



**Feminismo e fotografia italiana:
Notas sobre a herança das novas gerações dos anos 1970**

*Feminism and Italian Photography:
Notes on the inheritance from the new generations from the 1970's*

Federica Muzzarelli

Università di Bologna

ORCID: 0000-0002-6552-5743

Cristina Casero

Università di Parma

ORCID: 0000-0001-5859-9464

Revisão da tradução: Alexandre Santos

Resumo

Assumindo as perspectivas correntes oferecidas pelos estudos internacionais de gênero e feministas, este artigo tem como objetivo fazer uma leitura da história da fotografia italiana, concentrando-se no período que compreende da década de 1970 até hoje, investigando as fontes a partir de um ponto de vista diferente e partindo de novos questionamentos, que consideram eventos e autoras que trazem uma contribuição para as práticas fotográficas feministas na Itália. O artigo pretende também responder às muitas questões ainda em aberto a respeito do espaço de visibilidade das mulheres na fotografia italiana, a sua possibilidade de acesso a exposições e ao debate crítico, especialmente no que diz respeito à nova geração de fotógrafas italianas. Como a esta nova geração se relaciona com a herança feminista italiana? Será possível traçar no seu trabalho uma poética compartilhada que caracterize o seu pertencimento a uma dimensão teórica e prática comum que possa ser definida como feminista? Ou elas rejeitam rótulos e heranças culturais aos quais se sentem alienadas? O objetivo é também contribuir para a formação cultural e o debate de uma nação, a Itália, na qual as questões de gênero, da emancipação feminina, da herança feminista e da arte feminina ainda não são suficientemente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

consideradas como parte do patrimônio da sociedade civil, nem como um elemento fundamental e tema necessário nos processos educacionais das escolas e universidades. Para os historiadores da arte isto significa trabalhar dentro do referencial metodológico e científico do seu próprio setor, necessariamente adotando, no entanto, abordagens interdisciplinares que devem ser comparadas com a dimensão histórica e filosófica, com a estética, bem como com a utilização de instrumentos analíticos oferecidos pelos recentes estudos de gênero e feministas.

Palavras-chaves

Fotografia. Arte Contemporânea na Itália. Arte e Feminismo.

Abstract

Assuming the current perspectives offered by international gender and feminist studies, this paper aims to read the history of Italian photography, focusing on the period from the Seventies to today, investigating the sources from a different viewpoint and starting from new questions, which consider events and authoresses identifying their contribution to feminist photography practices in Italy. The paper also aims to respond to the many still open questions regarding the space of visibility of women in Italian photography, their possibility to access exhibitions and critical debate, especially for what concerns the new generation of Italian women photographers. How the new generation of Italian women photographers relate to the Italian feminist heritage? Is it possible to trace in their work a shared poetics that characterize their belonging to a common theoretical and practical dimension that can be defined as feminist? Or they reject cultural labels and heritages to which they feel alienated? This aim is also to contribute to the cultural formation and debate of a nation, Italy, in which the issues of gender, female emancipation, feminist inheritance and women's art are still not sufficiently considered part of the heritage of civil society, nor a fundamental and necessary topic in the educational processes of schools and universities. For art historians, this means working within the methodological and scientific framework of their own sector, however necessarily adopting cross-disciplinary approaches that must be compared with the historical and philosophical dimension, with aesthetics, as well as using the analytical instruments offered by recent gender and feminist studies.

Keywords

Photography. Contemporary Art in Italy. Art and Feminism.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Fotografia Feminista: Referencial Histórico e Teórico

Para esclarecer a metodologia de investigação adotada para esta pesquisa, vale a pena indicar o significado e as referências teóricas a seguir, a partir de uma das palavras-chave fundamentais a que se refere, ou seja, o “feminismo”. Quem é feminista? O que distingue uma feminista de alguém que não o é? Partindo da teoria da estudiosa afro-americana bell hooks ¹ podemos afirmar que ser feminista significa “defender o feminismo”, ou seja, tentar apoiar e defender a causa feminista, em vez de apenas declarar uma condição. Na verdade, a história da fotografia feminina é uma situação ideal para refletir sobre as práticas de afirmação dos direitos e da identidade feministas, mesmo quando localizadas histórica, social e artisticamente fora de uma estratégia abertamente militante. Podemos, portanto, afirmar que existe uma forma de olhar para os acontecimentos da fotografia, ignorados e esquecidos pelos historiadores da arte e da fotografia até algumas décadas atrás, que identifica o seu fio condutor na estética feminista transmitida nas imagens fotográficas. Para tal, devemos olhar para o que as imagens e fotografias afirmam e dizem, o que são capazes de nos dizer para além das aparências. Com base em um ensaio recente escrito pela acadêmica americana Claire Raymond,² adotamos seu ponto de vista ao analisar as produções de fotógrafas de diferentes períodos, estilos e culturas, focando em seu feminismo comum, implícito e potencial – mais do que, ou mesmo antes de seu feminismo explícito e militante. Porque, no que diz respeito ao nosso objetivo específico, embora seja verdade que houve, e há, uma fotografia feminista comprometida, historicamente definida e organizada na Itália, a qual ganhou destaque nas décadas de 1970 e 1980, também é verdade que nós também queremos investigar se é possível identificar, nos trabalhos fotográficos recentes de algumas fotógrafas italianas, um legado de temas e interesses com os das pioneiras e também além da militância explícita a um grupo organizado. A expressão que Raymond usa, “para carregar a estética feminista”³, sublinha, de fato, muito bem esta ideia de ver as imagens com uma visão diferente e não padronizada. Estamos falando de fotografias que pedem para ser lidas com um novo olhar, subvertendo um “pensamento sexista”

1 bell hooks, *Feminism is for everybody: passionate politics* (Nova York: South End Pr, 2000).

2 Claire Raymond, *Women photographers and Feminist Aesthetics* (Nova York: Routledge, 2017).

3 Raymond, *Women photographers*, p. 13.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

por uma libertação da imaginação sentida por uma mulher que fotografa⁴. E se aceitamos que existem feminismos fluidos e diversificados, e não um único caminho para o feminismo, podemos dizer que as fotografias feministas existiram, e ainda existem, mesmo que como experiências limítrofes, para além da militância e da historicização definida. Nesta diversidade e nesta rejeição da padronização, a fotografia torna-se sempre uma aliada especial e de confiança⁵. Mulheres e fotografia tornaram-se aliadas numa simbiose conceitual muito prolífica. Isto graças à relação especial entre as mulheres, a fotografia, o corpo e a performance, em sua maioria jogados nas dimensões da visão e do tato, como salientado por Paola Di Bello⁶, que se tornou uma esfera de conquista e emancipação social e econômica para muitas mulheres⁷. Assim, a fotografia torna-se um instrumento de investigação existencial: a descoberta do self, do próprio corpo e da própria autoimagem e a descoberta da linguagem da fotografia coincidem⁸. O isolamento cultural das mulheres, durante o século XIX, que era considerado uma condição que as excluía de muitas oportunidades de expressão, foi paradoxalmente transformado através do uso da fotografia numa liberdade de agir, remetendo-nos à definição do ato fotográfico do acadêmico francês Philippe Dubois como um ato de experiência, o qual aponta inextricavelmente para o sujeito da imagem⁹. Pelo menos até 1970, a Body Art tornou-se uma prática social comum que expressa a necessidade de construir uma identidade, de se retratar como um sujeito e não como um objeto e também de se

4 Ibid., 4.

5 Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento* (Bologna: Atlante, 2007).

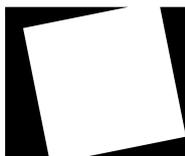
6 Paola Di Bello, "Vision and Touch: Photography and Women's Popular Culture in the Nineteenth Century", em Vanessa Toulmin, Simon Popple (eds.), *Visual Delights-two: Exhibition and Reception* (Bloomington: John Libbey Publishing, 2005), pp. 3–16.

7 Constance Sullivan, *Women Photographers* (London: Virago Press, 1990), 9–11; Naomi Roseblum, *A History of Women Photographers* (Nova York: Abbeville Press, 1994), pp. 8–9; Martha Sandweiss, Olivia LaHs Gonzales, Lucy Lippard, *Defining Eye/Defining I. Women Photographers of the 20th Century* (cat. do St. Louis Art Museum 1997), p. 14. Veja também: Boris Friedewald, *Women Photographers from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman* (Munique, Londres, Nova York: Prestel, 2014).

8 Roberta Valtorta em Nicoletta Leonardi (ed.), *L'altra metà dello sguardo* (Turim: Agorà, 2001); Jeanie Forte, "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", in: *Theatre Journal*, (maio de 1988), pp. 217–235, e também em Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* (Londres e Nova York: Routledge, 1992), p. 68.

9 Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Paris-Bruxelas: Nathan-Labor, 1983), p. 80.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

reapropriar do próprio corpo e independência¹⁰: ligadas pela dificuldade de ser mulher e fotógrafa ao mesmo tempo, de ser ao mesmo tempo alternativa e secundária¹¹. Neste sentido, desde o início, as mulheres fotógrafas compartilharam de um estilo não ortodoxo contra a hegemonia masculina, fomentado pela sua necessidade comum de assegurar a sua própria identidade social e visibilidade de gênero, uma espécie de narrativa visual autobiográfica, e isto poderia ser visto como uma prática feminista, pois o novo meio artístico da fotografia foi então identificado como o dispositivo mais adequado para canalizar as novas políticas da subjetividade feminina¹². De forma semelhante, podemos dizer que as fotógrafas foram pioneiras na interpretação do aspecto conceitual da arte¹³ e que a poética compartilhada da narrativa visual autobiográfica as conduziu ao novo clima de criatividade, performance e identidade emergente na cultura ocidental¹⁴.

Agora sabemos que a década de 1970 foi a época em que, graças à afirmação do pensamento feminista e ao desenvolvimento dos estudos de gênero, as histórias ocultas das mulheres pintoras e escultoras, que até então viviam na sombra e à margem da historiografia, começaram a vir à tona. No campo da fotografia, a redescoberta das figuras femininas é um fenômeno ainda mais recente: embora a partir de 1839 muitas mulheres tenham escolhido a fotografia como campo profissional e ferramenta de expressão, foi apenas na década de 1990 que passaram a ser objeto de um número significativo de estudos específicos. Antes desta década, apenas pesquisas raras e isoladas – embora fundamentais

10 Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londres e Nova York: Routledge, 1988); Susan Rubin Suleiman, "(Re)Writing the Body: the Politics and Poetics of Female Eroticism", em Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 7.

11 Monica Fiorini, "The Body of Writing", em Vita Fortunati, Annamaria Lamarra e Eleonora Federici (eds.), *The Controversial Women's Body. Images and Representations in Literature and Art* (Bolonha: BUP, 2003), p. 5.

12 John Dewey, *Art as Experience* (Nova York: The Berkley Publishing Group, 1934).

13 Catherine Gonnard e Élisabeth Lebovici, *Femmes Artistes/Artistes Femmes: Paris, de 1880 à nos jours* (Paris: Hazan, 2007), pp. 12–14.

14 Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (Londres: Thames and Hudson, 1990), pp. 7–10; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art* (Londres e Nova York: Routledge, 1988), pp. 11–17; Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: an Anthology, 1968-2000* (Oxford: Blackwell, 2001); Helena Reckitt, *Art and Feminism* (London: Phaidon, 2001), veja prefácio e pp. 257–280; Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader* (Londres: Routledge, 2003), veja especialmente a Parte Seis e pp. 369–470.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

– eram dedicadas ao tema¹⁵. Mais uma vez, em nível internacional, as duas primeiras décadas do século XXI viram um interesse significativo e crescente pelo assunto, ligado ao novo impulso dos recentes movimentos feministas transnacionais e à intensificação de exposições e publicações dedicadas à história das mulheres fotógrafas¹⁶.

Na Itália, pelo contrário, tivemos de esperar até ao final da década de 1990 pelos primeiros trabalhos de investigação histórica sobre a arte¹⁷ e depois sobre a fotografia do ponto de vista de gênero, investigando a contribuição das fotógrafas para a história da fotografia italiana¹⁸. Dentro destas pesquisas recentes, a década de 1970 foi certamente o campo de investigação mais abordado pelos estudos até agora: *insights* sobre aspectos específicos ligados ao papel do corpo, da identidade e da dimensão coletiva das práticas fotográficas nesta década apareceram em exposições, periódicos científicos, livros diversos e anais de conferências¹⁹.

Entretanto, em geral, ainda existe uma lacuna significativa na historiografia italiana, onde há muito pouco espaço reservado à análise do trabalho das fotógrafas: este artigo pretende, portanto, preencher esta lacuna²⁰. Se examinarmos as várias histórias da fotografia e da

15 Anne Tucker, *The Woman's Eye* por (Nova York: Alfred A. Knopf, 1973); Constance Sullivan, *Women Photographers* (Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1994); Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Docks. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1994).

16 Guy Cogeval et al., *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945* (Paris: Hazan, 2015); Luce Lebart e Marie Robert, *Une histoire mondiale des femmes photographes* (Paris: Les Éditions Textuel, 2020); Clara Bouveresse, *Les femmes photographes* (Paris: Actes Sud, 2020).

17 Laura Iamurri, Sabina Spinazzé, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento* (Roma: Meltemi, 2001).

18 Muzzarelli, *Donne e fotografia*, 2007; Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Milano: Postmedia Books, 2013); Cristina Casero, *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980* (Milano: Enciclopedia delle Donne, 2020); Cristina Casero (ed.), *Fotografia e Femminismo nell'Italia degli anni Settanta* (Milano: Postmedia Books, 2021).

19 No que concerne às exposições, consultar *L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2018*, curadoria de Raffaella Perna (Triennale, Milan 2016 and Palazzo delle Esposizioni, Rome 2018); *Attraversare l'immagine. Donne e fotografia tra gli anni 50 e gli anni 80*, curadoria de Angela Madesani (XVIII Biennale Donna, Ferrara 2020).

20 Para um enquadramento geral, ver, pelo menos, Maud Anne Bracke, *Women and the Revention of the Political. Feminism in Italy 1968-1983* (Londres: Routledge, 2014); Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie* (Roma: Carocci, 2012).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

cultura fotográfica italiana publicadas mesmo em anos muito recentes, podemos ver claramente que todos estes estudos compartilham de uma falta de atenção ao papel das mulheres, e a sua história nem sequer é considerada (certamente no que diz respeito ao século XIX) ou é apenas minimamente considerada como parte do vasto panorama da fotografia italiana do século XX²¹. Embora estudos recentes tenham destacado as ligações estreitas entre a prática política e a prática fotográfica na década de 1970, quando muitas fotógrafas abraçaram o pensamento feminista e participaram das atividades dos grupos de autoconsciência, mudando substancialmente a sua abordagem do meio fotográfico, e embora seja claro que a autonomia progressiva das mulheres durante o século XX contribuiu para abrir novos espaços de atuação em todos os campos profissionais e do conhecimento para as mulheres, as repercussões deste fenômeno na Itália no campo da fotografia e, sobretudo, os métodos de utilização da linguagem fotográfica e da estética fotográfica femininas ainda são, em grande parte, inexplorados.

Embora algumas pesquisas tenham contribuído significativamente para o conhecimento da fotografia feminina na Itália e tenham lançado luz sobre os laços estreitos entre a fotografia e o feminismo, ainda não foram realizados estudos mais amplos para analisar estas questões: a relação entre o feminismo italiano e a fotografia dos anos 1970 e a sua herança nas práticas das novas gerações de mulheres fotógrafas, a valorização da existência de uma poética compartilhada através das gerações e, finalmente, o papel da crítica de arte italiana Carla Lonzi na definição desta poética.

Fotografia e feminismo nos anos setenta na Itália.

As protagonistas, as obras, a reflexão crítica

Cristina Casero

“A imagem feminina com a qual o homem interpretou a mulher foi uma invenção sua.”²²

21 Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana* (Torino: Einaudi, 2011); Gabriele D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi* (Torino: Einaudi, 2012).

22 “Manifesto di Rivolta femminile”, em Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel - La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano: Gammalibri, 1982, p. 14 (e/ou Milano: 1972).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Feminismo e fotografia. As razões de uma união perfeita

Nos anos setenta, quando as mulheres aparecem em maior número no cenário artístico italiano, mesmo mantendo ainda um papel marginal dentro do sistema da arte e da comunicação visual *tout court*, o novo pensamento feminista inerva muitas de suas experiências tanto que, em uma interessante inversão de perspectiva, os mesmos espaços dos quais foram tradicionalmente excluídas, como lembra Linda Nochlin²³, se transformam para elas em lugares privilegiados de ação. De fato, o feminismo introduziu no ambiente artístico o desejo de contrariar o culto do gênio masculino e a hegemonia da pintura, agindo também no sentido de repensar a imagem da mulher, a partir do olhar feminino, para contribuir para o desmantelamento da representação do mundo que, como já afirmava Simone de Beauvoir, o homem “descreve do seu ponto de vista, confundindo-o com a verdade absoluta”²⁴.

Em *Sputiamo su Hegel* (1970) Carla Lonzi, ponto de referência do novo feminismo italiano, parte da constatação de que a diferença entre o homem e a mulher, além do princípio jurídico de igualdade, seja sustentada com determinação. Como é afirmado no *Manifesto di Rivolta femminile*, escrito por Lonzi com Carla Accardi e Elvira Banotti:

a mulher não deve ser definida em relação ao homem. Nesta consciência baseiam-se, tanto a nossa luta como a nossa liberdade. O homem não é o modelo ao qual deve ser adaptado o processo de autodescoberta da mulher. A mulher é o outro para o homem. O homem é o outro para a mulher. [...] Para a mulher libertar-se não quer dizer aceitar a mesma vida do homem porque é insuportável, mas expressar o seu sentido de existência. Esta posição é de total ruptura, ao ponto que a igualdade é entendida como a “tentativa ideológica para submeter a mulher aos mais altos níveis”²⁵.

A tensão rumo a uma dimensão autêntica ultrapassa definitivamente o nível da reivindicação social: é preciso rejeitar a cultura do patriarcado, que relegou a mulher a um papel subalterno e secundário (“a força do homem reside no identificar-se com a cultura, a nossa na sua recusa”²⁶,

23 Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* Roma: Castelvechi, 2014 (e/ ou Basic Book: New York, 1971).

24 Beauvoir Simone de., *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore, 1961 (Editions Gallimard, Paris 1949), p. 164.

25 “Manifesto di Rivolta femminile”, pp. 13-14.

26 *Ibid.*, p. 21.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

explorando assim uma nova consciência da identidade feminina, sem aderir a modelos nos quais não consegue se reconhecer. As mulheres devem realizar experiências próprias e estas devem, necessariamente, ser incorporadas em uma linguagem nova, que seja capaz de restabelecer a diferença.

Anne Marie Sauzeau Boetti, uma das críticas mais dedicadas na frente que estamos indagando, escreve em 1975:

colocar o problema de expressão da mulher, da sua linguagem, é tentar colocar aquele da sua relação com a ordem da linguagem, com a ordem social, com o poder, sabendo que o poder é muito mais radicado na ordem da linguagem que na ordem social. Esta criatividade diversa não é garantida pelas temáticas feministas [...]. Esta outra criatividade será garantida por uma linguagem diversa, ou seja, por um diferente filtro expressivo da dialética de conhecimento e de prática, que condiz com uma experiência diversa do mundo interior e exterior²⁷.

Boetti conclui então, considerando que “a expressão feminina será ‘a outra coisa’, fora do sistema linguístico que reordenou a realidade segundo a experiência masculina”, que se trata de um processo *em construção*: “‘a outra coisa’ por enquanto não se compreende facilmente, mas se procura²⁸, a partir de si mesma, da própria individualidade, da própria autenticidade.

Neste contexto, a fotografia, que tem em comum com a feminilidade a “dimensão de alteridade”²⁹, revela-se um meio privilegiado, funcional para aperfeiçoar esta linguagem. Praticando a fotografia, graças ao seu valor indicativo, as mulheres conseguem ter uma relação mais direta com a realidade, mas sobretudo consigo mesmas: podem conjecturar novos modelos de expressão para colocar em discussão aqueles convencionais, que alimentam o imaginário coletivo, começando por si mesmas e testando novas perspectivas identitárias.

Desde a metade dos anos sessenta, algumas artistas ligadas ao ambiente da poesia visual, como Anna Oberto e Lucia Marcucci, realizando colagens fotográficas provocantes, contestaram a figura feminina difundida pelo circuito midiático; nesta direção vão também os primeiros

27 Boetti A.M., L'altra creatività, in “Data”, n. 16/17, Verão 1975, p. 58.

28 Ibid., p. 57.

29 Muzzarelli, F., Il corpo in azione della fotografia, in Muzzarelli F., Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e Novecento, Bologna: Atlante, 2007, p. 6.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

trabalhos de Ketty La Rocca, cuja pesquisa leva então a um plano mais profundo, existencial, de reflexão sobre a identidade feminina³⁰. O corpo da mulher está sempre no centro dessas intervenções. Esta centralidade, crucial desde os primeiros testes das fotógrafas ligadas a reivindicações feministas³¹, é um aspecto que caracteriza o nó fotografia/feminismo e, também na Itália, muitas são as artistas que estão engajadas neste aspecto. Na verdade, como observou Lea Vergine naqueles anos, são as mulheres que tem “menos medo de conhecer o seu corpo, que não o censuram”³². Se uma forte corporeidade inerva as atuações de muitas artistas feministas, que encontram na expressividade ativa e processual da performance o modo ideal para expressar-se, a fotografia que é por sua natureza capaz de “manter” esta tensão performativa³³, se torna um instrumento perfeito para “desculturalizar a relação convencional com o corpo”³⁴. Como bem demonstram os caminhos de Tomaso Binga (pseudônimo de Bianca Pucciarelli Menna) (fig. 1) e de Libera Mazzoleni (fig. 2), que atuam entre performance e fotografia, entendida justamente como meio para traduzir a fisicalidade do corpo num sinal, numa imagem que continua a evocar a fisicalidade.



FIG. 01:
Tomaso Binga, *Lettera
in cornice*, 1977.
Cortesia da artista.

FIG. 02:
Libera Mazzoleni,
Odalisca, 1973- 1974.
Cortesia da artista.

30 Gallo, F., Perna, R. (a cura di), Ketty La Rocca. Milano: Nuovi studi, Postmedia Books, 2015.

31 Muzzarelli, Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e Novecento, Bologna: Atlante, 2007.

32 *Parliamo della body art...*, entrevista de Daniela Palazzoli a Lea Vergine, in “Data”, 12, Verão 1974, p. 54.

33 Claudio Marra, Fotografia e arti visive. Roma: Carocci Editore, 2014, pp. 103-104.

34 *Parliamo della body art...*, p. 54.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Como escreve Raffaella Perna, estudiosa atenta da relação entre a arte, a fotografia e o feminismo na Itália daqueles anos,

a fotografia é usada para testemunhar os processos de transformação identitária através do olhar que se coloca simultaneamente na frente e atrás da lente: a mulher deixa, assim, de ser o objeto do olhar e do desejo alheio, para dar vida a um processo de reapropriação do corpo, da sensualidade e da sua representação simbólica.³⁵

Através da fotografia as mulheres podem apropriar-se novamente da sua imagem e construir uma narrativa diferente, antagonista, que permanece sempre focada no corpo feminino como o lugar onde se mostra a identidade e aparece a diferença. Mesmo quando este é traduzido em fotografia.

O novo olhar do “sujeito inesperado”

Em 1979, Paola Mattioli (fig. 3) afirma que

na primeira metade dos anos setenta, concomitante com as primeiras experiências italianas do movimento feminista, a pesquisa fotográfica sobre a mulher foi tematizada a partir da exigência de conhecer e ilustrar a condição feminina. [...] A documentação da vida quotidiana das mulheres, nestes anos, foi um terreno de investigações em que muitas fotógrafas trabalharam: a casa, as crianças, as profissões femininas, a escola, o trabalho, as instituições, o ambiente social. Todas as experiências que ainda podem ser colocadas no modo tradicional de fazer *reportage* – no sentido que deixam inalterada a relação fotógrafo/fotografado – as quais serviram, no entanto, de ponto de partida para questionar a forma de se colocar atrás e diante da câmera fotográfica. [...] Na relação entre mulheres não se pode estabelecer aquele papel de objetificação que pretende que a imagem seja igual à realidade e o operador ausente como sujeito. Se rompe, então, aquele esquema em que a imagem é roubada por um olho que se anula, e a inversão da situação configura um campo privilegiado de investigação: a autoanálise do sujeito/objeto da fotografia e o estudo dos mecanismos de espelhamento.³⁶

São muitas as fotógrafas que atuam naqueles anos na Itália e algumas delas, entre as quais Letizia Battaglia, Elisabetta Catalano, Maria Mulas



FIG. 03:
Paola Mattioli,
Autoritratto 77, 1977.
Cortesia da artista.

35 R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano: Postmedia Books, 2013, p. 19.

36 P. Mattioli, *L'immagine fotografica*, in: *Lessico politico delle donne*. Cinema, letteratura, arti visive, Milano: Gulliver, 1979, pp. 175-176.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

e Marialba Russo, mesmo que não abertamente sensíveis às temáticas apoiadas pelos cada vez mais numerosos grupos feministas ativos no país, contribuem de algum modo com a sua presença ativa, de um lado para desmascarar “o mito da [...] laboriosidade subsidiária”³⁷ da mulher, e do outro para mostrar o ponto de vista feminino no mundo contemporâneo. Especialmente interessante é o caso de Antonia Mulas, mulher de Ugo, com o qual colabora no estúdio profissional. Nas suas fotografias Mulas não trata, absolutamente, de temas especiais, que possam se referir ao feminismo, mas coloca em jogo um olhar conscientemente alternativo, diferente, como aparece claramente nas fotografias recolhidas em 1979 em um volume dedicado à Basílica de São Pedro. Um livro que, como lembrou a própria autora mais recentemente, “foi julgado tendencioso e no fundo era, porque se tratava do resultado do meu olhar de mulher, não de fotógrafa, sobre o catolicismo”³⁸. A originalidade dessas fotos é imediatamente percebida também pelo historiador de arte Federico Zeri que, no lançamento do mencionado livro, escreve palavras que atingem o cerne da questão:

a trama deste livro ignora qualquer critério de escolha antológica, codificada conforme parâmetros acadêmicos e escolares; constitui, ao invés disso, o relato de uma visita ao templo realizada por um Nokia imune a preconceitos estéticos e a esquematizações históricas e artísticas. Sustentado por uma atenta curiosidade, vivaz e desperta, para fixar as próprias impressões este olho usa a lente fotográfica, ordenando-a com extrema desenvoltura, com excepcional habilidade.³⁹

Um modo de olhar antagônico em relação ao habitual e ao convencional, se observa com ainda maior evidência nas imagens das fotógrafas que podem, no entanto, serem lembradas por sua atenção mais precisa à condição e ao papel da mulher na sociedade italiana, cada vez mais atravessada por tensões sociais e políticas; entre elas devemos citar, pelo menos, Paola Agosti, Liliana Barchiesi (fig. 4), Carla Cerati, Agnese De Donato, Marzia Malli, Giovanna Nuvoletti e Livia Sismondi (fig. 5).

37 “Manifesto di Rivolta femminile”, p. 18.

38 Vorrei nascere dopo domani... Conversazione con Antonia Mulas, in: “L’Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, ano IX, n.9, dezembro de 2012, p. 297.

39 Federico Zeri, prefácio ao volume Antonia Mulas, San Pietro. Turim: Einaudi Editore, 1979, p. IX.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 04:

Liliana Barchiesi, *Io sono mia*, Milan, March 8 1978. Cortesia da artista.



Neste sentido, servem de exemplo as inúmeras fotos tiradas durante as manifestações feministas, nas quais as mulheres assumem o papel de protagonistas da vida civil, sendo imortalizadas em comportamentos inusitados, pois são sinceros e espontâneos, que as fotógrafas sabem captar e tornar eficaz graças ao mecanismo de espelhamento, ou seja, à possibilidade de se identificarem com seus sujeitos, de serem participantes e não somente testemunhas de uma situação.

FIG. 05:

Livia Sismondi, *Hotel Maternel*, Paris 1976. Cortesia da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

É assim que se desmancha o estereótipo e se rompe com a ordem do discurso tradicional, deixando emergir o “sujeito inesperado”, como Lonzi definia a mulher. São interessantes, neste sentido, as fotografias que testemunham momentos da vida feminina ligados à sensualidade, tradicionalmente considerados inadequados para serem representados e então censurados.

O corpo, nestas fotos, vem ostentado justamente como lugar da diferença, do feminino. Penso nas fotografias de Barchiesi, tiradas em 1977 nos consultórios; nos nus descontraídos de Diane Bond, realizados em 1976 com as mulheres grávidas (Fig. 6) encontradas em um CED (Centro de Educação Demográfica) milanês; nas imagens intensas dos abortos clandestinos tiradas em Paris por Sismondi; na intensa reportagem sobre o parto realizado em 1968 por Lisetta Carmi, que já prenuncia aquele interesse pelo reprimido que engendra *I Travestiti*, talvez o trabalho mais célebre da autora,⁴⁰ uma investigação social sobre o travestismo genovês que, mesmo conduzida com respeito e delicadeza, obviamente desperta muito clamor no momento de sua apresentação.

FIG. 06:
Diane Bond,
Tre pance,
1976. Cortesia
da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Também na fotografia documental se revela a contribuição inovadora das fotógrafas, em cujas mãos a reportagem assume um outro sabor, em alguns casos escorregando em direção a uma dimensão mais reflexiva, de investigação crítica mais do que de testemunho. Como em *Le immagini del No*⁴¹, um trabalho que Anna Candiani (fig. 7) e Paola Mattioli realizam na primavera de 1974, por ocasião da campanha do referendo pela revogação da lei do divórcio⁴². As autoras, neste trabalho, “escolheram criticamente uma ótica, com a qual olhar uma manifestação. E trata-se de uma nova ótica”⁴³. Ou como no *Contributo per una ricerca sulla donna. 'Dietro la facciata'*⁴⁴, uma pesquisa que Candiani e Mattioli conduzem junto a Cerati e Nuvoletti sobre a vida das mulheres, tiradas durante a sua rotina quotidiana (fig. 8), em que,

com a empatia, é desencadeado um processo contínuo de espelhamento.



FIG. 07:
Anna
Candiani,
*Le immagini
del No*, 1974.
Courtesias
do CSAC,
Università di
Parma, e da
artista.

41 Cfr. Cristina Casero, “La mostra Immagini del No di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto”, in: “Esposizioni”, Dossier n.4, “Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali”, (2018), www.ricerchedisconfine.info, pp. 443-453.

42 Em dezembro de 1970, com a aprovação da lei Fortuna-Baslini, o divórcio foi introduzido na Itália. Após as longas polêmicas que surgiram depois da aprovação da lei, foi convocado um referendo popular que, fixado para os dias 12 e 13 de maio de 1974, teria sancionado a clara vitória do não, ou seja, daqueles que não queriam que a lei fosse revogada.

43 *Immagini del no*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano: Vanni Scheiwiller, 1974, s.i.p.

44 *Contributo per una ricerca sulla donna. 'Dietro la facciata'*, Sezione culturale, Padiglione 14, Quartiere Fiera Milano, 15 – 23 março 1975.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG 08:
Giovanna Nuvoletti, *Dietro
la facciata*, 1975.
Cortesia da artista.

FIG 09.
Marzia Malli,
*Casalinghe – Tempo
libero*, 1979.
Cortesia da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Com abordagem diferente, mais irônica, retornam ao mesmo tema as fotógrafas do *Collettivo Donne Fotoreporter* (Barchiesi, Kitti Bolognesi, Giovanna Calvenzi, Marisa Chiodo, Malli, Laura Rizzi, Sismondi e Chiara Visconti), que nasce em Milão em 1976, com fotografias que se traduzem em um mural coletivo sobre a condição feminina, investigada com leveza eficaz⁴⁵.

A prática fotográfica como forma de espelhamento

Este comportamento, que evita tons abertamente polêmicos ou reivindicativos, não resultando menos incisivo por isso, é típico de muitas experiências que nascem neste tecido cultural. Nas fotografias do ciclo *Miti e Clichés* (fig. 10), Nicole Gravier, artista francesa que vive em Milão, reflete sobre o estereótipo feminino com autorretratos em que se coloca no cenário como protagonista de fotonovelas, muito difundidas na época. Na dupla veste de fotógrafa e modelo, de sujeito e objeto do olhar, rompe com a suposta transparência da imagem, também em virtude da presença de elementos não condizentes com a atmosfera, graças aos quais a realidade invade a ficção, desconstruindo-a.

FIG 10:

Nicole Gravier, *Roberto*
(Moro), 1976 – 1980,
Cortesias da artista e de
Ermes-Ermes.

Também este é um mérito da fotografia. Permite contestar o modelo visual difundido a partir de dentro, desmistificando-o, minando a sua credibilidade, negando o olhar que o produziu, através da ironia, da paródia e do grotesco. Nesta linha atua também a argentina radicada em Florença Verita Monselles, em alguns de seus trabalhos famosos, ao se rebelar com tons contundentes contra a representação convencional das mulheres e, conseqüentemente, contra os valores dos quais ela é portadora (a maternidade, a família, um certo tipo de sensualidade), realizando *tableaux vivants* nos quais ela mesma é protagonista.

Estas são imagens em que o tema da identidade da mulher se impõe com prepotência. Como acontece na famosa série de Marcella Campagnano, *L'invenzione del femminile: RUOLI* (fig. 11), que em 1976 a autora publica em um volume fotográfico⁴⁶.



45 Una nessuna centomila. Gesti e oggetti della casalinga, Centro Donna di Mestre, de 17 a 25 de maio de 1980 e Palazzo Fortuny, Veneza, de 1º a 15 de junho do mesmo ano.

46 .Marcella Campagnano, *Donne/Immagine*, Mozzi, Milano, 1976.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

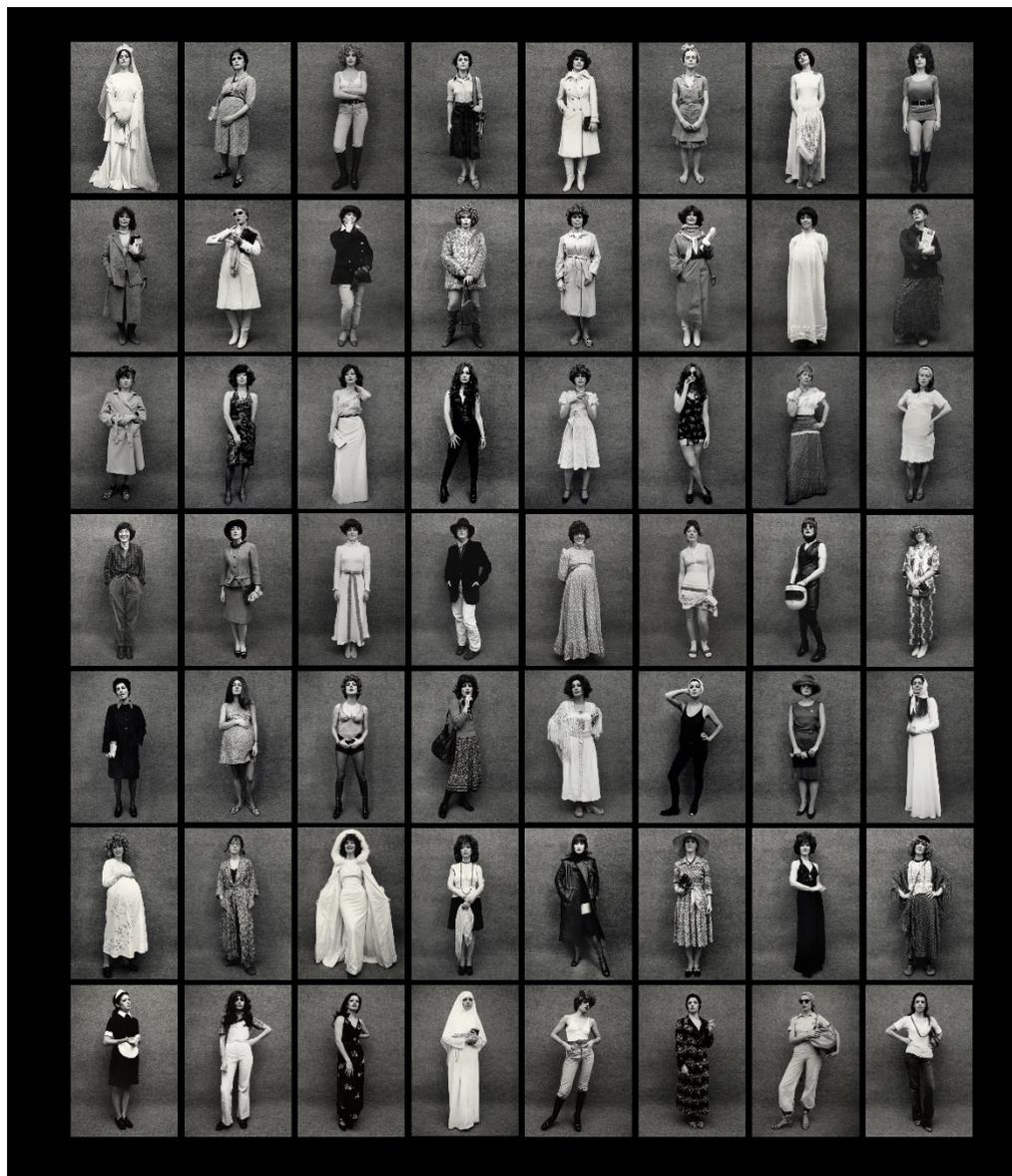
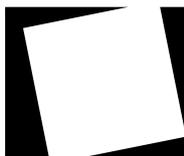


FIG 11:
Marcella Campagnano,
*L'invenzione del
femminile: RUOLI*, 1974.
Cortesia da artista.

Para realizar este trabalho, de valor performativo explícito, ela retrata amigas e conhecidas que se colocam em pose diante da câmera travestindo-se, interpretando os vários 'papéis' que as mulheres devem interpretar e evidenciando assim como a identidade feminina é, de fato, uma construção social⁴⁷.

No entanto, Cerati insiste na dificuldade de se viver como mulher e profissional em *Professione fotografa*, dois painéis nos quais, com a montagem de várias fotografias, cria uma narrativa visual em torno do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

modo como “uma mulher vive a sua experiência como fotógrafa”⁴⁸. A protagonista das fotos é Mattioli, na dupla veste de mãe e de fotógrafa: desta maneira a prática fotográfica se torna uma forma de autoanálise, baseada no fato de que quando uma mulher retrata outras, procura “nelas os seus próprios gestos [...] interpretando a fadiga e a raiva, a alegria e a satisfação”⁴⁹.

Tal mecanismo de identificação, que acontece graças ao espelhamento, está presente nas práticas de muitas mulheres que conjugam a práxis fotográfica com as reivindicações feministas. Como acontece nas fotografias realizadas por um grupo de artistas milanesas, entre as quais Mattioli e Silvia Truppi, ao compartilharem com outras mulheres uma reflexão sobre a representação feminina, da qual nasce, então, o volume⁵⁰ *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*⁵¹.

Nas suas intervenções, a centralidade do corpo emerge mais uma vez, mais ou menos explicitamente, mas sempre de maneira clara, o que, agido e representado, torna visível aquele “grande corpo feminino plural, desde sempre afastado da cultura patriarcal e substituído por alguns estereótipos que falam, recitam, somente para o homem e que são feitos na sua medida”⁵², sobre o qual escreve em 1979 Sauzeau-Boetti.

As experiências traçadas aqui rapidamente fornecem, desta maneira, um quadro interessante, o qual coloca a fotografia italiana em sintonia com o contexto internacional, graças à atividade de muitas artistas e fotógrafas capazes que souberam conjugar os estímulos derivados do pensamento feminista com um fazer original, com novidades no plano temático e linguístico e também com resultados de grande qualidade.

48 . Carla Cerati, *Immagini di donne: professione fotografa*, em *Sicof '77. Sezione culturale a cura di Lanfranco Colombo, Catálogo de exposição, ocorrida entre 19 e 27 de março, em Milão, 1977*, p. 100.

49 . Ibid.

50 . Cfr. Cristina Casero, ‘*Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*’. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento, in: “*Between*”, Vol. V, n.10 (dezembro de 2015), pp. 3-19.

51 . Bundi Alberti, Diane Bond, Mercedes Cuman, Paola Mattioli, Adriana Monti, Esperanza Núñez, Silvia Truppi, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*. Milano: Mazzotta, 1978, contracapa.

52 . Boetti A.M., *Espressività femminile. La traccia del corpo*, em Boetti Anne Marie (ed.), *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano: Gulliver, 1979, pp. 151-152.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Fotografia e Feminismo na Itália: a nova geração

Federica Muzzarelli

O que resta agora a investigar é relativo à questão: existe uma herança das demandas femininas presentes no trabalho das fotógrafas italianas dos anos setenta, analisadas no tópico anterior, que reverbere na produção das novas gerações de artistas? Antes de fazer isto, porém, é importante deter-se ainda em uma questão teórica que remete ao papel desempenhado por figuras centrais no debate sobre a arte feminista italiana, como o de Carla Lonzi⁵³, para então tentar compreender como as suas ideias influenciaram a percepção da arte feminista italiana nas artistas de hoje. Transferindo a estudos específicos e aprofundados a historicização exaustiva das contribuições teóricas de Carla Lonzi, nos limitaremos aqui a sintetizar a importância dada pelo seu exemplo e pelas suas escolhas quando, como crítica de arte italiana, em 1969-70, abandonou totalmente esta atividade para fundar o grupo *Rivolta Femminile* e para se dedicar ao feminismo e à autoconsciência “como prática através da qual iniciar uma pesquisa diferente”⁵⁴. Trata-se então de individualizar quais foram os efeitos que sucederam o seu gesto de rejeição, discutido também em algumas recentes contribuições⁵⁵, nas decisões que envolveram a definição de identidade da arte feminista italiana: uma consciente e rigorosa tomada de decisão periférica em relação ao sistema de arte contemporâneo, e, naturalmente, em relação à ideia de arte e de artista até aquele momento não discutidos na Itália⁵⁶. No entanto, como se sabe, a posição de Lonzi foi de uma completa diferenciação e de um separatismo radical do sistema contemporâneo e masculino da arte italiana, uma rejeição ao esforço de adaptação a

53 Aqui eu me limitarei a citar somente algumas das contribuições dedicadas ao trabalho e ao papel de Carla Lonzi para a arte feminista italiana: Judith Russi Kirshner, *Voices and Images of Italian Feminism* em Connie Butler (ed.), *WACK. Art and the Feminist Revolution* (Cambridge: MIT PRESS, 2007); Laura Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini, Carla Lonzi. *La duplice radicalità* (Pisa: ETS Edizioni, 2011); Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970* (Macerata: Quodlibet, 2016); Carla Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi* (Roma: Lithos, 2020); Francesco Ventrella, Giovanna Zapperi (eds.), *Feminism and Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*, (Londra: Bloomsbury, 2021).

54 Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*, 20.

55 Giovanna Zapperi, “We Communicate only with Women”: Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism, in: “Palinsesti”. n. 8, 2019, pp. 1-18.

56 Emanuela De Cecco, Gianni Romano, *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi* (Milão: Postmedia Books, 2000).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

modelos, linguagens, alfabetos já preparados e concebidos em favor de um isolamento naquela margem (tão bem descrito por bell hooks como elemento chave de cada movimento feminista) que podia ser capaz, exclusivamente, de liberar a criatividade das mulheres em formas de sabotagem revolucionária⁵⁷.

Uma herança pesada, então, aquela de uma marginalidade reivindicada e considerada a única saída verdadeira para o dogma da arte, herança que encontrou nas formas da autoconsciência, "Você só é um revolucionário se for você mesmo"⁵⁸ e da escritura livre e irracional, da forma diarística, "(...) escrever se torna um instrumento necessário justamente na sua função original de parar os pensamentos (...). Não é mais uma escrita ligada às necessidades excepcionais e ao talento"⁵⁹ os dois instrumentos críticos e práticos para refundar a ideia de arte, a arte das mulheres.

Assim, o legado mais importante e fundamental ao mesmo tempo, aquele que Lonzi semeou após o seu rompimento com o sistema artístico italiano, é a retomada de um modo de pensar, falar, agir que se desprende de hábitos racionalizadores, ordenadores, lógicos e coerentes por uma necessidade essencial e estética que passa pelas manifestações do corpo,⁶⁰ único modo para entrar realmente em um diálogo aberto, uma espécie de mimese cósmica, com uma subjetividade universal.

E justamente neste legado espiritual e concreto, em uma poética compartilhada, que acreditamos que se abra a possibilidade de um raciocínio sobre a atual situação da arte com o objeto de estudo deste ensaio, ou seja, sobre as últimas gerações de artistas italianas que usam a fotografia e a sua relação com a arte feminista dos anos setenta. A partir, claro, das distâncias históricas, sociais e políticas que naturalmente caracterizam os dois períodos e que, em parte, já foram justificadas adotando a leitura transfeminista e diacrônica de Claire Raymond, mas que são conscientes e maduras também nas experiências e, portanto, nas declarações das artistas fotógrafas, que são os casos estudados

57 Veja também Annemarie Sauzeau-Boetti, *Negative capability as practice in women's art*, in: "Studio International", January-February 1976.

58 Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* (Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978; Milan: et al., 2010), 142 (26 de dezembro).

59 *Ibid.*, 29 (14 de agosto de 1972).

60 Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*, pp. 70-71.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

nesta parte do ensaio: Simona Ghizzoni e Alba Zari. Assim como as suas experiências e os seus *backgrounds* são diferentes e obrigam a falar de fotografia feminista italiana em uma acepção fluente, aberta e interseccional, da mesma maneira a sua relação com a arte e a fotografia feminista italiana é declaradamente de respeito e de reconhecimento, mas também de evolução consciente.

A partir do trabalho e da poética de Simona Ghizzoni (1977), nascida na Região Emília e hoje romana por adoção, cujos territórios de exploração são o retrato e o autorretrato. Retrato e autorretrato usados, porém, em uma sobreposição identitária constante que faz com que os retratos, mesmo aqueles zoomórficos⁶¹ ou quando os sujeitos são elementos inanimados, funcionem como reflexões igualmente autobiográficas, somente para dar um exemplo importante, do atlante visual dos *freaks* em que Diane Arbus representava também a si mesma, os seus medos e os suas dificuldades. São dois, portanto, os temas em torno dos quais Simona Ghizzoni se move: a história de si mesma (que coleciona em *self-portraits*) e a investigação sobre o papel e a identidade das mulheres (*Women's rights chronicles*). Já a partir de *Odd Days*, série de imagens sobre os distúrbios alimentares que Ghizzoni inicia em 2006 e que avança no tempo como constante *work in progress* sobre a história de uma mulher e da sua dificuldade (fig. 12), os dois níveis, na realidade, se contaminam e se misturam continuamente. Assim, as fotografias que compõem os *self-portraits* em diversos capítulos como *Rayuela*, *Aftermath* (figs. 13 e 14) ou no recente *Isola*, se sucedem continuamente nas histórias das outras mulheres às quais Ghizzoni sente pertencer, mesmo que narrem acontecimentos distantes dos seus, tanto geograficamente quanto socialmente. Mesmo quando as histórias são as das mulheres de Gaza, de Rafah ou de Erez, e do que de trágico a guerra trouxe para as suas vidas (*Dopo il buio* de 2010-2013), ou das mulheres *saharawi*, testemunhas vivas da crueldade e da indiferença que envolve há anos as reivindicações de um povo no Sahara Ocidental (*Solo per farti sapere che sono viva*, de 2012) (figs. 15 e 16), ou do que o horror ainda inflige às mulheres que sofrem mutilação genital feminina (*Uncut*, de 2015-2020) (fig. 17). A fotografia se torna uma maneira para se apropriar novamente da própria história, mas ao fazê-lo, se pode e se deve também atravessar

61 É o caso da recente série *Quaderni di un mammifero*, homenagem ao trabalho do artista Antonio Ligabue, em exposição na MLB Gallery di Ferrara durante o inverno e a primavera de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

as histórias de outras mulheres⁶². Por isso Ghizzoni declara ter respeito e ligação com o legado feminista italiano dos anos setenta (admirou especialmente *L'invenzione del femminile* de Marcella Campagnano e a originalidade do projeto da Cooperativa Beato Angelico)⁶³, mas acha necessário declinar o termo em direção a um significado mais amplo, em que os direitos das mulheres sejam incorporados em ações de oposição e resistência inclusivas contra todas as formas de opressão, como as que sofrem a comunidade LGBTQ⁶⁴. A urgência de fazer arte, fazer fotografia é, para ela, a de falar e denunciar as injustiças que vão do *salary gap* à falta de um verdadeiro bem-estar, como a proteção à maternidade, presentes também nas sociedades conhecidas como progressistas, até as devastações que se abatem sobre o corpo das mulheres em zonas do mundo bem distantes de uma, nem que seja mínima, emancipação feminina.



FIG 12:

Simona Ghizzoni, Braço de Simona con flores. Da série *Odays*, 2007. Cortesia da artista.

FIG 13:

Simona Ghizzoni, Untitled #12. From *Aftermath*, 2008. Cortesia da artista.

62 Neste sentido, merece ser lembrada a iniciativa que Simona Ghizzoni realizou na primavera de 2021, ou seja, um ciclo de encontros e reflexões entre ela e algumas intérpretes italianas da fotografia com o título significativo *Self-portrait as Myself. Dialoghi su autoritratto e autobiografia*. A série de encontros teve lugar nas plataformas digitais da “Fondazione Forma per la Fotografia”, com a colaboração da Coleção Donata Pizzi e do Centro de Pesquisa “Fotografia Arte e Femminismo” da Universidade de Bolonha.

63 Para uma visão geral, vide Perna, *Arte, fotografia e feminismo in Italia negli anni Settanta e Casero* (ed.), *Fotografia e Femminismo nell'Italia degli anni Settanta*.

64 Entrevista realizada em 12 de abril de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG 14:
Simona Ghizzoni, *Untitled #8*. From *Aftermath*, 2008.
Cortesia da artista.

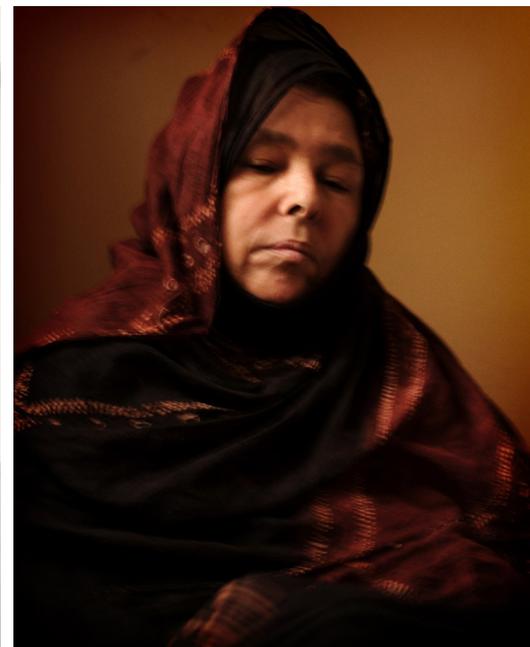
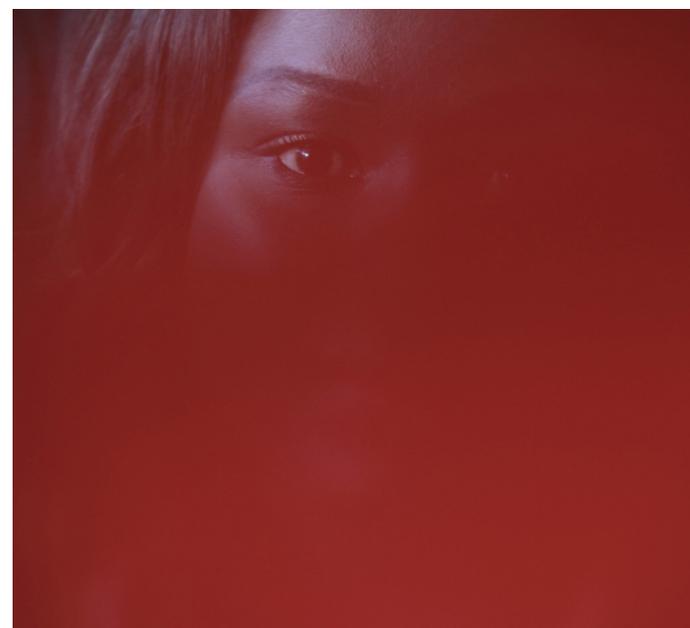
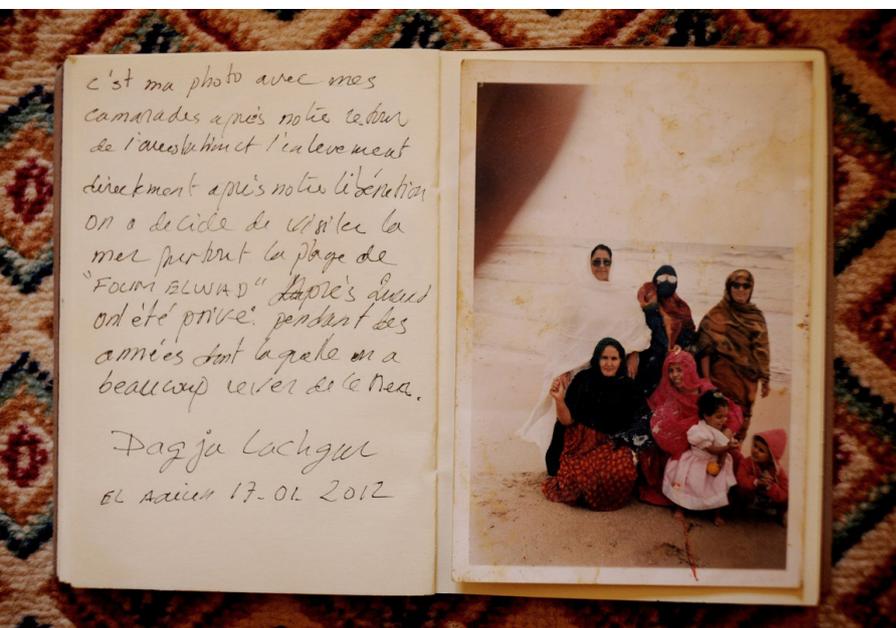


FIG 16:
Simona Ghizzoni, *A mãe de Said Dambar, morta em 2010 em circunstâncias misteriosas pela polícia marroquina, Laayoune, Western Sahara*. Da série *Só para que você saiba que estou viva*, 2012. Cortesia da artista.

FIG 15:
Simona Ghizzoni, *Degja Lachgare, vítima de desaparecimento forçado entre 1980 e 1991 em uma prisão secreta, Laayoune, Sahara Oeste*. Da série *Só para que você saiba que estou viva*, 2021. Cortesia da artista.

FIG 17:
Simona Ghizzoni, *Agnés*. Da série *Uncut*, 2019.
Cortesia da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

De uma geração mais jovem, Alba Zari (1987) é uma fotógrafa que tem uma forte relação com a Itália e com o compromisso com as mulheres, típico do feminismo histórico italiano, mas que já representa, com as suas experiências de vida, a necessidade de ir além das fronteiras geográficas para ampliar o discurso sobre uma condição humana ampliada e globalizada. Dito isso, e graças talvez à recuperação fisiológica das heranças culturais que permite a distância de pelo menos uma geração, a definição do seu trabalho como feminista e político é algo de absolutamente dado e natural⁶⁵.

No trabalho mais importante até hoje de Alba Zari, *The Y Project*, a sua complexa história familiar se torna o estímulo para uma operação de pesquisa voltada para a recuperação da própria identidade e, ao mesmo tempo, para a denúncia contra práticas de submissão e coerção do corpo e da personalidade das mulheres em todas as partes do mundo⁶⁶. Descobrir que não conheceu o pai biológico e a quase total falta de informações para individualizar o seu nome e a sua existência, induzem Alba Zari a iniciar uma viagem física e mental voltada para a tentativa de reconstruir, mesmo que virtualmente, uma presença paterna sempre ausente (fig. 18). Assim, as fotos dos álbuns de família, os videoteipes, os poucos documentos que encontra, enfim, os vestígios certificados do seu passado e do seu Y, se sobrepõem às experiências científicas e tecnológicas mais próximas a investigações policiais sofisticadas: do teste de DNA à renderização 3D.

A fotografia para Alba é uma forma de superar a lacuna do pai desaparecido e de aceitar a ausência. (...) Nesta pesquisa que avança com respostas negativas, a fotografia torna-se interpretação poética e possibilidade de reconstruir a própria memória, permitindo reconfigurar o passado, uma forma de recuperar a própria história que lhe foi designada até este momento.⁶⁷

65 As declarações feitas por Alba Zari sobre a relação entre o seu trabalho e as temáticas feministas provêm de uma entrevista realizada em 23 de março de 2021.

66 Até a idade de oito anos, Alba Zari vivia na Tailândia de onde fugiu com a mãe e o irmão, conduzindo por anos uma vida nômade pela Itália. A mãe chegou na Tailândia no início dos anos oitenta com a avó, que fugia de Trieste e de um casamento burguês infeliz. Lá entraram em uma seita americana chamada “The Children of God” na qual se professava o amor livre através do flirty fishing, o uso do sexo. Alba Zari nasceu naquela dimensão, que ela define como “prostituição religiosa”, descobrindo somente após muitos anos que não sabia sequer quem era na realidade o seu pai biológico.

67 Tradução do original “Photography for Alba is a way to overcome the lacuna of the missing father and to accept the absence. (...) In this research that proceeds with negative

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Alba Zari é consciente de que em qualquer esforço que ela faça o patrimônio da sua memória familiar ficará ligado somente à linha feminina materna⁶⁸. Isto significará conviver com a ausência que *The Y Project*, colocado sob forma de livro, no qual é reconstruído passo-a-passo todo o trajeto de pesquisa e de reapropriação do seu corpo e da sua identidade, consegue parcialmente sublimar (fig. 19). Graças sobretudo à prática fotográfica, Alba Zari sente que derruba a perspectiva do olhar passivo ao qual as mulheres foram sempre submetidas, retomando nas suas mãos a possibilidade de contar e de se representar (fig. 20). “O olhar pessoal se torna um olhar coletivo através do arquivo e da sua reinterpretação-manipulação. Quando utilizo o autorretrato na minha prática fotográfica me torno sujeito, mudo as regras do jogo e do poder”⁶⁹. Alba Zari vive hoje em Londres.

FIG 18:
Alba Zari, *Re-imaginando o Álbum de Família. Do Y Project*, 2016-2019.
Cortesia da artista.

answers, photography becomes poetic interpretation and the possibility to reconstruct her own memory, allowing the past to reconfigure, a way to regain her own story that was deigned to her until this moment”. In: Francesca Serravalle, <https://albazari.info/The-Y>.

68 O seu próximo projeto, intitulado *Occult* é dedicado às suas vidas.

69 Entrevista realizada em 23 de março de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

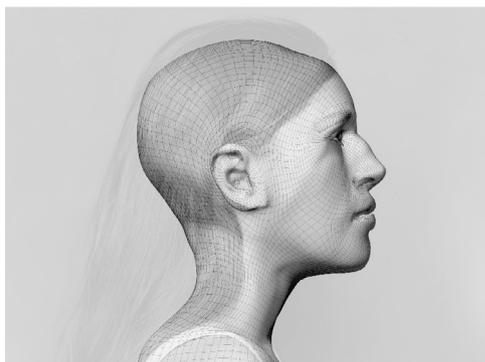


FIG 19:

Alba Zari, *Make a Human*.
From *The Y Project*, 2016-
2019. Cortesia da artista.

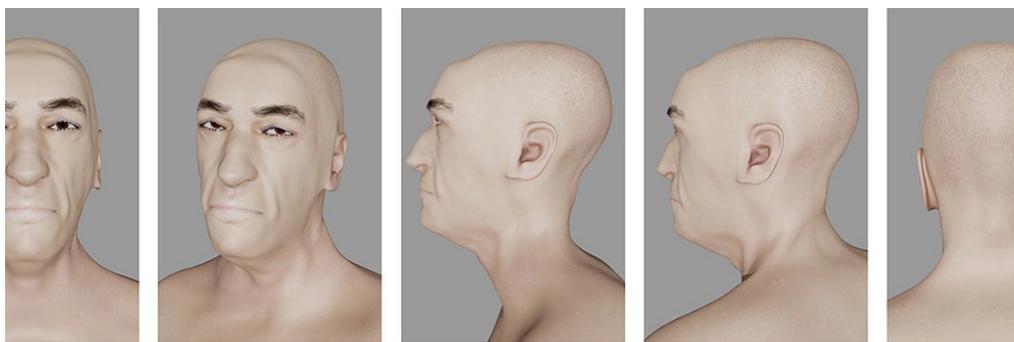
FIG 20:

Alba Zari, *Biological
Father Massad*. From
The Y Project, 2016-2019.
Cortesia da artista.

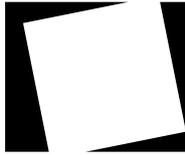
No entanto, o que parece ser a herança da fotografia feminista italiana dos anos setenta no trabalho das fotógrafas das últimas gerações é uma poética compartilhada, um conjunto que, como é justo que seja, é feito de continuidade e de evolução diferente, o qual tem em si, talvez mais do que se tenha até agora valorizado, a lição central de Carla Lonzi citada mais acima. Continuidade no uso da fotografia como prática performativa, geneticamente ligada às dimensões da identidade e da corporeidade que as mulheres, na arte e fora dela, parecem interpretar e viver de maneira decididamente caracterizadora.

Ainda, continuidade no uso

concreto do álbum de fotografias de família, mas, sobretudo, na adoção de um método de trabalho de tipo arquivístico e de recuperação/valorização de um patrimônio de memórias, uma prática operacional que reconduz a fotografia à sua eletiva dimensão conceitual de narrativa: uma narrativa autobiográfica diária. Evolução diferente no fato que, se hoje na arte as mulheres conquistaram muita centralidade, em relação à margem absoluta em que Carla Lonzi sentiu a necessidade de fundar um novo território radical para a arte feminista italiana, as artistas das últimas gerações sentem muito forte um compromisso renovado, político e feminista, na participação em uma ação comum de oposição e resistência a todas as formas de opressão, censura, injustiça e abuso de que ainda, em muitas realidades social e geograficamente distantes, muitas sofrem. Disso, a fotografia revela-se, mais uma vez, um instrumento privilegiado de ação e revelação.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FEDERICA MUZZARELLI

Professora de Fotografia e Cultura Visual na Universidade de Bolonha. É Coordenadora do Grupo de Pesquisa Fotografia Arte e Feminismo. A sua principal investigação científica centra-se em particular no tema: mulheres e fotografia. Entre seus livros e artigos estão *Femmes Photographes* (Hazan, 2009); *Women Photographers: Annemarie Schwarzenbach, New Dandy and Lesbian Chic Icon* (Visual Resources, 2018); “*Clementina Hawarden and Claude Cahun: Photography and the Political Body of Women*” (Notebook 2019, 2019).

CRISTINA CASERO

Professora da Universidade de Parma. Seus estudos estão focados nas experiências da cultura figurativa italiana da Segunda Guerra Mundial. Entre suas publicações estão *Fotografia e femminismo negli anni Settanta* (PostmediaBooks, 2021); *Paola Mattioli. Lo sguardo critico di una fotografa* (PostmediaBooks, 2016); *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975–1980* (Società per l’Enciclopedia delle Donne, 2020).

Como citar: Muzzarelli, F; Casero, C. (2024). Feminismo e fotografia italiana: Notas sobre a herança das novas gerações dos anos 1970. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.144202>