

Dar forma a lo informe. La *autocoscienza* en el lenguaje visual a partir de *Towards New Expression/ Per una espressione nuova* de Suzanne Santoro

To form the informed. Autocoscienza in the visual language starting from Towards New Expression/ Per una espressione nuova by Suzanne Santoro

Hypatia Pétriz Haddad

Instituto de Filosofía (CSIC) / Universidad de Barcelona

<https://orcid.org/0009-0009-2614-3855>

hypatia.petriz@cchs.csic.es

Cómo citar este artículo/Citation: Pétriz Haddad, Hypatia (2025). Dar forma a lo informe. La *autocoscienza* en el lenguaje visual a partir de *Towards New Expression/ Per una espressione nuova* de Suzanne Santoro. *Arbor*, 201(814): 2947. <https://doi.org/10.3989/arbor.2025.814.2947>

Recibido: 30 julio 2024. Aceptado: 09 julio 2025. Publicado: 08 enero 2026

RESUMEN: La *autocoscienza* fue una práctica feminista clave en la Italia de la década de 1970. A partir del libro de artista *Towards New Expression/ Per una espressione nuova* de Suzanne Santoro (1974), se plantea la hipótesis de que esta práctica puede rastrearse también en el lenguaje visual, y no sólo en la palabra. Se constelan algunas partes de dicho libro junto con documentos de archivos feministas relacionados con la autoconciencia —como revistas, *fanzines* y libros—, así como de los textos de Rivolta femminile, Marija Gimbutas y Luce Irigaray en los cuales se inspira el proceso de investigación y creación de la artista italoamericana. El lenguaje visual de los objetos estudiados dialoga con la tradición europea de representación del desnudo femenino. La posición de Santoro es particular: por un lado, expone lo que gran parte de dicha tradición ha ocultado —la forma de los genitales femeninos—, sin romper del todo con ella; por otro lado, reformula una iconografía arcaica de lo sagrado femenino. A modo de conclusión, se propone comprender la *autocoscienza* en el lenguaje visual como una toma de distancia con respecto de las imágenes de las mujeres adquiridas culturalmente. Esto tiene lugar gracias a procedimientos como el recorte, la descontextualización y recontextualización de imágenes, y la generación de imágenes nuevas.

Palabras clave: *autocoscienza*; imagen; cuerpo; obscenidad; desnudo.

ABSTRACT: *Autocoscienza* was a key feminist practice in 1970s Italy. Based on Suzanne Santoro's artist book *Towards New Expression/ Per una espressione nuova* (1974), this paper proposes that this practice can be traced not only through words, but also in visual language. Selected parts of this book are placed in constellation with feminist archival materials related to *autocoscienza* —such as magazines, fanzines and books—, as well as texts by Rivolta femminile, Marija Gimbutas, and Luce Irigaray, which inspired Santoro's research and creative process. The visual language of the studied objects engages in a dialogue with the European tradition of representing the female nude. Santoro's position is particular: on the one hand, she reveals what much of this tradition has concealed —the form of the female genitals—, without entirely breaking with it; on the other hand, she reformulates an archaic representation of the female sacred. In conclusion, the paper proposes to understand *autocoscienza* in visual language as a distancing from culturally internalized images of women. This occurs through procedures such as cropping, decontextualisation and recontextualisation of images, and the creation of new imagery.

Keywords: *autocoscienza*; image; body; obscenity; nudity.

Copyright: © 2025 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional* (CC BY 4.0).

1. INTRODUCCIÓN

Una de las prácticas más extendidas en el feminismo europeo y norteamericano durante la década de 1970 fue la autoconciencia. Su nombre en inglés es *consciousness-raising*, mientras que *autocoscienza* y *presa di coscienza* fueron los términos adoptados en su traducción y desarrollo en Italia¹ (Boccia, 1990; Lussana, 1994; Ribero, 1999; Rossi-Doria, 2007). Cada término posee sus propios matices, aunque todos comparten la centralidad de la palabra oral. Uno de los primeros grupos de *autocoscienza* en Italia fue Rivolta femminile, del cual formó parte la artista italoamericana Suzanne Santoro. Este colectivo tenía una peculiaridad que lo diferenciaba de otros: el papel otorgado a la palabra escrita. Esta cumplía una doble función: proseguir, de forma personal, el proceso de autoconciencia iniciado en el grupo, y comunicar a las personas externas algunas de las ideas alumbradas en este proceso. Tras la visita del archivo de Suzanne Santoro en Archivia, ubicado en la Casa delle donne de Roma, se perfiló otra hipótesis acerca de la *autocoscienza*: la práctica también tiene un recorrido en el lenguaje visual. No se trata de un recorrido separado de la palabra; por el contrario, ambos juegos de lenguaje dialogan entre sí. Explorar esta relación podría arrojar luz sobre las interacciones entre pensamiento, lenguaje visual y arte feminista. El libro de artista *Towards New Expression/ Per una espressione nuova* (Santoro, 1974) es la semilla de esta idea y su punto de partida. En este artículo se ponen en diálogo sus imágenes con otros textos y fuentes visuales de su contexto para iluminar algunas formas visuales de esta práctica.

Hay antecedentes de la hipótesis acerca de la *autocoscienza* feminista en el lenguaje visual. Uno de ellos es el libro *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, de Carla Subirizi (2020). A partir de fragmentos del diario de Carla Lonzi, *Taci, anzi parla* (2024), esta historiadora del arte reflexiona sobre los modos en que la *autocoscienza* feminista puede transformar su disciplina. Subirizi se interroga sobre la temporalidad, los roles del artista, el crítico y el espectador, el arte como mito, la formación de la subjetividad y las relaciones sociales, entre otros temas. Lo que diferencia su enfoque del que aquí se adopta es, en primer lugar, la centralidad otorgada a los escritos de Carla Lonzi; en segundo lugar, que sus casos de estudio no pertenecen al feminismo italiano de la década de 1970. También están centrados en Carla Lonzi, su feminismo autoconciencial y sus escritos sobre el arte los volúmenes *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (Conte, Fiorino y Martini, 2011), *Carla Lonzi. Un'arte della vita* (Zapperi, 2017), y *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi* (Ventrella y Zapperi, 2020). Para una bibliografía crítica sobre la obra de Suzanne Santoro, se remite a la página web de la artista (Santoro, s.f.b).

Las imágenes aquí propuestas para explorar el lenguaje visual del feminismo italiano de 1970, exceptuando las de Santoro, no corresponden a artistas feministas reconocidas de ese periodo. Este recorrido ha sido ya abordado en exposiciones como *Il soggetto imprevisto. 1978. Arte e femminismo in Italia*, comisariada por Marco Scotini y Raffaella Perna (2019), *Io dico io – I say I*, comisariada por Cecilia Canziani, Lara Conte e Paola Ugolini en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma (2021), y en libros como *Arte e femminismo a Roma negli anni settanta* de Marta Seravalli (2013) y *Arte e femminismo in Italia. Per una lettura non egemone della Storia dell'arte* de Paola Ugolini (2022). En cambio, se centrará la atención en algunos documentos que circulaban en los grupos feministas de ese momento. Estas fuentes combinan textos con imágenes, muchas veces no creadas por artistas reconocidas. La elección viene motivada porque estos otros objetos pueden contribuir a iluminar la relación entre palabra e imagen de otros modos que en la producción de las artistas. En diversos documentos vinculados con la práctica de la autoconciencia, las imágenes juegan un rol importante y podemos reconstruir, más allá de los textos, un diálogo con otras representaciones culturales de las mujeres, desde el arte institucionalizado hasta la publicidad. Las representaciones del desnudo femenino resultan especialmente significativas para este artículo, puesto que son un eje central del libro de artista de Santoro.

1 Si bien podría considerarse la autoconciencia de forma más amplia, en relación con la relación que un sujeto establece con la experiencia, y que lo constituye como tal, u otros modos de conciencia de sí, aquí comprenderemos este término de manera más restrictiva para referirnos a la práctica que recibió este nombre en la década de 1970. Está primariamente relacionada con la palabra, antes que con otros lenguajes, si bien, como señala Zapperi (2017), en el grupo de Rivolta femminile ocupa un lugar preeminente la relación conflictiva que existe entre expresión visual y feminismo (p. 184).

Los textos con los que se pondrá en relación la obra de Santoro son, sobre todo, de Rivolta femminile y Carla Lonzi (Lonzi, 1974b; Lonzi, 2024). Esto se debe a que Santoro formaba parte de este grupo y publicó su libro de artista en su editorial independiente, Scritti di Rivolta Femminile, gestionada por algunas de sus integrantes. También se tendrán en cuenta referencias teóricas leídas por la artista posteriormente a la creación de su libro (Seravalli, 2013, p. 219), como Luce Irigaray (1974) y Marija Gimbutas (1996), cuyas ideas iluminan la relación entre *autocoscienza*, teoría feminista y práctica artística.

En cuanto a los objetos de estudio, se ha optado por explorar la dimensión visual de la autoconciencia conjugando el libro de artista de Santoro con material de archivo de colectivos feministas autónomos y otros más organizados. Estos requieren una aproximación metodológica específica. En la década de 1970, muchos grupos feministas rechazaron el uso de medios de comunicación habituales — editoriales, periódicos o revistas — para crear los suyos propios. La decisión respondió a diversos motivos: evitar la contradicción entre el medio y las ideas que se querían transmitir; mantener una plena autonomía y control sobre aquello que se publica, independientemente de la aprobación de terceros; decidir los modos de publicación; y experimentar con formatos de edición poco frecuentes en los medios más difundidos. Entre ellos se encuentran revistas fundadas por colectivos, *fanzines*, circulares, textos ciclostilados, mecanoscritos o manuscritos, panfletos y manifiestos. Estas publicaciones independientes siguen unos cauces de transmisión diferentes a los de publicaciones con medios de producción y difusión más institucionalizados. Por este motivo, resulta difícil rastrear las direcciones que siguieron, o el peso que tuvieron para quienes los leyeron. También fue relevante la transmisión oral de ideas, aunque este aspecto no será central aquí.

Estas formas informales de circulación son inseparables del modo en que se conceptualizan ciertas ideas. Es común que los textos aparezcan modificados o incompletos, sin firma, sin citas bibliográficas ni créditos de imágenes, o publicados sin permiso, a veces con traducciones no revisadas por sus autoras. Estas prácticas influyen en los modos de recepción y discusión de las ideas: se difunden oralmente y por escrito en grupos de discusión, fuera de los circuitos académicos, y se responde mediante panfletos, manifiestos o documentos ciclostilados (Boccia, 1990, p. 120). Los textos de las feministas radicales norteamericanas de la década de 1960 circulan —con traducciones no previstas y situadas junto a imágenes tampoco escogidas por ellas— en publicaciones como *Donna è bello* del colectivo Anabasi (1972), como mostraremos más adelante. Había, pues, en los grupos autónomos, una voluntad clara de escapar a los circuitos comerciales y mediáticos, y de hablar por sí mismas².

La metodología adoptada se inspira en la constelación benjaminiana, si bien no sigue hasta el final algunos de sus supuestos, como la fragmentariedad en la escritura. Como explica Walter Benjamin en su «Prólogo epistemocrítico» al *Origen del Trauerspiel alemán*, las ideas guardan una relación con los objetos del mundo similar a aquella otra de las constelaciones con las estrellas: nos ayudan a aprehender las relaciones que existen entre ellas. Dichas relaciones, como las constelaciones, forman parte de nuestro contexto histórico, creencias y tradiciones, y no son simplemente asociaciones subjetivas. Por otro lado, la constelación nos permite no hablar en términos de objetivo o subjetivo, sino que, en cierto modo, es ambas a la vez, comprendiendo que lo objetivo arraiga en lo histórico. Benjamin diferencia así las ideas de los conceptos, pues estos últimos agrupan lo diferente bajo un único paraguas, mientras que las ideas operan de manera no sistemática en relación con los objetos³ (Brotóns, 2010, pp. 223-257). En este artículo, la constelación nos permite establecer relaciones entre los objetos de estudio y, por otro lado, con las teorías feministas y artísticas que trataremos aquí para iluminarlos. Mientras que las obras artísticas más reconocidas han sido objeto de análisis de curadoras e historiadoras del arte, otro tipo de materiales de archivo no han recibido la misma atención. Esta aproximación permite comprender la obra de Santoro a la luz de un contexto feminista y filosófico más amplio que el mundo del arte, y sugiere modos en que imágenes y palabras interactúan en la *autocoscienza*.

2 Lo que Stephen Duncombe destaca sobre los fanzines, salvando las distancias, puede ser también aplicable a las publicaciones feministas aquí analizadas: «La personificación de la política es una manera en que los fanzineros confrontan la distancia entre sí mismos y un mundo político en el que efectivamente no tienen voz. [...] La personalización de la política en los fanzines es un intento de la gente de volver a trazar conexiones entre los “perdedores” del día a día como ellos y las políticas que les afectan, de colapsar la distancia entre el yo personal y el mundo político» (2001, p. 36). La traducción al castellano del inglés y el italiano de los fragmentos citados es mía, a no ser que la fuente referenciada sea ya en esta lengua.

3 Agradezco a Ares Bordes su revisión de este fragmento.

2. SUZANNE SANTORO, EL FEMINISMO EN ITALIA EN LA DÉCADA DE 1970, RIVOLTA FEMMINILE Y LA AUTOCONCIENCIA

Suzanne Santoro es una artista italoamericana nacida en 1946 en Brooklyn, Nueva York. Se graduó en la School of Visual Arts de Nueva York. Conoció a Mark Rothko y su familia gracias a la mediación de la historiadora y crítica del arte Dore Ashton, con quien estudió, además de con otras figuras importantes de la Escuela de Nueva York. En 1969 viajó a Roma con la familia de Rothko. Durante este periodo comenzó a estudiar las esculturas clásicas romanas de mujeres. Dejó Nueva York para mudarse a la capital italiana en 1971. Allí se involucró en el movimiento feminista, concretamente en el grupo Rivolta Femminile. Entre 1972 y 1973 creó *Towards New Expression/ Per una espressione nuova* (1974), un libro de artista que publicó en la editorial independiente de su grupo, Scritti di Rivolta Femminile. En 1976, junto con la artista Carla Accardi, se separó del colectivo y fundó la Cooperativa Beato Angelico, un espacio de mujeres artistas para mostrar sus propias obras y organizar exposiciones sobre mujeres artistas del pasado. Durante la década de 1980, Santoro impartió conferencias y dio a conocer su trabajo en otros países. Seis años después se graduó como arteterapeuta en el Istituto di Ortofonologia de Roma, donde trabajó sobre el desarrollo gráfico infantil hasta 2009. Desde entonces continúa creando, estudiando, impartiendo conferencias y colaborando con el Centro Antiviolenza Erinna, en Viterbo (Santoro, s.f.a).

Rivolta femminile fue un grupo autónomo y no mixto, fundado en 1970 por la anteriormente crítica de arte Carla Lonzi, la artista Carla Accardi y la periodista Elvira Banotti, quien abandonó el grupo poco después. Además de sus fundadoras, el colectivo contaba con una gran presencia de mujeres vinculadas con el mundo del arte, como la propia Suzanne Santoro, la arquitecta Marta Lonzi y la fotógrafa Jacqueline Vodoz. La práctica central del grupo era la *autocoscienza*. En el feminismo radical estadounidense, la práctica de *consciousness-raising* emergió a finales de los sesenta. Se trataba de una práctica política grupal y no mixta, que se desarrollaba en espacios como domicilios particulares o casas de las mujeres, espacios liminales de la política institucionalizada y otros movimientos de izquierdas. Solían participar entre diez y veinte mujeres, con un tema o un punto de partida. Según el documento *How to Start Your Own Consciousness-raising Group* difundido por The Chicago Women's Liberation Union en 1974, se priorizaron cuestiones que, antes de ese momento, habían quedado fuera de la discusión política pública: la sexualidad, la maternidad, las relaciones familiares, amistosas y de pareja, la visión del propio cuerpo o los sufrimientos generados al encarnar ciertos roles sociales (The Chicago Women's Liberation Union, 2016). Estos temas, considerados *personales* en la política de partidos y grandes instituciones, con esta práctica se mostraban como *políticos*. Es importante distinguir lo personal de lo privado. Lo personal es lo que refiere a la persona, mientras que lo privado es lo que quedaría apartado de la vida y la política públicas. Lo personal es irreducible a lo privado, puesto que la persona está presente también en la política, más allá de la figura del ciudadano a que a veces se reduce esta última.

A inicios de la década de 1970, algunas mujeres que entraron en contacto con los grupos feministas radicales estadounidenses trasladaron a Italia algunas de sus prácticas y de sus documentos. Es el caso de Serena Luce Castaldi y de Carla Lonzi, que crean respectivamente Anabasi y Rivolta femminile, dos de los primeros grupos de autoconciencia. Muchas de las mujeres de estos grupos habían militado antes en otros espacios políticos de izquierdas, como el Partido Comunista Italiano o el movimiento estudiantil del mayo del 68. Una experiencia compartida para muchas de ellas es la fuerte presencia del autoritarismo patriarcal en espacios en que, supuestamente, combaten distintas formas de dominio y violencia. Muchas de ellas o bien acaban dejando estos espacios, o bien permanecen en ellos pero también acuden a grupos feministas, en lo que se conoce como «doble militancia».

El contexto político italiano difería del estadounidense al beber de pensadores como Georg W. Hegel, Karl Marx, Vladimir Lenin, figuras italianas como Antonio Gramsci o Pier Paolo Pasolini, pero también del psicoanálisis de Sigmund Freud y Jacques Lacan después del mayo del 68. Llegan pronto traducciones de la obra de feministas de EE.UU.: *La mística della femminilità* de Betty Friedan, *Política del sexo* de Kate Millett, y los estudios sobre el orgasmo femenino de Alfred Kinsey, William Masters y Virginia Johnson (Ribero, 1999, pp. 155-180).

La historiadora Aida Ribero distingue la *presa di coscienza* de la *autocoscienza*. Serían dos modos en que la práctica del *consciousness-raising* se hace en Italia. No hay un corte neto entre ambas, pero sí distintos focos de atención. En la *presa di coscienza* el acento está puesto en el momento en que se expresan las experiencias de

subordinación sufridas, muchas veces analizadas bajo una óptica marxista. En la *autocoscienza*, en cambio, se pone más peso en la subjetividad, en el yo, analizando la propia conciencia como mujer (Ribero, 1999, pp. 161-162). En Rivolta femminile se practica la *autocoscienza*.

Dice Lea Melandri que en la *autocoscienza* emerge una obscenidad de la feminidad, no sólo porque se discuta sobre la sexualidad femenina y de otros temas tabú, sino porque se traduce a palabras algunas experiencias sin representación política pública. Es una obscenidad, pues, en un doble sentido: lo impúdico y lo que está fuera de la escena pública (Melandri, 2000, p. 51). Para tratar estas cuestiones se parte de la experiencia propia. Las participantes evitan partir de perspectivas de análisis preestablecidas, como podrían ser las psicoanalíticas o marxistas. Se deja entre paréntesis lo aprendido en discursos teóricos que pueden cosificar y simplificar la experiencia vivida, la dimensión existencial, para dar voz a la complejidad y contradicciones de dicha experiencia. Esta conceptualización nos guarda de visiones reduccionistas de la *autocoscienza* que la limitan a una serie de narraciones autobiográficas y subrayan su valencia política. En este sentido, la obra de Santoro (1974) desenvuelve visualmente la tensión entre lo obsceno y la necesidad de escenificarlo, tensión propia de esta práctica.

El término *autocoscienza* otorgado por Lonzi a esta práctica es, como señalan las filósofas de la comunidad Diotima, «inequívocamente hegeliano» (1987, p. 11). Pero si en Hegel la conciencia era patriarcal y masculina, según la lectura de Lonzi (1974b, p. 28), aquí no se trata de seguir su mismo sendero. Hegel y otros pensadores «han justificado en la metafísica lo que en la vida de las mujeres era injusto y atroz» (Lonzi, 1974a, p. 17), afirma el *Manifiesto* de Rivolta, y por este motivo sus teorías no pueden ser un fundamento para el feminismo. Para Lonzi la *autocoscienza* sólo podía tomar la vía de la deculturación, es decir, de degradación de la importancia de los criterios de valor, reconocimiento y prestigio del ser humano de una cultura y una tradición patriarcales. Los baluartes de dicha tradición son, precisamente, los filósofos: de ahí su icónico *Sputiamo su Hegel* (Lonzi, 1974b), que no es solo una provocación, sino un socavamiento de la autoridad de los pensadores. En *La donna clitoridea e la donna vaginale*, Lonzi pone de relieve el modo en que la colonización de las mujeres, por decirlo en sus términos, arraiga en su sexualidad. Su distinción entre mujeres vaginales y clitorianas no sólo se refiere a distintas formas de placer sexual. También recoge una relación con los roles sociales preestablecidos: la mujer vaginal es quien los acata, mientras la clitoriana es quien los rechaza o, al menos, establece una distancia con ellos. Reconoce así una continuidad entre la vida sexual y los roles que encarnamos en la vida social. Con ello Lonzi también sostiene una separación del principio de placer y la reproducción, desligando así la sexualidad de las mujeres de la maternidad obligatoria. El interlocutor principal del texto es Sigmund Freud, quien consideraba que el placer clitoriano pertenece todavía a un estadio infantil, mientras que el vaginal es propio de la mujer madura y sana. Brevemente, y según la lectura de Lonzi, para Freud la sexualidad, la masculinidad y la feminidad no vienen dadas por naturaleza. El psicoanálisis permite pensar los modos en que, como personas, las adquirimos y comprendemos, aunque con los límites de aquello que no es posible que aflore a la conciencia. A pesar de la desnaturalización de la sexualidad y de comprenderla como un proceso, en vez de como algo dado, el ser humano que toma como referencia es el varón. Las mujeres y la feminidad toman el estatus de enigma, de carencia o incompletitud, puesto que no tienen el pene y las atribuciones de poder con que se inviste (Lonzi, 1974b, pp. 77-140).

En la Italia de los setenta, muchas mujeres no conocían sus propios genitales y habían recibido una educación sexual muy limitada. En este contexto surgieron prácticas vinculadas al cuerpo: consultorios de salud autogestionados, talleres, el uso del espéculo para observar la forma de los propios genitales, y la propia *autocoscienza*.

Estas prácticas no eran solo educativas, sino profundamente políticas, pues la sexualidad, por un lado, es donde arraigan diversas formas patriarcales de dominio y violencia, que muchas veces pasan desapercibidas o no están bien recogidas en el ámbito legal; por otro lado, la heteronorma es el fundamento de una serie de instituciones políticas y sociales fundamentales para el sostenimiento del orden existente —como el matrimonio y la familia, ambas criticadas por el feminismo—. Entre las demandas de los colectivos feministas destacan la despenalización del aborto y la legalización del divorcio. De este modo, el pensamiento acerca de la sexualidad y, de manera más general, el cuerpo sexuado, toma un papel político central en ese período.

En la *autocoscienza* de Rivolta femminile, la sexualidad, el placer y las relaciones con hombres y mujeres adquirieron relevancia. Explica la propia Santoro a Roszika Parker en un artículo que la última escribe sobre ella:

«Construí grandes cosas con cuerda. Hice mucha escultura pesada y difícil. Trabajé con hojas de metal y cosas de este tipo», dice [Santoro], «luego me involucré en el feminismo — en un grupo llamado Rivolta Femminile. Durante tres años hablamos sobre sexo» (Parker, 1977, p. 44).

En el año 1971, en los inicios de esta práctica, Santoro hace una escultura a partir de un molde de su propio monte de Venus. Ya en esta obra encontramos la importancia de conocer la forma de los genitales y la presencia del propio cuerpo. También es significativo que esta parte de su anatomía se descontextualice del resto del desnudo y, además, que el material escogido sea la resina, alejándose del blanco de la estatuaría griega clásica. En 1974 publica *Per una espressione nuova/ Towards New Expression*. La obra se abre con un texto de Santoro y una fotografía de un grafiti de la ciudad de Roma, en que se representa un pene tras la eyaculación y una vulva, casi como un cuenco, que recoge el líquido. Esta última aparece trazada en dimensiones mucho más reducidas. La artista dice al respecto, junto a la imagen:

Después me di cuenta de que el dibujo despertaba mi curiosidad y que esto requería atención; de hecho, contenía elementos claros para quien estaba ya dispuesto a conocerlos: la fuerza con que estaban representados el pene y el semen, y la importancia atribuida a la tacita para el cuidado y la conservación del semen; al contrario, la presencia subordinada y *sin estructura del sexo femenino*, desde siempre pensado como hendidura o agujero. El dibujo es reciente y explica la razón de las imágenes posteriores (Santoro, 1974, las cursivas son mías).

Con la expresión «sin estructura del sexo femenino», Santoro evidencia su plena conciencia de estar llevando a cabo un esfuerzo simbólico. Para la artista, existe un vacío simbólico en nuestra iconografía en lo que respecta a la representación de los genitales femeninos, una dificultad para revelar su forma. En el libro, junto a imágenes de flores, conchas y estatuas romanas, incluyó fotografías de sus genitales con el fin de ilustrar su similitud formal.

En este libro de artista encontramos un diálogo con las ideas y temas de la autoconciencia en Rivolta Femminile y, además, un diálogo con la tradición del desnudo en la historia del arte occidental. Siguiendo a Lynda Nead, trataremos sobre una tradición y no un género del desnudo (2013, pp. 75-76). La noción de tradición que Nead toma de Raymond Williams implica un doble movimiento: por un lado la adopción de un conocimiento; por otro, su traición o transformación. Y también la sitúa en un plano discursivo:

Si el desnudo femenino se entiende discursivamente, es decir, no sólo como un conjunto de imágenes⁴, sino también en términos de su formación a través de las instituciones, tales como las escuelas de arte, las galerías y las editoriales, y a través de enunciados en la filosofía, la teoría y la crítica del arte, el concepto de tradición es útil para entender el poder cultural de este discurso. La proyección del desnudo femenino como una de las tradiciones estéticas primarias dentro de la cultura occidental funciona como un procedimiento de ordenar. Implica que lo que en realidad son rangos de imágenes muy diferentes tiene una historia de representación virtualmente ininterrumpida y progresiva (Nead, 2013, p. 76).

Por ejemplo, *La gran odalisca* de Jean-Auguste-Dominique Ingres y la *Venus de Cnido* de Praxíteles son dos representaciones diferentes, en medios distintos, y separadas por siglos, pero entre ambas persisten continuidades significativas, como el pudoroso ocultamiento de los genitales. Los feminismos de los años setenta, al dialogar con el desnudo femenino, lo hacen desde la conciencia de que no se trata solo de una representación artística, sino de un discurso sobre lo femenino, el cuerpo humano y las mujeres. Santoro tomará una posición particular al respecto, como veremos.

Podemos vincular esta toma de posición a una cita del primer *Manifiesto* de Rivolta femminile: «La imagen femenina con que el hombre ha interpretado a la mujer ha sido una invención suya» (Lonzi, 1974a, p. 12). La experiencia vivida es lo que abre una brecha entre la imagen de sí como mujer, representada en conceptos e imágenes, y la propia condición existencial. La *autocoscienza* comporta permanecer en la pregunta sobre la experiencia, generar vacío a su alrededor para no tomar por verdaderas aquellas interpretaciones que, en realidad,

4 Este conjunto y las normas comunes que comparte conformaría el género artístico, si bien Nead no define claramente este último.

son subterfugios ideológicos interiorizados. En palabras de Maria Luisa Boccia, la *autocoscienza* está a medio camino entre la experiencia y el pensamiento (1990, p. 9).

3. UN POSICIONAMIENTO EXCÉNTRICO RESPECTO A LA TRADICIÓN DEL DESNUDO FEMENINO EUROPEO. ENTRE IMAGEN Y EXPERIENCIA VIVIDA

La inspiración del título de este apartado es el célebre ensayo de Teresa de Lauretis *Sujetos excéntricos* (2000), que refiere a «un sujeto que ocupa posiciones múltiples, distribuidas a lo largo de varios ejes de diferencia, y atravesado por discursos y prácticas que pueden ser –y a menudo lo son– recíprocamente contradictorios», con «la capacidad de obrar, de moverse y dislocarse de forma autodeterminada, de tomar conciencia política y responsabilidad social, incluso en su contradicción y no-coherencia» (2000, p. 137). Refiere asimismo a un punto de vista que es «fuente de resistencia y de una capacidad de obrar y de pensar en modo excéntrico respecto a los aparatos socioculturales de la heterosexualidad, a través de un proceso de «conocimiento insólito» (Frye), una «práctica cognitiva» (Wittig), que no es únicamente personal y política sino también textual, una práctica de lenguaje en su sentido más amplio» (2000, p. 139).

Para comprender la posición excéntrica que adopta Santoro frente a la tradición del desnudo en el arte occidental, podemos partir del análisis de las siguientes páginas de *Per una espressione nuova/ Towards New Expression* (Figura 1).

Figura 1. Santoro, Suzanne (1974). *Per una espressione nuova/ Towards New Expression*. Scritti di Rivolta Femminile. Libro de artista. Captura de pantalla extraída de https://www.youtube.com/watch?v=7V4QD_WW5Ew y reproducida con el permiso de Libreria Marini.



En la página izquierda, una fotografía en blanco y negro de una escultura que, igual que la Venus de Médici, se cubre el pubis con un gesto parecido. En la derecha, una fotografía de los genitales de la propia artista. Esta yuxtaposición no solamente pone de relieve la falta de representación de los genitales femeninos en el desnudo artístico femenino clásico, sino que también crea un contraste entre una representación cultural e institucionalmente legitimada y otra que, probablemente, representaría un choque en la interpretación.

La tensión entre ambas imágenes puede interpretarse a partir de distintas oposiciones: lo ocultado y lo mostrado, el cuerpo esculpido y el propio, la piedra y la piel, la tradición artística del desnudo femenino y la experiencia cotidiana del propio cuerpo, la otra y yo, lo bello y lo presumiblemente obsceno.

Lynda Nead sostiene que una de las funciones principales del desnudo femenino en la historia del arte occidental ha sido la de «contener y regular el cuerpo sexual femenino» (2013, p. 19). Según esta historiadora del arte, desde la Antigüedad distintos discursos alrededor del cuerpo femenino⁵ lo han caracterizado como desbordante, sin límites precisos, más próximo a la materia y la naturaleza que el cuerpo masculino, más asociado a los conceptos de forma, definición, cultura. Tal vez un ejemplo de esta “falta de forma” sea la posibilidad del embarazo, concebido como un momento de desdibujamiento de los límites del cuerpo y la identidad personal. Por ello, «[...] las formas clásicas de arte desempeñan una especie de regulación mágica del cuerpo femenino, que lo contiene y momentáneamente repara los orificios y rasgaduras» (Nead, 2013, p. 20). Esta cita permite comprender el artificio de las formas clásicas del arte, la voluntad de representar de formas muy concretas el cuerpo femenino, y revela también lo que queda sin representación en ellas: los orificios y rasgaduras, que en su ensayo llama *obscenos*, recogiendo también el doble sentido de esta palabra anteriormente mencionado.

El artista, recuerda Nead, es quien otorga forma a aquello considerado informe, o insuficientemente definido; quien lo dota de precisión y lo adecúa a una representación culturalmente aceptable. Esta representación no se queda solo en el ámbito del arte, sino que influye en los modos en que se comprenden, norman y significan los cuerpos vivientes.

Otros documentos del feminismo de los setenta emplean un llamativo lenguaje visual que juega deliberadamente con la tradición del desnudo femenino en la historia del arte europeo. Los textos acompañan a las imágenes y alteran el modo en que las vemos. Un ejemplo es la publicación *Donna è bello* del colectivo Anabasi, uno de los primeros grupos de *autocoscienza* en Italia (1972). La revista-fanzine combina imágenes, collages y poemas de distintas procedencias: publicidad, otras revistas, etc. Muchos de los textos feministas fueron transportados por la propia Serena Luce Castaldi, la fundadora del grupo, desde Estados Unidos hasta Italia, pues los recopiló durante su estancia allí. Otros venían de otros países, como Francia. Desde Rivolta femminile hasta Monique Wittig, pasando por los textos más conocidos del feminismo radical norteamericano de los sesenta, el conjunto constituye una selección de lecturas y una propuesta política para las mujeres italianas. En algunos casos sus traducciones fueron las primeras en circular en Italia, al margen de los derechos de autor que pudieran tener, así como del circuito editorial establecido. En una de las páginas dedicadas a la traducción de *The Myth of the Vaginal Orgasm* de Anne Koedt, se incluye una imagen sin atribución (Figura 2).

La imagen es recontextualizada al situarse junto al texto de Koedt, asociando críticamente la desposesión del propio cuerpo con las creencias acerca de una sexualidad femenina *normal*, esto es, centrada en el coito.

También junto a la traducción de *The Personal Is Political* de Carol Hanish —uno de los ensayos más célebres del feminismo radical norteamericano de la década de 1960— aparece una imagen publicitaria en la que una mujer yace en una butaca llamada Donna Rosa (Figura 3). El lema publicitario reza: «No te contentes solo con mirarla... ¡Disfrútala! Y disfruta también su prestigioso sofá» (Anabasi, 1972, p. 108). Más allá del imperativo comercial y heterosexual, la imagen reproduce códigos visuales pertenecientes a la tradición del desnudo femenino europeo: la postura reclinada, la mirada directa al espectador, y la colocación estratégica de objetos que ocultan ciertas partes del cuerpo. Es probable que muchas lectoras reconocieran esta referencia publicitaria. Seguramente uno de los objetivos con que se situó allí era que, después de la lectura del texto de Hanish, pudieran relacionar las contradicciones y complejidades que estas imágenes pueden despertar cuando una no es el público para quien han sido concebidas.

5 Cuando uso la expresión ‘cuerpo femenino’ no lo hago de modo excluyente con otros cuerpos de mujeres que no tengan la misma morfología que los aquí representados. Sin embargo, la adopto por dos motivos. Primero, porque en el contexto del feminismo de 1970 hay problemáticas directamente relacionadas con el cuerpo sexuado que buscan ponerlo en un primer plano, mostrarlo y conocerlo. Entre ellas están el embarazo, el aborto, la maternidad, la salud sexual y reproductiva y el placer erótico. Ello no significa que estas imágenes sean necesariamente biologicistas y esencialistas. No comportan un destino biológico ni de un modo de ser necesariamente común a todas las mujeres. Segundo, porque es un momento en que muchas mujeres desconocían sus propios genitales, por lo que mostrarlos de ciertos modos se convierte en una cuestión no solo de liberación, sino de conocimiento. La producción de estas imágenes no tiene el mismo sentido que podría tener en nuestro presente más inmediato y su contexto político es distinto.

Figura 2. Anabasi (1972). Página de la traducción de *The Myth of the Vaginal Orgasm* de Anne Koedt, dentro de *Donne è bello*, p. 50. Milán: Stampa Grafiche Liton.



Un tercer ejemplo proviene de la revista *Effe*, que comienza a editarse en febrero de 1973. Su redacción se encontraba en Roma y pretendía ser un medio de contrainformación feminista respecto a las revistas y periódicos del momento (*Effe*, s.f.). En concreto, veamos la portada del número de diciembre de 1973 (Figura 4), un collage en que la Venus de Botticelli ha sido descontextualizada de su entorno marino y colocada entre cacharros para fregar.

Figura 3. Anabasi (1972). Página de la traducción de *The Personal is Political* de Carol Hanish, dentro de *Donne è bello*, p. 108. Milán: Stampa Grafiche Liton.



Ese número incluye artículos sobre el trabajo doméstico, el aborto y las clínicas *self-help*, es decir, reuniones de mujeres dedicadas al estudio de la salud sexual y reproductiva. Alma Sabatini firma el artículo *Self-help clinic. Riscopriamo il nostro corpo e contestiamo la medicina tradizionale* (s.f.). Lo escribe a propósito de la visita al movimiento feminista romano de Carol Downer y Debi Law, del Feminist Women's Health Center de Los Angeles. Escribe:

El primer estadio de conocimiento es la visión y la observación del interior del propio cuerpo, de los órganos genitales. Las feministas americanas nos han mostrado por medio de diapositivas cómo efectuar el autoexamen.

Los instrumentos necesarios son pocos y simples: un espéculo, un espejo y una lámpara. El espéculo, de plástico, ligerísimo, se encuentra en tres medidas distintas y tiene la empuñadura elevada para permitir a la mujer insertarlo

Figura 4. Portada de la revista *Effe* (diciembre 1973). Imagen extraída del archivo en línea de la revista *Effe*: <https://efferivistafemminista.it/2015/02/editoriale-2/>



por sí sola. La introducción es facilísima e indolora. Un haz de luz sobre el espejo, puesto ante la vagina alargada por el espéculo, nos permite ver claramente el interior de la vagina y el cérvix (la parte terminal del útero). Así comienza el conocimiento de nosotras mismas que, en la mejor de las hipótesis, es un diagrama médico, pero para la mayoría de las mujeres, un misterio envuelto los velos de la mística de la maternidad y de la sexología. [...] Si después se hace necesaria una visita al ginecólogo, es bien distinta la posición que podemos adoptar en el encuentro con el especialista: ya no como pobres mujeres ignorantes constreñidas a sufrir el terrorismo cultural y psicológico tan común en los médicos y sobre todo en los ginecólogos, sino como personas con conocimiento e informadas. Si el médico sabe aceptar esta posición diversa, nuestras intuiciones serán una base fundamental para el diagnóstico y la cura (Sabatini, s.f.).

Aquí el conocimiento del propio cuerpo es fundamental para defenderse de las violencias médicas y de otras índoles. Además, se enfatiza el *ver* como condición de posibilidad del autoconocimiento. Si comparamos las palabras de Sabatini con la portada de la revista, se revela una tensión entre la representación canónica del desnudo femenino y los conflictos reales que las mujeres enfrentan en el acercamiento y acceso al propio cuerpo. Se confronta el cuerpo representado con el cuerpo viviente.

Situar la Venus de Botticelli junto al menaje de cocina tiene una función irónica, esto es, de distanciamiento. Un alejamiento necesario para preguntar: ¿se parece en algo esta diosa a las mujeres que friegan platos? ¿Qué la une y qué la separa de la experiencia de las lectoras de *Effe*? ¿Por qué el cuerpo desnudo representado de ese modo es arte, mientras que las exploraciones feministas del cuerpo vivido son tachadas de obscenas por los medios de comunicación?

Estas imágenes muestran cómo su descontextualización y recombinación con textos imprevistos fueron procedimientos habituales en el lenguaje visual feminista de los años setenta. Collages, recortes y nuevas composiciones visuales fueron una forma de ejercer agencia sobre las imágenes: ya no son sólo lo mirado, sino también lo producido y reproducido críticamente, lo cuestionado, lo apartado de su postura de prestigio cultural a partir de

las experiencias analizadas de sus propios cuerpos. La discusión con la tradición del desnudo que Santoro plantea tan precisamente en su trabajo (Figura 1) es rastreable, como hemos visto, en otros medios visuales feministas de ese período. Podría describirse como una discusión entre representación y vivencia del propio cuerpo que, a la vez, pugna por ser representada, pero con una *expresión nueva*. Así, además, la feminidad del desnudo no es vivida como espejo, sino más bien como patrón insuficiente. Si, como veremos, la *autocoscienza* parte de una deculturación —una erosión de los vínculos con lo aprendido en una cultura patriarcal—, entonces también implica tomar distancia respecto a las imágenes. A continuación, nos aproximamos al modo singular en que esta toma de distancia se encuentra en el trabajo artístico de Santoro.

4. SANTORO Y LA ICONOGRAFÍA. ENTRE LO OBSCENO Y LO SAGRADO

En la tradición de la representación del desnudo femenino europeo, con frecuencia se ha elidido la figura de los genitales, favoreciendo así la idea de su informalidad. No ocurre lo mismo en otras tradiciones artísticas. Años después de la creación de *Per una espressione nuova*, Santoro afirmó en una conferencia: «para mí, la premisa es que esta iconografía femenina nunca se ha perdido, sino que solo se ha escondido»; y más adelante, «la pregunta es: ¿han sido las representaciones del Sagrado Femenino, con su profundo simbolismo, totalmente obliteradas hoy?» (2019).

Entre los intereses de Santoro está la iconografía antigua vinculada a la simbolización de lo femenino. En este sentido, las ideas de la arqueóloga Marija Gimbutas resultan fundamentales para ella. Gimbutas propuso la hipótesis de que hay símbolos comunes o parecidos en distintas culturas para referirse a divinidades femeninas y sus atributos. Halla una simbología asociada a lo que denomina la Gran Diosa en restos arqueológicos de distintas culturas del continente europeo pertenecientes al Paleolítico superior y la Edad de Bronce. Muchos de los símbolos refieren a los genitales o, más generalmente, al cuerpo femenino, ya sea de forma abstracta —como las líneas-ondas de agua—, o más concretos —como los prominentes labios de la vulva en ciertas estatuillas—. Un capítulo de su obra *El lenguaje de la diosa*, de hecho, está dedicado directamente a la vulva y el parto (Gimbutas, 1996, pp. 99-111).

Si bien las hipótesis de Gimbutas han sido ampliamente discutidas en los campos de la arqueología y la historia, también lo fueron en el feminismo de la década de 1980. Más allá de su validez científica, han espoleado la imaginación de otras formas de existencia social, política y simbólica. También han permitido considerar algunos elementos de nuestra cultura de maneras distintas. Santoro leyó a Gimbutas después de la creación de su libro de artista, pero reconoció un paralelismo entre ambas investigaciones (Seravalli, 2013, p. 219): la indagación en los símbolos de los genitales femeninos, y su ocultación o reelaboración en la historia del arte posterior. Mientras Gimbutas la rastrea en la prehistoria, Santoro lo hace en las estatuas griegas y romanas.

Santoro también menciona a Luce Irigaray como una influencia clave en su obra (Seravalli, 2013, p. 219). Esta psicoanalista, lingüista y filósofa belga hizo de la diferencia sexual como pregunta filosófica el aspecto central de su obra. Entre otras escuelas de pensamiento, entabla un diálogo crítico con el psicoanálisis lacaniano, en que el falo es un significante privilegiado. Para Irigaray, la forma de los genitales femeninos desafía la lógica del uno, fundada en dualismos jerárquicos y excluyentes, como dentro-fuera, uno-múltiple, materia-forma, cuerpo-alma y trascendente-inmanente (Irigaray, 1974). Los labios que se tocan y están separados a la vez, la mucosa, y la liminalidad entre exterior e interior, son motivos recurrentes en sus escritos (Irigaray, 1977, pp. 21-32; pp. 203-227). Utiliza los genitales femeninos como símbolo para pensar la diferencia sexual y a la mujer sin un modelo androcéntrico, desafiando los conceptos con que lo han hecho la antropología filosófica, el psicoanálisis y la lingüística. Esta diferencia es irreductible a un destino biológico, pero también a un sujeto neutro, sin sexual y desencarnado. De hecho, el pensamiento de Irigaray desafía la misma construcción dualista de las nociones de biología y cultura. Santoro recoge algunas de las intuiciones de Irigaray y se refiere a ellas, posteriormente, para exponer su trabajo visual.

La mención al pensamiento de Irigaray se debe no solo a este último motivo, sino a dos riesgos del libro de artista de Santoro que advierten las historiadoras del arte Roszika Parker y Griselda Pollock, y que son similares a algunas críticas que ha recibido el trabajo de la filósofa belga: uno, no alterar la tradicional identificación

de las mujeres con el ámbito de lo corporal, con ser un *sexo*; dos, no cuestionar la asociación de las mujeres con la naturaleza, mientras que los hombres serían fundadores de cultura (Parker y Pollock, 1981, p. 127). Poner en relación el pensamiento en torno a la simbolización de los genitales femeninos de Irigaray y Santoro puede contribuir a reconsiderar estas críticas. Según ambas historiadoras, al poner la atención en los genitales femeninos y situarlos junto a imágenes de flores o conchas, Santoro podría estar reforzando esta asociación semántica, no sólo formal, entre mujeres, cuerpo (*sexo*) y naturaleza. Si bien son riesgos posibles, no parecen haber sido obviados. Las páginas del libro de artista en que se centran Pollock y Parker son solo aquellas en que encontramos las imágenes de los genitales junto a una estatua romana y el interior de una flor (1981, p. 127), sin reparar en otras donde es más fácil trazar el diálogo con las representaciones culturales de las mujeres e ir más allá de esta lectura propuesta⁶. Es cierto, como recuerdan, que las imágenes no son unívocas e interactúan con múltiples lenguajes y capas de sentido —y en especial con los más asentados culturalmente—. Pero Santoro incluye también textos que ayudan a quien lee a alejarse de interpretaciones inmediatas o reducidas. Este pasaje, por ejemplo, explicita la intención de Santoro de separar lo formal —la *estructura*— de lo semántico:

El acercamiento del clítoris a las figuras griegas, a la ginesta y a la concha, es instrumental para la comprensión de la *estructura del sexo femenino*; y quiere ser una invitación a una *expresión propia de la sexualidad* que ha sido negada hasta ahora a la mujer. No quiere otorgarle cualidades determinantes a un sexo o al otro (Santoro, 1974, las cursivas son mías).

El uso de la iconografía antigua sobre el sexo femenino por parte de la artista no pretende promover el atavismo o la mistificación, sino una clarificación formal. La iconografía será, de hecho, uno de los puntos de conflicto entre Santoro y Lonzi. Ello generará conflicto y, finalmente, llevará a Santoro al abandono del grupo⁷. Para la primera, permite abrir otro modo de mirar el cuerpo y la sexualidad, pero para la segunda se trata de la aceptación de imágenes generadas en una cultura patriarcal y, por tanto, ligadas a sus valores. Lonzi pensaba que el esfuerzo debía orientarse hacia la deculturación: generar una distancia entre el yo y lo aprendido en una cultura patriarcal, incluyendo aquí sus imágenes heredadas. En este sentido, desconfía del mundo del arte —del que ella misma proviene como crítica— tal vez por parecer, en un primer momento, más propicio a la libertad del sujeto. Volvamos a la cita del *Manifiesto* antes citada: «La imagen femenina con que el hombre ha interpretado a la mujer ha sido una invención suya» (Lonzi, 1974a, p. 12). La elección de la palabra *imagen* no se limita al plano conceptual, sino que incluye también la iconografía. El *Manifiesto* no ofrece una solución a este problema, sino la necesidad de permanencia en la pregunta: «Queremos estar a la altura de un universo sin respuestas» (Lonzi, 1974a, p. 18). Esto es, sostener el vacío, no precipitarse a la búsqueda de una nueva respuesta, ni obtenerla a costa de participar en los circuitos de prestigio cultural, como el arte⁸. En su diario llega a escribir: «Mí misma no tiene imagen» (Lonzi, 2024, p. 149). Frente a ello, Santoro adopta una posición excéntrica respecto a la tradición del desnudo. Si, como afirma Nead, el desnudo femenino es una categoría tanto cultural como sexual (2013, p. 99), en el filo entre lo bello y lo obscuro, pero también entre lo artístico y lo pornográfico, Santoro trabaja esta tensión conscientemente. Su recuperación de otras tradiciones iconográficas, así como su lectura alternativa de ciertos elementos —como los pliegues de las túnicas de las estatuas, análogos a los de los labios de la vulva— suponen una distancia crítica con esta tradición. De hecho, el uso del recorte en *Per una espressione nuova* permite precisamente esta toma de distancia. Al descontextualizar los genitales del cuerpo entero, se genera un extrañamiento de las representaciones del cuerpo femenino con que la espectadora tendería a articularlas (Figura 5).

⁶ Véase, por ejemplo, Figura 1.

⁷ Lonzi explica en su diario que cree que Santoro ha tomado las primeras ideas de ella (Lonzi, 2024, p. 393). Sin embargo, le parece que sus fotografías muestran «[...] más bien una vagina cerrada que un clítoris», (Lonzi, 2024, p. 470), motivo por el que rechazó esta apuesta de Santoro. Quizás este planteamiento compartía con Parker y Pollock algunas de las reticencias señaladas en el cuerpo del texto.

⁸ Para profundizar en el conflicto entre las mujeres artistas y Carla Lonzi, ver Zapperi (2017).

Figura 5. Santoro, Suzanne (1974). *Per una espressione nuova/ Towards New Expression*. Scritti di Rivolta Femminile. Libro de artista. Captura de pantalla extraída de https://www.youtube.com/watch?v=7V4QD_WW5Ew y reproducida con el permiso de Libreria Marini.



Si la línea que separa el arte de la pornografía es la obscenidad, y lo obsceno es también lo que queda fuera de escena —irrepresentado e informe—, ¿cómo pensar el gesto de Santoro de dar forma a lo considerado obsceno en la tradición europea del desnudo femenino?

Towards New Expression/ Per una espressione nuova fue objeto de una polémica al respecto, pues fue censurado por el British Arts Council, precisamente, por obscenidad. Rozsika Parker relata en el artículo “Censored” que esta institución solicitó algunas copias a la revista feminista *Spare Rib* para exponerlas en una muestra del Institute of Contemporary Arts en 1977, junto con otros libros de artista, aunque luego no se expusieron (Parker, 1977). Cuando la redacción de la revista preguntó por las razones, el director de arte, Robin Campbell, respondió: «Estamos dispuestos a defender la obscenidad por motivos de excelencia artística, pero consideramos que en este caso la intención declarada del libro era primariamente un alegato de autoexpresión sexual» (cit. en Parker, 1977, pp. 44-45). Campbell no define qué entiende por obscenidad ni por autoexpresión sexual, ni aclara en qué se diferencian.

Parker recuerda que en la misma muestra se expuso *Projects* de Allen Jones, que fue objeto de censura. En él aparecen camareras enfundadas en látex —imágenes de sus diseños para *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick— (Figura 7), y mujeres que se levantan la falda y dicen «Persígueme, Charlie», entre otras (Figura 6). Se sobreentiende del artículo de Parker que la obra de Jones quedó del lado de la «obsenidad por motivos de excelencia artística» (1977, pp. 44-45).

Podemos preguntarnos por el criterio que guió esta decisión institucional: ¿por qué se censuró a Santoro y no a Jones? Una posible respuesta es que en la obra de Santoro lo obsceno no remite solo a lo que excede y desafía la forma respetable: también tiene que ver con lo sagrado. Recordemos una de las citas que ha aparecido anteriormente: «La pregunta es: ¿han sido las representaciones del Sagrado Femenino, con su profundo simbolismo, totalmente obliteradas hoy?» (Santoro, 2019). Pues lo sagrado es también lo que escapa a la representación, a una comprensión completa o una asimilación racional excesiva. Las imágenes de Santoro no contienen instrucciones hacia el cuerpo desnudo (Figura 6), ni una cartografía de su anatomía (Figura 7). Frente al vacío simbólico a que se condena lo obsceno, Santoro recupera la iconografía arcaica, un fondo cultural dejado de lado en la tradición del desnudo occidental. Su elección de mostrar los genitales femeninos como algo con forma definida y, a la vez, de separarlos de las imágenes pornográficas más hegemónicas, preservando su obscenidad, hace recurso

Figura 6. Jones, Allen (1971). *Projects*. Libro de artista. Imagen extraída de la página Why Are You Being Weird With Me y reproducida con el permiso de Timothy Stevens: <https://www.whyyareyoubeingweirdwithme.com/tim-stevens-blog/allen-jones-projects-book>

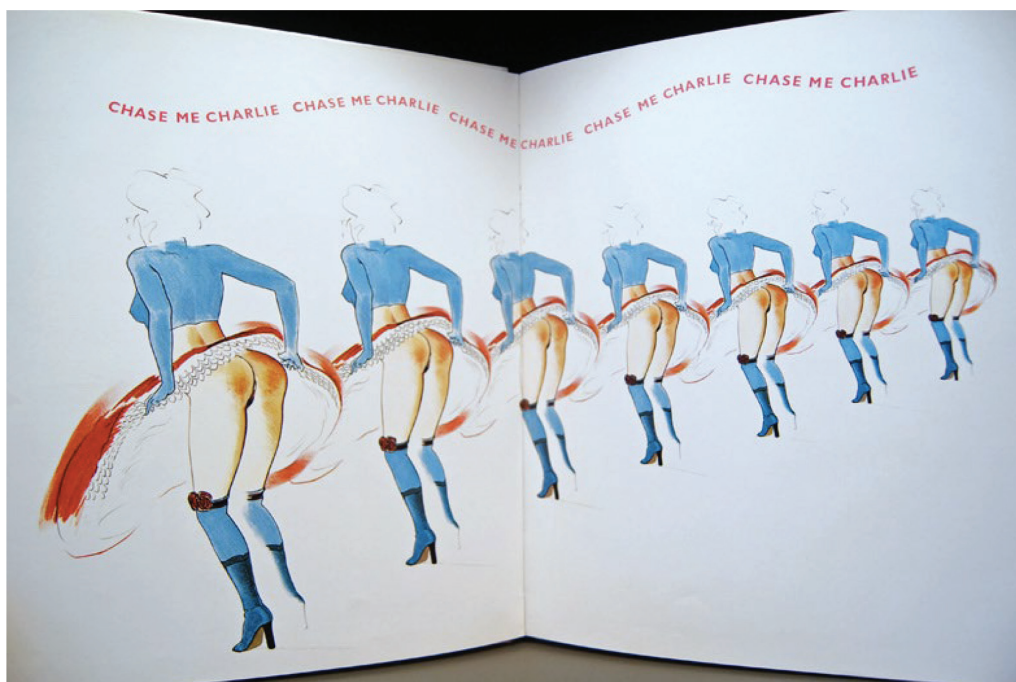
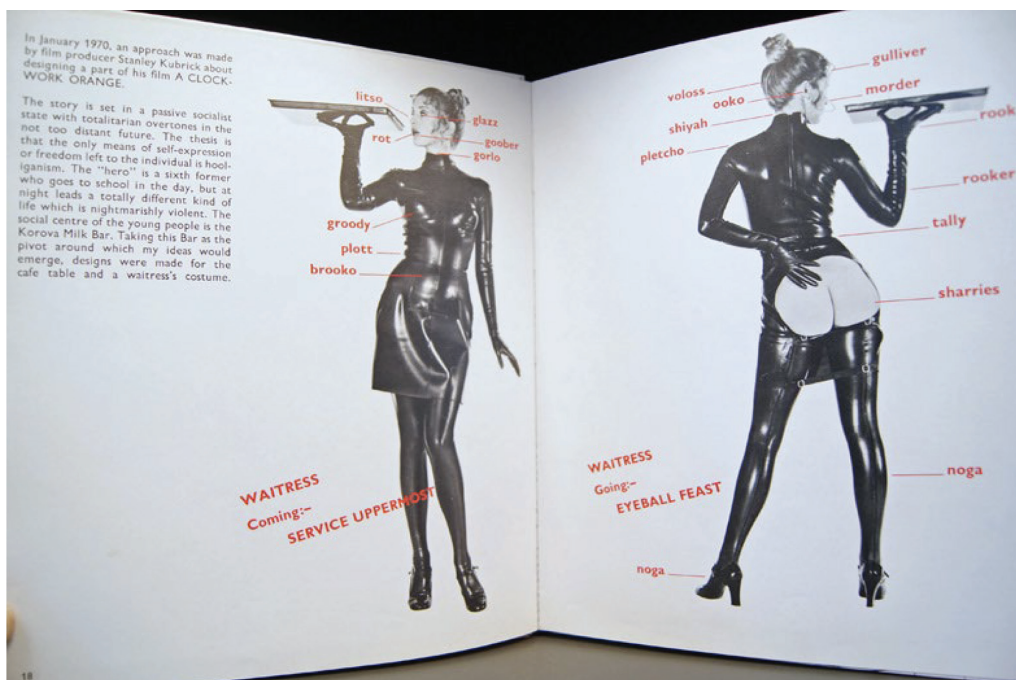


Figura 7. Jones, Allen (1971). *Projects*. Libro de artista. Imagen extraída de la página Why Are You Being Weird With Me y reproducida con el permiso de Timothy Stevens: <https://www.whyyareyoubeingweirdwithme.com/tim-stevens-blog/allen-jones-projects-book>



a lo sagrado. Tal vez hay un intento de recuperar una dimensión sagrada del cuerpo sin reducirla a una mística de la feminidad que, contrariamente a lo que la raíz de la palabra promete⁹, nos es profundamente familiar. Una imagen no exhaustiva del cuerpo, una imagen que no lo agote en la representación. Quizás aquello que se le censura es, justamente, no seguir los códigos simbólicos clásicos del desnudo, no recluir el cuerpo en la forma bella, pero tampoco en la forma hegemónica de la pornografía. Se censura su *expresión nueva*.

5. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas hemos propuesto un posible recorrido visual de la *autocoscienza*, tomando como hilo conductor el libro de artista *Per una espressione nuova/ Towards New Expression* de Suzanne Santoro (1974). En el segundo apartado, se ha atendido a la figura de Santoro, sus obras de los primeros años setenta y el contexto de emergencia de la *autocoscienza*, especialmente en el modo en que esta práctica se desarrolló en el colectivo Rivolta femminile. En el tercero, se ha constelado el libro de artista junto con otros textos e imágenes pertenecientes al feminismo italiano de 1970, y con otros aportes teóricos, poniéndolos en relación con los conceptos de obscenidad e informalidad —entendiendo la última como falta de forma.

El diálogo crítico y visual que algunas feministas entablaron con la tradición del desnudo femenino se sirvió de distintos recursos, como el recorte, la ironía, la descontextualización de las imágenes y su combinación con textos imprevistos para ellas. La atención a estos procedimientos a partir de los objetos de análisis ha revelado una voluntad de distanciamiento respecto a las representaciones de mujeres propias de una cultura patriarcal, ya sea en el arte, la publicidad o los medios de comunicación. Por último, en el cuarto apartado, se ha vuelto al libro de artista de Santoro para analizar la manera en que su obra articula la iconografía, lo obsceno y lo sagrado, como respuesta singular al conflicto entre autorrepresentación e imágenes heredadas. La censura que sufrió su libro de artista probablemente se deba a que su propuesta visual no encaja ni en los códigos tradicionales del desnudo artístico ni en los de la pornografía hegemónica.

Después de los años setenta, la obscenidad continuó siendo objeto de reflexión para el feminismo. Frecuentemente, este se ha ocupado de lo obsceno y lo abyecto como vías para abordar parcelas de experiencia excluidas de las representaciones más hegemónicas de las mujeres y lo femenino. Retomar estos conceptos e imágenes sigue siendo útil para ver a otra luz debates contemporáneos sobre pornografía, censura o regímenes de representación. Sin embargo, la *autocoscienza*, y la creación de imágenes como un camino autoconciencial ha quedado más relegado en las discusiones, en parte por el escaso recuerdo de esta práctica en el feminismo de la década de los setenta. Como observa Rossi-Doria (2007), parecería haber una ruptura en su transmisión, acaso por la dificultad de comunicar sus contenidos a quienes no la vivieron.

Además, esta discontinuidad puede relacionarse con los regímenes contemporáneos digitales y virtuales de circulación de imágenes, donde lo personal —punto de partida para la *autocoscienza*— se confunde con lo privado. Las formas contemporáneas de exposición de la intimidad han hecho que se normalice en términos de consumo (Sibilia, 2008), produciendo un rédito simbólico o económico que la hace cada vez menos problemática a ojos ajenos. En este contexto, los regímenes de hipervisualización promueven que lo morboso tome el lugar de lo obsceno, pues lo obsceno se usa como recurso para la obtención de atención, y se pone entre paréntesis su potencial reflexivo y crítico. Recuperar el trabajo de Santoro y de otras creadoras feministas que hicieron de la creación visual una forma de *autocoscienza*, puede ayudarnos a operar este desplazamiento y, quizás, inspirar nuevas formas de expresión.

AGRADECIMIENTOS

La investigación que ha posibilitado este artículo parte de otra comunicación previa de la misma autoría, titulada *Una feminidad obscena. Arte, autoconciencia y creatividad en Carla Lonzi, Rivolta Femminile y Suzanne Santoro* y presentada en el XXV World Congress of Philosophy (Roma, 2024). Agradezco a Elena Laurenzi y Pina Nuzzo sus

⁹ *Mystikos* es la palabra griega para referirse a lo relativo a los misterios de la antigua Grecia. El vocablo contiene la raíz *myein*, que significa a la vez iniciar en los misterios y cerrar los ojos o la boca.

recomendaciones bibliográficas, a Paula Leu sus sugerencias y revisión de los primeros esbozos del texto, y a las revisoras del artículo sus correcciones y sugerencias, contribución indudable para su mejora.



DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

Esta investigación se ha beneficiado de los proyectos de investigación «INconRES. Incertidumbre, confianza y responsabilidad. Claves ético-epistemológicas de las nuevas dinámicas sociales en la era digital» (PID2020-117219GB-I00), «MUVAN. Dones a l'avantguarda de l'activisme entre segles (XIX i XX): influències en la filosofia femenina» (PID2020-113980GA-I00) y «Género y Cultura Tecnológica desde el arte y la representación» (PID2021-127336NB-I00). Las visitas a los archivos se hicieron con una ayuda para estancias en el extranjero del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación de Profesorado Universitario. Asimismo, se enmarca en una investigación doctoral más amplia con el apoyo de un contrato del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación de Profesorado Universitario.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORIA

Hypatia Pétriz Haddad: Conceptualización, Curación de datos, Metodología, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

REFERENCIAS

- Anabasi (1972). *Donne è bello*. Milán: Stampa Grafiche Liton.
- Boccia, María Luisa (1990). *L'io in rivolta: vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milán: La Tartaruga edizioni.
- Brotóns Muñoz, Alfredo (ed. y trad.) (2010). El origen del Trauerspiel alemán. En *Walter Benjamin. Obras, libro I* (Vol. 1) (pp. 233-454). Madrid: Abada.
- Canziani, Cecilia, Conte, Lara, Ugolini, Paola y La Galleria Nazionale (eds.) (2021). *I say I*. Milán: Silvana Editoriale.
- Conte, Laura, Fiorino, Vinzia y Martini, Vanessa (eds.) (2011). *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Florencia: Edizioni ETS.
- de Lauretis, Teresa (2000). Sujetos excéntricos. En *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo* (pp. 111-152). horas y Horas.
- Diotima (1987). *Il pensiero della differenza sessuale*. Milán: La Tartaruga Edizioni.
- Dunscombe, Stephen (2001). *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Quebec: Microcosm.
- Effe (s.f.). About «Effe» Rivista Femminista. *Effe Rivista Femminista*. Consultado 29 de julio de 2024, de <https://effervistafemminista.it/about/>
- Gimbutas, Marija (1996). *El lenguaje de la diosa: desenterrando los incógnitos símbolos de la civilización occidental*. Oviedo: Grupo Editorial Asturiano.
- Irigaray, Luce (1974). *Speculum de l'autre femme*. París: Les Éditions de Minuit.
- Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n'est pas un*. París: Les Éditions de Minuit.
- Lonzi, Carla (1974a). Manifiesto. En *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti* (pp. 11-18). Milán: Scritti di Rivolta Femminile (trabajo original publicado en 1970).
- Lonzi, Carla (1974b). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milán: Scritti di Rivolta Femminile.
- Lonzi, Carla (2024). *Taci anzi parla. Diario di una femminista 1972-1977*. Milán: La Tartaruga.
- Lussana, Fiamma (1994). Le donne e la modernizzazione: Il neofemminismo degli anni settanta. En F. Barbagallo (ed.), *Storia dell'Italia repubblicana* (pp. 471-565). Milán: Einaudi.
- Melandri, Lea (2000). *Una visceralità indicibile: la pratica dell'inconscio nel movimento delle donne degli anni Settanta*. Milán: FrancoAngeli.
- Nead, Lynda (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.

Parker, Rozsika (1977, enero). Censored. *Spare Rib*, 54, pp. 43-45.

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Pandora.

Ribero, Aida (1999). *Una questione di libertà. Il femminismo degli anni settanta*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Rossi-Doria, Anna (2007). Ipotesi per una storia del neofemminismo italiano. En *Dare forma al silenzio: Scritti di storia politica delle donne* (pp. 243-265). Viella.

Sabatini, Alma (s.f.). Self-help clinic. Riscopriamo il nostro corpo e contestiamo la medicina tradizionale. «Effe» *Rivista Femminista*. Consultado el 29 de julio de 2024, en <https://efferivistafemminista.it/2014/07/self-help-clinic/>

Santoro, Suzanne (s.f.a). *About*. Suzanne Santoro. Consultado 10 de julio de 2024, en <https://www.suzannesantoro.com/bio>

Santoro, Suzanne (s.f.b). *Bibliography*. Suzanne Santoro. Consultado 29 de julio de 2024, en <https://www.suzannesantoro.com/biblio>

Santoro, Suzanne (1974). *Per una espressione nuova / Towards New Expression*. Milán: Scritti di Rivolta Femminile.

Santoro, Suzanne (2019). *Then and Now/ Allora e Ora. Suzanne Santoro's talk at Centro anti violenza, Erinna, Vt. 2019*. Suzanne Santoro. Consultado 23 de julio de 2024, en <https://www.suzannesantoro.com/single-post/then-and-now-allora-e-ora>

Scotini, Marco y Perna, Rafaella (eds.) (2019). *The Unexpected Subject: 1978 Art and Feminism in Italy*. Milán: Flash Art.

Seravalli, Marta (2013). *Arte e femminismo a Roma negli anni settanta*. Roma: Biblink editori.

Sibilia, Paula (2008). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Subrizi, Carla (2020). *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*. Roma: Lithos.

The Chicago Women's Liberation Union (2016, 30 de agosto). *How to Start Your Own Consciousness-raising Group — CWLU HERSTORY*. Chicago Women's Liberation Union. Consultado el 29 de julio de 2024, en <https://www.cwluherstory.org/conscious/how-to-start-your-own-consciousness-raising-group>

Ugolini, Paola (2022). *Arte e femminismo in Italia. Per una lettura non egemone della Storia dell'arte*. Milán: Marinotti.

Ventrella, Francesco y Zapperi, Giovanna (eds). (2020). *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*. London: Bloomsbury.

Zapperi, Giovanna (2017). *Carla Lonzi. Un'arte della vita*. Boloña: DeriveApprodi.