

## CARLA LONZI OCH KRISENS KRITIK 1969-1970

Kritikerns kommentar, men också bara dess närvaro som mental struktur och som roll, speglar ett mänskligt tillstånd av alienation som intar en dialektisk relation till konstnären, med vilken detta tillstånd emellertid är oförenligt. Inte motsatt, men orelaterad till konstnären (Lonzi, *Scritti sull'Arte* 648-649).<sup>1</sup>

1970 skriver den italienska konsthistorikern, kritikern och nyblivna separatistiska feministen Carla Lonzi sin sista text om konstkritik. Med rubriken "La critica è potere" (Kritik är makt) beskriver hon ett kristillstånd hos det kritiska subjektet och konstaterar att "vår kris är vår kritik." Samma år lämnade Lonzi konstvärlden. I denna artikel vill jag diskutera den kris som Lonzi beskriver som självreproducerande i det konstkritiska subjektets dialektiska självbild. Det vill säga, i kritikerns självförståelse såsom den tog sig uttryck i efterkrigstidens Italien och särskilt under den så kallade "varma hösten" 1969-1970, då den sociala kamp som drivits av landets arbetare, konstnärer och studentaktivister under sextioalet exploderade. Problemet med kritikerns självbild har, enligt Lonzi, ingenting med konstens faktiska

---

1 Samtliga översättningar är författarens.

sociala relationer att göra. Snarare handlar det om att smakomdörets råddande dialektiska modell förhindrar kritikerns egen självkritik. Kritikern agerar, skriver Lonzi, som om hon stod fri från det sociala; detta tycks vara en nödvändighet för att upprätthålla den kritiska modellen: "Om kritikern betraktar sig själv avbryts den intellektuella dominansens produktionskedja" (*Scritti sull'arte* 649). Enligt Lonzi kan kritikern inte undersöka konsten som en autentisk, mänsklig erfarenhet om hon inte erkänner sin egen roll i det dialektiska systemet.

Redan 1962 beskrev Lonzi kritikern som en "kulturell överbyggnad", vilken förutsätter konstnären som bas. Konstnärlig praktik och erfarenhet betraktade hon däremot som frånskild denna dialektik (314). Att kritikern själv agerar som vore den oberoende av de materiella förhållanden som konstens begrepp baseras på beskriver Lonzi som hyckleri. Detta hyckleri menar hon försätter kritikern i en kris som inbegriper både institutionen, kulturen och samhället i stort, men det inser inte kritikern själv:

Inget och ingen kan alltså försätta honom i kris, denna kritiker, som är oförmögen att inse att själva *vår kris är vår kritik*, kritiken av vårt kulturella och sociala mandat att utöva makt. (649)

Med dessa ord beskriver Lonzi krisen som inneboende i självkritiken, en omständighet hon menar kräver ett annat sätt att tänka och reflektera i relation till andra, om det så är fråga om konsthistoria eller om ett socialpolitiskt historiskt medvetande. Lonzi var inte den enda att under slutet av sextioalet ifrågasätta kritisk och politisk auktoritet i Italien. Det italienska sextioalet var en tid då formell organisering i det kommunistiska partiet konfronterades på liknande vis som Lonzi ifrågasatte tidens konstkritiska formalism. I båda fall rörde det sig om teoretiska dispyter mellan fälten semiotik, strukturalism, fenomenologi och marxism (Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* 67), men även om en växande social kritik av formella relationer såsom de etablerades i italiensk konsthistoria, partipolitik och i det post-fascistiska samhällsbygget i stort.

I fokus för denna artikel står den teoretiska och politiska kris som uppstod samtidigt i en italiensk konstkritisk och kommunistisk, partipolitisk kontext under slutet av sextioalet. Gemensamt för dessa två kontexter

under denna period var att de till stor del befolkades av samma figurer, vars begrepp om revolution och kritisk autonomi, kombinerat med ett bristande intresse för konstnärers och arbetares praktiker och intressen, debatterades alltmer under årtiondets gång. Syftet är att studera de former av kritik som sprang ur denna konfliktfyllda kris, där Lonzis konstkritik är ett centralt utomparlamentariskt exempel bland flera. Under åren 1969-1970 visade nämligen en mängd av landets kritiker, konstnärer, feminister, arbetare och på andra vis utomparlamentariskt politiskt engagerade subjekt på otaliga exempel på praktiska former för social kritik bortom formella modeller, stadgar och traditioner. Med utgångspunkt i Lonzis analys i "La critica è potere" behandlas dessa former som *krisens kritik*.

I det följande behandlas den *kris* som Lonzi påtalar som immanent i det konst- och historiebegrepp som präglade sextioalets Italien. Den dominerande förståelsen av dessa begrepp, sprungen ur en ortodox Hegelreception i både politisk filosofi och estetik, står i fokus för de problem som Lonzi gestaltar i sin text. Som redogörs för i det följande närmade sig krisens kritik under sextioalets slut konstnärliga praktiker såväl som de sociala praktiker som präglade den italienska arbetarkampen. Således visade den på en informell organisering av erfarenheter i form av ett kritiskt avståndstagande från en föreställd universalism inom både partiordning och konsthistoria. Detta avståndstagande diskuteras här som ett "negativt tänkande", med kulmen 1969 (Caccari; Tronti, *Dall'estremo possibile* 234; Tronti, cit. i Caygill 4). Året efter, 1970, visades ett mer affirmativt, praktiskt handlande i utomparlamentariska kritiska rum, vilket här redogörs för med det feministiska, separatistiska, decentraliserade och anti-auktoritära nätverket Rivolta Femminile som primärt exempel. Således diskuteras negation som en möjlighet annorlunda än den historiefilosofiska horisont som ortodox marxism och hegeliansk konsthistoria då betingades av. För att förstå krisens kritik såsom den skrevs 1969-1970 diskuteras relationen mellan negation och praktik, i vilken Lonzis kritiska skrivande och sedermera separatism är ett centralt exempel. Slutligen diskuteras Lonzis "oväntade subjekt" (*Sputiamo su Hegel e altri scritti* 60) som ett praktiskt alternativ till det formellt kritiska – lika signifikant för tidens rörelse som för frågan om kritikens subjekt i dag.

## ETT POLITISKT LUGN OCH EN KULTURELL KRIS

Strax innan Lonzi skrev "La critica è potere" hade hon grundat Rivolta Femminile tillsammans med den italienska konstnären Carla Accardi och den eritreansk-italienska journalisten Elvira Banotti. Vid sidan om Rivoltas första manifest, som spreds i fanzines under sommaren och hösten 1970, skrev Lonzi essän "Sputiamo su Hegel" [Låt oss spotta på Hegel] i vilken hon gjorde ett liknande ställningstagande om kvinnans roll i efterkrigstidens revolutionära kamp, som hon gjorde om konstnären i "Critica è potere". Med andra ord förstod hon kvinnans erfarenhet som varande bortom den dialektiska förståelsen av historisk mening. Det vill säga bortom de sätt på vilka mening förhandlades och praktiserades filosofiskt, partipolitiskt och juridiskt, inom ramen för nationalstaten. Den sexuella och kulturella konservatism som präglade det italienska kommunistiska partiet under denna period var något som Lonzi hade uppmärksammat redan under sin tid som medlem i partiet, då hon studerade konsthistoria i hemstaden Florens under mitten av femtiotalet.<sup>2</sup>

1956 skrev Lonzi en avhandling i konsthistoria, i vilken hon konstaterade en kris i teatern, något som även kan förstås som en kris i formell, figurativ gestaltning (Lonzi [1956] 1995). Trots att fokus för hennes forskning var relationen mellan tidig modernistisk bildkonst och teater i Italien och Frankrike är det tydligt att Lonzi även analyserade en kris i formell politisk organisering och konstkritisk praktik. Efter att ha deltagit vid 1955 års seminarier serie vid Gramsci-institutet i Rom, vars samtal berörde arbetsförhållanden i italienska fabriker (*Lavoratori e il progresso tecnico*), konstaterade Lonzi att "problemet med hur det är möjligt att skriva konstkritik och konsthistoria framstår för mig som alltmer akut" (brev till Marisa Volpi, 17 oktober 1955, cit. i Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970* 30). Några månader senare skrev hon med en tydligt materialistisk underton att en objektiv diskussion om konst är social i det att den förhåller sig till samhällets övriga objektiva relationer.

---

2 Samtidigt studerade Lonzi marxistisk teori, kritisk teori och operaism i en självorganiserad studiegrupp som hon bildade tillsammans med sin lillasyster Lidia och några andra florentinska vänner. Se Iamurri 26-27.



**Fig. 1.** Carla Lonzi i Minneapolis 1967.

Foto: Pietro Consagra © Archivio Pietro Consagra, Milano.

Relationen mellan en själv och konsten berör alltså omedelbart också ens relation till resten av samhället:

Jag talar om ett konstverks objektiva meningsinnehåll eftersom jag är övertygad om att var och en av oss har en objektivitet i relation till kulturen i detta samhälle. För att upprätta en relation mellan mig och konstverket måste jag lyckas greppa vilken betydelse som fungerar i relation till de andra former av aktivitet som föregår i min tid, för att kunna sammanfatta den aktuella historiska situationen och traditionen i mitt land (brev till Volpi, 13 januari 1956, cit. i Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970* 30).

Lonzi tog examen 1956 och strax därefter, 1957, lämnade hon både universitetet och det kommunistiska partiet i Florens. I stället flyttade hon till Rom för att skriva konstkritik. Som konsthistorikern Laura Iamurri skriver är det under denna period omöjligt att separera en politisk erfarenhet från konstens historia (Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970* 30). Fastän Lonzi var omgiven av liktänkande som också

konfronterades med detta faktum,<sup>3</sup> visar hennes skrivande under åren 1969-70 exempel på hur det går att skriva *krisens kritik* snarare än att kapitulera under *kritikens kris*. I slutet av sextioalet gav nämligen den hegelianska historiefilosofins förkämpar uttryck för en kris i definitionen och reproduktionen av kritiska och revolutionära subjekt, om så det rörde sig om italiensk partipolitik eller konsthistoria. En som var del av båda dessa fält var kommunisten och konsthistorikern Giulio Carlo Argan, som 1969 startade tidskriften *Storia dell'Arte* [Konsthistoria], med ett uttalat syfte att rädda konsthistoria som vetenskapligt ämne. I en essä med samma namn beskriver Argan en disciplinär och historisk kris i fältet. Med utgångspunkt i Walter Benjamins tes om "konstverket i reproduktionsåldern" (1936/2014) lokaliserar han sitt problem i ny teknik, en växande empirism<sup>4</sup> och en ideologisering av konsten. Samtliga faktorer menar Argan hotar kritikerns autonomi och därmed föranleder behovet av nya universella modeller för kritik. Med en tydlig dialektisk underton förespråkar han således ett universellt historiskt medvetande rörande konstens historiskt specifika mening för det kritiska subjektet. Det är "på liv och död", skriver han (Argan 35).

Med "La critica è potere" visar Lonzi att hennes syfte inte är att rädda det konstkritiska subjektet från dess historiskt-filosofiska öde. I stället var hon tidig att dra sig undan från de problembilder som efterkrigstidens konstkritik och kommunistiska formalism genomgick. Redan 1963 hade hon gett svar på tal rörande ett kulturpolitiskt projekt initierat av Argan, vilket, i likhet med hans senare essä, syftade till att formellt kategorisera konstnärliga vändningar i förhållande till tidens nya tekniker.<sup>5</sup> I texten "La solitudine del critico"

- 
- 3 Bland annat övervägde Lonzi att starta en kulturtidskrift med fokus på kollektivt arbete, tillsammans med vännen och studiekamraten Marisa Volpi och konstkritikern och kommunisten Corrado Maltese. Se Lonzi, Carla. "L'idea di una rivista d'arte moderne" Opublicerad, odaterad. Fondi di Carla Lonzi, La Galleria Nazionale, Rom.
  - 4 Argan nämner bland annat den amerikanske analytiske filosofen John Deweys bok *Art and Experience* från 1932, som hade ett stort inflytande i en italiensk konstkritisk kontext under efterkrigstiden. Se t. ex. Conte "'La critica è potere'. Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta"; och Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*.
  - 5 Argan nämner bland andra de italienska grupperna Gruppi T och Gruppi N, samt den tyska Gruppo Zero. Enligt den italienske konsthistorikern Michele Dantini

[Kritikerns ensamhet] som Lonzi strategiskt publicerade i den socialistiska tidskriften *Avanti*, där Argan återkommande medverkade, beskriver hon hur den formalistiska konstkritik som han representerade alienerar konstnärer med begrepp vitt frånskilda deras aktiviteter och intressen (*Scritti sull'Arte* 353). Genom att inte nämna Argan vid namn låter Lonzi honom representera ett större problem för den "militante kritikern" (354):

Om inte kritikern presenterar sig själv som ledare för en särskild rörelse; då förändras relationerna och kritikern försvarar anledningarna till sina val genom att etablera ett slags belägringsbrödraskap och en form av partidisciplin (*Scritti sull'Arte* 353).

Den italienska efterkrigstidens formalistiska konstkritik möter, enligt Lonzi, med andra ord samma problem som det kommunistiska partiets ortodoxi, en omständighet hon hos Argan beskriver som den militante kritikerns ensamhet. Argans formalistiska strategier kan härledas till en äldre kris i det italienska kommunistiska partiet, som sedan 1947 – strax innan den amerikanska Marshallplanen sattes i verket – införde en sektion för intellektuella (Brogi 140). Till följd av detta blev partitidningen *L'Unita*, i vilken Argan återkommande skrev och som Lonzi läste under studietiden, en viktig plats för kritisk debatt och diskussion, utöver de partipolitiska frågor som redaktionen behandlade. Förutom en tydlig anti-amerikanism hos de akademiska kommunisterna växte även en stark kritik av Sovjet, först i samband med invasionen av Ungern 1956 och sedan ytterligare i samband med invasionen av Tjeckoslovakien 1968. Medan en stor andel av dessa medlemmar, inklusive Lonzi själv, lämnade partiet 1957, var det också flera som uteslöts 1969.<sup>6</sup> Argan gjorde aldrig upp med partiet och försattes därför i vad operaisten Mario Tronti beskriver som en "politisk stiltje [som] orsakade en stor kulturell kris" ("Our operaismo" 133). För den generation som Lonzi och Tronti tillhörde var förhållandet till krisen dock en helt annan än Argans. Tronti skriver:

---

riskerade förslaget att individualisera konstnärliga metoder snarare än att se heterogeniteten i praktikerna. (Se "Una polemica situata e da situare" 89.)

6 Bland de som uteslöts grundade de båda kommunisterna Rossana Rossanda och Lucio Magri den italienska tidningen *Il Manifesto* 1971.

Kommunism var inte längre det sista stoppet på en tåg bana som ofrånkomligen ledde människan mot framgång. Enligt Marx innebär [kommunismen] nuets självkritik; enligt Lenin är det organiseringen av en kraft kapabel att bryta den svagaste länken i den historiska kedjan (133).

Både Tronti och Lonzi tog den första riktningen, vilket för Tronti innebar en självkritik inom partiet – något som Lonzi efter 1957 följde upp med en alltmer socialt orienterad konstkritik på utomparlamentarisk basis. Argans formalistiska organisering visar däremot på ett intresse för det sistnämnda, där ett universellt historiskt medvetande präglade både hans partipolitiska och konstkritiska verksamhet, vilka sammanfaller i den kris som han utropar i *Storia dell'arte*. Argans kris och Lonzis och Trontis förhållande till denna är centrala exempel på hur perioden mellan 1968 och 1971 är avgörande i italiensk politisk och estetisk-filosofisk historia.<sup>7</sup> Liksom Marcello Tari skriver var det denna period inte fråga om att etablera en slutgiltig social eller politisk självständighet, utan om "flera autonomier" (*Autonomie ! Italie, les années 1970* 53), rörande både arbetarrätt, studentkamp, kvinnokamp och konstnärlig organisering. Om vi läser Lonzi genom denna period blir det tydligt hur Rivolta Femminile separatism utvecklar 1969 års individuella, estetiska negation till en polyfon, social praktik. På så vis framstår Rivolta som ett förbisett exempel, vid sidan om den mångfaldiga, utomparlamentariska rörelsen Autonomia som tog form samtidigt. Medan relevant forskning i fältet (Galimberti, *Images of Class*; Ventrella och Zapperi; Golan; Mansoor, mfl.) behandlar den italienska feminismen som ett sexualpolitiskt sidospår, visar Rivolta Femminile exempel på hur det inte går att tala om kris och kritik utan att redan från början inkludera ett resonemang om genus och sexualitet.

#### FORMELL SPLITTRING

För att förstå den intellektuella kris som präglade italiensk konstkritik och politik 1969 är det viktigt att uppmärksamma hur den globala revolten

---

7 1971 tar den breda autonoma rörelsen mot landets fascistiska abortlagstiftning ordentlig form i Italien, vilken jag behandlar senare i denna text.



1968 fick en annan betydelse i Italien än i till exempel grannlandet Frankrike. Medan kritiken av institutioner och auktoriteter stod i fokus för den franska rörelsen omkring maj 1968, var uppfattningen om studentrörelsen splittrad i Italien (Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* 10). Som den italienske konsthistorikern Jacopo Galimberti tydliggör var det denna splittring som fick filosofen Antonio Negri och Tronti att gå skilda vägar (*Images of Class* 61). I fokus för deras konflikt, som sammanfattar tiden och kontexten mycket väl, var en splittrad syn på formell organisering, oavsett om denna tar form som en teoretisk modell eller konstkritisk dom, i partiet eller på universitetet. I det italienska kommunistiska partiet innebar det, som Tronti själv har uttryckt det, att ledningen hellre lyssnade på de välbemedlade studenternas mening än på arbetarna ("Our operaismo" 129).

Det problem i partiet som Tronti artikulerar bör förstås mot bakgrund av att slutet av det italienska sextioåret präglades av social kamp mot kapitalet självt, efter år av krig, fascism och depression, följt av ett nytt ekonomiskt uppsving präglat av den amerikanska Marshallplanen (1948-1953). Denna plan, som försåg den italienska skadeskjutna ekonomin med nya resurser efter kriget, var del av en imperialistisk bromsning mot Sovjets kommunism. Det amerikanska biståndet accelererade moderniseringen av den italienska industrin och landets konjunkturskifte visade sig därmed framför allt i en urbanisering av landets arbetskraft. Den snabba industriella utvecklingen ledde vidare till ett starkt kapitalistiskt motstånd hos både arbetare och intellektuella. I relation till detta motstånd framstod det kommunistiska partiets som borgerligt och ointresserat av både arbetarrätt och självkritik, vilket i slutet av sextioåret resulterade i stora, vilda strejker och aktioner som växte i autonoma nätverk över landet under slutet av sextioåret, med en första kulmen 1969, och vidare in i sjuttioåret. Det är i relation till dessa aktioner som krisens kritik växte fram i form av en vägran att lyda under eller själv reproducera den intellektuelle (Tari, *Autonomie ! Italie, les années 1970* 76), såsom detta subjekt opererade inom partiets och konstkritikens mycket tätt sammanflätade ordning.<sup>8</sup>

---

8 Dantini kallar detta avståndstagande för "decultura" (avkultur), med hänvisning till Lonzis begrepp "deculturalizzazione" (avkulturalisering) från 1970 (*Geopolitiche*

Till följd av det kommunistiska partiets splittring uppstod en mängd operaistiska politisk-filosofiska och socialpolitiska tidskrifter, såsom *Quaderno Rossi* (1961-1963) och *Classe Operaia* (1964-1967). Med dessa publikationer drev kommunistiska dissidenter som Tronti och Negri en intellektuell kamp mot kapitalets växande roll i högkonjunktorens entreprenöriella Italien. Som den brittiske historikern Paul Ginsborg beskriver saknades en facklig organisering hos landets växande skara industriarbetare, samtidigt som privatkonsumtionen tilltog i en häftig privatisering av både produktion och reproduktion. Detta till följd av en kraftig intern arbetsmigration, vilket även resulterade i rasistiskt präglade arbetsförhållanden på fabriker och byggarbetsplatser i norr. Samtidigt delades landsbygdens tidigare större släkt- och arbetsgemenskaper upp i kärnfamiljens individuella enheter, vilket påskyndade konsolideringen av traditionella könsroller och ledde till en växande mängd hemarbetande kvinnor i landet (Ginsborg 216; Gissi och Stelliferi 53). Den patriarkala könsmaktsordningen blev ännu mer rigid på grund av den rasistiskt motiverade lagen "kod X" mot användningen av preventivmedel och abort, införd av Mussolinis regering 1930 (Gissi och Stelliferi 27). Kod X avskaffades 1978, till följd av en autonom rörelse för aborträtt som liksom operaisterna kritiserade den post-fascistiska staten och det kommunistiska partiet, denna gång för dess ointresse att lyfta kampen för individens självbestämmande avseende reproduktion (56).<sup>9</sup>

Parallellt med en begynnande kamp mot kod X var året 1969 en tid då konstens och kritikens roll omförhandlades som en del av borgerlighetens relation till den moderna kapitalismen. Medan avantgardet fick nytt liv under efterkrigstiden i grannlandet Frankrike, vilket även avspeglades i 68-rörelsens situationistiska aktioner, präglades tiden efter 1968 i Italien av ett avståndstagande från avantgardekonstnärens och den intellektuelles dubbla

---

dell'arte 15-16). Lonzis begrepp diskuteras ingående i avsnittet "En annan kulturkritik". Rörande konstens avkulturalisering föreslår konstnären Daniela Palozzi en teoretisering av denna som kitsch i boken *Arte e decultura. Una teoria sul kitsch*, medan curatorn och kritikern Germano Celant beskriver avkultur som kulturell regression under social repression (*Arte Povera* 229).

9 Bland annat uttrycktes kritik mot partitidningen *L'Unita* 1965. Se Gissi och Stelliferi 56-57.

spel mellan borgerlig offentlighet och revolutionär kamp (Mansoor 29). 1968 ockuperades både Milanotriennalen och Venedigbiennalen av konstnärer och studenter, vilket från arbetarrörelsens perspektiv sågs som ytterligare ett exempel på att de intellektuellas kamp mot institutionell auktoritet var en annan än deras egen kamp mot kapitalet (Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* 10). Studentaktivisterna fick dock stöd av de utställande konstnärerna i Milano och Venedig (Di Stefano; Mordiglia)<sup>10</sup> och tillfället kan betraktas som det första i Italien då konstnärer, studentaktivister och kritiker, till viss del även operaister, möttes (Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* 27). I en text om ockupationerna tar Lonzi sin utgångspunkt i konstnärernas position och ställer sig frågande till operaisternas kritik, då de liknade konstnärerna vid studentaktivisterna, med argumentet att deras akademier var lika borgerliga. Enligt Lonzi går det inte att kräva samma självkritik från konstnärerna som från akademikerna och kritikerna:

Vore det meningsfullt att föreslå för konstnärer en liknande samvetsgranskning, att komma med liknande anklagelser? I vår mening inte alls, och inte för att konstnären har gudomlig investitur, utan för att det är konstnärernas kapacitet att inte identifiera sig med det sociala. Utan denna förmåga, som det konstnärliga arbetet är en ständig bekräftelse på och som ger just denna känsla av befrielse för dem som utför det, tills det överlämnas till andra, utan denna förmåga kan man inte tala om konstnärer, utan om målare eller skulptörer, d.v.s. om erkända medlemmar av en kategori, som å ena sidan är kulturell och å andra sidan facklig" (*Scritti sull'arte* 558-559).

Med andra ord menar Lonzi att den pågående kulturella, institutionella och sociala krisen inte är konstnärernas. Detta är vad hon upppepar i "Critica è potere", då hon beskriver kritikens kris som ett problem som inte ens berör konstnären. Att däremot använda konst i ideologiskt syfte, utan att i själva verket intressera sig för praktiken, är enligt Lonzi inget annat än konservativ sovjetisk intellektualism (560). Ett sådant perspektiv hade hon redan

---

10 Som Galimberti redogör för var ockupationen av Milanotriennalen inspirerad av den två veckor tidigare ockupationen av Musée des Beaux-Arts i Paris, som tog formen i en "Atelier Populaire" – en öppen workshop för produktion av trycksaker. Till skillnad från de franska ockupanternas konstnärliga intresse producerade italienarna i stället politiska texter ("A Third-Worldist Art?" 427).

avfärdat i "La solitudine del critico", med Argan som exempel. Lonzis syn på konstnärens praktik som subaltern och således utanför samhällets kriser ska därför snarare förstås med utgångspunkt i hennes förståelse av kreativa praktiker som "autentiska", sociala relationer (Conte, "Carla Lonzi a Torino: alcune coordinate" 694). Intresset för det autentiska kan därmed härledas till den konstkritiska aktivitet som Lonzi bedrev under sextioalet, då hon i växande grad kom att fokusera på personliga relationer och samtal snarare än kritiska begrepp och objekt. Hon var dock inte den enda italienska kritikern att ta denna vändning, som sannolikt är del av den kris som Argan utropar i *Storia dell'Arte*. 1967 beskrev kritikern och sedermera curatorn Germano Celant konstnären som gerilla, vars aktion motsatt organiserat motstånd drar nytta av sin kreativa spontanitet: "Den exploaterade konstnären blir gerilla för att kunna välja stridsplats, kunna utnyttja sin rörlighet, överraska och slå till, inte tvärtom" ("Appunti per una Guerilla" 5). Texten kom att fungera som manifest för den konstnärliga rörelsen "arte povera", som Celant introducerade i en monografi med samma titel 1969.<sup>11</sup> Med konstnären som revoltens protagonist beskriver Celant en konstnärlig rörelse under sextioalet, präglad av antikapitalism och anti-formalism. Denna rörelses praktiker hade de senaste decennierna gått under namnet "arte informale" (informell konst) och spelade även en viktig roll för Lonzis tankar om kritik.

## INFORMELL KONSTKRITIK

Begreppet om det informella, som hade präglat europeisk konst och litteratur sedan fyrtioalet,<sup>12</sup> populariserades av den franske kritikern och cura-

---

11 Som Galimberti redogör för fann Celant begreppet "povera" i en intervju med Turin-konstnären och vännen Giulio Paoloni, som deras gemensamma vän Lonzi hade publicerat tidigare samma år. I samtalet med Lonzi talar Paolini om idén om "fattig konst" med utgångspunkt i den polske regissören Jerzy Grotowskis manifest för en "fattig teater", som hade kommit ut på italienska 1968 (Galimberti, "A Third-worldist Art?" 420). 1969 utelämnar dock Celant referenser till studentrörelsen och marxismen, som stod i fokus för hans första text om gerillakonst (Ibid, 433).

12 Se till exempel Crispolti.

torn Michael Tapié med boken *Art autre* (1951)<sup>13</sup> – en formulering som Lonzi speglar i social bemärkelse då hon beskriver konstnären som "utanför".<sup>14</sup> Liksom Celant och Lonzi var Tapié baserad i den växande konststaden och det industriella, intellektuella, operaistiska centrat Turin i norra Italien under sextiotalets början. Med förgrundsgestalter såsom den franske målaren Jean Dubuffet och den italienske målaren Lucio Fontana beskrev Tapié informell konst som den italienska versionen av abstrakt expressionism (Golan 40), med tydlig koppling till japansk Gutai (Lonzi, *Scritti sull'arte* 294-297). Det rörde sig om en anti-konceptuell konstnärlig vändning med fokus på process snarare än form, och språklöshet snarare än teori, som i högsta grad vände sig mot kapitalets konceptuella och kommersiella estetiska former, såsom de tog sig uttryck under den häftiga liberaliseringen av landet. För Lonzis del kom början av sextioalet primärt att präglas av en tät vänskaplig och intellektuell korrespondens med ex-situationisten Guiseppe Pinot Gallizio, vars bortgång 1964 innebar en tydlig vändning för henne. Med texten "Una categoria operativa" från samma år uttryckte Lonzi sin första fundamentala kritik av det moderna konstbegreppet, med utgångspunkt i det informella som kollektiv aktivitet. Mot en universalistisk hegeliansk historiefilosofi befäster hon iakttagelsen att oavsett om konsten som historisk kategori dör eller överlever, så förblir måleri en levande praktik:

Idag är det uppenbart att deras inställning inte alls är dadaistisk, och inte hör hemma i tematiken om 'konstens slut', tvärtom representerar den en vändning mot en pragmatisk, positiv tillit rörande bruket av de kvaliteter som det informella

---

13 1997 skrev den amerikanska konstkritikern Rosalind Krauss och den franske konstkritikern Yves-Alain Bois boken *Formless. A User's Guide*. Tapiés begrepp om det informella avfärdas där av Bois som en dold formalism (138-143).

14 Redan 1929 beskrev den franske filosofen Georges Bataille det informella som det förkonceptuella och begreppslösa, i en grundläggande kritik av modern filosofi och formalism (se *Documents* 7382). Under sextioalet skulle Lonzis intresse för det informella visa sig ligga allt närmare Batailles. Det är därför inte en överraskning att Lonzi lämnade akademi och parti samtidigt som hon anammade begreppet 1957, efter att ha introducerats till Tapiés bok av vännen Marisa Volpi (se *Un margine che sfugge*). För vidare läsning om Batailles informella subjekt, se t. ex. Bush.

belyser. Ingen kan vara säker om konsten är över, men måleriet däremot, det lever vidare (*Scritti sull Arte* 389).

Lonzi beskriver här konstnärlig praktik som en heterogen upplevelse hos en ny generation konstnärer som inte försöker rädda konsten utan snarare se den för vad den är på ett informellt plan. Kritikerns "ensamhet" transformeras därmed hos konstnären från individuell självförståelse till en gemensam upplevelse. Denna upplevelse tar, enligt Lonzi, sig uttryck i form av ett annat slags skönhet än den estetiska, i kraft av kollektiv erfarenhet (390).<sup>15</sup> Om sextioalets första del präglades av dessa kollektiva, "annorlunda" uttryck, dröjde det inte länge innan post-informell arte po- vera exporterades internationellt av Celant i slutet av decenniet och in i sjuttioalet (Conte, "La critica è potere"). Celants karriär som curator (Corna) är ett exempel på hur motstånd till formalism paradoxalt nog affirmerades som en specifik rörelse med specifika kategorier i europeiska grannländer och på andra sidan Atlanten, vilket skiljer sig från 1969 års i övrigt mer polemiska tillstånd.

#### EN IMAGINÄR GEMENSKAP

En skrift som samlar ovan nämnda problem hos den intellektuella, den revolutionära, liksom hos studenten och kritikern, är Lonzis bok *Auto-*

---

15 Som Belloni påpekar går det att likna Lonzis tidiga kritik av kritisk auktoritet vid den som formulerades av den tyske studentaktivisten Rudi Dutschke. Han gick under samma period till historien med begreppet om den "långa marschen genom institutionen". Detta var en modell som snarare än att motarbeta institutionell auktoritet utifrån, talade för ett kritiskt arbete inifrån institutionen. Under denna period läste han, liksom Lonzi, Dubuffets bok *Asphyxiante culture* från 1967. I denna text yrkar Dubuffet på ett avskaffande av publiken som subjekt, med argumentet att "alla är aktörer" (*Militanza artistica in Italia 1968-1972* 74). Galimberti påminner vidare om att Dutschke tillsammans med Adornostudenten och studentaktivisten Hans-Jürgen Krahl uppmanade till gerillaaktioner ("A Third Worldist Art?" 423-424). För vidare läsning om relationen mellan tysk och italiensk studentaktivism denna period, se Marcello Taris text om den italienska receptionen av Krahl, "Lenin in Inghilterra, Krahl in Italia". För vidare läsning av Krahls kritik av teoretisk formalism, motsvarande den italienska, se Krahl, "The Political Contradictions in Adorno's Theory" 831-834.

*ritratto* [Självporträtt], från sommaren 1969. Arbetet med boken var en spontan idé sprungen ur omständigheten att Lonzi insjuknade i bröstcancer under en vistelse i USA, vilket förlängde hennes tid i landet mitt under brinnande studentrevolt. Hennes bidrag till stridigheterna kring betydelsen av 1968 i Italien bestod således i att redigera om de tjugotal intervjuer som hon hade utfört med en rad post-informella konstnärer, som hade publicerats åren innan (Conte, "La critica è potere" 93; Lonzi, *Scritti sull'arte*). Genom att klippa och klistra i sina transkriptioner monterade hon ett nytt, imaginärt gruppsamtal mellan henne själv och fjorton av konstnärerna, varav flera från Turinscenen. De sista intervjuer som Lonzi redigerade i boken hade hon utfört hon efter att ha återvänt till Italien 1969, då det sociala och politiska landskapet hade tagit en annan form efter majrevolten. I fokus för samtalet i *Autoritratto* står konstkritikens överflödighet och det revolutionära subjektet som konstnär och barn i ett. Medan Lonzis fraser i boken är få, tycks hon tala om sin kritikerposition genom konstnärernas röster. Tydligast är detta då konstnären Mario Nigro påminner om hur alla sociala subjekts kritiska kapacitet gör en formell kritiker överflödig:

Kritikern borde förändra sin egen struktur, han borde försätta sig själv i situationen hos en person som lever i ett idealt samhälle, där kritikeryrket inte finns – men kritikern finns, vi är alla kritiker (*Autoritratto* 87).

Ur Lonzis montage växer det implicita budskapet att konstnären är den riktiga frihetskämpen, förtryckt under den intellektuelle revolutionären och kritikern. Det vill säga, på samma vis som Lonzi senare kommer att förstå kvinnan som förtryckt under samma figurer. Inom ramen för Rivolta Femminile kom Lonzi dock att sammanfatta detta kritikersubjekt – som hon själv lämnade 1970 – som *patriarkal kultur*. Då hon i *Autoritratto* ännu var kritiker i relation till de konstnärer som hon talade med, förflyttades hennes skrivande subjekt, i kraft av montage, in i en imaginär gemenskap med konstnärerna.<sup>16</sup> Som "La solitudine del critico" avslöjar hade Lonzis

---

16 Den enda kvinnliga konstnär att medverka i *Autoritratto* är Carla Accardi, som Lonzi grundar Rivolta Femminile tillsammans med året efter bokens publicering, 1970.

tidigare konstkritiska individualitet inte tillåtit en sådan gemenskap. På så vis spelar hon dubbla roller i *Autoritratto*, som både imaginär konstnär och kritiker, något som hon själv förklarar med orden: "[J]ag vill vara nära konstnärer och befria mig själv som person som har tillgång till en akademisk kultur" (*Autoritratto* 63-64). Det är inte ovanligt att Lonzi på grund av detta uttalande förstås som aspirerande konstnär i en retrospektiv reception (Golan 12), men faktum är att den kris som kritikersubjektet upprätthåller 1969 rör sig om något helt annat för Lonzi. I sin dagbok beskriver hon hur hennes intresse att skriva konstkritik grundade sig i en vilja att "förverkliga andra", vilket hon efter några år som kritiker såg sig vara oförmögen att göra:

Men i slutändan, i *Autoritratto* – som är ett erkännande av konstnärernas autenticitet, ett erkännande som uttrycker en självinvestering som subjekt från min sida – blev jag bara stärkt i mitt förkastande av kulturen för att kunna urskilja det konstnärliga ögonblicket som autentiskt, men inte som mitt eget, och i tilltron till en oväntad plats där jag kunde föra fram min egen identitet i ljuset (Lonzi, *Taci, anzi parla* 30–31, cit. i Conte, "La critica è potere" 108–109).<sup>17</sup>

Härmed beskriver Lonzi att hennes informella relation till konstnären, vars oväntade identitet tog form av sig själv och bortom kritikerns begrepp, också fick hennes egen identitet att framstå tydligare. Således var konstnärligt arbete för Lonzi en social praktik rörande subjektets tillblivelse i relation till andra, bortom en dialektisk, epistemologisk eller partipolitisk formalism. I introduktionen till *Autoritratto* skriver hon att konstkritiken verkar under den falska förespegligen att det kreativa och det kritiska kan separeras (*Autoritratto* 12; Conte, "La critica è potere" 97), vilket konsthistorikern Lara Conte förtydligar som en institutionell distans från konstnärlig reflektion ("La critica è potere" 94). Likväl förblev Lonzi bokens enda författare och i en intellektuell miljö mottogs den därför som alltför biografisk eller alltför estetiserande (Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* 63). I retrospektiv skriver en av de medverkande konstnärerna, Giulio Paolini,

---

17 Lonzis dagbok publicerades ursprungligen av Rivolta Femminile i Milano, 1978. I denna artikel hänvisas även till 2010 års upplaga av *Taci, anzi parla*.





**Fig. 2.** Carla Lonzi, Elvira Banotti och Carla Accardi under Rivolta Femminiles första möte i Rom, 31 maj 1970.

Foto: Pietro Consagra © Archivio Pietro Consagra, Milano.

som var Lonzis vän sedan tiden i Turin, att Lonzi faktiskt lyckades med att göra något annat:

Till skillnad från de kritiker som under denna period hade en tendens att möta konstnären för att sedan utöva sin skrivande verksamhet, hade Carla snarare tendensen att vara del av livet hos de konstnärer som hon ansåg vara intressanta. Detta förklarar också orsaken till hennes övergång till feminismen: konstkritiken, såsom hon uppfattade den, tillhörde erfarenheten snarare än de teoretiska studierna, och var en död utväxling utan förmedling (Paolini 2007, cit. i Conte, "La critica è potere" 98).

I december samma år, några månader efter att *Autoritratto* hade publicerats, skrev Celant texten "Per una critica acritica" [För en okritisk kritik] i vilken han föreslår att konstkritikern ska verka som ett slags "översättare", vilken inte själv gör ett kritiskt urval och ett tolkning (Celant 1969, cit. i Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* 64). Celant betraktar vidare

konstkritiken som ett slags curatorieell akt *avant la lettre*, genom vilken kritikern blir jämlik konstnären – något som han samtidigt satte i praktik med den internationella exporten av arte povera. Som tidigare nämnts redigerade Celant samma år den första monografin om konströrelsen, som primärt består av fotografisk dokumentation av valda verk, konstnärernas egna ord om dessa, samt en kort text av honom själv. Här beskriver Celant produktionsprocessen som personlig snarare än kritisk, i kraft av en jämlik utväxling av information och erfarenheter mellan konstnärer och kritiker (cit. i Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* 68). Ett år tidigare, i november 1968, var Celant bland de kritiker som bidrog till det tredje numret av kulturtidskriften *Cartabianca*. Det var det första numret som tidskriften publicerade efter den globala majrevolten. Med inspiration från den amerikanska kulturkritikern Susan Sontags essä "Against Interpretation" från 1966, som hade utkommit på italienska redan 1967, fick numret temat "Contestazione estetica e azione politica" [Estetisk motsättning och politisk aktion].

Liksom Lonzis *Autoritratto* behandlade novembernumret av *Cartabianca* studentrörelsens relation till konstnärlig praktik, vilket visades i ett montage av dokumentära fotografier och kritisk text. Medan Lonzis fotografier i *Autoritratto* tydliggjorde hennes personliga relationer till konstnärerna och deras berättelser om alltifrån barndom till social kamp, inledde *Cartabianca* med ett fotografi från en sammandrabbning mellan aktivister och poliser på Boulevard Saint Michel i Paris, i maj samma år<sup>18</sup> (Oliva, Menna och Trini, "Contestazione estetica e azione politica" 2; Conte, "La critica è potere" 101; Belloni, "Contestazione estetica e azione politica"). Som Belloni tydliggör reflekteras tidskriftsnumrets mängd av fotojournalistiskt material även i författarnas kritiska texter, där den täta relationen mellan kritik och dokumentärt fotografi tydliggörs (*Militanza artistica in Italia 1968-1972* 21). Gemensamt för de medverkandes bidrag i *Cartabianca* var en vändning från estetisk dialektik till vad kritikern Alberto Bonito

---

18 En liknande sammandrabbning vid knutpunkten Valle Giulia i Rom den 1 mars samma år kom senare att betecknas som den italienska 68-rörelsens startskott (Galimberti, "A Third-worldist Art?" 425-426).

Oliva i sin text kallade för en "intransitiv kritik" ("intransitivo critico"), vilken, liksom grammatikens intransitiva verb, saknar objekt. Att Lonzi inte bidrog i numret visar på en splittring också bland dissidentkritikerna själva. Vidare gör detta faktum tydligt att hennes intresse sträckte sig längre än så, även om hennes förslag i *Autoritratto* framstår som likvärdigt Celants och Bonito Olivas. Som ovan nämnts visar Lonzi dock med "La solitudine del critico" och "Critica è potere" att den ensamma kritikerns falska anspråk på estetisk jämlikhet reproducerar en kris som inte berör konstens faktiska sociala relationer. Snarare än kritikens kris blir krisens kritik därmed ett helt annat sätt att skriva för Lonzi, vilket Rivolta Femminiles kollektiva och separatistiska skrivpraktiker visade exempel på. Det är därför nödvändigt att dessa praktiker förstås som en negation.

#### NEGATION BORTOM HEGEL

Hösten 1969 skrev den italienska kommunisten och filosofen Massimo Cacciari texten "Sulla genesi dell pensiero negativo" [Om uppkomsten av negativt tänkande] i den politisk-teoretiska och operaistiska tidskriften *Contropiano – Materiali Marxisti*, som han startade tillsammans med Antonio Negri och Albert Asor Rosa 1967.<sup>19</sup> Ett knappt år efter majrevolten och strax innan den varma hösten skriver Cacciari förhistorian till en negativ vändning i kritiska och autonoma praktiker i slutet av sextioalet. Det vill säga, ett annat negativt tänkande än det som post-Hegeliansk historiefilosofi erbjuder inom ramen för både politisk teori, estetisk filosofi och politisk organisering. Med utgångspunkt i vad han beskriver som rationalitetens kris skriver Cacciari bland annat om hur den erfarenhet som bebor en negativ tomhet ska förmedlas i ny form, där – motsatt en dialektisk formalism – förhållandet mellan kultur och liv undersöks på nytt, i formen av ett motstånd (Cacciari 137). Negativitet som utgångspunkt för kritiskt tänkande var viktigt för den sena operaistiska rörelsen i Italien denna pe-

---

19 Negri lämnade strax tidskriften efter att Tronti publicerade texten "Il partito come problema" [Partiet som problem] redan i det andra numret (Galimberti, *Images of Class* 161).

riod, då det Hegelianska arvet härjade både till höger och vänster. I början av sjuttioalet kom en grupp operaister att dyrka konstens negativa kraft med utställningar i Rom och Paris, som stöttades curatoriskt av Celant (Galimberti, *Images of Class* 225, 227).

1970 gjorde Bonito Oliva en curatorisk form av sin "transitiva kritik" och producerade en utställning inspirerad av Caccaris text om negativitet: *Vitalità del negativo nell'arte Italiana 1960/70* på Palazzo dell'Esposizione i Rom (Golan 78). Här visades etablerade atre povera-konstnärer, varefter kritikern och curatören Pierre Restany konstaterade att "[k]ritikern är den riktiga konstnären idag" (50). Två år senare, 1972, lyfte den italienske arkitekten och operaisten Manfredo Tafuri ett varnande finger för att den växande italienska industrin själv intresserade sig för konstnärliga gester (Galimberti, *Images of Class* 167). Lonzis senare texter måste förstås i denna kontext och är även ett viktigt exempel på hur negation som praktik också levde kvar utanför samtidskonsten. Med Rivolta Femminile utvecklade Lonzi i stället negationen till en separatism som internt bekräftar ett montage av relationer och erfarenheter, vilket möjliggör andra modeller för subjektets tillblivelse i filosofin, såväl som i samhället.

Samtliga ovan nämnda kritiker, kommunister, operaister, konstnärer och curatorer visar exempel på en kritisk splittring i Italien, vilken kan förstås med utgångspunkt i utmattningen av en dialektisk-teoretisk och organisatorisk modell.<sup>20</sup> Historien om krisens kritik 1969 är dock inte fullkomlig om vi nöjer oss med att behandla det kritiska subjektets kris med utgångspunkt i de brott som skedde i konstnärliga, kritiska, kommunistiska och operaistiska kretsar i Italien. Som ovan nämnts resulterade det konjunkturskifte som landet genomgick under efterkrigstiden, och som blev tydligt i slutet av sextioalet, även i ett accelererat befästande av de heteronormativa könsroller som hade etablerats under fascismen. Centralt för den sexualpolitiska kamp som växte mot både normer och lagar var att grupperna som drev kampen var autonoma och transnationella på så vis att de var del av partier men inte beroende av dessa (Stelliferi, "An

---

20 Den italienske filosofen Giorgio Agambens filosofi representerar följderna av denna process (*Infanzia e storia; L'uomo senza contenuto*).

Apparent Victory”?” 104; Bono och Kemp 378). Medan den kommunistiska och operaistiska rörelsen under sextioalet gjorde sig tydlig som en kritik av parti och kapital visade den sexualpolitiska rörelsen som tog form med Rivolta 1970 snarare på en kritik av den post-fascistiska staten, vilket även inkluderar parlamentarismen och den kommunistiska idén om proletarietets diktatur. Därför är det nödvändigt att förstå det kritiska subjektets kris 1969 i ljuset av tidens sexualpolitiska kamp. Lonzi är en av de få figurer i Italien som var del av båda kontexter och hennes texter visar därför särskilt uttalat på denna nödvändighet. I en text publicerad i samband med tioårsminnet av 1968 skrev Lonzi:

Ungdomar var å andra sidan tvungna att göra upp med 68-rörelsens slagord, metoder och myter för att komma i kontakt med en feministisk anda. Det var trots 68 och inte tack vare 68 som de kunde göra det. Personligen fann jag det mer stimulerande att träffa unga människor som antingen hade stannat utanför studentrörelsen, eller som var obekväma med sitt deltagande, och därför deltog kritiskt, utan att identifiera sig med den (Lonzi, "Quell'incredibile '68").

Lonzis väg genom den italienska intelligentsias politiska organisering och konsthistoriska formalism, som har redogjorts för ovan, är ett tydligt exempel på hur kritisk teori, konsthistoria, autonom organisering och separatistisk feminism måste förstås i relation till varandra – snarare än som motsatser eller parallella företeelser. Även Lonzi förföljs sedan tiden på universitetet och i det kommunistiska partiet av Hegels fenomenologi. I "Sputiamo su Hegel" använder hon denna kunskap (Giardini 200) för att vända Hegels dialektik mot de sätt på vilka hans modell gjordes formellt operativa i hennes omgivning: staten, patriarkatet, konsten, kapitalet och partiet. Den praktiska form av negation som Lonzi etablerar i sin text utövar hon dock inte ensam, såsom hon tidigare hade beskrivit kritiksubjektet i "La solitudine del critico". I stället skriver hon i sällskap av en växande skara i Rivolta Femminile anti-auktoritära och transregionala nätverk. "Sputiamo su Hegel" bör därför förstås som en logisk följd av de separatistiska kvinnomöten i Rom som Lonzi och de andra Rivolta-grundarna deltog i 1969 (Stelliferi, *Il femminismo a Roma* 19). Då diskuterades begreppet *consciousness raising* [att öka medvetande om något], vilket med det italienska

ordet *autoconscienza* [självmedvetande] snart skulle få en egen betydelse inom ramen för Rivolta.

#### EN ANNAN KULTURKRITIK

I "Sputiamo su Hegel" (1970) beskriver Lonzi självkritik som en "vägran att delta i en dialektisk utveckling", vilket transformerar ett hegelianskt, syntetiskt meningsinnehåll till en fråga om uttryck och självbestämmande (Giardini 201). I förlängning av detta introducerar Lonzi begreppet *sexuell skillnad*, vilket kan förstås som ett socialt avståndstagande från en dialektisk process, materialiserat i en redan existerande samhällelig sexualpolitisk segregation. Här hävdar Lonzi att det inte går att förstå könsbinaritet som en dialektik, vilket hennes samtida Shulamit Firestone i USA försökte göra med *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, från samma år. Som Lonzi tydliggör är det något annat än en ny syntes som Rivolta Femminile vill nå: "De krav som vi ställer förutsätter ingen antites, utan en förflyttning till en annan nivå" (Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri Scritti* 54).

Lonzis skillnadsbegrepp kom under slutet av sjuttioalet och vidare in i åttiotalet att bli centralt för italiensk och fransk feminism, men tyvärr har den viktigaste byggstenen i hennes modell fallit bort i den nutida användningen av begreppet: negationen. Snarare än att manifesteras en identitet etablerar Lonzi, genom att synliggöra kvinnans roll i och utanför systemet, en modell för vägran av en fast form. Det är med utgångspunkt i detta utanförskap som Lonzi introducerar begreppet *deculturazione* (avkulturalisering) i "Sputiamo su Hegel". Avkulturalisering visar på en vändning från bildningens historiska relevans för det moderna subjektet och kan därmed förstås som en praktisk modell för negation i formen av ett informellt, kreativt undandragande och en vägran att delta i samhället.<sup>21</sup> Genom

---

21 Som redan nämnts i fotnot 7 användes begreppet *decultura* (avkultur) av Celant 1969 då han i sin introduktion till "arte povera" beskriver kulturell regression under socialt förtryck (*Arte Povera* 229). I relation till begreppet avkultur framstod därmed *arte povera* som fri från detta förtryck tack vare sin informella tillkomst. På liknande vis beskriver Lonzi avkulturalisering som informella praktiker och relationer,

att beskriva kvinnan som subaltern<sup>22</sup> visar Lonzi på både nationalstatens, den borgerliga offentlighetens och den formella marxismens svaga punkt: kulturellt etablerade, patriarkala könsroller.

Medan Firestone, trots sin relevanta kritik av bildning och klass, utgår från en biologistisk förståelse av sexualitet, lägger Lonzi grunden för en praktisk historiefilosofi som ligger närmare Walter Benjamins kritik av Hegels motsvarande sådan. På så vis gör Lonzi den sexualpolitiskt segregerade kontext som kritiska och politiska praktiker i femtio- och sextiotalets Italien tog sig uttryck i till en fråga om att vägra delta – både praktiskt och epistemologiskt. Således blev den "negativa kraft", som hos Celant, Bonito Oliva med flera resulterade i utställningsprojekt, för Lonzi snarare en fråga om autonom sexualitet, redaktionell praktik, publicering och inte minst, återkommande förtroliga samtal inom Rivoltas många separatistiska redaktionsmöten. I denna kontext innebär självmedvetande, som den italienska konsthistorikern Federica Giardini tydliggör, inte "mening" i kritisk bemärkelse (202-203). Snarare är det för Lonzi fråga om att definiera sig själv bortom dialektikens sociala former. Begreppet *autodeterminazione* [självbestämmande] som Lonzi introducerade som alternativ till den kritiska domen och den dialektiska syntesen, ska därför

---

i kraft av *autocoscienza*. Med denna vändning från kulturindustrin valde Lonzi att ge begreppet avkultur en annan betydelse än masskultur och marginaliserad media. Att överta ett begrepp på detta vis liknar senare användning av begreppet "fuori" av den italienska kommunistiska homosexuella rörelsen och tidskriften med samma namn, *Fouri*, som kommunisten Mario Mieli var förgrundsgestalt för då den bildades i Turin 1971. Med "fuori" åsyftas både "utanför" samhället och redan "ute", i termer av att komma ut som homosexuell. På så vis transformeras ett socialt utanförskap till en social möjlighet, i likhet med Lonzis förståelse av begreppet sexuell skillnad. Tack till Mikkel Ibsen Sørensen för en specifik översättning och contextualisering av "fuori".

- 22 Begreppet subaltern används här i Gayatri Chakravorty Spivaks förståelse av begreppet, snarare än Antonio Gramscis – fastän Lonzi läste Gramscis tidskrift *L'ordine nuovo* i sin ungdom. Orsaken är att Spivak förstår det subalternerna som något bortom det moderna kritiska subjektets former, snarare än som en fråga om alienation inom ramen för den moderna kapitalismen, vilket står i fokus för Gramsci. För en redogörelse av Gramscis begrepp, se Anderson. Tack till Mikkel Bolt som uppmärksammade mig på denna artikel.

inte förstås som organisering eller formell egenmakt. Tvärtom var Rivolta rörligt, decentraliserat och anti-auktoritärt, fastän kvinnorna i nätverket liksom författarna bakom *Contropiano* och *Cartabianca* var starkt färgade av intellektuella miljöer och praktiker.<sup>23</sup> Till detta kan tilläggas att Lonzi och de andra Rivoltagrundarna trots sitt relativt normativa leverne inte var hemmafruar som många andra kvinnor under denna period, utan både välutbildade och ekonomiskt självständiga, vilket reflekterar deras klassbakgrund och tillvägagångssätt (Samtal med Iamurri, september 2023).

### ETT OVÄNTAT SUBJEKT

Det brott som Lonzis och Rivolta Femminiles separatistiska feminism utgjorde 1970 var samtidigt socialt och personligt, vilket i Lonzis fall reflekterar både den italienska konstkritiken, den dominerande politiska filosofin och motsvarande organisering under slutet av sextioalet. Här är det värt att anmärka att Lonzi liksom Tronti talar om en annan form av subjektivitet än den universella, kritiska, transcendentala identitet som präglade kommunistisk partipolitik och konstkritisk diskurs denna tid. I en retrospektiv redogörelse för operaismen skriver Tronti att:

Många av de som skapade sextioalets "alternativa subjektivitet" hade formats utanför och var till viss del mot arbetarrörelsernas och dess partiers institutionella former" ("Our operaismo 128).

Det utanförskap som Tronti beskriver har en viss likhet med Lonzis tidiga partikritik som redogjorts för i denna artikel. Medan Tronti primärt förblev inom partiet "som problem" för arbetarautonomi synliggör hans senare samarbetspart Marcello Tarì hur den subalternas position som Lonzi och

---

23 Rivoltas privilegierade, informella separatism gjorde nätverket svårt att nå, och Lonzi antogs ofta vara ledare. I arkivet efter Lonzi på La Galleria Nazionale i Rom går det att se hur flera personer skrev brev till henne för att nå nätverket. Som svar på detta skriver Rivolta 1971 att "Rivolta Femminile har ingen ledare och har aldrig haft en." Se "Per l'identificazione di Rivolta Femminile" ("Rörande hur Rivolta Femminile identifieras"), 4 februari 1971. Texten skickades som svar till en journalist och är opublicerad i sin helhet. Fondi di Carla Lonzi, Galleria Nazionale, Rom.



Rivolta påvisade hos konstnären och senare hos kvinnan var "alternativ" från början:

Att i själva verket utgå från icke-subjektets historiska position gjorde det möjligt för kvinnorna att ta en annan riktning än männen, att praktisera en flyktlinje genom vilken de vägrade att vara subjekt enligt den västerländska metafysikens kriterium: de var minoritära subjekt som tillslut valde att förbli sådana och bibehålla sin autonomi (*Autonomie ! Italie, les années 1970* 139).

Taris formulering speglar tydligt Lonzis beskrivning av sexuell skillnad som en krafthandling snarare än en social och metafysisk brist. I "Sputiamo su Hegel" skriver Lonzi:

Låt oss erkänna vår kapacitet för att göra detta ögonblick till en total förändring av livet. Inte enligt herre-slav-dialektiken utan genom att bli medvetna och introducera det Övåntade Subjektet för världen (60).

Med dessa ord beskriver Lonzi ett mångfaldigt medvetande bortom universell dialektik och identitet. Som Vinzia Fiorino påvisar finns det därmed en likhet mellan Lonzi och Franz Fanon, rörande de sätt på vilket båda bryter med en universell syn på historisk utveckling och därmed föreslår subjektiv tillblivelse utanför dialektiken (194).<sup>24</sup> För Lonzi har dock begreppet kolonisering primärt en roll som påminner om den franske situationisten Guy Debords beskrivning av ett alienerat historiskt medvetande (1967).<sup>25</sup> Till skillnad från hans omskrivning av Marx visar Rivoltas redaktionella praktiker dock exempel på materialiseringen av en annan historiefilosofi än

---

24 Enligt Laura Iamurri finns det anledning att tro att Lonzi läste Fanon redan på franska och implicit refererade till honom då hon talade om koloniserade subjekt i "Sputiamo su Hegel" (Samtal med Iamurri, november 2022).

25 Lonzi var införstådd i den situationistiska modellen via vännen och Turinkonstnären Guiseppe Pinot-Gallizio, såväl som genom det gemensamma intresse för Gallizios praktik som hon delade med Debords före detta partner, Michèle Bernstein. Vidare hade situationismen i Turin ett starkt inflytande på studentaktivismen, som gjorde praktik av "gerillakonstens krigsföring" efter Celants text 1967. Som Galimberti påpekar var Internationale Situationiste kritiska emot den självidentifierade situationismen, och Debord skrev att IS enbart accepterade själva universitetssockupationen i Turin som situationistisk ("A Third-Worldist Art?" 419).

den dominerande Hegelianska, i vilken subaltern subjektivitet tar andra, praktiska former bortom dialektiken. Rivoltas samtal och texter tillkom därmed på liknande sätt som Aby Warburgs konsthistoriska montage (en metod som Lonzi visade exempel på redan i sin avhandling),<sup>26</sup> medan källorna var deras egna erfarenheter och historier.

Den subalternas kapacitet som Lonzi åberopade i den kvinnliga mobiliseringen av ett existerande historiskt utanförskap ska inte förstås med biologisk emfas.<sup>27</sup> Snarare ska hennes begrepp om sexuell skillnad förstås motsatt de sätt på vilka översättningen av den amerikanska liberalkonservativa feministen Betty Friedans essentialistiska manifest *Feminine Mystique* (1964) annars kom att prägla den italienska feminismen (Bagini 167). Lika lite kan Lonzis oväntade subjekt förstås i linje med senare italiensk-amerikanska kampanjen "Wages for Housework", som växte ur den autonoma falangen av kampen mot den fascistiska abortlag som även Rivolta tog del i 1971 Medan Lotta Feminista som del av den italienska kvinnorrörelsen anslöt sig till Radiala Partiets reformistiska linje (Stelliferi, "An Apparent Victory?" 106-107), menade Rivolta att de många underjordiska aborter som årligen utfördes i Italien var nog för att ominstetgöra anti-abortlagstiftningen. Enligt dem skedde befrielse endast genom ett mångfaldigt kollektivt medvetande om historisk kvinnokamp (*Sputiamo su Hegel* 67).

---

26 Warburg vistades i Rom under de sista åren av sitt liv, 1928-1929, och satte därmed en stark prägel på italiensk konsthistorisk praktik. Detta kan ses spår av hos både Argan, hos Lonzis professor under studierna i Florens, konsthistorikern Roberto Longhi, och implicit även hos Lonzi själv. Se Golan 150-154. Även Tronti influerades av Warburg då han etablerade idén om en arbetarminnets atlas. I den postumt publicerade antologin *Per un atlante della memoria operaia* redigerade Tronti en Warburginspirerad "atlas" över operaismens historiska erfarenheter, bortom en definitiv kollektiv identitet. Detta tillvägagångssätt är inte helt olikt Rivolta Femminiles redaktionella modell genom vilken de artikulerade en mångfald av kvinnors erfarenheter i ljuset av ett historiskt moment som de alla erfar; feminismen. Se Cieri Via; Caygill 9; Tronti, *Dello spirito libro* 65-82; Teodonio och Tronti.

27 Under en föreläsning i samband med återpubliceringen av *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, (Tartaragua 2023) på Libreria Tuba, Rom, 21 september 2023 påminde filosofen Maria Luisa Boccia om att "[f]ör Lonzi är sexuell skillnad en befrielse från identitet. Det är en negation av alla sexualiteter, en negation av sexualitet som dogm".

Fri sexualitet och njutning, estetisk eller ej, kunde enligt Lonzi och Rivolta enbart definieras i kvinnors eget medvetande: "[B]ara så kan vi vara säkra på att den frihet som det talas om är vår egen och inte den manliga som realiserar genom oss, genom ett än mer dolt förtryck av oss" (68). Det är detta historiska medvetande som Lonzi beskriver som det oväntade subjektet som hon menar framkommer ur avkulturaliseringens kollektiva och heterogena praktiker. Detta perspektiv visar tydligt att Rivolta Femminile föddes ur en konstnärlig och kulturkritisk, intellektuell kontext, vars kris i slutet av sextioalet denna artikel har tydliggjort. Lonzis och Rivoltas avståndstagande från dialektiken tog därmed form i ett systemkritiskt, radikalt frånvarande – i samtidskonsten<sup>28</sup> såväl som i den italienska nya vänstern<sup>29</sup> och Autonomias växande nätverk.<sup>30</sup>

Snarare än formell upprättelse och representation i samhället var det centralt för Lonzi och Rivolta Femminile att vägra delta i den kris som kommunister och konsthistoriker genomgick under den varma hösten. Genom att förstå kritik som filosofisk och social skillnad, och praktisera denna skillnad separatistiskt, etablerade de en annan självständighet än estetisk och revolutionär, transcendental autonomi i kris. Genom ett informellt, mångfaldigt och föränderligt historiskt medvetande uppstod enligt Lonzi således det oväntade, ur krisens och dialektikens stillestånd. Då tar alienerade erfarenheter, vilket både Tari och Tronti pekar på, oväntade former i nutid – motsatt progressiva föreställningar eller mål. Lonzi kallar dessa former för oväntade subjekt med kapacitet till "en total förändring av livet" (*Sputiamo su Hegel 60*).

---

28 Rivoltas splittring berodde dock på en oenighet om detta, vilket så småningom ledde till att Lonzi sade upp vänskapen med Carla Accardi. Efter Rivoltas splittring grundade Accardi tillsammans med några andra tidigare medlemmar Roms första feministiska konstgalleri, Coperativo del beato angelico, 1967. Se till exempel Bremer.

29 För en redogörelse av den italienska nya vänsterns utveckling, se bland annat Franciscangeli och Stelliferi och Voli (red.), *Anni di rivolta. Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*.

30 En god redogörelse för denna period går att finna i Tari, Marcello. *Il ghiaccio era sottile. Per una storia dell'Autonomia*. DeriveApprodi 2012. I denna artikel används den franska översättningen. Se Tari, *Autonomie ! Italie, les années 1970*.

FRIDA SANDSTRÖM (f. 1990) är kritiker och doktorand i modern kultur vid Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns universitet. Sandström har en master i estetik från Södertörns högskola (2019) och har publicerats av bland andra *Brill* (2023), *Afterall* (2020) och *Philosophy of Photography* (2019). Sandström är medlem i redaktionen för *Kvinde, Køn & forskning*. 2021 var hon gästdoktorand vid CRMEP (Center for Research in Modern Philosophy), Kingston University, London. December 2023-November 2024 är hon Paris x Rome Fellow vid La Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Rom och vid DFK Paris – Deutsches Forum für Kunstgeschichte.

### CARLA LONZI OCH KRISENS KRITIK 1969-1970

Departing from the Italian critic, art historian, and feminist Carla Lonzi's essay "La critica è potere" (Critique is power) from 1970, this article discusses a crisis immanent to the concepts of art and history that dominated the late 1960s Italy. In line with Lonzi's argumentation, this crisis resulted in what the communist Massimo Cacciari described as "negative thinking" in 1969, and what Lonzi in her essay describes as a "critique of the crisis". Beyond a universal consciousness and its presupposed identities, as they were reproduced within the party form and at academic institutions during this period, artists, workers, and intellectuals turned away from formal organization, and to informal, collective practices. The separatist, decentralized and anti-authoritarian network Rivolta Femminile, founded by Lonzi in 1970, show how the subjects of crisis and critique emerge from a patriarchal and colonial regime of sexual repression.

### KEYWORDS

EN: critique, crisis, revolt, negation, practice, separatism

SE: kritik, kris, revolt, negation, praktik, separatism

### LITTERATUR

Agamben, Giorgio. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001.

Agamben, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 1994.

Anderson, Peter. "The Heirs of Gramsci". *New Left Review*, nr. 100. Juli-augusti 2016, s. 71-97.

- Argan, Giulio Carlo. "Storia dell'Arte". *Storia dell'Arte*, nr. 1, red. Giulio Carlo Argan, 1969.
- Bagini, Elena. "Grazie al femminismo e nonostante il femminismo: la soggettivazione politica delle lesbiche". *Anni di rivolta Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*, redigerad av Paola Stelliferi och Stefania Voli. Rom: Vellia, 2023.
- Bataille, Georges. "Informe". *Documents* nr. 7, december 1929, s. 382.
- Belloni, Fabio. "Contestazione estetica e azione politica: 'Cartabianca' e 'Senzamargine'". *ArteIdeologica*, odaterad. Källa: [http://www.arteideologia.it/10-Altre%20storie%20Home/Belloni\\_Cartabianca\\_Senzamargine.html](http://www.arteideologia.it/10-Altre%20storie%20Home/Belloni_Cartabianca_Senzamargine.html) (12 januari 2024)
- Belloni, Fabio. *Militanza artistica in Italia 1968-1972*. Rom: L'Erma, 2015.
- Benjamin, Walter. *Bild och dialektik*. Göteborg: Daidalos, 2014.
- Bois, Yves-Alain och Rosalind Krauss. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- Bonito Oliva, Achille, Filberto Menna och Tommaso Trini. "Contestazione estetica e azione politica". *Cartabianca*, nr. 3, november 1968, s. 1.
- Bonito Oliva, Achille. "Intransitivo critico", *Cartabianca*, nr. 3, november 1968, s. 8-13.
- Bonito Oliva, Achille, red. *Vitalità del negativo nell'arte Italiana 1960/70*. Roma: Centro Di/edizioni, 1971.
- Bono, Paola och Sandra Kemp, red. *Italian Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Broggi, Alessandro. *Confronting America: The Cold War between the United States and the Communists in France and Italy*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- Bremer, Maria. "Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the Context of 1970s Feminism". *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, nr. 44, 2019-2020, s. 483-496.
- Bush, Steven S. "Sovereignty and Cruelty Self-Affirmation, Self-Dissolution, and the Bataille Subject". *Negative Ecstasies Georges Bataille and the Study of Religion*, red. Jeremy Biles och Kent L. Brintall. Fordham: Fordham University Press, 2015.
- Caccari, Massimo. "Sulla genesi del pensiero negativo". *Contropiano - Materili Marxisti*, nr. 1, 1969, s. 131-200.
- Caygill, Howard, red. *Vocations of the Political. Mario Tronti and Max Weber*. Kingston: CRMEP Books, nr. 3, 2021.
- Celant, Germano. "Per una critica acritica". *Nac*, nr. 1, september 1970, s. 30-31.
- Celant, Germano. "Appunti per una Guerilla". *Flash Art*, december 1967, s. 5.
- Celant, Germano. *Arte Povera*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1969.
- Cieri Via, Claudia. "Giulio Carlo Argan e l'eredità del Warburg Institute fra Europe e Stati Uniti". *Giulio Claudio Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, red. Claudio Gamba. Milano: Electa, 2012, s. 117-128.
- Conte, Lara. "Carla Lonzi a Torino: alcune coordinate". I Lonzi, Carla. *Scritti sull'arte*, red. Laura Conte, Laura Iamurri och Vanessa Martini. Milano: et.al. edizioni, 2012.
- Conte, Lara. "'La critica è potere'. Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta". *Carla Lonzi: la duplice radicalità Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, red. Lara Conte, Vinzia Fiorino och Vanessa Martini. Pisa: Edizioni ETS, 2011.

- Corna, Luisa Lorenza. "Against the canon: The unresolved dispute between Carla Lonzi and Giulio Carlo Argan". Kommande i *Oxford Art Journal*, 2024.
- Crispolti, Enrico. *L'informale. Europa 1940-1951. Origini e primi svolgimenti*. Rom: De Luca Editori d'Arte, 2018.
- Dantini, Michele. *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale dalle neoavanguardia a oggi*. Milano: Christian Marionotti Edizioni, 2012.
- Dantini, Michele. "Una polemica situata e da situare. 1963: Lonzi vs. Argan". *Predella journal of visual arts*, nr. 36, 2014.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967.
- Di Stefano, Chiara. "The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days". *Starting From Venice. Studies on the Biennale*, red. C. Ricci. Milano: et.al. edizioni, 2010, s. 130-133.
- Fiorino, Vinzia. "Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, and Carla Lonzi: A Bizarre Genealogy". *Sartre, Jews, and the Other Rethinking Antisemitism, Race, and Gender*, red. Manuela Consonni och Vivian Liska. Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2020.
- Firestone, Shulamit. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution [1970]*. London: Verso, 2015.
- Francescangeli, Eros. "Un mondo meglio di così". *La sinistra rivoluzionaria in Italia (1943-1978)*. Rom: Viella, 2023.
- Galimberti, Jacopo. "A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera". *Art History*, vol. 36, nr. 2, april 2013, s. 418-441.
- Galimberti, Jacopo. *Images of Class: Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)*. London: Verso, 2022.
- Giardini, Federica. "Domination and Exploitation. Feminist Views on the Relational Subject". *The Owl's Flight. Hegel's Legacy to Contemporary Philosophy*, red. Stefania Achella et al. Berlin: De Gruyter, 2021, s. 195-204.
- Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988*. London: Penguin, 1990.
- Gissi, Alessandra och Paola Stelliferi. *L'Aborto. Una storia*. Rom: Carocci, 2023.
- Golan, Romy. *Flashback, Eclipse. The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*. New York: Zone Books, 2021.
- Iamurri, Laura. *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia*. Macerata: Quodlibet Studio, 2016.
- Iamurri, Laura. Samtal med författaren. November 2022, september 2023, november 2023. Istituto Gramsci. *Lavoratori e il progresso tecnico. Le trasformazioni tecniche e organizzative e le modificazioni del rapporto di lavoro nelle fabbriche italiane*, Roma 29-30 giugno-1 luglio 1956, Editori Riuniti, Roma 1956. [http://old.fondazionegramsci.org/7\\_pubblicazioni/pubblicazioni\\_atti/pubbli\\_atti\\_1956\\_1979.htm](http://old.fondazionegramsci.org/7_pubblicazioni/pubblicazioni_atti/pubbli_atti_1956_1979.htm) Publiceringsdatum online okänt. (7 oktober 2023)
- Krahl, Hans-Jürgen. "The Political Contradictions in Adorno's Theory" [1971]. *The Sociological Review*, vol 23, nr. 4, november 1975, s. 831-834.
- Lonzi, Carla, *Autoritratto [1969]*. Milano: Abscondita, 2017.

- Lonzi, Carla. "Una categoria operativa" [1964]. Carla Lonzi, *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*. Milano: et. al. Edizioni 2012, s. 386-391.
- Lonzi, Carla. "La critica è potere" [1970]. Carla Lonzi, *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*. Milano: et. al. Edizioni 2012, s. 647-650.
- Lonzi, Carla. "La donna clitoridea e la donna vaginale". Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*. Milano: La Tartaruga 2023, s. 79-138.
- Lonzi, Carla. *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800* [1957], red. Moreno Bucci. Florens: Olschki, 1995.
- Lonzi, Carla. *Scritti sull'arte*, red. Laura Conte, Laura Iamurri och Vanessa Martini. Milano: et.al. edizioni, 2012
- Lonzi, Carla. "La solitudine del critico" [1963]. Lonzi, 2012, s. 353-356.
- Lonzi, Carla. *Taci, anzi parla*. Milano: et.al edizione, 2010.
- Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel e altri Scritti*. Milano: La Tartaruga, 2023.
- Lonzi, Carla. "Per l'identificazione di Rivolta Femminile", 4 februari 1971. (Opublicerad i sin helhet.) Fondi Carla Lonzi, Galleria Nazionale, Rom.
- Lonzi, Carla. "Quell'incredibile '68". *L'Espresso*, 5 februari 1978. Utkast. Fondo Carla Lonzi, 1942-2003. Nationalgalleriets arkiv, Rom, Italien.
- Mansoor, Jaleh. *Marshall Plan Modernism. Italian Postwar Abstraction and the Beginning of Autonomia*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Mordiglia, Irene. "Provocare il disordine senza amarlo. Il Movimento studentesco italiano tra crisi della presenza e meccanismi di reintegrazione (1967-1969)." Avhandling, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Dottorato in Storia, Orientalistica e Storia delle Arti, 2014.
- Palozzi, Daniela. *Arte e decultura. Una teoria sul kitsch*. Milano, 1971.
- Restany, Pierre. "Il critic è il vero artista oggi". *Domus*, nr. 505, december 1971, s. 50.
- Rivolta Femminile. "Sessualità femminile e aborto". Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*. Milano: La Tartaruga 2023, s. 67-75.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador 1966.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. Cary Nelson och Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan, 1988, s. 271-313.
- Stelliferi, Paola. "'An Apparent Victory'? The Struggle for Abortion in Italy prior to the 194/1978 Law", övers. Anthony de Matteo. *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, vol. 48, 2022, nr. 2, s. 97-121.
- Stelliferi, Paola. *Il femminismo a Roma negli anni Sessanta. Percorsi, esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*. Bologna: Bononia University Press, 2015.
- Stelliferi, Paola och Stefania Voli, red. *Anni di rivolta Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*. Rom: Vellia, 2023.
- Teodonio, Lorenzo och Mario Tronti, red. *Per un atlante della memoria operaia*. Bologna: Derive Approdi, 2023.
- Tari, Marcello. *Autonomie ! Italie, les années 1970*, övers. Étienne Dobenesque. Paris: La Fabrique, 2011.

- Tari, Marcello. "Lenin in Inghilterra, Krahl in Italia". Sinistrainrete Archivio di documenti e articoli per la discussione politica nella sinistra, 23 januari 2022. Länk: <https://www.sinistrainrete.info/sinistra-radicale/22112-marcello-tari-lenin-in-inghilterra-krahl-in-italia1.html> (18 december 2023)
- Tronti, Mario. *Dall'estremo possibile*, red. Pasquale Serra. Rom: Ediesse, 2011.
- Tronti, Mario. *Dello spirito libero. Frammenti di vita e di pensiero*. Milano: Il Saggiatore, 2015.
- Tronti, Mario. "Our operaismo", övers. Eleanor Chiari. *New Left Review*, nr. 73, januari-februari 2012, s. 119-139.
- Ventrella, Francesco och Zapperi, Giovanna, red. *Feminism and Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*. London: Bloomsbury 2022.