

**spaces
of the self**
doc.

11

giovanna zapperi



montehermoso

**La femineidad en el
videoarte italiano**

**Feminitatea Italiako
bideoan**

**Femininity in Italian
video**

le ne bsbienimet s
on silsti etsoebiv
Feminitatea Italsko

pid eoan

nsilsti ni ytininime
video

cast.

“Hemos estado observando durante 4.000 años y ahora por fin ya hemos visto! (...) Escupamos” (Manifiesto de Rivolta Femminile, 1970)

Los escritos de Carla Lonzi y el colectivo Rivolta Femminile señalan el hecho de que el momento inaugural del feminismo italiano está profundamente ligado al mundo del arte¹. No obstante, este vínculo está marcado por un alejamiento irremediable, porque en aquel momento el arte todavía se consideraba un territorio masculino. En cierto sentido puede parecer que el feminismo italiano se asienta sobre el rechazo radical de las formas de creatividad de ese tiempo, en particular el mito de que el arte es una práctica emancipadora. Rivolta Femminile consideraba ilusorias las posibilidades de que el arte pudiera servir de fuerza liberadora para las mujeres, ya que la creatividad había sido, de hecho, colonizada por los hombres. Sin embargo, a pesar de este rechazo, podemos percibir las implicaciones y compromisos previos con el territorio artístico en los escritos feministas de Lonzi, así como en los manifiestos del colectivo. Estos antecedentes artísticos se evidencian en su elección de un lenguaje provocador, la forma de sus manifiestos y por los distintos modos de autorrepresentación que seguían claramente estrategias retóricas y discursivas adoptadas de las vanguardias. No obstante, también se manifiestan en su referencia al problema de la mirada artística. Contrariamente a las teorías del momento dentro del contexto anglosajón, para Rivolta Femminile la mujer no es el objeto, sino el espectador de la obra artística; es ella la que observa pasivamente y por lo tanto legitima la creatividad masculina a través de su mirada muda. Estas consideraciones sugieren la frustración que Lonzi debía sentir cuando su propio trabajo como crítica de arte chocaba con la búsqueda de un vocabulario crítico que pudiera romper con las jerarquías de género. Si, para Lonzi, la ausencia de la mujer legitimaba el carácter patriarcal de la creatividad, esto no se traducía en una fuerza que pudiera socavar sus cimientos, imponiendo a los hombres un tipo de competencia del que las mujeres estaban excluidas. En vez de ello, el nacimiento de Ri-

¹ Carla Lonzi es una de las figuras más interesantes de la crítica de arte en los sesenta en Italia. Significativamente abandona por completo esta actividad debido a sus compromisos y obligaciones feministas. Las otras dos componentes del núcleo original de Rivolta Femminile fueron Elvira Banotti y la artista Carla Accardi. Véase *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milán, et. al. edizioni, 2010.

años: nos sobre Hegel”.

volta Femminile señala una paradójica disyuntiva entre el feminismo y la práctica artística.

Los ocho vídeos recogidos en esta exposición fueron realizados en su gran mayoría después de estos acontecimientos, y por artistas nacidas entre los años sesenta y setenta; artistas pertenecientes a una generación inserta en el mundo del arte desde los noventa en adelante, cuando el trabajo de muchas de estas artistas finalmente consiguió obtener la atención del público y de la crítica. Con frecuencia se considera a los noventa como un “punto de inflexión”. Tal y como muestran los redescubrimientos de importantes figuras como Carol Rama, esta década marca un deslizamiento, aparentemente repentino, del chovinismo masculino hipertrófico de la Transvanguardia hacia la afirmación de una difusa creatividad femenina². ¿Cómo interpretamos este cambio o ruptura? ¿Como un fenómeno de normalización, como un retorno de la represión (en el sentido freudiano), como ruptura, o como una regresión histórica? ¿Existe un hilo conductor que enlace la radicalidad y la creatividad del feminismo italiano de los setenta con el florecimiento más reciente de las prácticas artísticas de las mujeres? (Si es así, ¿cuál es ese hilo?) Resulta difícil responder a estas preguntas. Sin embargo, parece evidente que el tiempo o la temporalidad del arte de las mujeres nos plantea preguntas sobre su propia falta de linealidad, sobre sus discrepancias y anacronismos, así como de las respuestas de las que se compone.

Ketty La Rocca es con certeza una de las escasas artistas activas en Italia entre la década de los sesenta y los setenta que ha dado vida a un vocabulario feminista en el que la performatividad, el lenguaje, los gestos y la intermediación están entrelazados. También es una de las pocas artistas italianas que desarrolló un lenguaje coherente y articulado que encajaba perfectamente en

² Véase por ejemplo, Emanuela De Cecco, “Trame: per una mappa transitoria dell’arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni”, en E. De Cecco, G. Romano (eds.), *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milán, Costa & Nolan, 2000, pp. 8-28.

“Empezar por así reza el celebrado feminista

el contexto internacional del arte feminista de ese periodo. Sin embargo, las recientes revalorizaciones de su trabajo, en las que por fin ha recibido la importancia que merece, plantean una pregunta sin resolver: ¿cuántas otras artistas de su generación siguen esperando a ser rescatadas del olvido?

La investigación de la subjetividad femenina entre la performatividad y la narración es el hilo conductor que une los distintos vídeos presentados en esta exposición. En este sentido, la obra de La Rocca constituye un importante precedente, sobre todo para Liliana Moro y Dafne Boggeri. Estas artistas no renuncian a los gestos ni a la dimensión teatral de la performance. De hecho, emplean un lenguaje irónico, fuertemente provocador y decididamente no verbal que aprovecha abiertamente las capacidades del vídeo, especialmente en su forma menos ornamental, aquella en la que la imagen se reduce a su sintaxis más básica (es decir, por medio de la imagen fija, primeros planos, etc.). La cuestión de la narración está presente en la obra de muchas de las artistas de la exposición. Y quizá sea gracias a estas autonarrativas, que ahora tienen la personificación y la representación del tema femenino como ejes, que surge una modalidad específica de la performatividad femenina dentro del contexto italiano.

“Empezar por una misma”, así reza el celebrado lema del movimiento feminista italiano; sin embargo hay que hacerlo teniendo en cuenta la ambivalencia de la narrativa en la que los elementos autobiográficos y subjetivos siempre se entrelazan con lo ficticio, los disfraces y el poder de los estereotipos. No es coincidencia que la propia artista suela incluirse a sí misma en la pieza, ya sea a través de la ficción de un álter ego (como el personaje en parte real y en parte inventado de Bettagol en los vídeos de Elisabetta Benassi) o por medio de una narración en primera persona, como sucede en el vídeo de Moira Ricci, en el que los estereotipos de género se entremezclan

una misma”, lema del movimiento italiano.

con algunas dimensiones subjetivas. En el vídeo de Marzia Migliora, donde presenciamos el derrumbamiento y consiguiente caída del mito de la esposa y de toda su parafernalia ornamental, también se nos enfrenta al poder de los estereotipos que moldean la identidad femenina.

Ottonella Mocellin es quizás una de las artistas que más ha insistido en representar la identidad femenina por medio de autonarraciones, desarrollando un lenguaje que le permite, precisamente a través de la narración, reflexionar de forma simultánea sobre la identidad y la subjetividad. Dentro del particular contexto de la Italia contemporánea, en el que las relaciones entre generaciones —en especial entre generaciones de mujeres— parecen particularmente problemáticas, la cuestión de la relación madre-hija suele surgir como un territorio privilegiado para la investigación sobre la femineidad. Los vídeos de Ottonella Mocellin, Moira Ricci y Marcella Vanzo exploran este vínculo, poniendo en evidencia los mecanismos de identificación y desidentificación de la hija con respecto a su madre. Esta relación madre-hija se representa como una en la que la hija permanece inevitablemente aplastada por el carácter opresivo de la madre, que es una figura especialmente fuerte en el imaginario colectivo italiano. También lo sugiere Marcella Vanzo en su vídeo, en el que la única forma de escapar parece ser la de una narración interrumpida que cierra el vídeo con un dramático salto al vacío rodado de forma subjetiva. Esta interrupción sugiere igualmente una ruptura que puede percibirse como algo potencialmente liberador, al menos en lo que se refiere al continuo que une a madre e hija. Quizás sea precisamente al empezar a producirse esas rupturas, que caracterizan la relación entre el arte de las mujeres y el feminismo en Italia, cuando se haga posible seguir la pista de esta contradictoria historia, que es tan rica como compleja.

**obras
en
exposi-
ción**

ketty la rocca

“appendice per una supplica”
(1972)

duración: 9’

“La mujer tiene las manos desnudas/Como el cuerpo lúcido que busca palabras” escribe Ketty La Rocca en un poema³. La relación entre el cuerpo, el gesto y el lenguaje es el eje principal de muchas obras de Ketty La Rocca, en particular *Appendice per una supplica*, presentada en la Bienal de Venecia de 1972 en una sección de vídeo comisariada por Gerry Schum. El vídeo refleja el interés de la artista por la visualización del lenguaje a través de aquellos apéndices del cuerpo que son los instrumentos de comunicación por excelencia: las manos. El vídeo consta de tres partes. En primer lugar vemos unas manos que completan gestos que se repiten en referencia a la acción de rezar; después, dos manos masculinas sostienen una mano femenina, casi aprisionándola; al final las manos femeninas cuentan. Estos gestos constituyen un vocabulario expresivo no verbal que en sí mismo supone una crítica del lenguaje dominante que la artista considera inadecuado para expresar la experiencia femenina.

³ Texto sin fecha, reimpresso en: Angelandrea Rorro, “Dalla parte di Ketty” en Gabriele Schor (ed.), *DONNA. Avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, cat. Roma, Galleria Nazionale d'Art Moderna / ed. Electa, 2010, p. 46.

liliana moro

“aia” (1997)
duración: 2’ 35”

En los años noventa Liliana Moro realizó una serie de vídeos basados en autorrepresentaciones teatrales. Sin embargo, en estos vídeos la dimensión performativa se reduce al mínimo: *La solida avventura* de 1993 o *Aristocratica* de 1994 muestran el rostro enmascarado de la artista, mientras canta o escucha una canción. *AIA* se centra en la imagen de unos pies femeninos calzados con unas zapatillas de baile adornadas con unas prótesis rojas muy afiladas, que acentúan su cualidad de fetiche. Los pies bailan un repetitivo y agotador zapateado que es interrumpido de repente por un disparo y por una tela empapada en sangre que cae, manchando los zapatos de la bailarina. Este violento final, con la sangre que nos evoca inevitablemente la menstruación, señala la erupción de un momento represivo que interrumpe el baile de la mujer.

dafne boggeri

“ash” (2006)

duración: 1' 9”

En los vídeos de Dafne Boggeri los mecanismos y los gestos se reducen a su mínima expresión. No obstante, en esta pieza es sobre todo el audio el que dramatiza la acción que vemos. Boggeri, utilizando una cámara digital, rueda estas imágenes con primeros planos de su propia boca cubierta con una gruesa capa de pintalabios. La breve secuencia muestra la acción del dorso de una mano pasando sobre los labios pintados, de tal forma que va quitando el maquillaje. El elemento desconcertante de este vídeo está ligado a la visión, en primer plano, de los labios rojos que sugieren una asociación entre la boca y los genitales. Por otro lado, el movimiento que causa la distorsión corporal hace referencia a algunas performances de Ana Mendieta o Vito Acconci, en las que se exploraban los límites efímeros entre el interior y el exterior del cuerpo sexuado.

elisabetta benassi

**“you will never walk alone ”
“timecode” (2000)
duración: 3’ 40” + 3’ 40”**

Los vídeos de Elisabetta Benassi son distintos aunque especulares. *Timecode*, empieza, de hecho, donde acababa *You will never walk alone*: con la motocicleta que había llevado a los dos protagonistas por las calles de Roma hasta el estadio en el que improvisan un partido de fútbol. Aquí la artista interpreta el papel de su álter ego “Bettagol”, un joven motociclista y jugador de fútbol, con un compañero que se parece a Pier Paolo Pasolini. La banda sonora del vídeo está basada en la película *Uccellacci e uccellini* (1966), mientras estos dos protagonistas pasean por un paisaje urbano en ruinas, evocando el universo de Pasolini. La ambivalencia de género del álter ego de la artista, así como las imágenes fetichistas de la motocicleta restaurada hasta el más mínimo detalle, nos recuerdan que la sexualidad de Pasolini era considerada su característica más escandalosa.

moira ricci

“amore mio ti amo (ulivo)”

(2001)

duración: 2' 48”

“Mi amor, te quiero”, es la frase con la que se inicia el video de Moira Ricci, dicha con la voz de una niña que parece particularmente inapropiada para la frase. El comentario va seguido de una imagen con grano de una niña, de cuatro o cinco años, que trepa a un árbol llevando una muñeca. “He acabado de lavar los platos”, sigue diciendo la voz en un diálogo imaginario con un marido ausente o distraído. La película de super-8 retrata a la artista de niña, mientras que la voz nos recuerda que es en la infancia cuando nos inculcan las normas de género. Sin embargo, la identificación con un modelo femenino opresivo se representa de forma irónica y exagerada. Hacia el final del video es la propia niña la que interrumpe su autorrepresentación como víctima con frases como “¿vamos a jugar un poco?”, como si ya se estuviera rebelando contra su propio destino de esposa y madre.

marzia migliora

**“bianca e il suo contrario”
(2007)**

duración: 2' 56”

El vídeo empieza con una mujer joven vestida de un blanco immaculado, de pie, inmóvil, como si estuviera esperando algo. En sus manos sostiene un ramo de flores, también blancas. Parece una novia que por alguna razón desconocida se encuentra de repente sola e inmaculada. Lentamente comienza a caer una lluvia negra, manchando su rostro, las flores y el vestido, hasta que ya no queda nada blanco. El canto que acompaña a la breve secuencia hace referencia claramente a lo sagrado del matrimonio, y contribuye a dramatizar la escena. La mujer, personificada por la artista, permanece impasible ante su propio cambio cromático. Estas imágenes de la pureza del blanco contaminado por la lluvia negra evocan un amplio abanico de significados para blanco y negro, inocencia y corrupción, castidad y vicio, todas pertenecientes al mismo orden simbólico.

ottonella mocellin

“the second woman” (2002)

duración: 13’ 5”

The Second Woman es el último vídeo que hizo Ottonella Mocellin en solitario, desde entonces ha trabajado siempre en colaboración con Nicola Pellegrini. A través de un diálogo a la vez hilarante y dramático entre una mujer y su doble imaginario, esta obra aborda el tema de los difíciles procesos de la subjetivación femenina. En esta pieza, la identificación de la mujer con su madre se representa con una foto que está detrás de ella, creando literalmente un telón de fondo ante el conflicto que representa en el proceso de autoinspección. La “segunda mujer” es de hecho una mujer punitiva que controla y castiga la conducta infantil y acomodaticia de la protagonista, que es incapaz por sí misma de imponer normas y a la que se acusa de no querer crecer. A partir de este diálogo entre las dos Ottonellas, se hace evidente toda la complejidad del hecho de convertirse en mujer. La artista interpreta este proceso de “hacerse mujer” no tanto como el logro de una identidad precisa, sino como un proceso conflictivo, cuya finalización no es más que una ilusión normativa.

marcella vanzo

“ama” (2005)

duración: 4' 23”

Ama, como en la tercera persona del singular del presente del verbo *amar*, es el nombre del castillo en el que Marcella Vanzo dirigió este vídeo. Sin embargo, el sentimiento del amor y los vínculos que crea son los temas centrales de su narración interrumpida. En el vídeo seguimos sus pasos a través de la lente de la videocámara, al entrar en el castillo hasta que se detiene frente a una inquietante escena: una mujer joven sentada en el suelo cose obsesivamente el pelo de una muñeca que sostiene en su regazo. De pie junto a ella hay una mujer mayor, trenzando el pelo de la joven. La muñeca simboliza el destino que le espera a la mujer joven, mientras que el vínculo físico entre la madre y la hija parece crear una unidad o un todo del que resulta muy difícil librarse, excepto quizá con una sacudida o una huida hacia delante, tan violenta como repentina.

giovanna zapperi

(Roma,1973) es profesora de Historia y Teoría del Arte en la École Nationale des Beaux-Arts de Bouges (Francia) y es investigadora asociada en la EHESS (París). Su tesis doctoral sobre la ambivalente masculinidad de Marcel Duchamp recibió el Premio para Estudios de Género Ciudad de París, y se publicará en 2011. Fue profesora invitada de la cátedra Rudolf Arnheim en la Universidad Humboldt de Berlín (2007-2008) y obtuvo una beca del Instituto de Estudios Avanzados en Nantes (2009). Desde 2005 hasta 2009 fue miembro del consejo editorial de la revista *Multitudes*, donde publicó contribuciones de diversos artistas contemporáneos y coeditó el número *Postcolonial Narratives*. Sus textos han sido publicados en distintas revistas internacionales, libros y catálogos de exposiciones.

eusk.

“4.000 urtez begira egon gara: orain ikusi dugu! (...) Txistua bota Hegelen gainera”. (Rivolta Femminile manifestua, 1970)

Carla Lonziren idatziek eta Rivolta Femminile kolekti-
boak adierazten dute feminismo italiarraren hasierako
unea sakonki lotuta dagoela artearen munduarekin¹.
Hala eta guztiz ere, lotura hori ezinbesteko urruntzea-
rekin markatuta dago, une hartan artea oraindik ere alor
maskulinoztat jotzen baitzen. Badirudi feminismo italia-
rrak garai hartako forma sortzaileen bazterketa erradika-
laren gainean eraikitzen duela, batik bat, artea praktika
emantzipatzailea dioen mitoan. Rivolta Femminilaren us-
tetan, arteak emakumeen indar askatzailetzat balio ahal
izateko aukerak ametsezkoak ziren; izan ere, izatezko
sormena gizonezkoek kolonizatuta zuten. Bazterketa
hori bazegoen ere, Lonziren idatzi feministetan alor artis-
tikoarekiko alde aurreko inplikazioak eta konpromisoak
jasotzen ditugu, baita kolektiboaren manifestuak ere. Au-
rrekari artistiko horien ezaugarri dira hizkuntza probokat-
zailearen aukeraketa, manifestuen forma, eta argi eta
garbi abangoardiako egokitutako estrategia erretoriko
eta diskurtsiboak jarrai-tzen zituzten auto-ordezkatze-
moduak. Hala ere, begirada artistikoaren arazoari egiten
dioten erreferentzia ere ezaugarri dute. Garai hartako
testuinguru anglosaxoiko teoria garaikideei kontrajarri-
ta, Rivolta Femminilarentzat emakumea ez da objektua,
artelanaren ikuslea baizik; bera da pasiboki behatzen
duena eta, beraz, sormen maskulinoa egiaztatzen du
begirada mutuaren bidez. Lonzik arte-kritikari lanetan
generoaren hierarkiak apurtuko zituen hiztegi kritikoaren
bilaketarekin topo egiten zuenean sentitu behar zuen
frustrazioa iradokitzen dute kontsiderazio horiek. Lon-
zirentzat emakumea ez egoteak sormenaren patriarka-
izaera egiaztatzen bazuen, hori ez zen bere oinarriak
ahultzeko bultzada, gizonezkoei emakumezkoak baz-
tertzen zituen lehiaketa mota orotara behartuta. Horren
ordez, Rivolta Femminilaren sorrerak feminismoaren eta
praktika artistikoaren arteko banatze paradoxikoa adie-
razten du.

¹ Carla Lonzi 1960ko Italiako arte-kritikaren pertsonaiarik interesgarrienetakoa da. Modu nabarmenean utzi zuen jarduera erabat, konpromiso eta betebeharrak feministak zirela eta. Rivolta Femminile mugimenduko jatorrizko nukleoko beste bi partaideak Elvira Banotti eta Carla Accardi artista izan ziren. Ikusi *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milan, et. al. edizioni, 2010.

Erakusketan jasotako zortzi bideoak, hein handian gertakari horien ostean egin ziren eta hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkaden artean jaiotako artistek egindakoak izan ziren; laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrerako artearen munduari aurre egin beharreko belaunaldiko artistak, artista horietako askoren lanek azkenean publikoaren eta arte-kritikarien arreta lortu zuten. Laurogeita hamarreko hamarkada “inflexio-puntu” moduan adierazten da. Carol Rama moduko pertsonaia ospetsuen berraurkikuntzek azaltzen duten moduan, laurogeita hamarreko hamarkadak transabangoardiako chauvinismo hipertrofiko maskulinoak sormen femenino lausoaren baieztapenera emandako ustez bat-bateko urratsa markatzen du². Nola interpretatzen dugu urrats edo haustura hori? Normalizazio-fenomeno gisa, erreprimitutakoen itzulera gisa (zentzu freudiarrean), haustura gisa edo atzerakada historiko gisa? Ba al da hirurogeita hamarreko hamarkadako feminismo italiarreko erradikal-tasuna eta sormena emakumeen praktika artistiko berrien loraldiarekin lotuko duen haririk? (Hala bada, zein da hari hori?) Zaila da galdera horiei erantzuna ematea. Hala ere, nabarmena dirudi emakumeen artearen denborak edo behin-behinekotasunak bere linealtasun faltari buruzko galderak, desadostasunei, anakronismoei eta osatzen duten erantzunei buruzko galderak sortzen dituela.

Ketty La Rocca hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkaden artean aktiboan zeuden artista gutxietako bat da eta antzezpenak, hizkuntza, keinuak eta bitartekaritza lotzen dituen hiztegi feministari bizia eman dio. Horrez gain, garai hartako arte feministaren nazioarteko testuinguruan behar bezala txertatzen den hizkuntza koherentea eta artikulatua garatu zuen artista italiar gutxien artean dago. Hala eta guztiz ere, egin berri diren haren lanaren –azkenean merezi duen garrantzia jaso du– balio handitzeak ebatzi gabeko galdera planteatzen du: haren belaunaldiko beste zenbat artistek jarraitzen dute ahanzuratik salbatuak izateko zain?

2 Ikusi, esaterako, Emanuela De Cecco, “Trame: per una mappa transitoria dell’arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni”, E. De Cecco, G. Romano (eds.), *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milan, Costa & Nolan, 2000, 8-28. orr.

“Norberarengandik hasi” dio mugimendu feminista italiarreko goiburu goraipatuak.

Antzezpeneen eta narrazioen arteko subjektibotasun femeninoaren ikerketa, erakusketan aurkeztutako bideoak lotzen dituen haria da. Hori horrela, La Roccaren lana aurrekari garrantzitsua da, batik bat Lilliana Moro eta Dafne Boggeriren kasuan. Artista horiek ez diete ez keinuei, ez antzezpenearen antzerki dimentsioari uko egiten. Hain zuzen ere, hizkuntza ironikoa, oso probokatzaileria eta bideoaren gaitasunak modu irekian aprobetxatzen dituen hitzezkoa ez dena erabiltzen dute, bereziki apaindurarik gutxieneko moduan, irudia oinarrizkoenera murrizten den horretan (hau da, irudi finkoarekin, lehen planoak eta abar). Narrazioaren gaia erakusketako artista askoren lanetatik igaroko da. Agian autonarrazio horiei, pertsonifikazioari eta orain zentroan gai femeninoaren antzezpenerari esker agertuko da antzezpen femeninoen modalitate espezifikoak testuinguru italiarrean.

“Norberarengandik hasi” dio mugimendu feminista italiarreko goiburu goraipatuak; hala ere, elementu autobiografikoak eta subjektiboak fikzioarekin, mozorroekin eta estereotipoen indarrarekin lotzen dituen narratibaren anibalentzia kontuan hartuta egin behar da. Ez da kointzidentzia artista bera izatea obran bere burua aurkezten duena, alter egoaren fikzioaren bidez (Elisabetta Benassiren bideoetan hein batean erreala eta bestalde asmatua den Bettagol pertsonaiaren antzera) edo lehen pertsonan egindako narrazioaren bidez, genero-estereotipoak dimentsio subjektiboekin nahasten dituen Moira Ricciren bideoan bezala. Emaztearen mitoaren eta haren ornamentazio-sistemaren uzkailezea eta ondoriozko erorketa erakusten dizkigun Marzia Miglioraren bideoan, identitate femeninoa moldatzen duten estereotipoen botereari ere aurre egin beharrean gaude.

Ottoneilla Mocellin da agian identitate femeninoa autonarrazioekin aurkezten gehien tematu den artistetako bat; horretarako, narrazioarekin, hain zuzen ere, identitateari

eta subjektibotasunari buruz aldi berean hausnarketa egitea ahalbidetzen duen hizkuntza garatu du. Belaunaldien arteko harremanak, batik bat, emakumeen belaunaldien artekoak, bereziki gatazkatsua dirudien Italia garaikidearen testuinguruan, ama-alaba harremanaren gaia feminitateari buruzko ikerketarako alor pribilegiatutzat ageri da. Ottonella Mocellin, Moira Ricci eta Marcella Vanzoren bideoek lotura hori aztertzen dute, alabaren amarekiko identifikazio eta desidentifikazio-mekanismoak argitara emanez. Ama-alaba harremana amaren izaera zapaltzaileak alaba ezinbestean zapaltzen duen harreman gisa agertzen da; ama pertsonaia bereziki indartsua da irudikari kolektibo italiarrean. Marcella Vanzok ere hori iradokitzen du bideoan; bertan ihes egiteko modu bakarra subjektiboki grabatutako hutsean egindako jauzi dramatikoarekin bideoari amaiera ematen dion etendako narrazioa dela dirudi. Eten horrek potentzialki askatzaileria den zerbaiten moduan ikus daitekeen haustura ere iradoki dezake, gutxienez, ama-alabak lotzen dituen etengabeari dagokionez. Italiako arte femeninoaren eta feminismoaren arteko harremanaren ezaugarria agian hausturekin hastea izango da, hain zuzen, eta aberatsa bezain konplexua den istorio kontraesankor horren az-tarnak berriro jarraitu ahal izango dira.

Giovanna Zapperi

erakus-
ketarako
aukera-
tutako
lanak

ketty la rocca

“appendice per una supplica”
(1972)
~~iraupona: 9’~~

“Emakumeak eskuak biluzik ditu/Hitzak bilatzen dituen gorputz zuhurra bezala” idatzi zuen Ketty La Rocca poema batean³. Gorputzaren, keinuaren eta hizkuntzaren arteko harremana Ketty La Rocca lan askotako oinarria da, batik bat, *Appendice per una supplica* lanean; 1972an Veneziako bienalean aurkeztu zen, Gerry Schum komisario zuen bideoen atalean. Artistak gorputzeko apendizeeen bidez eta komunikazio tresnetan komunikatzaileenak diren eskuen bidez hizkuntza ikus-teko duen interesa islatzen du bideoak. Bideoak hiru atal ditu. Lehenik eta behin, otoitz egiteari erreferentzia egiten dieten keinuak behin eta berriro errepikatzen dituzten eskuak ikusiko ditugu, gero, gizona bi eskuk emakumezkoaren eskua eutsiko dute, ia preso hartuz eta, amaitzeko, emakumezkoen eskuek zenbatu egingo dute. Keinu horiek hitzik gabeko adierazpen-hiztegia osatzen dute, artistak esperientzia femeninoa adierazteko desegokitzat jotzen duen hizkuntza menderatzaileen kritika.

Kortesia Galleria Emi Fontana, Milan

³ Datarik gabeko testua, hemen berrinprimatua: Angelandreina Rorro, “Dalla parte di Ketty” Gabriele Schor (ed.), *DONNA. Avanguardia femminista negli anni '70 dalla mmlung Verbund di Vienna, cat. Roma, Galleria Nazionale d'Art Moderna / ed. Electa, 2010, 46. or.*

liliana moro

“aia” (1997)
~~iraupena:~~ 2’ 35”

90eko hamarkadan, Liliana Morok antzerkiko auto-antzezpenetan oinarritutako bideoak egin zituen. Dena den, dimentsio adierazgarria minimora murrizten da bideo horietan: 1993ko *La solida avventura* edo 1994ko *Aristocratica* lanek artistaren ezkutuko aldea erakusten dute, hark abestia abestu edo entzuten duen artean. Felix nolakotasuna nabarmentzen duten apendizeeekin, protesi gorri zorrotzekin, apaindutako dantzarako zapatetan sartutako emakumezko oinen irudian zentratzen da AIA. Oinek zapateatu errepikakor eta nekagarria dantzatzen dute, tiroak eta odolez blai egindako oihala bota izanak bat-batean etengo dute, dantzariaren zapatak zikinduz. Amaiera bortitz horrek, hilekoa gogorarazten duen odolarekin, emakumearen dantza eteten duen errepresio-unearen erupzioa adierazten du.

dafne boggeri

“ash” (2006)

iraupena: 1' 9"

Dafne Boggeriren bideoetan mekanismoak eta keinuak ere minimora murrizten dira. Obra horretan, ordea, audioa da nagusiki irudietan ikusten dugun ekintza dramatizatzen duena. Boggerik bere ahoaren inguruan grabatzen ditu irudi horiek, ezpainak ezpainetako geruza lodiarekin estalita eta kamera digitala erabilita. Sekuentzia laburrean, margotutako ezpainen gainetik makillajea kenduz igarotzen den eskugainarekin ekintza azaltzen du. Bideoko elementu nahasgarria ahoaren eta genitalen arteko lotura iradokitzen duten ezpain gorrien lehen planoaren ikuspegiarekin lotuta dago. Horrez gain, gorputz-desitxuratzea eragiten duen mugimenduak Ana Mendietaren edo Vito Acconciaren zenbait antzezpenei egiten die erreferentzia, gorputz sexudunaren barrualdearen eta kanpoaldearen arteko muga iragankorrak arakutzen zituztenei.

elisabetta benassi

“you will never walk alone”
“timecode” (2000)

~~iraupena:~~ 3’ 40” + 3’ 40”

Elisabetta Benassiren bideoak desberdinak, baina espekulatiboak dira. *Timecode*, hain zuzen, *You will never walk alone* amaitzen zen lekuan hasiko da: bi protagonistek futbol-partida inprobisatuko duten estadiora Erromako kaleetan barrena eramango dituen motozikletan. Hor artistak “Bettagol” alter egoa interpretatzen du, motoziklista eta futboleko jokalaria gaztea, Pier Paolo Pasoliniren antza duen lagunarekin. Bideoaren soinu-banda *Uccelli e uccellini* (1966) filmean oinarrituta dago erabat, bi protagonistek erortzeko zorian dagoen hiri-paisaia zeharkatuz Pasoliniren unibertsoa gogoratzen duten bitartean. Artistaren alter egoaren genero-anbibalentziak eta xehe-tasun txikieneraino zaharberitutako motozikletaren irudi fetixistek gogoratzen digute Pasoliniren sexualitatea zela haren ezaugarri eskandalagarriena.

moira ricci

“amore mio ti amo (ulivo)”

(2001)

iraupena: 2' 48”

“Maitea, maite zaitut” esaldia Moira Ricciren bideoa zabalitzen duen esaldia da, neskatilaren ahotsarekin esanda, esaldi horretarako bereziki desegokia dirudien ahots gaztearekin esanda. Baieztapenari panpina daraman eta zuhaitzean gora egiten duen lau edo bost urteko neskatilaren irudi pikordunak jarraitzen dio. “Amaitu dut ontziak garbitzen” esanez jarraitzen du ahotsak, falta den edo distraitutako senarrarekin duen ametsezko elkarriketan. Super 8 filmak artista haurra zeneko garaia deskribatzen du eta ahotsak bien bitartean genero-arauak haurtzaroan irakasten zaizkigula gogorarazten digu. Dena den, eredu femenino zapaltzailearekiko identifikazioa modu ironikoan eta neurritz gainekoan adierazten du. Bideoaren amaiera aldera, neskatilak berak eteten du biktimizatutako auto-ordezkapena “joango gara pixka bat jolastera?” moduko esaldiekin, dagoeneko emazte eta ama izateko patuari aurka egiten ari balitzaio bezala.

marzia migliora

“bianca e il suo contrario”
(2007)

~~iraupena:~~ 2' 56”

Orbangabeko zuri-kolorez jantzitako emakume gaztearekin hasten da bideoa; zutik, geldi, zerbaiten zain egongo balitz bezala agertzen da. Eskuetan lore-sorta du, hori ere zuria. Arrazoi ezezagunen batengatik bat-batean bakarrik dagoen emaztegaia dirudi, bere perfekzioan ikusgai. Poliki-poliki euri beltza hasiko da erortzen, aurpegia, loreak eta soinekoa zikinduz, ezer zuririk gelditzen ez den arte. Sekuentzia laburrekin doan kantuak argi eta garbi ezkontzaren sakratu izaerari egiten dio erreferentzia eta eszena dramatizatzen laguntzen du. Emakumeak –artistak pertsonifikatuta– geldi jarraitzen du bere aldaketa kromatikoaren aurrean. Euri beltzak kutsatutako zuriaren purutasunaren irudiek zuria eta beltzarentzako esanahi aukera zabala gogorarazten dute: errugabetasuna eta galbideratzea, kastitatea eta bizioa, denak ordena sinboliko berekoak dira.

ottonella mocellin

“the second woman” (2002)

~~iraupena:~~ 13’ 5”

The Second Woman Ottonella Mocellinek bakarka egindako azken lana da; geroztik Nicola Pellegrinirekin elkarlanean aritu da beti. Emakumearen eta haren irudizko bikoitzaren arteko elkarrizketa barregarri eta, aldi berean, dramatikoaren bidez, lan horrek subjektibazio femeninoaren prozesu zailen gaia jorra-tzen du. Obran, emakumeak amarekin duen identifikazioa haren atzean dagoen argazkiarekin adierazten da, auto-ikuskapeneko prozesuan forma hartzen duen gatazkan testuinguru literalera sortuta. “Bigarren emakumea”, hain zuzen, protagonistaren haur-jarrera eta jarrera adeitsua kontrolatu eta zigortzen dituen emakumea da, bere kabuz arauak ezartzeko ezgaia dena eta ez hazi nahi izatea leporatzen zaio. Bi Ottonellen arteko elkarrizketatik aurrera, nabarmen geratzen da emakume bihur-tzearen konplexutasun oro. Artistak emakume egiteko prozesu hori nortasun jakina lortzea bezala nabarmendu beharrean, prozesu gatazkatsu moduan nabarmentzen du eta horren amaiera arau-itxaropena baino ez da.

marcella vanzo

“ama” (2005)

iraupena: 4' 23”

Ama, amar aditzaren hirugarren pertsona bezala (italieraz), Marcella Vanzok zuzendu zuen bideoko gazteluaren izena da. Hala ere, maitasun-sentimendua eta sortzen dituen loturak narrazio etenaren gai nagusiak dira. Bideoan haren urratsak jarraitzen ditugu bideokameraren lenteari esker, gazteluan sartzen denetik eszena kezkarriaren aurrean geratzen den arte: lurtean eserita dagoen emakume gazteak obsesiboki josten du magalean duen panpinaren ilea. Haren gainean zutik, emakume helduagoa dago, emakume gaztearen ilea txirikordatzen. Panpinak emakume gazteari datorkion patua sinbolizatzen du, ama-alaben arteko lotura fisikoak unitatea edo osotasuna sortzen duela dirudien bitartean eta hortik ihes egitea oso zaila da, astinaldiarekin, aurretutako ihesarekin, bortitza bezain ezustekoarekin, izan ezik.

giovanna zapperi

(Roma, 1973) Historia eta Artea-
ren Historia irakasten ditu Bougesko (Frantzia) École
Nationale des Beaux-Arts ikastetxean eta EHESko
(Paris) ikertzaile elkartua da. Marcel Duchampen mas-
kulinitate anbibalenteari buruzko doktorego-tesiak Pa-
ris hiriko Genero Ikasketetarako Saria irabazi zuen eta
2011n argitaratuko da. Berlingo Humboldt Unibertsitate-
ko Rudolf Arnheim katedrako irakasle gonbidatua izan
zen (2007-2008) eta Nantesko Ikasketa Aurreratuen
Institutuko beka eskuratu zuen (2009). 2005etik 2009ra
Multitudes aldizkariako argitalpen-batzordeko kide izan
zen; bertan, artista garaikideen ekarpenak argitaratzen
zituen eta *Postcolonial Narratives* alea beste batzuekin
batera argitaratu zuen. Zapperiren idatziak nazioarteko
aldizkarietan, liburuetan eta erakusketetako katalogoe-
tan argitaratu dira.

engl.

“We have watched for 4000 years: now we have seen! [...] Let’s spit on Hegel” (Rivolta Femminile Manifesto, 1970)

The writings of Carla Lonzi and the collective Rivolta Femminile, point to the fact that the inaugural moment of Italian feminism is profoundly tied to the world of art. However, this bond is marked by an irremediable detachment, for at the time art was still considered a male terrain. Italian feminism can, in a certain sense, be seen to build on the radical refusal of the forms of creativity of that time, in particular the myth that art is an emancipatory practice. Rivolta Femminile considered the possibility that art could serve as a liberatory force for women to be illusory, since creativity had been, in fact, colonized by men. Despite this rejection, however, we get a sense of the previous involvements and commitments to the artistic arena in the feminist writings of Lonzi as well as the collective’s manifestos. These artistic precedents are evidenced by their choice of provocative language; the form of their manifestos, and their various forms of self-representation, that clearly follow rhetorical and discursive strategies borrowed from the avant-garde. However they are also made manifest by their reference to the problem of the artistic gaze. Contrary to the then contemporary theorizations in the Anglo-Saxon context, for Rivolta Femminile the woman is not the object but the spectator of the artwork; it is she who passively observes and thus legitimizes male creativity through her muted gaze. These considerations suggest the frustration Lonzi must have experienced when her own work as an art critic came up against her search for a critical vocabulary that could break with gender hierarchies. If, for Lonzi, the absence of women legitimated the patriarchal character of creativity, this did not translate into a push to subvert its foundations, imposing on men the very kind of competition from which women were excluded. The birth of Rivolta Femminile signals instead a paradoxical bifurcation between feminism and artistic practice.

1 Carla Lonzi is one of the most interesting figures in art criticism in 1960s Italy. Notably she completely abandoned the activity due to her feminist commitments and obligations. The other two components of the original nucleus of Rivolta femminile were Elvira Bannotti and the artist Carla Accardi. See *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, (*Let's Spit on Hegel and other writings.*) Milano, et. al. edizioni, 2010.

The eight videos collected in this exhibition were, for the most part, made after these events, and by artists born between the sixties and seventies; artists who belong to a generation that faced the art world of the nineties and beyond, when the work of many of these artists finally succeeded in gaining the attention of the public and of art critics. The nineties have often been represented as a “turning point.” As re-discoveries of important figures like Carol Rama show, the nineties mark a seemingly sudden shift from the hypertrophic male chauvinism of the *Transvanguardia* to the affirmation of a diffuse female creativity. How do we interpret this shift or break? As a phenomenon of normalization, as a return of the repressed (in the Freudian sense), as rupture, or historical regression? Is there a thread that links the radicality and creativity of Italian feminism of the 1970s with the more recent blossoming of women’s artistic practices? (If so, what is that thread?) It is difficult to answer these questions. It seems clear, however, that the time or temporality of the women’s art raises questions about its own non-linearity, about its discrepancies, anachronisms, as well as the returns of which it is comprised.

Ketty La Rocca is certainly one of the rare artists active in Italy between the 1960s and 1970s to have given life to a feminist vocabulary in which performativity, language, gestures, and intermediality are intertwined. She is also one of the few Italian artists that developed a coherent and articulated language that fits perfectly into the international context of feminist art of that period. The recent revalorizations of her work—in which she has finally been given the importance she deserves—however, raises an unresolved question: why are so many other artists from her generation still waiting to be saved from oblivion?

The investigation into female subjectivity between performativity and narration is the thread that links the various

2 See for example, Emanuela De Cecco, “Trame: per una mappa transitoria dell’arte italiana femminile degli anni Novanta e dintorni”, in E. De Cecco, G. Romano (eds.), *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Costa & Nolan, 2000, pp. 8-28.

“Start from as the celebrated s feminist mov

videos presented in this exhibit. In this sense, the work of La Rocca constitutes an important precedent, above all for Liliana Moro and Dafne Boggeri. These artists do not renounce gesture nor the theatrical dimension of performance. In fact they employ ironic, strongly provocative, and decisively non-verbal language that openly takes advantage of the capabilities of video, especially in its most unadorned form, in which the image is reduced to the bare essentials (i.e. through fixed image, close-up, etc.). The question of narrative runs through the work of many of the artists on display. And it is perhaps through these self-narratives, with the personification and representation of the female subject now at centre stage, that a specific modality of female performativity emerges in the Italian context.

“Start from oneself”, as the celebrated slogan of the Italian feminist movement says; however, one must do so taking into account the ambivalence of the narrative in which autobiographical and subjective elements are always intertwined with the fictitious, with disguises, and with the power of stereotypes. It is no coincidence that it is often the artist that inserts herself into the piece, either through the fiction of an alter ego (like the character, partly real, partly invented of Bettagol in the videos of Elisabetta Benassi) or through a first-person narration, as in the video of Moira Ricci, where gender stereotypes intermesh with subjective dimensions. In Marzia Migliora’s video, in which we witness the overturning and consequent collapse of the myth of the wife and her ornamental apparatus, we are also confronted with the power of stereotypes in moulding female identity.

Otonella Mocellin is perhaps one of the artists that has most insisted upon representing female identity through self-narratives, developing a language that permits her to reflect simultaneously on identity and subjectivity, precisely by way of narration. Inside the particular context

in oneself” logan of the Italian ement goes.

of contemporary Italy, in which the relationships between generations—particularly between generations of women—appear particularly problematic, the question of the mother-daughter relationship often emerges as a privileged terrain of research on femininity. The videos by Ottonella Mocellin, Moira Ricci, and Marcella Vanzo explore this bond exposing the mechanisms of identification and disidentification of the daughter with respect to her mother. The mother-daughter relationship is represented as a relationship in which the daughter remains inevitably crushed by the oppressive character of the mother, who is a particularly strong figure in the collective Italian imaginary. This is also suggested by Marcella Vanzo in a video where the only form of escape seems to be that of an interrupted narration that closes the video with a dramatic subjectively-filmed leap into the void. This interruption also suggests a break that can be seen as potentially liberating, at least with respect to the continuum that binds mother and daughter. Perhaps it is precisely beginning with the breaks that characterize the relationships between women’s art and feminism in Italy, that it will be possible to retrace this contradictory history, which is both rich and complex.

Giovanna Zapperi

**works
in
exhibi-
tion**

ketty la rocca

**“appendice per una supplica”
(1972)
duration: 9’**

“The woman is in naked hands/As the lucid body that searches for words” writes Ketty La Rocca in a poem. The relationship between body, gesture and language is at the centre of many works by Ketty La Rocca, in particular *Appendice per una supplica*, presented at the 1972 Venice Biennale in a video section curated by Gerry Schum. The video reflects the artist’s interest in the visualization of language through appendages of the body and the instruments of communication par excellence—the hands. The video is divided into three parts. First we see hands complete repeated gestures that reference the action of prayer; then, two male hands hold one female hand, almost imprisoning her; at the end, the female hands count. These gestures constitute an expressive non-verbal vocabulary that is itself a critique of the dominant language that the artist considers to be inadequate when expressing the female experience.

3 Undated text, reprinted in: Angelandrea Rorro, “Dalla parte di Ketty” in Gabriele Schor (ed.), *DONNA. Avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Galleria Nazionale d’Art Moderna cat. Roma/ed. Electa, 2010, p. 46.

C. Galleria Emi Fontana, Milano

liliana moro

“aia” (1997)
duration: 2’ 35”

In the 1990s Liliana Moro made a series of videos that were based on theatrical self-representations. However, in these videos the performative dimension is reduced to a minimum: *The solid adventure* (1993) or *Aristocrat* (1994) show the artist’s masked face, as she either sings or listens to a song. *A/A* focuses on the image of female feet fitted with ornate dance shoes with sharp red prostheses, attachments that accentuate their fetish quality. The feet dance a repetitive and tiring tip-tap that suddenly gets interrupted by a gunshot and the launching of a blood-soaked cloth that then falls, staining the dancer’s shoes. This violent end, with the blood inevitably evoking menstruation, points to the eruption of a repressive instance that interrupts the woman’s dance.

dafne boggeri

“ash” (2006)

duration: 1' 9"

In Dafne Boggeri's videos device and gesture are also reduced to the minimum. However, in this piece it is primarily the audio that dramatizes the action that we see in the images. Boggeri films these images in close proximity to her own mouth, which is covered in a thick layer of lipstick, using a digital camera. The brief sequence shows the action of the back of a hand passing over the painted lips in a way that actually removes the make-up. The disconcerting element of this video is tied to the close-up vision of the red lips that suggest an association between the mouth and the genitalia. Moreover, the movement, by causing corporal distortion, references performances by Ana Mendieta or Vito Acconci in which they explored the ephemeral borders between the inside and outside of the gendered body.

elisabetta benassi

**“you will never walk alone”
“timecode” (2000)**

duration: 3’ 40” + 3’ 40”

The videos of Elisabetta Benassi are distinct but speculative. *Timecode begins*, in fact, where *You will never walk alone* ended: on the motorcycle that had carried the two protagonists through the streets of Rome to the stadium where they improvised a game of soccer. Here, the artist plays the role of her alter ego “Bettagol”, a young motorcyclist and soccer-player, with a companion that looks like Pier Paolo Pasolini. The soundtrack to the video is entirely based on the film *Uccellacci e uccellini* (1966), while the wanderings of these two protagonists traverse an urban landscape in ruins, echoing Pasolini’s universe. The gender ambivalence of the artist’s alter ego, as well as the fetishized images of the motorcycle, which has been refurbished to the finest details, remind us that Pasolini’s sexuality was considered to be his most scandalous feature.

moira ricci

**“amore mio ti amo (ulivo)”
(2001)
duration: 2’ 48”**

“My love, I love you”, is the opening phrase of Moira Ricci’s video, spoken in the voice of a young girl whose childish voice seems particularly unsuited to the phrase. The remark is followed by a grainy image of a young girl, four or five years old, who climbs up a tree while carrying a doll. “I just finished washing the dishes” continues the voice in an imaginary dialogue with an absent or distracted husband. The super-8 film portrays the artist as a girl, while the voice reminds us that it is during childhood when we are taught about gender norms. The identification with an oppressive female role model is, however, represented in an ironic and exaggerated fashion. Towards the end of the video it is the girl herself that interrupts her own victimized self-representation with phrases like “are we going to play a little?” as if she were already rebelling against her own destiny as wife and mother.

marzia migliora

**“bianca e il suo contrario”
(2007)**

duration: 2' 56”

The video begins with a young woman dressed in immaculate white, standing immobile, as if waiting for something. In her hands she holds a bouquet of flowers, also white. She looks like a bride that for some unknown reasons finds herself suddenly alone, exposed in her immaculateness. Slowly, a black rain begins to fall, staining her face, flowers and dress, until there is nothing of the white left. The singing accompanying the brief sequence clearly references the sacredness of marriage, and contributes to dramatize the scene. The woman, impersonated by the artist, remains impassive in the face of her own chromatic reversal. These images of the purity of white contaminated by black rain evoke a whole range of meanings, for black and white, innocence and corruption, chastity and vice, all belong to the same symbolic order.

ottonella mocellin

“the second woman” (2002)

duration: 13’ 5”

The Second Woman is the last video Ottonella Mocellin made alone; since then she has always worked in partnership with Nicola Pellegrini. Through a simultaneously hilarious and dramatic dialogue between a woman and her imaginary double, this work takes on the theme of the difficult processes of feminine subjectification. In the piece, the woman’s identification with her mother is represented by a photo that stands behind her, creating a literal backdrop to the conflict that plays out in the process of self-inquiry. The “second woman” is in fact a punitive woman controlling and punishing the childish and yielding behaviour of the protagonist, who is herself incapable of imposing rules and is accused of not wanting to grow. From this dialogue between the two Ottonellas, the entire complexity of becoming a woman becomes apparent. The artist profiles this process of becoming a woman not so much on the basis of achieving a fixed identity, but as a conflictual process, the completion of which is nothing but a normative illusion.

marcella vanzo

“ama” (2005)

~~duration:~~ 4’ 23”

Ama, the third person singular form of the verb *to love* (in Italian), is the name of the castle in which Marcella Vanzo directed this film. However, the feeling of love and the bonds that it creates are the themes at the centre of her disrupted narration. In the video we follow her footsteps through the lens of the video camera as she walks inside the castle until she stops in front of a disturbing scene: a young woman seated on the ground is obsessively sewing the hair of a doll she is holding in her lap. Standing above her is an older woman, who is knitting the young woman’s hair. The doll symbolizes the destiny that awaits the young girl, while the physical bond between the mother and daughter seems to create a unit or whole from which it is very difficult for anyone to be extricated—except perhaps by way of a jolt, an advance escape, as violent as it is sudden.

giovanna zapperi

(Roma,1973) teaches Art History and Theory at the Ecole Nationale des Beaux-Arts in Bouges (France) and is a research associate at EHESS (Paris). Her doctoral dissertation on Marcel Duchamp's ambivalent masculinity received the City of Paris Award for Gender Studies and will be published in 2011. She was "Rudolf Arnheim" Guest Professor at Humboldt University in Berlin (2007-2008) and Fellow at the Institute of Advanced Studies in Nantes (2009). From 2005 to 2009 she was a member of the editorial board of the journal *Multitudes*, where she edited contributions by various contemporary artists and co-edited the issue on *Post-colonial Narratives*. Her writings have been published in international journals, books and exhibition catalogues.

contraseñas // pasahitzak // passwords

nuevas representaciones sobre la femineidad

emetasunari buruzko irudikapen berriak

new representations on femininity



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteiz
España