

Giovanna Zapperi, Carla Lonzi : un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie, Trad. de l'italien par Christophe Degoutin, Dijon, Les presses du réel, 2019, 304 pp. 28 illus. n&b, € 30 (relié) ISBN 9782840662532

Katrie Chagnon

Volume 46, Number 2, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1085432ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1085432ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Chagnon, K. (2021). Review of [Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi : un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie*, Trad. de l'italien par Christophe Degoutin, Dijon, Les presses du réel, 2019, 304 pp. 28 illus. n&b, € 30 (relié) ISBN 9782840662532]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 46(2), 138–140. <https://doi.org/10.7202/1085432ar>

Reviews

Recensions

Giovanna Zapperi

Carla Lonzi: un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie

Trad. de l'italien par Christophe Degoutin
Dijon, Les presses du réel, 2019

304 pp. 28 illus. n&b
€30 (relié) ISBN 9782840662532

Katrie Chagnon



Depuis une dizaine d'années, les travaux historiographiques examinant la contribution des femmes à la production d'un discours critique sur l'art se sont multipliés, tant dans le monde francophone qu'anglo-américain. Cette tendance s'inscrit clairement dans la lignée des recherches féministes qui ont problématisé l'occultation historique des femmes artistes, mais elle participe également d'une révision des sources et des genres littéraires considérés en tant que matériaux pour construire l'histoire des arts visuels. En témoignent plusieurs publications récentes sur la critique d'art des femmes aux XVIII^e et XIX^e siècles en Europe, qui portent une attention particulière à la variété des stratégies discursives et des formes d'écriture investies par celles-ci, allant de la correspondance aux comptes rendus d'expositions, en passant par les romans, les journaux intimes, les mémoires, les essais et les chroniques journalistiques.

Parmi ces publications, il convient de mentionner ici les ouvrages *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Acts* (2013), dirigé par Wendelin A. Guentner, *Critical Voices: Women and Art Criticism in Britain, 1880–1905* (2018) de Meaghan Clarke, ainsi que l'importante anthologie critique *Plumes et pinceaux: discours de femmes sur l'art en Europe, 1750–1850* (2012), réalisée sous la direction de Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont, auxquels on doit une diversification salutaire de l'histoire de la littérature artistique.

Si l'apport des femmes à la critique d'art du xx^e siècle est déjà beaucoup mieux reconnu et documenté, en particulier aux États-Unis¹, l'historiographie de l'histoire de l'art tarde encore à rendre compte des démarches hétérodoxes menées dans ce domaine par certaines intellectuelles. Selon Giovanna Zapperi, professeure d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Tours se spécialisant notamment

dans les études de genre, tel est le cas de la critique d'art et féministe italienne Carla Lonzi (1931–1982), à qui elle vient de consacrer une monographie substantielle, au terme de nombreuses années de recherche d'archives. D'abord publié en italien sous le titre *Carla Lonzi: un'arte della vita* (2017), l'ouvrage *Carla Lonzi: un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie* propose à la fois d'éclairer, de décloisonner, de recadrer et, surtout, de complexifier l'héritage de Lonzi par une lecture croisée de ses textes de critique d'art, rédigés avant 1970, et de ses écrits féministes ultérieurs, pour lesquels elle est mieux connue². Comme Zapperi le souligne d'entrée de jeu, celle qui affirmait ne pas vouloir «jouer le rôle de la “Lucy Lippard” italienne» (p. 21) percevait une incompatibilité profonde entre la critique d'art, qu'elle avait d'abord pratiquée dans les années 1960 et dont elle associait le langage formaté au pouvoir du patriarcat, et l'engagement féministe, auquel elle s'était entièrement vouée dans la seconde partie de sa carrière. Or plutôt que de réitérer cette division venue du parcours de Lonzi en deux phases distinctes, Zapperi émet l'hypothèse d'une interpénétration des expériences, des questionnements et des approches à travers l'ensemble du corpus produit par l'écrivaine.

Dans une étude convaincante organisée en sept chapitres, l'historienne de l'art démontre qu'en dépit de la rupture déclarée de Lonzi avec

le monde de l'art au tournant des années 1970, ses écrits n'ont jamais cessé de critiquer les catégories, les modes de savoir, les institutions, les mythes et les langages artistiques. Zapperi met réciproquement en lumière les enjeux féministes qui, sur les plans réflexif et méthodologique, sous-tendaient déjà l'activité de la critique d'art dans les années 1960. Ce faisant, l'ouvrage permet de restituer la complexité intrinsèque de la pensée de Lonzi tout en soulignant le caractère discontinu de sa trajectoire, comprise selon une conception non linéaire du temps historique telle que théorisée par l'autrice dans son livre-manifeste *Crachons sur Hegel (Sputiamo su Hegel, 1970)*. Il contribue, par la même occasion, à réexaminer l'articulation longtemps impensée entre l'histoire de l'art et l'histoire du féminisme dans le contexte italien de l'après-guerre.

Au centre de l'argumentaire de ce livre se trouve une analyse fouillée de la dernière publication officielle de Lonzi en tant que critique d'art, intitulée *Autoportrait (Autoritratto, 1969)*. Tombé dans l'oubli pendant plusieurs décennies, cet ouvrage atypique, composé d'un montage d'entretiens réalisés avec quatorze artistes³ entre 1965 et 1969, a été redécouvert récemment grâce à un important travail de réédition et de traduction, dont Zapperi a assuré en 2012 la direction éditoriale en langue française⁴. Aux yeux de cette dernière, la conception d'*Autoportrait* a marqué une prise de distance radicale par rapport aux modèles conventionnels du discours sur l'art encore en vigueur dans les années 1960. Rejetant la critique d'art comme savoir institutionnalisé, jugé autoritaire et patriarcal, de même que l'approche formaliste héritée de l'enseignement de Roberto Longhi, Lonzi a inventé un dispositif basé non plus sur l'observation visuelle des œuvres, depuis une position extérieure de spectatrice, mais sur la parole subjective des artistes, captée sous la forme de

conversations enregistrées, retranscrites et «remontées» avec des images de natures variées. Par ces méthodes novatrices d'enregistrement et de montage, explique Zapperi, *Autoportrait* défait la chronologie habituelle des récits artistiques et déploie un espace de créativité collective ouvert à la praxis féministe: y prend forme un nouveau mode de connaissance ancré dans l'expérience de la subjectivité féminine, où «le temps de l'histoire cède la place au temps de la vie, des relations et des affects» (p. 131). En centrant ainsi l'attention sur le vécu (inter)subjectif, *Carla Lonzi: un art de la vie* défend la possibilité de lire les écrits de la critique d'art dans le cadre d'une épistémologie féministe de manière à redonner à sa pratique expérimentale de l'écriture toute sa signification politique.

L'un des principaux intérêts de la présente monographie réside en fait dans la mise en relation de ce point culminant de l'activité critique de Lonzi avec ses écrits féministes des années 1970, lesquels réinvestissent, outre la conversation, d'autres formes d'expression considérées comme «mineures» telles que le journal et le manifeste. Le positionnement de l'étude dans le champ spécialisé de l'histoire de l'art se fait par ailleurs sentir dans l'attention particulière que Zapperi porte, par exemple, à l'économie visuelle de *Taci, anzi parla. Diario di una femminista (Tais-toi, ou alors parle. Journal d'une féministe, non traduit en français)*, journal rédigé par Lonzi entre 1972 et 1977 et publié en 1978, ainsi qu'au contenu iconographique d'autres publications collectives de Rivolta Femminile, le groupe féministe que l'écrivaine avait cofondé en 1970. En plus de mettre en évidence la reprise du dispositif texte/images formalisé dans *Autoportrait*, cette riche analyse visuelle permet de montrer en quoi l'utilisation de la photographie chez Lonzi contribue à politiser l'espace privé défini dans le cadre du féminisme différentialiste italien, au moyen

d'assemblages de clichés issus principalement d'archives personnelles ou d'albums de famille.

S'il s'efforce donc de reconstituer la cohérence d'une trajectoire animée par une constante critique de l'art et des dynamiques de pouvoir qui le sous-tendent, l'ouvrage n'en relève pas moins les multiples tensions, contradictions et ambivalences qui caractérisent la vie aussi bien que l'œuvre de Carla Lonzi. Zapperi souligne entre autres la manière dont Lonzi s'identifie à la figure de l'artiste, puis se dés-identifie radicalement de celle-ci, suivant une conception de l'«authenticité» et de l'«autonomie» paradoxalement «hanté[e] par le discours moderniste» (p. 261). De même, l'autrice met en lumière le désir de reconnaissance ambivalent qui perdure au sein du féminisme séparatiste de Lonzi, alors que cette dernière cherche à faire valoir sa propre créativité, tout en accusant les artistes féministes d'être complices du système de valeurs patriarcal fondé sur la compétition et le profit social. La mise au jour de cette conflictualité inhérente aux positions théorico-politiques de Lonzi s'avère, en définitive, primordiale pour nuancer son héritage intellectuel et le ressaisir dans toute sa complexité. Cela permet surtout d'éviter de reconduire l'image réductrice d'une «icône» du néo-féminisme italien qui, ayant longtemps dominé la réception de sa pensée, a contribué à opacifier l'importance qu'y occupent les questions artistiques. Manifestement féconde, la double distance revendiquée par Zapperi – en tant qu'historienne de l'art vivante en France et plutôt tôt formée aux théories de genre anglo-américaines – rend ainsi visibles des liens négligés entre l'art et le féminisme italiens, dessinant du même coup d'autres généalogies que celles retenues par l'historiographie officielle.

Voilà ce que révèle efficacement l'épilogue du livre, qui s'intéresse à l'actualisation de l'œuvre de Carla

Lonzi dans le travail d'une nouvelle génération d'artistes contemporains, dont Cabello|Carceller, Chiara Fumai, Valentina Morandi, Claire Fontaine et Sylvia Giambrone. Examinant les implications de ce «retour» de Lonzi» au sein des arts visuels, Zapperi y voit un «énigme paradoxale» (p. 265), duquel



se dégagent les potentialités expressives et formatrices qu'offre encore aujourd'hui sa pensée, lorsque l'on cesse de l'approcher dans les termes, qu'elle avait elle-même établis, d'une coupure nette entre la sphère artistique et le féminisme. En cela, *Carla Lonzi: un art de la vie* démontre avec force la nécessité, pour les études historiographiques, d'interroger les récits autorisés afin d'en produire un savoir critique qui ne soit pas figé dans un mythe et qui puisse, dès lors, traverser les frontières, disciplinaires aussi bien que géographiques. ¶

Katrie Chagnon est professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.
—chagnon.katrie@uqam.ca

1. À titre d'exemples, les anthologies *Feminist Art Criticism* et *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, toutes deux dirigées par Joanna Frueh, Arlene Raven et Cassandra L. Langer, ont été publiées en 1988 et 1994 chez Icon Editions (New York).

2. Les écrits féministes les plus célèbres de Lonzi sont regroupés dans *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridica e la donna vaginale e altri scritti* (1974).

3. Plus précisément: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali,

Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato et Cy Twombly.

4. Carla Lonzi, *Autoportrait*, sous la dir. de Giovanna Zapperi, trad. de l'italien par Marie-Ange Maire-Vigueur, Zurich, JRP|Ringier (coll. Lectures Maison Rouge), 2012. Zapperi a fait paraître deux autres ouvrages la même année: *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*, Paris, Presses universitaires de France (coll. «Lignes d'art»), 2012 et (avec Alessandra Gribaldo) *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Vérone, ombre corte, 2012.

Rebecca VanDiver
**Designing a New Tradition:
Lois Mailou Jones and the Aesthetics
of Blackness**

University Park: Pennsylvania State
University Press, 2020

214 pp. 51 colour, 37 b/w illus.
\$ 59.95 (hardcover) ISBN 9780271086040

Adrienne L. Childs

Designing a New Tradition: Lois Mailou Jones and the Aesthetics of Blackness by Rebecca VanDiver is a substantive contribution to the literature on one of America's most significant Black artists of the twentieth century. Well-illustrated and copiously documented, *Designing a New Tradition* features an introduction, four chapters and a conclusion as well as notes and an extensive bibliography. Although Jones is a canonical figure in the history of art by African Americans, our understandings of her have been limited by the tendency to mythologize the founders of the field and to recycle their narratives unquestioningly. VanDiver's reexamination of a beloved artist who we thought that we knew reveals a much more complex story. VanDiver's monograph synthesizes biography and critical assessments of Jones' art in relation to its social and cultural context and offers a compelling narrative about art, Blackness, and identity in the twentieth century.

VanDiver's introduction subtitled "Claiming Middle Ground" introduces Jones' 1939 watercolor *Under the Influence of the Masters*, in which a black artist who more than resembles Jones stakes a claim to the tradition of Western art that includes "masters" ranging from European artists Velazquez and Cezanne to African Americans Henry O. Tanner and William H. Johnson. Alluding to European, African American, and African art traditions as important influences, the watercolor positions Jones in the lineage of canonical Western artists—a centrist who straddled traditional and avant-garde practices, finding her voice in a middle ground. VanDiver charts Jones' career trajectory as she negotiated the headwinds of race prejudice and gender discrimination as well as an art world fraught with identity politics. Theorizing the multiple positions that Jones' work occupies, VanDiver proposes that Jones' work reflects what she calls "Blackness in triplicate," or the idea that there are a triad of influences in her work that speak to the complexities of Black identities that goes beyond the binary of black and white. She also introduces the concept of diasporic grammar as a way of understanding Jones' compositional innovations that call upon different visual languages of Afro-diasporic communities.

In chapter one, "Seeking Success: School, Society, and Career Aspirations," VanDiver takes a close look at Jones' upper-middle-class upbringing in Boston and her fairly traditional art education. As the first "coloured" person to graduate from the School of the Museum of Fine Arts, it becomes apparent how groundbreaking Jones' career was from the very beginning. However, VanDiver is careful to flesh out the very supportive family and social circles that nurtured Jones early on. Black upper-middle-class communities in Martha's Vineyard, Massachusetts and in Boston were very important to Jones' sense of self. In