

# Pragmática do cotidiano e política da experiência: Carla Lonzi e a arte como espaço relacional

Maria Antonietta Trasforini<sup>1</sup>

Tradução: Tálisson Melo<sup>2</sup>

## Resumo

O artigo explora a definição de arte como campo de relação, encontro e experiência – entre a/o artista e seu público, artista e curador/a, artista e historiador/a da arte. Esse “ponto de vista” recentemente definido como “estética relacional” por Nicolas Bourriaud e praticado por muitos artistas contemporâneos, foi antecipado no final dos anos de 1960 na Itália por Carla Lonzi (1931-1982), então jovem e brilhante crítica de arte, mais tarde fundadora do movimento feminista italiano. Com seu livro, intitulado *Autoritratto* (1969), resultado de encontros e entrevistas com 14 dos artistas italianos mais importantes à época – incluindo Carla Accardi, Lucio Fontana, Giulio Paolini, Mimmo Rotella – ela realizou um extraordinário experimento de criatividade-criação. Tecendo um texto insólito e acolhedor e tentando praticar o método relacional, ela convidou a/os artistas a falar “por si mesmo/as”, de uma maneira que viria a ser típica de sua futura prática feminista. Ela desistiu de trabalhar como crítica de arte quando percebeu que a/os artistas não aceitavam a reciprocidade, e que seu papel era visto apenas como o de ser um “espectador ideal”. Depois desse fracasso cultural, ela decidiu abraçar a prática política do movimento feminista italiano. Da ausência desse encontro entre crítica, história da arte e feminismo, que deixou uma ferida profunda na história cultural italiana, uma nova geração de artistas (mulheres e homens), crítica/os e historiadora/es da arte, estão agora refletindo sobre “a relação” como tema central na prática artística, como pragmática do cotidiano e política da experiência.

**Palavras-chave:** Crítica de Aart. Estética Relacional. Carla Lonzi. Feminismo.

## Pragmatics of the everyday and politics of experience: Carla Lonzi and art as a relational space

## Abstract

The article will explore the definition of art as a field of relationship, of encounter and experience – between artist and his/her audience, artist and curator,

1

Professora adjunta de Sociologia dos processos culturais e Comunicação da Universidade de Ferrara. Possui Licenciatura em Ciências Políticas pela Universidade de Bolonha (1975), recebeu seu doutorado em Sociologia e Pesquisa Social da Universidade de Trento (1987); na Universidade de Modena e Reggio, obteve a qualificação de associada. Desde 1995, tem ministrado cursos em Sociologia, Sociologia da Cultura e Sociologia da Comunicação.

2

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPG-SA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro; mestre em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL), pela Universidade Federal de Juiz de Fora – MG.

artist and historian of art. This “point of view” recently defined as “relational aesthetics” by Nicolas Bourriaud and actually practiced by many contemporary artists, has been theoretically anticipated in Italy in the late 60’s by Carla Lonzi (1931-1982), then a brilliant young critic of art, later founder of Italian feminist movement. With her book, entitled *Autoritratto* (1969), as result of encounters and interviews with 14 of the most important Italian artists of that period – including Carla Accardi, Lucio Fontana, Giulio Paolini, Mimmo Rotella –, she realised an extraordinary experiment of creativity-creation. Waving an unusual and convivial text and trying to practice a relational method, she invited the artists to speak “from themselves”, in a way that would have been typical of the future feminist practice. She gave up her work in the art criticism field when she realized that the artists did not accept the reciprocity, and that her role was only that one of being their “ideal spectator”. After this cultural failure, she decided to embrace the political practice of Italian feminist movement. From that missed encounter between criticism, art history and feminism, which left a deep “wound” in the Italian cultural history, a new generation of artists (men and women), critics, art historians is now reflecting on “the relationship” as central issue in the art practice, as pragmatics of everyday life and politics of experience.

**Keywords:** Art Critics. Relational Aesthetics. Carla Lonzi. Feminism.

## Contextos

A irrupção do gênero na história da arte deslocou a unicidade do olhar de um monopólio narrativo e de memória masculino para uma pluralidade de pontos de vista, de presenças e narrações, que têm como protagonistas a/os artistas, a/os historiadora/es da arte e a/os crítica/os. Falar de arte e gênero hoje significa levar em conta a existência de ao menos três gerações de estudos sobre a presença das mulheres na arte, presença caracterizada por uma grande variedade de pontos de vista e uma grande liberdade de abordagens. Após a geração de estudos que produziu a *reabilitação da memória* dos artistas esquecidos, e depois daquela da *desconstrução epistemológica*<sup>3</sup>, uma terceira geração (mais) jovem, sobretudo de pesquisadores – desde então uma geração da descontinuidade e das diferenças –, vem se perguntando mais amplamente sobre os contextos de produção e de ação da arte e dos artistas.

3

Para uma síntese desses percursos de pesquisa eu sugiro a leitura de Trasforini (2007).

O grande legado que nos fica dos mais de quarenta anos de estudos conduzidos pela nova história da arte é de fato sintetizado pela atenção aos contextos da arte, ou seja, as redes sociais, culturais, de formação e educação, que contribuem para o reconhecimento de um talento e sua visibilidade. O apagamento do contexto de emergência da arte foi – e ainda é – responsável pelas desapareições e esquecimentos, com sua produção de artistas heróis, sempre no masculino, sem dívidas nem vínculos. Justamente pelo fato do contexto ser percebido como o meio indispensável ao se analisar os mundos da arte, a dimensão relacional na arte é central, enquanto capaz e útil para descrever as conexões entre diferentes figuras que o habitam e o produzem. O contexto é então constituído por *razões complexas* (POLLOCK, 1988) da arte como prática, razões das quais não se fala frequentemente, que são, contudo, regularmente determinantes para as escolhas e orientações na vida e no trabalho dos artistas. Isso sustenta o *habitus* do artista (BOURDIEU, 1976) e constitui sua experiência histórica como “artista cultural” (BAXANDALL, 1985). Em outras palavras, o contexto descreve as genealogias históricas e as geografias sociais e políticas da arte (POLLOCK, 1996; AMSTRONG; DE ZEGHER, 2006; REILLY; NOCHLIN, 2007).

## Relações

Há algum tempo, Luce Irigaray (IRIGARAY, 1985), parafraseando Heidegger, afirmava que cada época tem um objeto privilegiado *para pensar*. Seguindo essa sugestão, pode-se dizer que o objeto de reflexão atual nos mundos da arte é “a relação” em vários aspectos: entre o artista e sua obra, entre o artista e seu público, entre artista e artista, entre crítico e artista, entre artista e sociedade/mundo; tudo atravessado pela dimensão do gênero, elemento que é relacional por definição. Essas são as relações que se movem nos mundos da arte enquanto mundos coletivos, de negociação, de colaboração (BECKER, 1982), mas também enquanto campos sociais de conflito (BOURDIEU, 1992), mundos (e/ou relações), que o antropólogo inglês Alfred Gell (1998) definiu como *Art Nexus*. Mas são também as ações intencionalmente levadas a cabo pelos artistas com as

obras como ações que não são neutras, direcionadas ao público, para produzir novas significações, novos olhares ou novos pontos de vista. Por exemplo, impulsionar aquela ou aquele que “observa” a obra a descobrir perspectivas insólitas e de fora de um ponto de vista adquirido; produzir a suspensão da visão, escondendo a obra e sua ação; solicitar ações e gestos da parte do público para fazê-lo literalmente utilizar a obras etc. A propósito, a autorreflexividade e a ação enquanto tomada de posição já tinham caracterizado durante os anos de 1970 e 1980 a obra de muitas mulheres artistas explícita ou implicitamente feministas: das provocações políticas de Jo Spence, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Holzer, às provocações relacionais e corporais de Gina Pane, Carolee Scheemann, Lygia Clark, Valie Export e Orlan (para citar somente algumas delas).

### Carla Lonzi, *Autoritratto* e o método relacional

A dimensão teórica e prática da relação que hoje é destacável na arte teve uma ilustre precursora na artista italiana Carla Lonzi (1931-1982), personalidade emblemática e profética do século vinte, seja na história da crítica de arte, seja na história do feminismo. Carla Lonzi experimentou um verdadeiro e provocativo método relacional entre a “figura” em transformação da crítica (ela mesma) e a da artista (dos artistas) que ela interrogava em um livro singular de crítica de arte, de 1969, intitulado *Autoritratto* (LONZI, 1969). No relato insólito de uma geração de artistas na Itália, traçado pela jovem e brilhante crítica de arte, aluna de Roberto Longhi, já se encontra um caótico esboço de definição de arte pública, as relações problemáticas entre artista e política, os mundos da arte e seus públicos, e, enfim, um método de relação e de tomada de voz que pressagia o feminismo dos anos de 1970 com sua prática do *privado-político* (IAMURRI, 2006, 2016). De 1965 a 1968, Lonzi entrevistou 14 artistas de diferentes gerações (Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly) – alguns já estabilizados, outros ainda desconhecidos, entre eles uma só mulher artista,

Carla Accardi. Vê-se claramente que se trata de artistas de ampla e bem conhecida reputação internacional.

Nesse livro, publicado em 1969<sup>4</sup>, ela tece a montagem de respostas em um texto agradável e insólito, no qual ela dá voz aos artistas, convidando-os “a partir deles mesmos”. Na sua introdução, Carla Lonzi diz:

Estas conversas não nasceram como compilação de materiais para um livro: elas respondem antes [...] à minha necessidade de discutir com alguém de uma maneira comunicativa e satisfatória do ponto de vista relacional. Eu percebia a obra de arte como uma possibilidade de encontro, como o convite a participar feito pelos artistas a cada uma e cada um de nós.<sup>5</sup> (LONZI, 1969, p. 5)

Com a suspensão dos respectivos papéis e sem interrupção do relato, o texto do livro é um fluxo de questões e de respostas como se todas e todos – artistas e crítica –, estivessem ali naquele exato instante e lugar (IAMURRI, 2006, p. 123). Com uma montagem sofisticada de conversas aparentemente espontâneas, registrada através da utilização pioneira do gravador cassete, Lonzi desenvolveu uma forma de pós-produção verdadeiramente *avant la lettre*. Ela criou um edifício semanticamente complexo, que permanece ainda inexplorado em sua riqueza, no qual inseriu metodicamente, com uso de um editor experimental, fotografias que reconstituíam a cena de uma relação ou um contexto. Trata-se, muitas vezes, de retratos dos artistas entrevistados, geralmente retirados de seus álbuns de família, ou de retratos da própria Lonzi com os artistas, ou mesmo, ocasionalmente, fotos do público próximo às obras expostas.

### ***Spectatorship* e espetáculo ideal**

A arquitetura desse amplo autorretrato “a partir de si mesma”, caracterizado pela hibridação de gêneros de escrita, é empregada em vários níveis: no da narração, da biografia, da reconstituição de aspectos reais e cotidianos, e ao mesmo tempo no nível da reflexão, do jogo, da busca por rastros de projetos incompletos e projetos de identidades artísticas

4

Permaneceu por longo tempo como um objeto perdido ou raro, até que em 2010, finalmente, *Autoritratto* foi reeditado na Itália, com prefácio de L. Iamurri (IAMURRI, 2010). Foi traduzido para o alemão em 2000 (editado por D. Schwartz e L. Fabro) e para o francês em 2012 (editado por G. Zapperi e com seu prefácio) (ZAPPERI 2012). Uma tradução para o inglês também está prevista, editada por J.R. Kirshner.

5

Na falta de tradução oficial do livro original para o português, a tradução parte do texto em francês usado pela autora do artigo, bem como outras passagens de *Autoritratto* que se seguem.

concluídas ou ainda por concretizar. São esses os relatos, as reflexões e os encontros, com o risco de os compreender ou não. Certamente, o trabalho de Carla Lonzi configura, à época, o autorretrato de um segmento geracional da arte italiana, de seu viés político e teórico e de sua crise<sup>6</sup>, mas ao mesmo tempo trata-se de uma experiência cultural extraordinária que se torna também a obra/autorretrato de sua autora, quem, através de suas palavras, borda sua trama em busca de outro status social e político para seu trabalho como crítica de arte. Ela diz em seguida:

O sentido do que os artistas dizem em *Autoritratto* deriva do reconhecimento não somente de sua autenticidade, mas da minha que os deu espaço para se manifestar. Portanto, eu não era uma espectadora. Mas eu fui eclipsada pelo fato de que eles me viam apenas como espectadora, [...] uma espectadora ideal [...], uma vez que eu fazia um trabalho que não era compreendido. (LONZI, 1978, p. 79)

Sem dúvida ela estava à frente de seu tempo e estava consciente disso. As questões que cruzam seus escritos implicitamente antecipam uma transformação radical da leitura e do *uso* de produtos culturais. Seu trabalho permite colocar questões muito atuais: qual é a relação entre quem produz arte – logo, produz a cultura – e seu público? O que ocorre entre a obra como texto e o público que a lê? Quantas novas interpretações nascem daí? Quanto à obra, enquanto texto, pressupõe um público *ideal*? Como e em que medida o gênero intervém na organização e fabricação do olhar, da interpretação, da atenção e das expectativas?

Ao identificar seu papel de espectadora ideal dos artistas, Lonzi antecipou e experimentou por ela mesma muitos temas, contradições e ambiguidades que seriam posteriormente elencados, durante os anos de 1980 e 1990, em meio às teorias pós-modernas e aos Estudos Culturais: as teorias da recepção e da codificação/decodificação de textos (HALL, 1973; MOORES, 1993), do *spectatorship* e de seus efeitos sobre o gênero e a partir do gênero (DOANE, 1982), do consumo produtivo (DE CERTEAU, 1990), à estética relacional e à prática da pós-produção na arte (BOURRIAUD, 2001, 2002).

6

Para uma análise do papel de Carla Lonzi na história da crítica de arte italiana, indica-se Zanchetti (2009); Dantini (2010); Conte, Fiorino e Martini (2011); Iamurri (2016).

## Pragmática do cotidiano e política da experiência

Precursora de muitas das práticas curatoriais contemporâneas, essa experiência de criatividade-criação que ela almejava como recíproca, fracassa. Quando percebeu que o artista não intercambia e que ela era vista como “espectador ideal”, Lonzi abandonou a atividade crítica e o mundo da arte, devido às assimetrias de poder profundas e mais vastas que observava:

Eu gostava de capturar a arte no seu nascimento, em sua emergência, aquilo que os artistas faziam – disse ela em dezembro de 1970 – aquilo que ninguém tinha capturado antes de mim... (mas) eu parei quando percebi que não havia nenhuma reciprocidade. “Ela seguiu perguntando-se”: Eu estava tão adiantada assim para que não pudesse encontrar nenhuma credibilidade? (LONZI; JAQUINTA, 1990, p. 25)

A relação (entre ela – crítica que sai de seu papel – e os artistas) apresenta-se como um desafio no qual Lonzi consideraria um fracasso, não individual, e sim cultural, que a levou a se afastar da arte e escolher a política do feminismo emergente. A arte, com sua dimensão institucional, não podia mais produzir transformações, enquanto a política do feminismo o poderia<sup>7</sup>.

Marisa Volpi – escritora, crítica de arte e amiga de Carla desde os anos da universidade, também ela aluna de Roberto Longhi – afirmou que Carla Lonzi havia provavelmente concluído que a cultura da crítica e da interpretação estava se tornando mais importante que as obras em si, e, ao publicar as imagens cotidianas dos artistas, ela visava sublinhar a intensidade da vida contra uma linguagem que não ia além de uma pequena parte dela. Todo seu discurso sobre o feminismo desejava, com efeito, retomar o significado da vida contra os significados institucionais da crítica (VOLPI, 2001, p. 179-180). O encontro entre arte e feminismo, que teve lugar em outros países (como nos Estados Unidos, por exemplo, ou na Inglaterra), estancou-se na Itália em suas raízes, na forma de implosão, disjunção e afasia, até declarar-se honestamente como uma forma de impotência e

7

Indica-se os estudos recentes que, sobretudo a partir da publicação dos escritos sobre arte (LONZI, 2012), destacam a continuidade mais do que a descontinuidade no percurso de Carla Lonzi, como crítica e teórica radical do feminismo italiano (Conte; Fiorino; Martini, 2011; Ventrella, 2015; lamurri, 2016).

frustração. Durante os anos de 1980 e 1990, a ação política das mulheres veio a ser a de “falar” – e não mais a de se calar. Em 1978 Lonzi escrevia *Taci ! anzi parla. Diario di una femminista (Cale-se! Não, fale. O diário de uma feminista)* (LONZI, 1978) que, evidenciado pelo título, descrevia o jogo paradoxal que havia penetrado seu *Autoritratto*. Aqui os artistas falam e não somente fazem obras. É ela, a espectadora ideal, quem os faz falar, para em seguida silenciar-se enquanto crítica de arte e pronunciar-se como feminista. Fundadora, em 1970, de um dos primeiros grupos feministas da Itália, *Rivolta Femminile (Revolta Feminista)*, tornou-se sua mais brilhante e radical teórica, e Carla Lonzi construiu seu autorretrato em outro lugar: “Eu cheguei assim ao feminismo, que foi minha festa, alguém tinha que começar...”. (LONZI; JAQUINTA, 1990, p. 26).

A partir desse ponto, novas gerações de artistas, crítica/os, curadora/es, historiadora/es da arte, têm (re)posicionado a relação artística de uma pragmática do cotidiano e uma política da experiência<sup>8</sup>. O que era, anteriormente, praticamente e teoricamente impossível, parece possível hoje, inclusive com inversões de papéis. Se em *Autoritratto* era Lonzi quem fazia os artistas falarem – na maioria das vezes um artista homem reticente e cético sobre essa modalidade de comunicação –, atualmente são os próprios artistas (algumas/uns, evidentemente, não todas/os) que buscam interpelar e deslocar a/o espectador/a. A condição de *spectatorship* é interrogada pelos gestos, ações, objetos transacionais de uma arte aparentemente simples por estar conectada à experiência do cotidiano. Um exemplo para todos é a obra de Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), quem declara abertamente a influência das práticas e teorias feministas sobre seu trabalho: a respeito da relação entre obra, privado e político, a propósito da complexidade semântica do olhar enquanto texto/ação performativa, e, enfim, sobre a interação do público com a vida de suas obras (ROLLINS, 1993).

### *“per capire l’artista chi è...”*

Após a época e a experiência de *Autoritratto*, o instrumento da entrevista a artistas torna-se cada vez mais comumente difundido no

8

Conferir por exemplo a análise de Emanuela de Cecco a respeito das práticas artísticas contemporâneas que colocaram ao centro a experiência pessoal da/o artista, tanto como responsabilidade do olhar quanto da ação (DE CECCO, 2016, IV).

mundo da arte. Muitas vezes no cruzamento entre comunicação, cotidiano e subjetividade, o método da entrevista caracteriza muitas das novas práticas curatoriais<sup>9</sup>, uma vez que o método relacional vai “em direção a uma criatividade que [...] supera as divisões rígidas dos métiers, em benefício da proximidade e da interferência” (BERTOLINO, 2006, p. 155).

São exatamente as interferências de gênero que produzem os olhares transversais e desvios semânticos, na arte e na vida cotidiana, e foram evidenciadas na conclusão de *Autoritratto*, em que Lonzi apropriou-se do registro da voz de Carla Accardi (IAMURRI, 2006, p. 124). Com o ritmo e o tom baixo de fala e na página final do livro, Accardi diz: “Eu quero que o problema mulher-homem esteja aí, bem visível. E isso é suficiente. Um dia alguém me disse que isso não é um grande problema. Não, não, não... de manhã na hora que eu acordo esse problema já está posto...” (LONZI, 1969, p. 394).

O gênero faz a diferença e isso gera o problema, que não é um pequeno problema. O gênero retorna exatamente porque ele nunca deixou de estar presente... Hoje, porém, retorna híbrido com numerosas dimensões da *modernidade líquida* (BAUMAN, 2000) e da globalização: a identidade, o pertencimento, o contexto de origem, a geração, as tradições, as genealogias – cultural, familiar, artística. Ao empregar ainda as palavras de Carla Lonzi “(para) compreender o/a artista que é...” (em italiano: “*per capire l’artista chi è...*”), é sempre necessário considerar muitas diferenças, histórias, geografias, gerações de artistas (POLLOCK 1996; REILLY; NOCHLIN, 2007). E não mais somente as diferenças/diversidades que caracterizam o/as artistas, mas também as que caracterizam as pessoas que desempenham o papel de narradora/es da arte com sua *mise en scène* e divulgação. Sem esquecer os “lugares” (ou seja, as histórias e as geografias culturais) nas quais as ações e as obras tomam forma e instalam-se: esses são os mapas cada vez mais provisórios dos novos territórios da arte e de suas “*casas múltiplas e temporárias*”, pois – como afirma Mona Hatoum – “*a casa originária não é mais a mesma*” (DE CECCO, 2004, p. 55).<sup>10</sup>

9

“Desde então aceita entre os meios da escrita artística, a entrevista com o artista apresenta-se hoje em uma vasta gama de tipologias, sob a forma de conversas, como pretexto para uma exposição, ou até mesmo com uma estrutura que segue uma ficha de questões fixas” (BERTOLINO, 2006, p. 158).

10

Uma primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Arts et Féminismes organizado por Fabienne Dumont e Christine Lamothe na Fondation Hartung/Bergman em Antibes, agosto-setembro de 2007, com o título *L’art en tant qu’espace relationnel : de Carla Lonzi aux contemporaines « femmes d’art »*.

## Referências

- AMSTRONG, C.; DE ZEGHER, C. (Org.). *Women artists at the millennium*. Cambridge (MA) – London: The MIT Press, 2006.
- BAUMAN, Z. *Liquid modernity*. Cambridge (UK): Polity Press, 2000.
- BAXANDALL, M. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- BECKER, H. S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BERTOLINO, G. *Il lavoro del nostro corpo e l'opera delle nostre mani. Intervista all'artista e racconti di ruolo*. In: TRASFORINI, M. A. (Éd.). *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006. p. 153-171.
- BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.
- BOURRIAUD, N. *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris: Les Presses du Réel, 2002.
- BOURDIEU, P. Quelques propriétés des champs. In: BOURDIEU, P. *Questions de Sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 1976. p. 113-120.
- BOURDIEU, P. *Le Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- CONTE, L.; FIORINO, V. ; MARTINI, V. (Org.). *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al Femminismo di Rivolta*. Pisa : Edizioni ETS, 2011.
- DANTINI, M. *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*. In:
- GUERCIO, G.; MATTIROLO, A. (Org.). *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*. Roma: Electa, 2010. p. 263-307.
- DE CECCO, E. *Non toccare la donna bianca. Conversazioni con le artiste*. Torino: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2004.
- DE CECCO, E. *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*. Milano: Postmediabooks, 2016.

DE CERTEAU M. *L'invention du quotidien.1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

DOANE, M.A. Film and the masquerade: theorising the female spectator, *Screen*, Oxford, v. 25, n. 3/4, p.74-88, set.-out. 1982.

GELL, A. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HALL, S. *Encoding and decoding in the television discourse*, CCCS Stencilled Paper 7, University of Birmingham, 1973.

IRIGARAY, L. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

IAMURRI, L. "Un mestiere fasullo": note su Autoritratto di Carla Lonzi. In: TRASFORINI, M. A. (Éd.). *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006. p. 113-132.

IAMURRI, L. *Prefazione*. In: LONZI C. *Autoritratto*. Milano: Et al./Edizioni, 2010. p. VII-XV.

IAMURRI, L. *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*. Macerata: Quodlibet, 2016.

LONZI, C. *Autoritratto*. Bari: De Donato, 1969.

LONZI, C. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

LONZI, C. *Scritti sull'arte*. A cura di CONTE, L., IAMURRI, L., MARTINI, V. Milano: Et al./Edizioni, 2012.

LONZI, M.; JAQUINTA, A. *Vita di Carla Lonzi*. Milano: Scritti di Rivolta Femminista, 1990.

MOORES, S. *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London: Thousand Oaks, 1993.

POLLOCK, G. *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York,: Routledge, 1988.

POLLOCK, G. (Org.). *Generations & Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, London and New York: Routledge, 1996.

REILLY, M.; NOCHLIN, L. (Org.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. London-NY: Merrel, Brooklin Museum, 2007.

ROLLINS, T. *Interview with Felix Gonzalez-Torres*. In: GONZALEZ-TORRES, Felix. *Felix Gonzalez-Torres*. Los Angeles: A.R.T Press, 1993.

TRASFORINI, M. A. (Org.) *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma: Meltemi, 2006.

TRASFORINI, M. A. *Nel segno delle artiste: Donne, professioni d'arte e modernità*. Bologna: il Mulino, 2007.

VENTRELLA, F. Carla Lonzi e la disfatta della critica d'arte: registrazione, scrittura e risonanza, *Studi Culturali*, v. XII, n. 1, p. 83-100, 2015.

VOLPI, M. Una testimonianza autobiografica. In: IAMURRI L.; SPINAZZÉ S. (Éd.). *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. Roma: Meltemi, 2001. p. 169-180.

ZANCHETTI, G. Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi. In: CASERO, C.; DI RADDÒ, E. (Org.). *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Milano: Silvana Editoriale, 2009. p. 33-48.

ZAPPERI, G. Préface. Autoportrait d'une femme. In: LONZI, C. *Autoportrait*. Tr. fr., dir. par G. Zapperi. Zurich: JRP|Ringier; /Paris: Maison Rouge, 2012, p. 9-35.

Recebido em 24/05/2016

Aprovado em 28/06/2016