: in order to make Sara exist, so she could make me exist»²⁴.

The capacity of regenerating the non-renewable energies that emotional exploitation endlessly extracts comes, this is our hypothesis, from the feminist reappropriation of love, as love of each other's freedom and strength, that women have learnt to practice against the economy of recognition and remuneration. The refusal of real abstraction and the objection against the possible equivalence between the work executed and the sum that it supposed to correspond to, potentially ruins the very system of the work economy and it reveals how its foundations have been laid in the mud of the unpaid reproductive work that only makes paid work possible. In fact, if we observe the dispassionate, quantitative, aseptic process of integration of women to society pursued by the feminist reformist approach, we see the central contradiction of the politics of integration and equal opportunities. The institution that today hosts us and accepts us, is the same that yesterday excluded us: except that it lets us enter its hostile system, to which we have to adapt at the price of the introjection of self-hatred and constant fear to be inadequate to the situation. Fighting from such a position is extremely difficult, so the forms of struggles that can actually be practiced must take place in other territories, probably equally unfavorable but less precarious. If institutional integration and the institutional forms of struggle don't allow the real problems to be addressed, these must be addressed and defined within the murky and timeless area of social/human relationships where the worst forms of exploitations plunge their roots. And this is precisely what is happening today.

The international women strikes that have been taking place in the past years all over the planet have shown that it is possible to

strike against the work of care, the unpaid or illegal work, the submerged services, sex work and every form of savage extraction of value that is perpetrated against women. The emotional exploitation embedded in the men-women contradiction might look unimportant if compared to feminicide, domestic violence, death at work and exploitation in general, but it is the very impossibility to strike against this original abuse that has put women in a psychological position of weakness and barred them the access to political action. It is this fault in their subjectivisation that makes them objectifiable, causes them to be killed, raped and submitted.

Women's oppression is difficult to historicize because of the repressed memory of historical materialism that refuses to see «the emotional key that determined the passage to private property». The first object conceived by the man, Lonzi writes, is the sexual object, the woman that begins to exist as a subject «removing from the man's subconscious his first prey, unblocks the original knots of his possessive pathology»²⁵.

It is by becoming full subjects and subtracting themselves from the objectifying, instrumentalizing processes, it is by affirming their miraculous emotional metabolism, that women will transform the world of work and the world of struggles at the same time. In a text from 2006 entitled *Another Narrative of Work* Lia Cigarini explores labour from a feminist perspective, where the refusal to separate artificially the different aspects and parts of life results in the possibility of *decapitalizing* the world of work, putting production at the service of reproduction, conceiving it also as the reproduction of ourselves as free and creative subjects – besides the reproduction of other lives. Work with a feminine mark, according to her, is wider and deeper than men's one, the superiority of the feminine perspective comes from conceiving politics as always based upon life forms: «let's think about the feminism in the Sixties and the Seventies, – she writes – that has tended to modify the man-woman relationship, it's a relationship which is a life-form, maybe the main one. And in order to obtain this modification it has used the lever of the narration that women have made even of their most intimate experience, it was an experience and a knowledge that didn't exist in the current interpretative paradigms»²⁶. Cigarini also describes a return of consciousness raising, but centred this time on the narratives of the new conditions and the new experiences that characterize women's lives at work. Through this device women seek to acquire what she calls «the necessary symbolic competence to remain faithful to one's life and to support one's interests»²⁷.

When Cigarini says that refusing to choose (because it is impossible to do so) between the work of care and one's professional position, means taking everything to the market «subjectivity and

relationships, passions and affects, children and love, which means no longer separating the relational sphere from the world of work»²⁸, she is exploding the last residues of moralism that we are all victims of. Bringing everything to work is what women have done for millennia, but behind domestic walls; if our whole life has been, and is, work, then affirming it with facts will ruin the dialectics of production and consumption that characterize our political times and that cause all its wars.

Tristana Dini in her research on biopolitics, sacred life and sexual difference sees precisely in the feminist gesture of attacking the constituting division of politics between private and public sphere, a way of going beyond feminine emancipation through a refusal to «adhere to the already structured forms of modern politics, in order to create a different political space, where singularities can be put in common, freedom can be subtracted to its movement towards the private sphere and politics can be extracted from its representative and administrative dimension [...] the main object of feminist critique is the separation between zoe and bios, between nature and culture, between human and animal, immanence and transcendence, public sphere and private sphere»²⁹.

The double yes, to family and work is seen by Dini as an immense source of creativity, material, symbolic and existential wealth³⁰, it's a way of putting work to the service of life, of opposing biopolitics with a libertarian form of care that isn't based on the dichotomy bios/zoe, meaningful, political life and naked life, these are gestures of human strike that are already happening, that are made every day and just need to be federated, named, politicized, so that we will be able to raise the uprising that no longer needs a mother and will free us from ourselves.



Claire Fontaine, Untitled (Pink dildo washer), 2009

1 C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, p. 96.
2 C. Lonzi, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, Etas Edizioni, Milan 2011.
3 C. Lonzi, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, et al. edizioni, Milan 2011, p. 9.
4 C. Lonzi, *Vai pure*, cit., p. 35.
5 C. Lonzi, *Vai pure*, cit., p. 29.
6 C. Lonzi, *Vai pure*, cit., p. 132.
7 C. Lonzi, *Vai pure*, cit., pp. 130-131.
8 C. Lonzi, *Vai pure*, cit., p. 106.
9 L. Melandri, *Una visceralità indicibile. La pratica dell'inconscio nel movimento delle donne degli anni Settanta*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 16.
10 C. Lonzi, *Vai pure*, cit., p. 110.
11 C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, cit., p. 24.
12 M. Dalla Costa, *The Work of Love. Unpaid Housework, Poverty & Sexual Violence at the Dawn of the 21st Century*, Autonomedia, New York, 2010.
13 «The Hegelian slave-master relationship is a relationship internal to the masculine world, and dialectics are linked to this in the particular terms that have been deduced from the conception of taking the power. But the woman-man conflict isn't a dilemma: there is no solution to it because patriarchal culture simply doesn't pose it as a human problem, but as a natural fact». C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, cit., p. 23.
14 M. Dalla Costa, *The Work of Love*, cit., p. 240.
15 M. Dalla Costa, *The Work of Love*, cit., p. 374.
16 M. Dalla Costa, *Women and the Subversion of the Community*, 1971, p. 8. <https://la.utexas.edu/>

RebelArchitette. Empowerment and digital activism

Francesca Perani

In March 2017, following a request from Silvia Vitali, Cristina Brembilla and Francesca Perani, Ordine Architetti Bergamo (professional association of architects in Bergamo) became the first Italian professional institution to introduce the option of a professional title in feminine gender: Architetta.

The news was widely covered in the media and initiated a broad and intense public debate on the use of the feminine term for the profession. This is why Francesca Perani decided to keep the discussion alive and, together with a group of creatives, founded the collective editorial team RebelArchitette, meant to support professional women in architecture, advocating both for the use of the feminine term and for the promotion of female role models in architecture.

The team, consisting of students and professionals with an average age under 35, is based in Bergamo, Italy, however, it has multiple international connections. The group, working in constant contact, has grown a lot since last year, through integrating international members outside of the architecture profession: designers, translators, editors, bloggers and photographers. Since the day of its foundation the collective has been supporting and actively promoting the dissemination of the professional title of Architetta, (Italian feminine form meaning a female architect), which both the media and insiders still struggle to use correctly. According to the team, it is crucial to improve the awareness of a professional gender identity. The project promotes a less sexist and a more inclusive vision in a domain where it is still hard for women to find a voice, where women are too often trapped inside a cliché as well as inside a grammatically masculine title. New professionals and those who are still persuaded to have chosen a man's job are encouraged to see their role as no longer (male) gender specific.

The team's proposal follows the Academics' of Accademia della Crusca advice on the matter. The advice consists in encouraging the use of the feminine declension for all the professions as a response to the social necessity of a language that is more respectful as well as more representative of women. In addition to promoting the name for a female architect, the collective developed a 365 days project: 365 profiles from female-driven architecture studios were presented online on the occasion of the inauguration of the Biennale di Architettura di Venezia 2018, this year curated by Yvonne Farrell and Shelley Mc Namara (Grafton Architects). The book-project is designed to be both a source of inspiration for young female professionals in design as well as a directory available to anyone who is interested in a fairer representation of the work of women in architecture (such as journalists, professional bodies, event or jury organizers, academics).

All of the architects presented in the project have been selected by the team among women who work in women-driven architecture offices. The names of the contemporary architects are listed as well as the names of important historical figures who led the way and still nowadays represent a relevant source of inspiration. The selection process was based on the following criteria: widely recognized indicators of success

(awards, teaching positions, competitions won, publications, presence on juries) and a cutting edge work ethics based on commitment to equality and engaged with social and environmental issues.

This means that the evaluation was not based simply on the ability to create an individual project for an individual client, but rather on the potential to make major changes in architecture, bringing innovative ideas that involve a wider community. Women-driven studios showcased in the database featuring single female architects, couples (woman+man) and all female teams: the idea was to break down the stereotype of a studio where women have a supporting role in a male-dominated show. As the profession is going through a historical change, Team RebelArchitette has been working on a new perspective on that process from a female point of view.

The research has been based mainly on online sources (the most influential international on-line platforms delivering Architecture contents, such as Divisare and Awards for women architects), an international open call (launched in November 2017) as well as on profiles presented by women and men who believed in this project while in the making. The Facebook platform Architetta has reached 3.000 followers during the first 8 months. The book, released online on the 17th of January 2018, has reached 1,450 readers in the first 15 days, now a total of 5600. Among top viewers by nationality: Italy, United States, United Kingdom, Australia and India.

The project is a grassroots venture, not meant to provide a scientific database, yet offering a clear vision of a new source of inspiration for younger generations. This is the reason why RebelArchitette's action takes place online, on a social platform, in a form of an online, self-published, open source book, which can be shared and used as a powerful tool by many users at an international level. Reaching very diverse audiences, this project has become a leader in dissemination of the world Architetta, promotion of Female Role Models in the design industry and putting together the professionals from all over the world, by creating new ways of breaking down gender stereotypes and of motivating young generations of architects.

In May 2018 the Team delivered the e-book on Issuu platform and has been invited by architects Caroline James and Louise Bravermann to be part of the steering committee which, as Voices of Women collective, organized the flash mob to call for gender equality during the Venice Biennale. The activity of RebelArchitette is also currently focused on monitoring all-male juries and conferences, by suggesting their database of role models for a gender-balanced architectural practice.

Team RebelArchitette: (September 2018)
Founder and curator Francesca Perani
Editing managers Anna Serafini, Claudia Manenti, Caterina Pilar Palumbo, Ilenia Perlotti, Elena Fabrizi, Martina Ottaviano,
Editing team Giulia Baroni, Laura Belotti, Cinzia Bigoni, Silvia Carrara, Martina Colombari, Mary Kaldani, Giusy Paterno, Tatiana Vinciguerra
Press releases (ita) Marta Brambilla
Translation Giovanna Bosis
Divisare head curator Domenica Bona



Anna Maria Maiolino, In-Out (antropofagia), 1973

Angela Marzullo. Listen, Radical Feminism

Anna Cestelli Guidi e Angela Marzullo

Listen, Radical Feminism è l'ultimo video di Angela Marzullo, la trascrizione e la sua traduzione all'inglese della registrazione di una seduta di autocoscienza del gruppo di Rivolta Femminile, il 14 novembre 1972, contrassegnata come: «discorso: contenuti vaginale - cli». Il video è la trasposizione visiva dei 30 minuti di discussione del gruppo. Contrariamente ai lavori precedenti dell'artista, costruiti tramite il montaggio secondo una linea narrativa ben precisa, qui la ricerca estetica si esprime piuttosto nella scelta del lungo piano sequenza di 30 minuti e del monocromo, come unica immagine/colore che senza interruzioni accompagna e fa da sfondo alla discussione.

In questo modo l'artista visualizza anche formalmente la radicalità del discorso femminista, conservando l'integrità del principio dell'autocoscienza per il quale tutti gli argomenti sono sullo stesso piano. Il video diventa allora la cornice simbolica che sostiene e potenzia il discorso senza entrare in competizione con esso attraverso le immagini. Attraverso il dispositivo dell'astrazione monocroma Angela Marzullo mette in essere una spazialità senza tempo che permette di mettere in connessione le donne che ascoltano oggi con le donne che parlavano negli anni Settanta, attraverso il colore simbolo del femminismo, il viola intenso del piano sequenza. La vibrazione dello schermo è animata dal ritmo dei sottotitoli in inglese che scorrono in rosso sul monocromo viola, realizzati in un carattere tipografico disegnato da una donna che è coerente con la prospettiva femminista di ridisegnare la scrittura per poter re-immaginare il mondo. Normalmente utilizzato come integrazione necessaria alla comprensione di un testo in una lingua diversa, il sottotitolo diventa ora invece il cuore del lavoro che proprio attraverso la traduzione in inglese rende possibile la comprensione della parola e dunque il suo significato urgente e intimo, diventando accessibile al pubblico non solo italiano.

Listen, Radical Feminism è il primo lavoro della video maker alle prese con il materiale audio di un archivio di 40 ore di registrazione delle sessioni di autocoscienza del gruppo di Rivolta Femminile negli anni '71 e '72. Un archivio «selvaggio», perché mai ancora istituzionalizzato, che Angela Marzullo ha ricevuto in dono sulla base di una relazione di fiducia che rispecchia quel gesto di affidamento teorizzato proprio dal femminismo italiano come metodo di trasmissione del sapere intergenerazionale per la creazione di una cultura femminista autonoma.

La responsabilità personale che entra in gioco con il gesto dell'affidamento significa per l'artista non solo immaginare come tradurre visivamente la traccia audio, ma come riportare l'archivio alla luce, cioè come ridare vita alle parole chiuse lì dentro in un continuum temporale e spaziale che appartiene alla trasmissione del sapere femminista. Similmente con il lavoro degli ultimi dieci anni Angela Marzullo ha ridato vita alle parole di testi critici attraverso le voci delle sue figlie, da Bertold Brecht a Pasolini ad Hannah Arendt e per finire alle parole di Carla Lonzi nel video *Sputiamo su Hegel* del 2014.

Si tratta in entrambi i casi della trasmissione di sapere da madre a figlia, da donna a donna. Soltanto che mentre in passato la cura

di Angela Marzullo, donna, artista e madre, era ovviamente focalizzata sull'educazione femminista delle sue figlie, Lucie e Stella, ora invece lo spazio della cura si apre al femminismo radicale, ovvero a quelle pratiche rivoluzionarie di autocoscienza che negli anni Settanta hanno posto le basi per la discussione contemporanea del femminismo. Si tratta ora per l'artista di trovare come trasmettere quel preciso sapere che è particolare, che è cioè quello di Carla, Marta, Maria Pia, Lina, Marcella, Anna, Giovanna e Cristina di cui ascoltiamo le voci in *Listen, Radical Feminism*, ma che coinvolge anche tutte noi ancora oggi. In questo senso la responsabilità dell'artista consiste nel dare voce a una questione che è necessariamente comune: allo stesso modo della solidarietà tradizionale tra donne, come si manifesta ad esempio nella cura dei figli, e con la stessa intensità affettiva, l'artista prende in cura la memoria delle donne, l'archivio, bene comune da conservare e trasmettere alle generazioni future.

In questo compito, concetti tradizionalmente antitetici quali «cura» e femminismo «radicale» sono collegati e intrecciati da Angela già nel titolo di quello che è il primo passo di questo progetto *in progress*: «How to Take Care of Radical Feminism», il «fascioletto speciale» che racchiude la conversazione tra tre donne (Dora Stiefelmeier, Anna Cestelli Guidi e Angela Marzullo) avvenuta a Roma nel 2015, provocando una tensione creativa che si articola attraverso formati e mezzi espressivi diversi, in momenti e tempi diversi. Un progetto di lunga durata che si sviluppa anche collettivamente nel tempo nella creazione di piccoli gruppi di ricerca di sole donne, attuando quel pensiero separatista, che forse ancora oggi può misurarsi come pratica sovversiva nei confronti del sapere consolidato.

Poiché, come scrive ancora Carla Lonzi, tra le iniziatrici dei gruppi di autocoscienza e di Rivolta Femminile: «Prendendo coscienza dei condizionamenti culturali, di quelli che non sappiamo, non immaginiamo neppure di avere, potremmo scoprire qualcosa di essenziale, qualcosa che cambia il senso di noi, dei rapporti, della vita. Via via che si andava a fondo dell'oppressione il senso di liberazione diventava più interiore. Per questo la presa di coscienza è l'unica via, altrimenti si rischia di lottare per una liberazione che poi si rivela esteriore, apparente, per una strada illusoria».

1 Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta femminile, 1974, Milano, p. 9

Women Out of Joint.
Il femminismo è la mia festa
28-29-30 settembre 2018

Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
e Contemporanea
- Roma

Ideazione
Ilaria Bussoni
Cristiana Collu
Rosa Jijón

Coordinamento
editoriale e redazione
Ilaria Bussoni
Anna Gorchakovskaya
Alessia Tobia

Si ringraziano
per il contributo e
la collaborazione
Annarosa Buttarelli
Federica Giardini
Claudia Palma
associazione Iaph Italia
Isabella Pinto
Raffaella Perna

Text credits

Maria Luisa Baccia, *La donna a venire*, in M. Antonelli, S. Calzolari (a cura di), *Ti darei un bacio. Carla Lonzi, il pensiero dell'esperienza*, Scuola di cultura contemporanea, Mantova 2011, pp. 35-41.

Cecilia Fajardo-Hill, *The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices*, pubblicato originariamente su *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, catalogo dell'esposizione, Hammer Museum, Los Angeles 2017, pp. 21-25.

Carmen Maria Jaramilla, *In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960-1980*, pubblicato originariamente su *Radical Women: Latin American Art, 1960 - 1985*, catalogo dell'esposizione, Hammer Museum, Los Angeles 2017, pp. 261-266.

Progetto grafico
e impaginazione
Designwork

Editore
Galleria Nazionale

LA GALLERIA

NAZIONALE

In collaborazione con



© 2018 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Tutti i diritti riservati

Roma, viale delle Belle Arti 131
+39 06 32298221
lagallerianazionale.com



#metoo #youtoo #wetoo
Eva Macali

#metoo
dormire il corpo lo chiede
il corpo ha sempre ragione
is a battlegroundTM
con un'idea in testa
una lotta intestata una carta
di scrittura fitta
con lettere graziate

#youtoo
pressione a freddo su
monte di venere con
bastardia di saturno uguale
all'idea del pesto con il basilico californiano
I don't wanna be a chainsmoker
I don't wanna be over the trop
this museum is not a hotel

I think men probably wouldn't dare behave in that way anymore because they'd fear the legal consequences. However, I do not believe that the #metoo debate influences how female achievements will be perceived.



Eva Macali, FRIDA, 2016

#wetoo
abili nella professione
navigate tesoriere
conserviamo tempo e amore
dentro alabastri venati
di colori strabilianti
lisci
e resi capienti dalle nostre emozioni

“È andata così”
un fumetto, la scritta su una maglietta
un sudore lontano e penetrante
fiori di ortensie bianche per terra lungo un marciapiede in discesa.
Che fatica!

Procediamo sugli autoscontri a forza di citazioni
forse il darwinismo non riassume tutto
nel dubbio ne abbiamo fatto un'arte
con il frutto dell'unione di orgoglio e modestia
ecco una traccia effimera sugli scalini candidi
un profumo mirabile che è un disegno
nella parte scura e morbida della memoria.