



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES · DEPARTAMENT D'ESCULTURA

HISTÒRIES DE PARAULA PLÀSTICA

Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani

Tesi doctoral presentada per:
Sara Vilar Garcia

Dirigida per:
Dra. Teresa Chàfer Bixquert
Dr. Pedro Beltrán Medina

Tutelada per:
Dra. Amparo Carbonell Tatay

Volem agrair a l'Àrea de Promoció i Normalització Lingüística de la Universitat Politècnica de València, l'assessorament lingüísticoformal en la darrera correcció d'aquest treball.

HISTÒRIES DE PAROLA PLÀSTICA

Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani

**A ma mare i a Joan,
per tantes coses.**

Índex

Introducció	15
1. Antecedents o punt de partida	23
1.1. Una breu història de l'escriptura	25
1.2. El cartell com a introductor de les paraules en l'art	42
1.3. Una aproximació històrica a l'art i la paraula	55
1.4. Paraules que ens acosten a l'espectador	71
2. Possibilitats creatives de la paraula	77
2.1. L'art tipogràfic	79
2.1. Els suports	81
2.3. La composició i disposició del text	83
2.4. Lletres escrites a mà	85
2.5. Escriure a mà damunt l'obra: Robert Frank	87
2.6. L'atracció formal del text	92
2.7. La persuasió de la paraula impresa: Shirin Neshat	93
3. Llenguatge publicitari	99
3.1. Artistes que aprofiten tècniques publicitàries	101
3.2. Estereotips del llenguatge: Barbara Kruger	103
3.3. Frases contundents per a fer militància política: Guerrilla Girls	108
3.4. La paraula com a arma social: Jenny Holzer	115

4. La lectura com a vehicle per a entendre	123
4.1. El plaer de la lectura	125
4.2. La lectura privada. El lector silenciós i solitari	128
4.3. Característiques que envolten la lectura	132
4.4. Lectures guiades: diaris autobiogràfics	136
4.5. Massificació qüotidiana del text: Matt Siber	138
5. Llegir imatges per a aproximar-nos a les obres	143
5.1. Les imatges, superfícies amb significat	145
5.2. Sobre la intenció del fotògraf i sobre el resultat	148
5.3. Contemplar imatges	153
5.4. Sobre la rapidesa d'interpretació de les imatges	156
5.5. Sobre allò que expressen els retrats	158
5.6. La fotografia documental o narrativa	158
5.7. Imatges que amaguen històries: Nan Goldin i Richard Billingham	162
5.8. Històries sense paraules: Christian Boltanski	172
6. Text i imatge: capacitat discursiva i argumentativa d'aquesta unió	177
6.1. El joc de col·locar paraules i imatges	180
6.2. Relacions entre imatges i paraules: un joc de significats	183
6.3. Interrelacions entre el text i la fotografia. Els peus de foto	185
6.4. Sobreinformació i incomunicació; sobreabundància d'informació visual i escrita	187
6.5. Artistes que combinen fotografies i paraules	192
6.6. Jocs lingüístics i contraposició irònica de les imatges: Rogelio López Cuenca	193
6.7. El text, element imprescindible per a elaborar exposicions i catàlegs: Hamish Fulton	197
6.8. Imatges intrigants i frases ambigües: Lorna Simpson	201

7. El títol com a narrador o anticipador de la narració	211
7.1. Un breu repàs a la història dels títols	213
7.2. Funció i classificació dels títols. El paper del títol en les arts plàstiques	219
7.3. El títol en l'actualitat: una clau d'entrada a l'obra	223
8. Contar històries, però sobretot, entendre les històries	227
8.1. Abordant el procés narratiu	229
8.2. Estructures narratives	232
8.3. Els personatges	235
8.4. El punt de vista	237
8.5. Elements que cal tenir en compte en narrar una història	239
8.6. La mirada atenta: aprendre a mirar	242
8.7. De què parlen les històries	245
8.8. Contar històries: una estratègia utilitzada per l'artista compromès	248
9. Narracions construïdes amb imatges i paraules	253
9.1. Històries o ficcions? Sophie Calle	256
9.2. Narracions poètiques: Duane Michals l'inventor d'històries	275
9.3. Històries políticament incorrectes: Hans Haacke	288
9.4. Històries que beuen dels <i>reality shows</i> : Gillian Wearing	297
9.5. Recuperar històries. Històries entre la memòria i l'oblit: Rosângela Rennò	308
9.6. Històries que commouen: Alfredo Jaar	317
9.7. Històries documentals. Testimonis reals: Donna Ferrato	331
A manera de conclusió	343
Resums	351
Bibliografia	363

INTRODUCCIÓ

Introducció

El llenguatge escrit ha estat present des de temps immemorables en les obres d'art, tan sols cal pensar en els jeroglífics egipcis, en les esteles romanes, en les làpides funeràries gregues, en els pergamins, en les làmines orientals, etcètera. També l'art cristià, tot i que no utilitza el text per a inculcar les seues idees en les esglésies, narra amb pintures i escultures la seua doctrina, ja que bona part de la població era analfabeta fins fa pràcticament un parell de segles. Tampoc podem oblidar la importància que ha tingut el text com a forma decorativa en l'art islàmic: de fet, la gran majoria d'obres arquitectòniques hi estan adornades i compostes per text. A causa de la prohibició de representar Déu, els musulmans transmeten els seus manaments mitjançant el text. La cal·ligrafia adquireix, així, la mateixa importància que la millor representació fidedigna d'allò més sagrat.

També durant segles es va considerar que els pintors havien d'inspirar-se en temes literaris per a realitzar les seues composicions, pràctica molt habitual a finals del segle XVIII i principis del XIX, com és el cas de l'*Ofèlia* de John Everet Millais, basada en un personatge d'una obra de Shakespeare. Per una altra banda, que els poetes són aficionats a pintar i a dibuixar és un fet conegut per tots. I encara que no és aquest el tema específic d'aquesta tesi, és important recordar la relació que ha existit i existeix entre l'art i la literatura.

En el present estudi teòric, el nostre propòsit és investigar l'organització formal i els interessos expressius d'una limitada però representativa quantitat d'obres dins l'evolució de l'escultura moderna. El mètode emprat té, per tant, més a veure amb un procés d'estudi de casos concrets que amb una revisió històrica. Pretenem mostrar en les obres i en els artistes examinats com l'artista s'apropia les narracions escrites per aproximar-se al públic i per fer-li fàcil la lectura d'unes obres d'art sovint massa complicades. I a més, volem que els exemples analitzats puguin servir per a generalitzar, és a dir, per a poder aplicar-los a un conjunt més ampli, tant de formes de fer, com de temàtiques que han motivat aquests discursos.

Encara que en aquesta comesa ens ha tocat fer el paper d'escriptores, el que nosaltres sempre hem volgut ser és lectores. Lectores, que no sabrien dir des de quin moment comencen a sentir una especial atracció per les paraules. Els contes, les novel·les, el teatre, el cinema, la poesia... sempre han ocupat un lloc especial en la nostra vida. D'aquesta fascinació per la narració va nàixer la possibilitat de fer un estudi sobre com l'art s'apropia el llenguatge escrit com a estratègia de comunicació. És a partir d'aquesta recerca inicial que constatem que alguns artistes, més que apropiat-se de les paraules, el que fan és crear històries per a explicar-se millor, per a apropar-se a l'espectador. Són aquestes pràctiques artístiques les que ens captiven i fan que decidim que seran el motiu de la nostra reflexió. I és a partir d'aquest moment que comencem a analitzar i esbrinar com i per què els artistes conten històries, per a així poder situar i sostenir la nostra hipòtesi.

Per tant, un dels nostres primers objectius, ha estat situar històricament les primeres relacions de l'art i la paraula, per poder ubicar-nos millor davant aquesta estratègia. De manera similar, pensàvem que explicar els elements bàsics que intervenen en la tipografia creativa seria de gran ajuda per analitzar aquestes pràctiques. Un objectiu que mai hem intentat perdre de vista ha estat el de transmetre el plaer que per a nosaltres és la lectura i com aquesta, pot resultar al mateix temps un vehicle per entendre. Descobrir que el lector silenciós és un invent relativament recent o sobre la quantitat de text que ens envolta també han estat entre altres, alguns dels objectius que ens havíem marcat. Així mateix, experimentar quines són les relacions significatives entre els diferents elements d'una imatge, quina és la intenció del fotògraf o com les fotografies poden commoure a l'espectador, seran alguns dels objectius a tractar. D'igual manera que caldrà aclarir quin ha estat el paper del títol en les arts plàstiques i com aquest, segons nosaltres, ha servit d'element introductor de la narració. Un altre dels nostres reptes era el de descobrir com abordar un procés narratiu, tractant d'estudiar tots els elements que envolten i intervenen en les narracions. Per a finalment, amb l'estudi d'alguns treballs i artistes en concret, imaginar fins on es pot arribar amb aquesta estratègia de contar històries mitjançant la imatge i el text.

Més enllà del tòpic *una imatge val més que mil paraules*, nosaltres pensem que el text pot ajudar-nos a comprendre millor. La recerca de la narrativitat en les obres d'art sempre ha estat la justificació de la nostra investigació, que s'ha centrat especialment en l'anàlisi de paraules, frases, paràgrafs sencers... textos en el context de la imatge fotogràfica i l'art contemporani. Perquè per nosaltres el text, i per extensió el discurs teòric, són el suport que fa comprensible moltes

de les obres artístiques; lectures que ens ajuden a entendre les obres amb tota la seua complexitat. I és aquesta satisfacció de poder assaborir una obra, de poder conèixer els personatges, de poder llegir les seues històries o els seus pensaments i entendre allò que hi ha darrere d'una imatge, el que ens mou a dur endavant aquest treball. Perquè en definitiva el que a nosaltres ens agradaria és que l'espectador pensara, després de visitar un museu, que hi hauria de tornar més sovint.

La metodologia per a dur a terme aquesta investigació va anar passant per les fases següents: es va iniciar amb una recerca general d'informació que a poc a poc ens duia a cercar uns continguts més específics, va continuar amb la lectura d'aquesta informació (o el visionament, si es tractava de material audiovisual), també observàvem el context sociocultural i històric en què s'inscrivía la pràctica o l'artista, avançàvem amb reflexions sobre el material recollit, prosseguíem amb diàlegs amb companys i, per descomptat, amb les recomanacions i els consells de la tutora i els directors d'aquest treball, i finalment vam acabar amb la redacció i les constants revisions d'aquest document.

Les fonts consultades durant la recerca d'informació han estat llibres, catàlegs, revistes, vídeos, visites a exposicions i el buscador d'Internet *Google*, que ens ha ajudat en la navegació per la xarxa. Han sigut fonamentals totes les obres vistes/llegides en catàlegs i en Internet, ja que no hi ha material publicat sobre l'escriptura de narracions o històries en obres d'art: tan sols la revista *Exit 16: escribiendo imágenes*, que aparegué el desembre de 2004, s'aproximava molt al nostre tema d'investigació en parlar de l'escriptura en l'art contemporani.

La tesi, *Històries de paraula plàstica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani*, està dividida en nou capítols. Donant-li aquesta estructura, hem intentat que tots els capítols foren igual d'importants per a aconseguir un coneixement global de la matèria i que al mateix temps, a poc a poc i seguint una estructura narrativa, anàrem descobrint el perquè de la nostra hipòtesi.

En el primer capítol tractem de situar el lector, fent una breu revisió històrica de l'escriptura i un xicotet repàs sobre com la paraula s'ha introduït en el món de la plàstica contemporània, per a la qual cosa hem escollit algunes obres significatives en aquest sentit. Dins d'aquest capítol hem donat una importància rellevant al cartell, ja que pensem que ha estat un element cabdal per a la introducció del text en aquestes pràctiques artístiques. I en un últim apartat, revisem els suports que els artistes han utilitzat per a introduir text en les obres d'art.

Les possibilitats creatives de la paraula o la també anomenada tipografia, i alguns exemples d'artistes que fan de la paraula un element plàstic, en què allò gràfic és més un significat formal que un significat verbal, han estat el nucli del segon capítol. Seguint el fil del nostre estudi, el llenguatge publicitari mereixia estar en el tercer apartat, perquè ha estat un element fonamental per a l'evolució d'aquesta pràctica en l'art contemporani. També la lectura com a vehicle per a entendre era un punt que requeria una consideració especial, ja que, en tractar-se d'un estudi fonamentat en les paraules escrites, era bàsic fer un repàs al procés de lectura i a tots els elements que hi intervenen, i que desenvolupem en el quart capítol.

Considerant que el tema, des del nostre punt de vista, està molt relacionat amb la fotografia artística contemporània, -curiosament quasi tots els artistes estudiats utilitzaran la superfície fotogràfica com a suport del text-, ha estat necessari dedicar el cinquè capítol a l'estudi de les imatges, com a superfícies de significat. Ens ha semblat imprescindible, després d'analitzar de manera separada paraules i imatges, fer-ho ara de manera conjunta en el sisè apartat, per a descobrir tot allò que podia donar de sí aquesta unió. També ens ha semblat fonamental dedicar una secció al títol, per considerar-lo un dels elements introductors de posteriors narracions que s'han fet dins les obres d'art i clau d'entrada a moltes obres plàstiques. Així, en el setè capítol intentarem entendre el paper del títol en les obres d'art. En el següent capítol, ens aproximarem al cor d'aquesta teoria: contar històries. I si contar històries ens interessa, el que realment ens agrada és comprendre-les, és a dir, que les històries s'entenguin. I és per això que en aquest apartat abordarem el procés narratiu, perquè la comprensió d'aquest procés ens ajude a seguir la lectura d'aquest tipus d'obres. I, finalment, en el novè capítol desglossarem possibles estratègies per a narrar històries construïdes amb imatges i paraules. Per a exemplificar cada estratègia hem escollit un autor que en certes obres en concret s'ajustava a la nostra hipòtesi inicial i el treball del qual, a més, ens resultava atractiu per qüestions diverses. Set apartats i set artistes que il·lustren estratègies o maneres de fer, que van des de documentar una història real amb fotografies i textos, fins a crear o inventar una història. Totes diferents, però pensem que adequades per tal que el lector/espectador entenga millor les històries que alguns artistes ens volen contar.

Hem de dir que el camp d'aquesta investigació ha estat delimitat dins del marc artístic occidental; així i tot, ens hem deixat molts artistes i moltes obres sense nomenar però el nostre interès personal per certes formes de fer i les limitacions d'espai i temps ens han fet decantar-nos per uns artistes i per unes obres en concret. També considerem important assenyalar que cap dels artistes hauria d'estar encasellat dins d'una única estratègia, ja que tots s'enriqueixen a través de diferents formes de narrar, però nosaltres utilitzarem únicament la característica que, per nosaltres, més destaca de la seua forma de fer.

Per a finalitzar, cal dir que al final del treball hi ha un apartat anomenat *a manera de conclusió*, en el qual incidirem en els aspectes que hem anat analitzant al llarg del treball, i un últim apartat amb la bibliografia que hem anat consultant. En un principi volíem fer distincions entre aquella bibliografia que ens ha sigut fonamental i aquella més general i que ens ha servit per a ampliar les idees extretes d'aquesta bibliografia bàsica, però finalment, hem preferit considerar que de certa manera tota ha estat fonamental, enriquint i fent possible aquesta tesi. I a més, voldríem assenyalar que totes les traduccions dels textos que apareixen o acompanyen les obres han estat realitzades per nosaltres, i per tant qualsevol errada de traducció o interpretació sols ens correspon a nosaltres.

De contar històries és del que tracten aquestes pàgines, repletes de paraules i d'imatges.

1

ANTECEDENTS o PUNT DE PARTIDA

1.1. Una breu història de l'escriptura

“La invenció de l'escriptura constitueix un dels fets més importants de la humanitat i marca un salt qualitatiu en l'evolució cultural de les societats, per tal com posa a disposició d'aquestes una eina que facilita l'organització i administració, així com un instrument per a preservar la seua memòria històrica”.

Antonio Pérez Largacha¹

Parlar i escriure són per a nosaltres actes tan naturals que ningú no s'adona de la importància que tenen. No sabem quan, ni com, l'home va aprendre a parlar, ja que no tenim cap document o font que ho certifique, però probablement l'aparició de la parla degué tenir lloc fa uns 100.000 anys amb l'*Homo sapiens neanderthalensis*. Els investigadors pensen que l'*Homo non sapiens* no parlava, ja que, perquè hi haja un llenguatge, hi ha d'haver un cervell i uns òrgans de fonació desenvolupats, i aquest *Homo non sapiens* no els tenia. De fet, l'escriptura va tardar molt més a aparèixer. Si es té en compte que la primera constància que tenim d'una llengua escrita², el sumeri, data de

¹ Antonio PÉREZ Largacha. «Escriitura en el Próximo Oriente». *Historia de la cultura escrita: del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*; Antonio Castillo Gómez (coord.). Ediciones Trea, Gijón, 2002. p 29.

² Alguns autors consideren que, encara que l'escriptura més antiga coneguda es remunta a les tauletes cuneïformes sumèries d'argila, no poden deixar de considerar-se precedents de l'escriptura -en tant que sistemes “escrits” de comunicació de l'home- un altre tipus de dibuixos, anotacions o marques realitzades anteriorment sobre altres suports, com ara els pictogrames o les pintures rupestres, les pintures de l'Índia, els petroglifs (talles rupestres) o les diferents formes

fa 3.200 anys, podem dir que la major part de la vida de la humanitat ha sigut àgrafa.

Al text des de la imatge. L'aparició de l'escriptura està unida a la de la representació gràfica. Abans de ser lletres, els caràcters van tenir aspecte d'home, de mans, d'ull, de sol... i clar, aquestes primeres manifestacions gràfiques anomenades *protoescriptura*³ són el precedent necessari per al posterior alfabet. Pintures en la paret, signes en el fang, ratlles en les pedres, incisions en els ossos o en la fusta... imatges, signes o accions que transmetien missatges.



Pictograma antropomorf. Exemple de *protoescriptura*.

Així, l'escriptura naix aproximadament fa uns 3.200 anys a la Mesopotàmia oriental⁴ damunt d'unes rajoles de fang (escriptura o sistema d'escriptura anomenat cuneïforme⁵). Rajoles on els escribes

d'anotar quantitats i comptes que generalment en els inicis de cada civilització es realitzaren en diferents materials i que mostren anotacions com, per exemple, els calendaris de l'home de Cromanyó europeu.

³ Estat més primitiu de la llengua escrita. Proto-. (del grec πρωτο-, primer).

⁴ A l'actual Iraq.

⁵ Sistema gràfic aparegut en Mesopotàmia i que consistix en imprimir els signes amb la punta d'una canya en l'argila, quan aquesta està tendra.

deixaven constància dels fets amb unes marques que feien ratllant amb puntes de canyes quan les rajoles d'argila encara estaven tendres. Després d'escriure les posaven a secar al sol o al foc, i com s'ha pogut desxifrar segles més tard, contenien informacions com la següent: “ací hi havia 10 cabres”. Per tant, i amb tota probabilitat, podríem dir que l'escriptura naix amb fins comercials, per la necessitat de comptabilitzar les vendes i les compres que es realitzaven, per a recordar quina quantitat d'animals pertanyia a una família o a una altra, o per a saber quants animals havien de ser traslladats. Així, l'escriptura lineal podríem dir que va ser inventada pels comerciants, invent que naix per necessitats administratives, per a estendre factures, llistes d'emmagatzematge, etcètera. Es tractava de comptar, de crear documents, de guardar memòria. D'aquesta manera, podríem dir que l'escriptura naix com a mecanisme mnemotècnic, i hem d'afegir que l'home va tardar molt a descobrir que amb l'escriptura, a més de comptar, es podia relatar.

Els primers escribes gravaven sobre les rajoles de fang dibuixos on apareixien espigues de blat, animals, figures humanes, etcètera. D'aquesta manera, i amb la combinació de diferents **pictogrames**,⁶ expressaven idees; per això també s'anomenen *ideogrames*.⁷ Aquests pictogrames segurament devien provenir d'un sistema més antic.

⁶ (Del llatí *pictus*, pintat, i *-grama*) Signe de l'escriptura de figures o símbols. El pictograma és l'avantpassat de l'escriptura. Un pictograma és un dibuix que representa un objecte o una idea sense que la pronunciació del mot que designa aquest objecte o aquesta idea es tinga en compte. El sistema d'escriptura mesopotàmic va ser, primer, pictogràfic, i a poc a poc va anar evolucionant cap al sistema cuneiforme.

⁷ Cadascun dels signes emprats en l'escriptura ideogràfica. Imatge o símbol que representa un ésser, un objecte o una idea, però no paraules o frases fixes. Imatge convencional o símbol que en l'escriptura de certes llengües significa una paraula, morfema o frase determinades, sense representar cadascuna de les seues síl·labes o fonemes.

Aquesta escriptura va anar evolucionant al llarg dels segles, fins arribar a un vocabulari escrit d'uns 600 caràcters, amb els quals es creu que els escribes sumeris podien expressar tot allò que podia ser descrit en la llengua parlada. També foren ells els que adoptaren l'escriptura horitzontal d'esquerra a dreta.⁸



Esctura cuneïforme.

Tauleta pictogràfica sumèria. (Es creu que és la comptabilitat d'un propietari amb treballadors al seu càrrec.) Finals del IV mil·lenni, Museu del Louvre, París.

En el cas de l'escriptura cuneïforme o sumèria, hem tingut sort i els investigadors han pogut desxifrar aquesta primera escriptura, però n'hi ha d'altres de les quals els codis s'han perdut i resulten inaccessibles encara hui en dia. Escripures desaparegudes, com per exemple, part dels jeroglífics egipcis o l'escriptura cuneïforme de l'Antic Orient, l'escriptura etrusca, l'asteca, o la maia... escriptures que hui en dia ens fascinen per la seua estilització, pel treball de les formes, per la seua capacitat de síntesi, ja que es troben a mig camí entre l'abstracció i la representació, per la importància que donaven a l'harmonia del conjunt escrit i, en molts casos, per la sensació de solemnitat que produeixen pel fet d'estar tallades en pedra.

⁸ En les primeres rajoles, les imatges estaven gravades en columnes verticals a partir del cantó superior dret, però amb els moviments de la mà esborraven els signes que acabaven de gravar. Per això jutjaren més oportú seguir el mètode que més tard adoptariem els pobles occidentals.

En les primeres pràctiques escrites, l'home va intentar que el grafema⁹ fera referència directa a l'aparença física de l'objecte. La pictografia¹⁰ forma part de l'origen de la majoria de les escriptures antigues conegudes. Un text escrit era paraula i imatge, discurs i il·lustració: recordem la perfecció plàstica dels jeroglífics egipcis, la pictografia esquimal o els codis asteques. Però un mitjà de comunicació com aquest resultava excessivament complex i antieconòmic, i sols es va poder mantenir en les societats en què l'escriptura mai va deixar de ser un codi privat de les minories regents, religioses o polítiques.

El desenvolupament econòmic va imposar un ritme accelerat i els comerciants semites de la Mediterrània, dos mil anys abans de Crist, són els que separaran definitivament l'escriptura de la imatge i la reduiran al senzill procediment de representar, per mitjà de grafemes abstractes, els poc més de vint sons que són necessaris per a entendre'ns en la major part de les llengües.

Així, podem dir que segurament van ser els fenicis els creadors del millor o major sistema d'escriptura, l'escriptura alfabètica. Són els primers a crear un sistema amb el qual eren capaços d'escriure qualsevol pensament. De fet, foren ells els que desenvoluparen el sistema d'escriptura que nosaltres utilitzem en l'actualitat. Amb l'escriptura dels fenicis, els signes no fan referència a un objecte o a una paraula completa, equivalen a un valor fonètic i permetran transcriure, combinant ordenadament, qualsevol paraula del llenguatge.

⁹ Unitat ortogràfica mínima i indivisible de l'escriptura d'una llengua: *c, m, p, w...*

¹⁰ Escriptura per mitjà de pictogrames.

Anys més tard, els grecs consolidaren aquesta tendència a l'abstracció per mitjà de la fixació de l'alfabet, d'aquesta manera, sorgirà l'alfabet grec i posteriorment, per assimilació i adopció d'aquest, apareixerà l'alfabet llatí.



Evolució gràfica del signe

(d'esquerre a dreta):

1. Fenici
2. Grec antic
3. Grec clàssic
4. Etrusc
5. Llatí antic
6. Llatí clàssic

Encara que el rotllo de paper egipci, grec i romà -el primer gran format històric i precedent del llibre- reintroduirà en la comunicació escrita les il·lustracions, amb senzills dibuixos que servien per a completar les explicacions tècniques o científiques, les arts gràfiques aplicades al llibre no comencen a desenvolupar-se fins que no apareix un nou suport i format: el còdex de pergamí.

El còdex de pergamí té dues característiques fonamentals: la primera, que està compost per pàgines, és a dir, que deixa de ser un rotllo, i la segona, que el pergamí absorbeix millor que el paper les tintes de

colors. No obstant això, el triomf del còdex de pergamí sobre el rotllo de paper no es va deure en principi a les majors possibilitats plàstiques que presentava, sinó a les característiques que li concedien el seu suport i el seu format respectivament: el baix cost i la comoditat de maneig i d'emmagatzematge.

Sabem fins i tot que els primers que van començar a escriure en llibrets de cuir o pergamí, en els temps finals de l'Imperi Romà, van ser, de nou, els comerciants que preniën notes dels seus negocis. Els amplis avantatges que el còdex comportava per al maneig van fer que prompte es multiplicaren els defensors del llibre, metges o juristes als quals el nou format permetia trobar ràpidament la pàgina que contenia la citació o la recepta justa, sense necessitat de desplegar tot el text com ocorria amb el rotllo de paper. De fet, els primers cristians van ser un dels col·lectius pioners a adoptar el nou format, més econòmic, més fàcil de transportar durant les llargues jornades d'apostolat i d'amagar entre la roba mentre duraren les persecucions dels romans. Senyalar, que de totes les formes que els llibres han adquirit al llarg dels segles, les més populars han estat les que permetien al lector sostenir el llibre còmodament a la mà.

El **còdex de pergamí**¹¹ va substituir finalment el **rotllo de paper**, perquè era més barat, més còmode, permetia una millor aplicació dels components plàstics i un accés major del lector al contingut. A pesar de tenir uns arguments tan sòlids a favor, molts autors clàssics van

¹¹ L'antiga escriptura sobre pergamins -que ni separava les paraules ni distingia entre minúscules i majúscules ni utilitzava puntuació- estava destinada a persones acostumades a llegir en veu alta, donant significat a allò que, per a l'ull, només era una successió ininterrompuda de signes. La puntuació, tradicionalment atribuïda a Aristòfanes de Bizanci (circa 200 a. de C.) i desenvolupada per altres erudits de la Biblioteca d'Alexandria, era, en el millor dels casos, irregular.

contemplant amb menyspreu la difusió d'aquesta nova modalitat llibresca, que els pareixia tosca i pròpia tan sols per a edicions populars. La mateixa cúria romana va continuar estenent en rotllos de papir els seus documents més solemnes fins al segle XI.



Códex Pontificale, 1476-90.
Trepmp i or sobre pergami, 34,3x24 cm.

La composició i la il·lustració del llibre aconseguiran cotes insuperades d'excel·lència al llarg de l'Edat Mitjana. El còdex medieval té la pretensió de tornar a confondre escriptura i imatge; còdexs plens de lletres capitals miniades que són, al mateix temps, representació del so i del concepte, unió de l'element plàstic i del lingüístic. Composicions, disseny i ornamentació que es realitzaven en les lletres de l'alfabet per a crear unes miniatures on s'incrustaven formes humanes, animals i motius vegetals. També hem de dir que, encara

que cal·ligràfica¹² i formalment la pàgina medieval és bellíssima, resulta molt complicada de llegir. Però és un dels exemples, on les escriptura ha anat més enllà de l'escriptura pensada únicament per ser llegida.

En moltes escriptures primitives, la visió jugava un paper important, i ajudava a la comprensió global seguir els dibuixos, els signes o les marques, ja que eren codis que el lector havia de conèixer per a poder desxifrar el missatge. Un altre cas en què l'element plàstic i el lingüístic s'uneixen és en els **cal·ligrames**,¹³ imatges formades per paraules, o bé paraules que donen forma a l'objecte que dibuixen, i, en molts casos, hi fan referència. Dibuixos poema que ja realitzaven els poetes d'Alexandria en el segle III a. de C. i que han seguit desenvolupant-se fins als nostres dies.

Com que l'escriptura quedava massa lluny de la població,¹⁴ durant molts anys la funció de l'escriptura va estar en mans de la pintura. La pintura era majoritàriament l'encarregada de transmetre els missatges. I és, sobretot, **la pintura medieval** l'experta en aquesta pràctica: composicions amb una gran escena i al seu peu com un aclariment,¹⁵ la narració pintada que desenvolupa pas a pas el tema central del retaule. Amb aquestes pintures més menudes que formaven la

¹² Cal·ligrafia: art d'escriure les lletres d'un alfabet de manera artificiosa, segons un model, amb una intenció estètica.

¹³ Composició generalment poètica que executa plàsticament, per mitjà de l'escriptura o de la tipografia, un tema que suggereix el del poema, es a dir, procura representar el contingut del poema.

¹⁴ Fins ben entrada l'Edat Mitjana els llibres es llegien sobretot en veu alta, i eren ben pocs els que sabien llegir.

¹⁵ Estem referint-nos a la predel·la. Predel·la: cos inferior dels retaules, dividit en compartiments, en cadascun dels quals hi ha, pintada o en relleu, una figura o una escena que pot estar relacionada amb el personatge o el tema religiós al qual és dedicada la part superior del retaule.

predel·la, s'explicava l'acció en una sèrie continuada; amb aquesta narració visual convertien allò críptic i llegendari en una història llegible visualment per tots.

La pintura religiosa medieval organitzava les seues imatges en funció del discurs i incorporava, en alguns casos, paraules. Aquestes tècniques pictòriques i narratives ajudaren a transformar l'hermetisme de la religió en una realitat més assequible i comprensible per tot el món. De fet en aquell moment, aquestes narracions visuals van ajudar enormement a difondre el missatge de l'església i per tant, a la seua expansió. Curiosament, aquest tipus de seqüència narrativa ja no és tornarà a manifestar fins a l'aparició del còmic o de les historietes dibuixades, també anomenades *butlletins* o *novel·les per entregues*, i que van ser molt populars a principis del segle passat.



Joan Reixach (1411-1484). *Predel·la amb cinc escenes de la passió de Crist*, 1460.
Oli sobre taula, 111x321,5 cm.

La civilització grega i, sobretot, la romana, van produir una gran quantitat de documents escrits sobre suports durables (pedra, marbre, metall, ceràmica...) que proporcionen una vasta informació respecte a diversos aspectes de la dinàmica social, política, econòmica

i religiosa de l'antiguitat clàssica. Les inscripcions constituïen la forma de comunicació entre el poder i la població.

L'epígraf¹⁶ o inscripció es concep com un tot en si mateix, no sols com un text en un suport, sinó com un monument. Hi ha inscripcions sagrades, honorífiques i, especialment, funeràries.



Epigrafi honorífica. CIL VI 1297
Base de l'estàtua en honor a L. Corneli Sulla

Text:
L·CORNELIO L(uci) F(ilio) / SVLLAE FELICI / DICTATORI / VICVSLACI FVND(ani)



Epigrafi monumental
Inscripció d'August

Text:
IMP(erator) CAESAR CO(n)S(ul) DESIGN(atus) / TERT(ium) IIIVIR R(ei) P(ublicae) C(onstituendae) ITERV(m) / MVRVM TVRRESQVE FECIT.

Una característica comuna a totes les inscripcions és que presenten lletres molt rectes i grans que en facilitaven la lectura i la inscripció. Una altra característica destacable de les inscripcions llatines consisteix en el complex sistema d'abreviacions que hi trobem. Curiosament, algunes d'aquestes han arribat al món contemporani perpetuades en pel·lícules de contingut històric, en còmics, etcètera: SPQR (*senatus populusque romanus*) o les cristianes INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*), RIP (*requiescat in pace*, l'hereva contemporània de la qual és DEP -descanse en pau-). Les inscripcions

¹⁶ 1) Curta citació que se sol posar en la capçalera d'una obra científica o literària o de cadascun dels seus capítols per a indicar-ne el contingut. 2) Inscripció en pedra, metall, etcètera.

eren el signe del poder, eren la imatge del prestigi i del pes d'una tradició, i pensem que un dels primers intents de comunicació de masses.

El fenomen de desconfiança¹⁷ davant un nou suport es torna a reproduir en els últims anys de l'Edat Mitjana, anys en què assistim a la substitució del còdex de pergamí pel **llibre de paper**. Encara que, a pesar de l'escassetat creixent del pergamí, l'econòmic paper no arriba a fer-se comú fins que **la impremta** no l'adopta com a suport quasi exclusiu per als seus treballs, donada la millor i més ràpida absorció de les tintes en aquest material. Qualitats, que junt amb la baixada dels costos, van ser fonamentals per a l'entrada de la impremta en la societat, ja que els primers incunables podríem dir que van ser edicions barates de *best-sellers* de l'època¹⁸ en els quals l'estampa xilogràfica ocupava sovint més espai que el text escrit. Així era, per exemple, en les anomenades *Biblia pauperum*, "Bíblia dels pobres", concebudes per a la didàctica fàcil de la doctrina a través de la imatge. Amb el temps, de tota manera, els avantatges del format del llibre van ser innegables: economia, difusió, precisió en els traços i en la lletra, major definició de les il·lustracions... Com hem vist, cada un dels canvis o noves solucions adoptats al llarg de la història s'explica per un augment de la demanda que, al mateix temps, és conseqüència del progrés cultural i social dels pobles.

La invenció de la impremta i la introducció de l'ensenyament general obligatori han estat els dos fenòmens que més han canviat la situació

¹⁷ El mateix rei Alfons X el Savi desconfiava de les prestacions del nou suport difós pels àrabs, sempre sospitosos per als cristians.

¹⁸ El primer treball imprès en tipus que va produir Gutenberg va ser una Bíblia que tenia 42 línies en cada pàgina. Es coneguda com la Bíblia de 42 línies.

de l'escriptura. Un perquè multiplica i fa accessible els textos, i l'altre perquè amplia la quantitat d'usuaris (lectors). Sense oblidar que amb la popularització dels ordinadors es tornarà a produir un gran canvi en el panorama de la cultura escrita.

La cultura escrita electrònica o informatitzada. L'escriptura electrònica necessita una anàlisi independent, ja que implica l'existència d'un nou suport per a l'escriptura (magnètic òptic); un nou espai per a la lectura (la pantalla electrònica); una nova relació física del lector amb la paraula escrita (interacció); en suma, noves formes de fer i percebre l'escriptura i la lectura.

El text, en una pantalla d'ordinador, sempre el veiem com un text modificable, formalment perfecte, encara que ens sembla que mai està acabat. Les correccions són més senzilles... però el temps de reflexió davant del text disminueix, hi ha una menor elaboració del text escrit, ja que l'aparell ens facilita les operacions de marcar, esborrar, corregir, subratllar, etcètera. Segurament aquest ha estat un dels motius pels quals hui en dia hi ha tantes publicacions. També els correctors ens ajuden, definitivament els esforços pareixen menors, i la tasca d'escriure sembla més senzilla. Encara que, com ja hem dit, té una part molt negativa amb referència a la sensació que sempre serà un text modificable, inacabat i fàcil d'esborrar:

"[...] el fet és que les paraules que s'escriuen o lligen en la pantalla, a diferència de les impreses o manuscrites, tenen una qualitat fràgil i intangible, una existència provisional i en suspens que puc abolir sense deixar-ne cap empremta només polsant una tecla... En l'ordinador les paraules pareix que mai són definitives i la facilitat de

corregir-les, de multiplicar-les i esborrar-les és tan temptadora que acaba sent un perill".¹⁹

Els arxius de text pensats per i des de l'ordinador, culminen -de moment, és clar- aquest vell anhel de l'home de tornar a reunir escriptura i imatge en un mateix suport. De fet, el llenguatge binari de l'ordinador permet per primera vegada en la història una equiparació total entre llenguatges expressius abans heterogenis com l'escriptura, la imatge i el so, que es troben de manera conjunta en els últims productes informàtics. Aquesta prestació insòlita sobraria per a assegurar-li l'èxit però, per sort, encara hi ha massa reserves perquè el llibre electrònic desbanque el "romàntic" llibre de paper. Encara que com en els casos esmentats anteriorment, la tradició escrita culta, després de resistir-se durant algun temps, és possible que acabe integrant-se per complet en la nova tecnologia audiovisual.

Des dels signes cuneïformes als jeroglífics, dels caràcters xinesos als *glifs*²⁰ maies, cada època i cada cultura ha buscat les seues pròpies respostes a les necessitats de la comunicació escrita, seguint els seus propis enfocaments més o menys originals i enginyosos. Són les civilitzacions més desenvolupades les que inventaran els millors sistemes d'escriptura. Alguns sistemes d'escriptura transcriuen únicament els significats; d'altres, com l'alfabet, només els sons; uns tercers combinen els dos, i hi ha noves escriptures que continuen veient la llum dia a dia, com per exemple les que s'estan fent servir

¹⁹ Antonio MUÑOZ Molina. «La casa de papel». Diari *El País*, 20 de setembre de 1995, p. 38.

²⁰ De manera genèrica, un *glif* (anglès *glyph*, castellà *glifo*) és un signe gravat. Per exemple, els *glifs* de l'escriptura maia i també de l'egípcia (en aquest últim cas, *glif* seria una mena d'abreviatura de *jeroglífic*). Glíptic -a [1868; del grec *glyptikós* 'propri per a gravar', der. de *glýpho* 'esculpir, gravar'] Relatiu o pertanyent a l'art de gravar les pedres.

per a transcriure les llengües africanes, algunes de les quals no tenen llenguatge escrit.

Els jeroglífics moderns: símbols universals i globalitzadors. Un sistema d'escriptura molt utilitzat actualment són uns dibuixos esquemàtics que representen paraules o accions senceres.

Senyalitzacions de l'aeroport, carreteres, trànsit urbà, mapes, els signes dels manuals d'instruccions per a l'ús d'aparells electrònics, de les etiquetes de la roba o dels teclats dels ordinadors. El nostre entorn està ple de logogrames²¹ o representacions de paraules senceres. Signes que és converteixen en símbols universals. Símbols que ens indiquen quina carretera és autopista i quina no ho és, com cal netejar i eixugar una peça de vestir, quin botó cal pulsar, si un producte és inflamable, etcètera. Un llenguatge molt més universal i que funciona de manera independent de l'idioma parlat, de la mateixa manera que també són *sistemes d'escriptura* els sistemes de símbols matemàtics, les fórmules químiques o les notes musicals.



Un altre dels jeroglífics moderns que a nosaltres més ens fascina és el sistema de llenguatge escrit dels cecs o **braille**.²² Un conjunt de signes

²¹ Signe gràfic que representa una paraula sense donar cap indicació sobre com cal pronunciar-la. Per exemple, els signes que apareixen en les etiquetes de la roba, en els senyals de trànsit, en els aparells electrònics...

²² Llenguatge inventat per Luis Braille (1809-1852). Braille va quedar cec als tres anys i els seus pares el van fer estudiar en l'Institut Nacional de jóvens cecs de París. Posteriorment, hi va

que va facilitar la tasca de lectoescriptura als no vidents, utilitzant punts i guions en relleu sobre cartó, i que ha seguit utilitzant-se, amb algunes modificacions d'acord amb les adaptacions a cada llengua, fins a l'actualitat. El *braille* és un alfabet què es llig desplaçant les puntes dels dits suament d'esquerra a dreta per cada línia. Una cel·la de *braille* està constituïda per sis punts en relleu, d'eixos sis alguns seran perceptibles al tacte, i per tant es poden formar 64 patrons diferents depenent de la combinació de punts en relleu. Un sistema molt complex i molt interessant, però un gran desconegut per a gairebé tothom.



Exemple del sistema de lectura i escriptura per a cecs: **braille**.

Tots els sistemes d'escriptura són escriptura, és a dir, sistemes de símbols gràfics que es poden utilitzar per a transmetre pensaments i idees. En realitat la nostra manera d'escriure, o el motiu pel qual escrivim no es diferencia tant de la dels antics egipcis o de la dels

exercir com a professor i va començar a investigar fins a idear un sistema de lectura i escriptura per a cecs. Així va nàixer el llenguatge Braille.

actuals japonesos (que, segons els experts, és el sistema d'escriptura més complicat del món²³).

Segurament, sempre s'ha escrit principalment amb la intenció d'aclarir i, també, amb la de deixar constància. Encara que també el desig d'immortalitat ha sigut un estímul essencial de l'escriptor, com acabem de dir, un dels estímuls que més ha predominat al llarg de la història ha estat el desig de deixar constància, d'atemorir, de commemorar... En un moment donat, tant els cartells que va utilitzar Stalin a la Unió Soviètica com els *glifs* maies de l'Amèrica central tallats sobre les parets dels temples, o els cartells de Hitler o els del bàndol nacional de la guerra civil espanyola han servit per al mateix, per a recordar al poble qui manava i la magnitud dels seus triomfs.

L'escriptura s'ha utilitzat per a contar mentides a més de veritats, per a enganyar i explotar, com a instrument de comptabilitat, per a no oblidar, per a ensenyar i educar, i com no, per a narrar grans històries. Esperem que aquest breu repàs històric ens ajude a entendre un poc millor l'evolució de l'escriptura, veient que el camí que ha recorregut la cultura escrita ha estat molt llarg i que el contacte amb el text escrit, que ara ens resulta tan habitual, no ho era fins fa uns segles.

²³ Tant els europeus com els americans amb una cultura literària mitjana han de reconèixer i utilitzar uns cinquanta-dos símbols alfabètics, així com uns altres símbols d'una altra mena com són els numerals, els signes de puntuació, i d'altres, com per exemple: +, -, \$, €, &, 3... En canvi, els japonesos han de reconèixer i utilitzar uns dos mil símbols, i els molt cultes, uns cinc mil o més. Els xinesos i els japonesos tarden prou més anys que els occidentals a aprendre a llegir amb fluïdesa.

1.2. El cartell com a introductor de les paraules en l'art

“Un cartell és una imatge acolorida, portadora la majoria de les vegades d'un únic tema, i acompanyada generalment d'un text leader que quasi mai supera les vint paraules, i té un únic argument. Està fet per a ser enganxat i exposat a la vista del transeüant”.

Abraham A. Moles²⁴

Si acudim al Diccionari Valencià trobem que cartell en la seua primera accepció correspon a: *“Gran full manuscrit o imprés que es fixa en llocs públics per anunciar alguna cosa”*, de manera semblant al Diccionari de la Reial Acadèmia Espanyola trobem que la primera definició de cartel (cartell) correspon a una *“Lámina de papel u otra materia en que hay inscripciones o figuras y que se exhibe con fines noticieros, de publicidad, etcétera”*. I en els últims temps, i per una influència anglosaxona, trobarem la paraula *poster* -que és la seua estricta traducció- en lloc de la paraula *cartell*.

Com a antecedents històrics més pròxim del cartell tenim la pintura mural europea i la pintura japonesa, la qual, amb un format semblant al que tindrà el cartell i amb un colorit molt viu, començava a arribar a Europa a finals del s. XIX. Però el desenvolupament del cartell modern va ser possible a partir del moment en què les premses litogràfiques van poder reproduir grans làmines a tot color i en quantitats considerables. (La invenció del cartell s'atribueix a l'artista francès

²⁴ Citat en: *El cartel: funciones, lenguaje, retórica*, de Françoise Enel. Fernando Torres editor, València, 1974, p. 18. L'edició original és de 1971.

Jules Chéret, un litògraf imaginatiu que a partir de 1866 inundà París amb les seues obres).



Jules Chéret. *Grans magasins du Louvre*, 1897 i *Bonnard-Bidault*, 1912.

En els seus inicis, el cartell va tenir molt a veure amb la pintura, amb la decoració arquitectònica i amb els dibuixos realitzats per a les revistes il·lustrades. Però gradualment aniran codificant-se les característiques d'aquest mitjà de comunicació visual de masses: elaboració ràpida; simplicitat en el disseny (que n'afavoreix una percepció immediata); llenguatge breu, sintètic i clar; i atreviment cromàtic per atraure la mirada del vianant.²⁵ Cartells amb dibuixos

²⁵ A Espanya, l'arribada del cartell litogràfic la trobem trenta anys després que s'instaurara a Europa. Primer va arribar a Catalunya i després va anar estenent-se per la resta del territori peninsular.

cada vegada més atractius i textos més i més contundents fins a arribar al cartell contemporani.

L'evolució del cartell en les primeres dècades del segle XX es va produir en sincronia estètica amb els diferents estils que van dominar, successivament, les arts plàstiques de cada període: el modernisme (o *art nouveau*), el futurisme, l'*art déco*, el constructivisme, el surrealisme, l'art pop... El cartell es va convertir en un magnífic divulgador de cadascun dels estils plàstics de cada època. A més a més, els cartells, en molts casos, eren obra de pintors, cosa que ens permet relacionar d'una manera clara la pràctica artística amb els inicis del llenguatge publicitari, més directe i popular.

El període 1914-18 va ser decisiu en la història del cartellisme; la Primera Guerra Mundial es va convertir en un potent estímul perquè els poders públics utilitzaren el cartell com a mitjà en les seues campanyes d'allistament i en les funcions d'inculcació de sentiments patriòtics i de desqualificació de l'enemic. La Revolució Soviètica de 1917 va continuar desenvolupant el cartellisme polític com a mitjà d'agitació de masses. Els anys vint van suposar una vertadera revolució per al cartellisme, que va passar de ser una activitat pròpia dels pintors a ser obra dels nous dissenyadors gràfics, uns professionals sorgits de l'experiència racionalista de la Bauhaus alemanya. Els dissenyadors gràfics eren tècnics de la forma i del color, concebien la seua activitat de manera inseparable dels procediments tècnics d'impressió, de manera que el cartell deixarà de considerar-se com un producte artístic per a convertir-se en un mitja tècnic comunicatiu. A més, aquesta activitat es va enriquir amb les aportacions a la psicologia de la percepció de l'Escola de la Gestalt, amb l'exploració dels símbols del subconscient de la psicoanàlisi de Freud i amb els

estudis dels efectes de les comunicacions de masses en els consumidors duts a terme als Estats Units. D'aquesta manera, el cartell s'escapa del camp de les Belles Arts per a convertir-se en un calculat i eficaç mitjà de comunicació social. Com bé recullen les paraules del professor Romà Gubern.²⁶

“El cartell ha sigut un instrument al servei de les estratègies i campanyes de les agències de publicitat, unes empreses sorgides a mitjan segle XIX, poc abans de l'invent del cartell. En una etapa de gran expansió de l'economia capitalista, i igual que els anuncis dels diaris, els cartells van instrumentalitzar la imatge al servei dels interessos comercials i es van convertir, en paraules de Françoise Enel, en 'acceleradors del cicle econòmic de la venda'. En acabar la Primera Guerra Mundial, en efecte, les tècniques cada vegada més racionalitzades i eficients de la producció industrial van evidenciar que era més fàcil produir articles que vendre'ls. Per això, la publicitat es va aplicar a la tasca de produir consumidors i a la de crear noves necessitats en la societat, activitat que va obtenir èxits espectaculars en el sector dels electrodomèstics i els automòbils, amb l'ajuda de fórmules com la venda a terminis i estratègies com la de fer passar ràpidament de moda o d'actualitat certs articles, perquè calguera comprar nous models. Així, es va instal·lar el regnat de l'hedonisme consumista que col·loca el poder de consum com a sinònim de felicitat, i que fa dels objectes signes d'ostentació, de poder i d'estatus social i converteix el pagament de la compra en un acte de plaer. Però aquesta cadena de motivacions condueix fàcilment a la compulsió neuròtica, al consum d'allò innecessari. La influència social del cartell té una important dimensió mimètica,

²⁶ Román GUBERN. *Medios Icónicos de masas*. Editorial Historia 16, Madrid, 1997, p. 64-65.

com a incitador de modes (vestits, pentinats, maquillatges) i comportaments, que proposa determinades posades en escena del propi cos i estableix arquetips estètics i eròtics, amb la finalitat de ser admirats i imitats. No haurà d'estranyar, per tant, que el cartellisme fundara el primer star system amb la model danesa de Chéret, popularment anomenada La Chérette, que va difondre un estil de vestimenta i de pentinat que serien prompte imitats. [...] Aquesta funció mitogènica segueix vigent en la publicitat icònica moderna (Claudia Schiffer, Judit Mascó). El cartell polític va ser molt important, com a propaganda d'Estat durant la Primera Guerra Mundial, per a complir tres funcions: inculcar un patriotisme militant (sentiment positiu), inculcar odi a l'enemic (sentiment negatiu) i com a missatge de consolació i euforitzant en moments desesperants. En aquesta contesa els Estats Units, a pesar de no entrar en guerra fins l'abril de 1917, van ser els majors productors de cartells, cosa que evidencia la seua inclinació cap a la cultura de la imatge. En la Guerra Civil espanyola, s'estima que el bàndol republicà va produir uns 1.500 cartells. En època de pau, els períodes electorals constitueixen moments privilegiats per a la propaganda cartellística i la difusió de la imatge carismàtica dels seus candidats”.



Josep Renau. Cartells elaborats entre 1936 i 1938 durant la Guerra Civil espanyola.

A mitjan segle XX, la cada vegada més desenvolupada indústria publicitària²⁷ va convertir el cartell en un instrument de persuasió o de *màrqueting* destinat a propiciar conductes consumistes o hàbits de comportament. Amb el desenvolupament de la ràdio, el cinema i la televisió -que ràpidament es convertirà en el més potent sistema publicitari-, es produirà una decadència del cartell clàssic, ja que la funció propagandística d'aquests mitjans serà molt superior.

L'assenyalada depressió del cartell tradicional en l'era de la televisió tindrà el contrapunt en el món publicitari. Es desenvoluparan nous formats, cartells de grans dimensions, idonis per a la nova societat de l'automòbil. Naix, així, per a satisfer aquesta necessitat comunicacional, la tanca publicitària,²⁸ que no és més que un macrocartell de format panoràmic, destinat a ser contemplat des d'un vehicle en moviment. La distància respecte de l'observador va imposar el format gran (des de tres metres per quatre fins a quatre metres per dotze) i va aconsellar un contingut simple, per a afavorir-ne la lectura quan se circula a gran velocitat.

²⁷ La seqüència de la gènesi del cartell passaria a ser la següent: 1. Anunciant (o client) 2. Agència de publicitat (els experts de la qual estudien les necessitats del client) 3. Dissenyador gràfic (que executa l'encàrrec de l'agència) 4. Impremta (que converteix la proposta del dissenyador en un missatge imprès i seriat).

²⁸ També poden considerar-se com una modalitat tècnica derivada de la publicitat cartellística els anuncis lluminosos o *electrografies*, cartells fets amb llum policroma per ser contemplats de nit i, de vegades, dotats de moviment. El 1900 va aparèixer el primer anunci lluminós del món, un rètol construït amb 1.500 peretes. Però la vertadera revolució electrogràfica es va produir gràcies al gas neó. Aquest element, en ser més flexible i versàtil que les peretes, permetia dibuixar figures complexes amb els seus tubs, i per això el nou sistema va adquirir una ràpida acceptació en el negoci publicitari.

Però, en contrast amb aquesta evolució de signe consumista, l'explosió política de maig de 1968 a París va conduir a un interessant redescobriment i a una reutilització ideològica i minimalista del cartell, basada en una estètica de la pobresa (ús de la bicromia) i en l'artesania de la confecció (tirades de només quinze o vint exemplars per hora). No és cap casualitat que en aquest mateix moment històric els artistes plàstics comencen a fer ús del cartell com a estratègia de comunicació. En resum, la irrupció del cartell en l'ecosistema de la cultura de masses va tenir principalment tres efectes importants:

1. Va significar la primera forma de massificació de la imatge pública en espais comunitaris, de manera que moltes persones podien veure, simultàniament, les mateixes imatges (fenomen que es potenciaria amb la imatge cinematogràfica i amb la imatge televisiva).
2. Va suposar l'aparició d'un instrument públic de persuasió iconoescriptural sobre les masses urbanes, tant en el pla comercial i consumista (fruit del desenvolupament del capitalisme), com en el pla polític (propaganda bèl·lica, campanyes electorals, etcètera).
3. Va aportar un element d'enganyosa felicitat (en els anuncis la gent sempre somreia i tenia de tot; la publicitat intentava que la gent oblidara les misèries humanes i que, simplement, comprara).

A l'hora de definir el cartell, l'historiador Juan Antonio Ramírez²⁹ ho fa amb les paraules següents, característiques que més endavant es podran reconèixer en les pràctiques aplicades per alguns artistes:

1. El cartell conté un missatge icònic o, millor encara, iconicoliterari. Els cartells que no utilitzen cap imatge entren dins d'un altre gènere,

²⁹ Extret del llibre de Gonzalo M. Borrás: *Teoría del arte I. Historia 16. Conocer el arte*. Madrid, 1996, p.134-135.

que pot denominar-se “anunci mural”. Pot haver-hi un cartell sense paraules -és molt estrany, però no impossible-, però mai sense imatges.

2. El missatge es disposa sobre un suport pla i de poca consistència, generalment paper, que no està pensat per a romandre de manera indefinida, sinó per a ser substituït prompte. És a dir, que davant del caràcter permanent de la pintura, el cartell proclama el seu caràcter efímer.

3. El cartell no és obra “única”, sinó múltiple. L’original, l’obra física del dissenyador, no té sentit si no és per a obtenir un nombre molt elevat de còpies idèntiques; el cartell és el resultat final, i no hi ha diferències entre cadascuna de les múltiples còpies.

4. El cartell té sempre unes mesures relativament grans, ja que està destinat a ser enganxat en els murs i exposat a la vista de diversos transeünts. A diferència de l’anunci periodístic, del còmic o de la revista il·lustrada, el cartell s’aproxima al cinema en la modalitat perceptiva, que en aquests dos últims casos és socialitzada o col·lectiva.

5. El cartell tendeix a la simplificació formal davant la necessitat d’una percepció instantània del missatge i, per tant, ha d’evitar qualsevol complexitat que dificulte l’obligada claredat del missatge.

La funció principal del cartell és la de comunicar. Un cartell és, primer que res, el reflex del llenguatge d’una població i, per això, ha de ser transparent i comprensible per a tots. El contingut és molt variat: va des d’aspectes comercials fins a polítics o turístics. El cartell es fixa en llocs públics, oberts, i se’ns ofereix d’una manera gratuïta: unes vegades el contemplem distretament fins que arriba el pròxim tren,

d'altres passa per davant nostre en uns segons, en altres ocasions el veiem a diari en anar a treballar... Perquè una persona veja un cartell i es detinga a observar-lo haurà de sentir-se atreta, primer, per les imatges i el disseny d'aquest, i després pel contingut. En aquest breu interval el cartell ha de transmetre'ns el seu missatge i les seues connotacions. Per això, aquest missatge ha de ser precisat amb claredat.

El cartell constitueix, com ja sabem, un missatge utilitari i persuasiu, subordinat a necessitats mercantils o polítiques. I és la funció persuasiva la que determina la concepció i la ubicació del cartell. La primera funció del cartell, òbviament, és la d'atraure la mirada. I per a atraure-la importa molt on s'ubique (el lloc, l'altura), la incitació òptica que puga provocar (colorisme, estímuls eròtics...) i que se'n puga fer una lectura correcta, la qual cosa condiona la composició i la quantitat d'informació (resulten molt útils, per a una lectura correcta, els contrastos cromàtics). La lectura s'efectua, generalment, amb la mirada en desplaçament dels vianants, dels conductors o dels ocupants dels vehicles. Per això, encara que el cartell continga una imatge fixa sobre una paret immòbil, el desplaçament de l'espectador la converteix en una imatge fugitiva. Un cartell correctament concebut ha de poder-se llegir en un interval d'uns sis segons.

Les estratègies de distribució del cartell en l'espai urbà atenen factors com ara la densitat de persones que transiten pel lloc, la composició social d'aquestes (mestresses, població adolescent...): els anuncis seran diferents en funció del tipus de gent, de la zona, de les activitats del barri, etcètera. I vista la importància que això té per a aconseguir objectius comunicacionals, certs artistes ho reprendran en el seu treball.

Els components del cartell són la imatge icònica i el text escriptural, elements amb funcions distintes. La imatge té una funció denotativa, amb moltes connotacions, destinades a potenciar el desig per l'objecte. (De manera que en el cartell coexisteixen la informació i la incitació emocional). La imatge atrau la mirada i apareix plena d'atributs sensuals que moltes vegades s'orienten cap als desitjos i les pulsions del subconscient (sexualitat, dominació, agressió...), mentre que el text, en general, proporciona el missatge informatiu i es dirigeix cap a la racionalitat de l'espectador. Françoise Enel escriu:

*“El cartell es presenta sota la forma d'un fort estímul: la imatge, i d'un estímul més dèbil: el text. És la imatge la que generalment sol atrapar l'individu amb els seus colors i el dinamisme de la composició. En canvi la imatge per si sola pot ocasionar l'associació del producte amb diverses situacions o valors, i a més a més, pel seu caràcter polisèmic, proporciona una informació extremadament variada i en ocasions contradictòria en funció de la lectura que se'n faça. El text intervé aleshores per a amplificar el missatge principal, corregir els missatges ambigus i així garantir una transmissió òptima del missatge”.*³⁰

En resum, la imatge capta la mirada del receptor i s'imprimeix en la seua memòria d'una manera clara i duradora. El text, d'altra banda, intervé garantint una associació correcta del producte amb el conjunt de valors i de situacions que el publicista vol ressaltar-ne. També podem dir que el text dobla una informació ja inclosa en la part visual, i així es crea una redundància. El text compleix una funció informativa

³⁰ Françoise ENEL. *op.cit.*, p. 68.

que comparteix amb la imatge i que li permet precisar-la, i comunica un contingut precís i indispensable per a la correcta comprensió del cartell. Finalment, dir que el text assumeix una funció d'amplificació; és a dir, en molts casos, és el llenguatge verbal el que actua sobre la imatge per a atraure l'espectador sobre alguns significats, per a traure'ls de l'anonimat. Com diu Françoise Enel, "*El text contribueix a distingir allò accessori d'allò principal*".³¹ La imatge està disposada per a irradiar una multitud de sentits incerts i possibles; en canvi, el text imposarà una lectura entre totes les lectures probables. Disminuirà, així, la probabilitat d'un mal desxiframent de la imatge per part de l'espectador. I això es convertirà en un element indispensable de tots aquells artistes que narren històries aprofitant-se de la relació entre imatge i text, tal com provarem d'explicar més endavant.

En el cartellisme la suggestió i la seducció tenen més importància que l'argumentació -per a la qual no hi ha temps-, i per això es busquen, preferentment, les respostes emocionals i preconscients de l'espectador. D'ací les tècniques visuals per a mitificar l'objecte anunciat, presentant-lo com a desitjable i prestigiós, gràcies a la llum, a la modificació dels colors, als angles de visió, a l'altura... i que contribueixen a idealitzar-lo. Per això, la meta del publicitari no és tant vendre objectes com vendre valors i símbols. En ocasions, un home no compra un cotxe, sinó la xica que anuncia el cotxe. La gent no compra objectes, compra atributs: bellesa, elegància, èxit, prestigi, poder.

En el disseny d'un cartell es busca un equilibri entre l'originalitat i la utilització d'estereotips familiars al públic, imatges i missatges fàcils de

³¹ Françoise ENEL. *op.cit.*, p. 71.

reconèixer. Per exemple, hi ha determinats arquetips que representen la mestressa, l'executiu, la secretària, l'obrer, etcètera. Aquests arquetips ens ajuden a identificar ràpidament un grup de persones determinat, però al mateix temps poden arribar a resultar avorrits i convencionals. En conseqüència, un bon cartell naix d'un equilibri entre originalitat i redundància. Així mateix, l'estatus social que el producte o el missatge volen transmetre o criticar és molt important a l'hora de dissenyar el missatge. Alguns productes o missatges van destinats als rics, d'altres són per als no tan rics, per a minories, per als joves, per a polítics... El cartell representarà uns ambients i uns personatges amb els quals s'haurà d'identificar el grup social determinat al qual vaja dirigit el missatge.

El cartellisme també utilitza figures retòriques, com la metàfora o l'al·legoria, però evitant que resulten excessivament complicades. Per a ser eficaç ha de tenir en compte la psicologia del receptor, i aquesta varia segons el sexe, l'edat, el treball o la classe social. El missatge s'ha de construir tenint en compte la suma d'aquestes dades.

Hui en dia es constata que encara que el cartell tradicional ha patit una certa regressió o metamorfosi, aquest mitjà de comunicació continua molt vigent. I continua sent un element de l'escenari urbà. És molt difícil imaginar una ciutat sense aquests immensos cartells dels estils i colors més variats. Però també és cert que la multiplicació dels cartells en una ciutat pot arribar a un grau de saturació tal que engendre un caos o un paisatge lleig, i, com a conseqüència, provoqu Shore el rebuig dels individus i el fracàs directe dels missatges transmesos pels cartells. Convé, doncs, fer un ús intel·ligent i planificat del cartell.

Finalment, s'ha d'esmentar la reiteració que caracteritza la publicitat. El cartell condiona la nostra mirada, ens és difícil escapar-ne, es fixa parcialment en el nostre psiquisme: si trobem vint vegades el mateix estímul en el nostre camí, les micropartícules de temps que hi hem consagrat, en unir-se, permetran el reforç de l'element condicionat i n'afavoriran l'impacte en la nostra memòria. D'això resulta que la repetició del mateix estímul constitueix un arma essencial per a convèncer amb el cartell. Cartell: estímul + estímul + estímul + estímul + estímul = EFECTE. Sense oblidar que depenent de les necessitats del moment, l'espectador estarà més sensible davant de certs estímuls, per diferents motius o necessitats vorem uns cartells més que altres.

En conclusió, el cartell té un temps de desxiframent molt breu, i la claredat n'és una característica fonamental; no pot perdre el temps amb detalls decoratius ni amb procediments retòrics complexos. Una idea simple expressada amb un estil clar i directe garantirà una millor transmissió del missatge. És veritat que la funció del cartell és la d'accelerar la dinàmica comercial, però és una visió simplista la de veure-hi sols un missatge econòmic. Cal insistir en la importància del missatge cultural d'aquest mitjà, ja que, si aconsegueix modificar el comportament de compra d'un individu, de segur que no es limita a aquesta simple operació, sinó que transforma de manera imperceptible i dia a dia tota la nostra sensibilitat i la nostra manera de reaccionar davant del que ens envolta. En el tercer capítol podrem constatar totes aquestes característiques en els treballs de col·lectius com Guerrilla Girls, o en el d'artistes com Jenny Holzer o Barbara Kruger, i, de manera menys evident, també observarem com el llenguatge publicitari ha influït en molts altres artistes.

1.3. Una aproximació històrica a l'art i la paraula

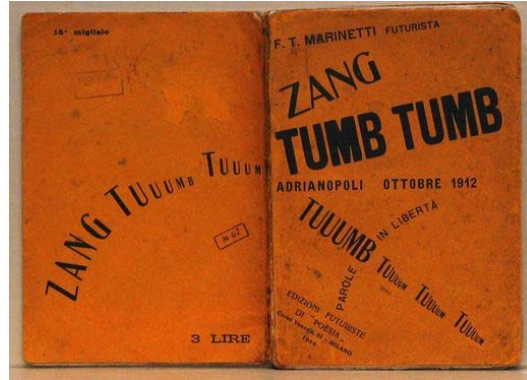
La paraula és el suport plàstic en l'obra d'alguns artistes. A diferència d'altres pintors, escultors o fotògrafs, la forma es veu substituïda per la paraula com a mitjà d'expressar el seu missatge. La idea de l'art com a transmissor de conceptes arriba a l'extrem, en eliminar-se el contingut iconogràfic i dotar els caràcters no sols de significat sinó de forma pròpia i fàcil de reconèixer. A diferència de l'art oriental, en què plàstica i cal·ligrafia han anat sempre unides, en l'art occidental cal esperar a l'inici del segle XX perquè la paraula forme part habitual de la pintura i l'escultura. Des de les primeres avantguardes fins als nostres dies, el llenguatge ha sigut molt més que un mitjà de comunicació. Ha estat una font d'inspiració; i els artistes han acabat utilitzant les paraules tant a nivell formal com a nivell de significació, aprofitant les qualitats d'aquest mitjà des d'una visió plàstica fins a un ús derivat de la necessitat d'expressar-se.

És sobretot al final del segle XX quan l'ús de les paraules s'estén a l'art. Aquest nou mitjà va creixent progressivament: primer, s'utilitzava només a nivell formal, generalment en pintures o en poesies experimentals, i mai en l'escultura. La part visual era molt important, per això els artistes augmentaven la grandària de les lletres en les paraules que volien ressaltar, canviaven les tipografies, els colors o les direccions d'escriptura, i fins i tot feien dibuixos amb les lletres, com si es tractara de cal·ligrames. Les paraules comencen a assumir una configuració plàstica, un caràcter pictòric. Corrien els anys del futurisme, i artistes com ara Marinetti, Apollinaire, Marcel Duchamp, Picabia, etcètera, acollien la presència del text en els seus

treballs com a referència directa d'allò quotidià. Hi inclouen retalls de premsa, noms de poblacions i onomatopeies que feien al·lusió al paisatge sonor de les grans ciutats, com ara *traak*, *tumb*, *tuuumb*, *tatatraak*, *rrrrraaaaaah*... El futurisme va suposar, des dels seus mateixos inicis, una revolució tipogràfica.



Francis Picabia.
L'oeil Cacodylate, 1921.



Filippo Tommaso Marinetti.
Zang Tumb Tumb, 1912. 20,4x13,5 cm.

Encara que el cubisme ja feia uns anys que estava revolucionant el món de la pintura, no és fins al 1911-1912 que aquest corrent comença a introduir en les seues pintures paraules de la vida diària, com el nom dels diaris de l'època, marques de productes, etcètera, una tècnica que van denominar *collage*, i amb la que Braque i Picasso aconseguiren que es considerara normal escriure paraules dins d'un quadre. Més tard, a Rússia, naix el constructivisme que, *a posteriori*, es convertirà en el rei de la tipografia. Destaquen els fotomuntatges de Raoul Hausmann i de John Heartfield, que mitjançant el gest de retallar i enganxar aconseguiren introduir canvis molt importants en l'art. Raoul Hausmann amb les seues pràctiques d'assemblatge (d'enganxada) i amb els seus poemes cartell pretén burlar-se de l'art i de les seues pretensions, fent al mateix temps una recerca de nous

materials que estiguen més d'acord amb l'època -parlem dels anys 20 del segle passat-. Els seus fotomuntatges pretenien ser una màquina de guerra contra la classe i la ideologia burgeses. En el cas de John Heartfield, un artista amb una gran consciència política i social, intentarà enderrocar l'aura artística amb els seus fotomuntatges.



Raoul Hausmann. *Der Kunstkritiker* [El crític d'art], 1919-1920.
Muntatge de fotografies i periòdics, 31,8x25,4 cm.

També el surrealisme es contaminarà d'aquest nou ús que es fa de les paraules en l'art. A poc a poc, el text introduït en les obres deixa de ser tan formal i comença a carregar-se de significat. Fins ara, els textos apareixien sempre a nivell bidimensional, és a dir, eren paraules que s'inclöien en les pintures com si es tractara d'un dibuix o d'un motiu, o també poesies o manifestos que publicaren en revistes

de l'època i que anys més tard han acabat exposats als museus. Però és a partir dels anys 60-70 que es produirà un gran canvi: les paraules passaran a ser protagonistes d'obres i instal·lacions de molts i moltes artistes. I, és clar, això no és una coincidència, sinó que respon a la circumstància que, en aquest mateix moment històric, el món està molt revolt tant en el camp social com en l'artístic; d'una banda, és imprescindible assenyalar que l'art conceptual, la *performance* i l'art feminista es consoliden com a noves pràctiques artístiques i, de l'altra, cal recordar que en aquest moment es produeixen grans canvis dins la societat. Per exemple, creixen el moviment estudiantil i les reivindicacions dels drets humans, i apareix l'anomenada *contracultura*,³² que qüestiona l'autoritat, els valors i les institucions de poder establertes. Als EUA ha esclatat la guerra del Vietnam, i al mateix moment es llancen al carrer els moviments antibel·licistes i apareixen discursos en pro de la llibertat: discursos a favor de l'alliberament sexual, racial i ètnic, moviments feministes, ecologistes, etcètera. Tota aquesta activitat social donarà lloc al naixement de l'activisme polític i social. Són els artistes conceptuals i els activistes socials els primers a fer un ús més generalitzat del llenguatge o de les paraules en l'art contemporani.

L'art conceptual plantejava que el significat d'una obra no estava en l'objecte sinó en els processos intel·lectuals que hi ha a l'origen d'aquest: propugna la dissolució de la figura de l'autor i la utilització de tota mena de mitjans, tant de l'art com de la vida quotidiana. L'art conceptual es denomina així per a ressaltar el desplaçament definitiu

³² Contracultura no vol dir estar en contra d'una certa cultura, sinó que pretén designar una nova cultura. S'entén com una negació dels valors establerts. És una altra forma de cultura que reflecteix una manera nova d'entendre el món, el subjecte i les relacions amb el cos.

de l'atenció principal de l'artista des de l'objecte artístic final fins a la idea -el concepte- i el desenvolupament d'aquesta. Tal com va assenyalar Sol LeWitt:³³

“En l'art conceptual la idea o el concepte constitueixen l'aspecte més important de l'obra. Quan un artista utilitza una forma conceptual d'art, significa que totes les decisions han estat prèviament preses i la realització és secundària. La idea esdevé la màquina que fa l'art”.



Marcel Broodthaers. *Cheminée d'usine* [Caminada o camí de la fàbrica], 1974.

En realitat, aquest desplaçament de l'objecte a la idea no significa, excepte en les manifestacions més extremes, la desaparició del suport o de la peça física en si mateixa. Al cap i a la fi, fora de la paraula parlada, cap pensament pot existir sense un suport que el sostinga. És per això que l'ús de la fotografia i el llenguatge seran idonis per a representar aquesta idea de desmaterialització de l'art.³⁴ Molts artistes empraran sobretot la fotografia com a testimoni objectiu d'accions, és a dir, com a documentació d'uns fets (gràcies a aquestes fotografies podem contemplar algunes de les accions que van tenir lloc en aquells moments); d'altres en canvi s'interessaran per les característiques del

³³ Citat en: Sol LeWitt. «Paragraphs on Conceptual Art» *Artforum*, juny de 1967.

³⁴ *La desmaterialització de l'art* és el títol d'un article escrit per Lucy Lippard i Jonh Chandler en 1968.

llenguatge i de la fotografia i els donaran un paper actiu dins de la seua obra.

Les exposicions dels artistes conceptuals suposaran un canvi radical en la manera de presentar les obres. Aquest afany de trencar barreres i introduir fenòmens tradicionalment exclosos de l'àmbit artístic anava també dirigit a un intent d'eixir del camp institucional, dels museus, de les galeries i dels representants de les forces del mercat de l'art. Per exemple, l'artista nord-americà **Joseph Kosuth** (Toledo, Ohio, 1945), un dels majors representants dels artistes conceptuals, l'any 1967 exposava retalls de diaris i fotocòpies de definicions dels diccionaris a les parets dels museus. En la seua obra inicial l'espectador trobava fotografies en blanc i negre d'un objecte quotidià -cadires, llums, graneres-, l'objecte físic en si i una fotocòpia ampliada amb la definició que el diccionari ofereix de l'objecte presentat. L'objecte, la imatge de l'objecte i la definició, tres maneres de representar la mateixa cosa. Per exemple en *una i tres cadires* ens trobem amb la definició verbal (text), la definició icònica (imatge fotogràfica) i amb l'objecte (realitat).



Joseph Kosuth. *One and three chairs* [Una i tres cadires], 1965.
(Cadira, fotografia de la cadira i un pannel de text amb la definició del diccionari de la paraula cadira).

Kosuth explorarà la idea de la representació amb les seues obres. Utilitza, com dirà més tard Susan Sontag, la fotografia com a *empremta* o *rastre* de la realitat visual i el llenguatge com a representació d'aquesta mateixa realitat visual. Allò realment significatiu i artístic d'aquestes obres és la idea. Tota l'obra de Joseph Kosuth se centra en la relació entre els sistemes lingüístics i els visuals; la relació entre la paraula i la imatge. Unes obres que qüestionen profundament l'art, i que proposen un gir des de la part perceptiva a la conceptual, un canvi significatiu, que va de la part física a la mental. Kosuth descobreix connexions importants entre les seues teories i les del grup d'artistes conceptuals angloamericà *Art and Language*, amb els quals mantindrà una estreta relació durant anys.

Art and Language també va deixar de fer art material i exposa essencialment documents lingüístics, tot estrictament no objectual. L'any 1969, el grup publica una revista amb el seu nom que es convertirà en plataforma difusora de les seues teories. La seua proposta consisteix a considerar les paraules com el mitjà més idoni per a aventurar-se en el llenguatge de l'art. Un altre artista que cal destacar és **Lawrence Weiner** (Bronx, Nova York, 1945), que el 1968 deixa de pintar per centrar la seua obra en el llenguatge. Amb una altra visió artística, comença a utilitzar formulacions lingüístiques en els seus treballs, opta pel concepte en l'estat més pur i eleva les paraules a la categoria d'escultura. El nom de Lawrence Weiner apareixia sempre que es parlava de la desmaterialització de l'art. Encara que, en la nostra opinió, parlar de la desmaterialització de l'art sembla una poc exagerat -i fins i tot despectiu-, aquests comentaris no estaven totalment desencaminats, perquè les obres de Weiner constaven de molt poca matèria *escultòrica*. La seua obra pren la

forma de frases disposades a les parets o als vidres de les institucions artístiques i, ocasionalment, en llibres o cartells.

En l'obra de Lawrence Weiner les paraules simplement passen a ser art. Però, per damunt de tot, el seu treball artístic gira al voltant de la col·locació de formulacions lingüístiques en l'espai públic; utilitza el llenguatge d'una manera neutral, frases que constaten un fet, una acció, una qualitat, que descriuen... que són, a la vegada, contingut i objecte, com per exemple: [Esmalt verd industrial d'exterior deixat caure damunt una paret de rajoles] 1967; [Vorejant la mar, des de la mar, en la mar] 1970; [L'aigua ho ha humitejat], 1999; etcètera.



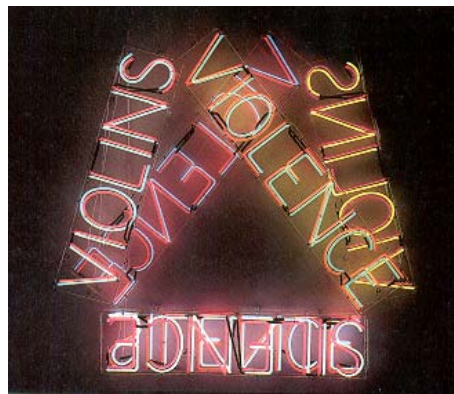
Lawrence Weiner.

In and out [Dins i fora, fora i dins, i dins i fora i fora i dins], 1971. *Around the bend* [Passat el revolt], 1970.

Així, l'experimentació amb els límits i els mètodes de la pintura i l'escultura d'aquests anys obrirà l'art no sols a la societat i a la cultura, a l'espai i al receptor, sinó també a altres materials i definicions. Si és l'art pop el protagonista principal en l'obertura a la societat i la cultura de masses, i l'art minimalista el que canvia el concepte d'espai, el protagonisme en l'obertura a uns altres materials i unes altres definicions correspon a l'art conceptual. Després que l'art conceptual iniciara aquestes pràctiques artístiques noves, se succeiran una gran

quantitat d'artistes que treballen amb el llenguatge escrit; manipulen o construeixen obres plàstiques amb paraules. Utilitzen l'escriptura per a enviar als espectadors missatges clars. És a dir, en incloure paraules en les seues obres, ens delimiten la possibilitat d'interpretacions, perquè acoten la lectura i ens ofereixen una clau directa i pràcticament explícita per a la comprensió de l'obra.

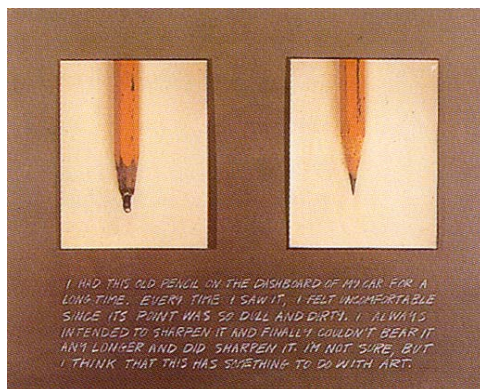
Un exemple de representació de les paraules com a objectes escultòrics és el treball de **Bruce Nauman** (Fort Wayne, Indiana, 1941), que ha utilitzat el tub de neó per a dibuixar paraules. Nauman treballa amb el llenguatge descriptiu i el llenguatge simbòlic i es mou entre el llenguatge verbal i el visual (aquesta habilitat que té per a jugar amb les paraules fa que traduir-lo a un altre idioma siga impossible, ja que perdria tota la gràcia que ell ha buscat mitjançant paraules que s'escriuen o sonen quasi igual). Joga amb les propietats fonètiques, fonèmiques o bé amb les purament gràfiques de les paraules. Alterant la il·luminació de les lletres, afegint, repetint..., crea sorprenents canvis de significat. Semblen jocs absurds de paraules, però eixe és el seu joc... semblar-ho.



Bruce Nauman.

None sing, neon sign [Ningú canta, rètol de neó], 1970. *Silence* [Violins, violència, silenci], 1981-82.

El 1973, a la galeria John Gibson de Nova York, es va presentar una col·lectiva sota el nom *Story art* [Art narratiu] que contenia treballs que reflexionaven sobre la narració en l'art mitjançant la fotografia. Obres en les quals l'element fonamental era el component narratiu. Se servien de fotografies seriadades o de fotografies acompanyades per paraules; un dels artistes més destacats d'aquesta exposició era **John Baldessari** (National City, Califòrnia, 1931).



John Baldessari. *Pencil Story*³⁵ [Història d'un llapis], 1972-73.

Baldessari abandona la pintura i comença a treballar amb la combinació de fotografies, frases o paraules amb el diseg de comunicar, d'aproximar el seu art a la realitat quotidiana i omplir les seues obres de continguts. La seua obra prendrà normalment la forma de panells o sèries narratives en les quals col·loca fotografies preses per ell o recollides de la televisió, del cinema o dels mitjans de comunicació, a més de frases i paraules que escriu damunt o a les

³⁵ [Vaig tindre aquest vell llapis en la guantera del meu cotxe durant molt de temps. Cada vegada que el veia, em sentia malament des de que la seua punta es va embrutar i desafilar. Jo sempre intentava o tenia la intenció d'afilar-lo, per fi no vaig poder suportar-ho més i el vaig afilar. No estic segur però crec que açò te alguna cosa que vore amb l'art].

vores de les fotografies. Encara que, al nostre parer, tot resulta molt enigmàtic i, aparentment, les imatges estan desconnectades de les paraules. El significat global de l'obra s'ha de buscar en l'estranya relació entre les diferents imatges i els diferents nivells de significació de les paraules. En qualsevol cas, en els seus textos hi ha un element poètic i en les seues imatges un element narratiu, que interactuen i creen un nou diàleg, molt més enriquidor.

Un artista que habitualment acompanya les seues fotografies amb frases crítiques i directes és **Ken Lum** (Vancouver, Canadà, 1956), que fa ús del llenguatge en les seues obres per aproximar-se a l'espectador, i intenta que aquest entre en el debat que l'artista proposa.



[No vull tornar a casa, mare. No vull tornar a casa]

[Torna-te'n al teu país. Per què no te'n tornes a ta casa?]

[Estic fart de les teues teories sobre els immigrants. Aquest també és el nostre país!]³⁶

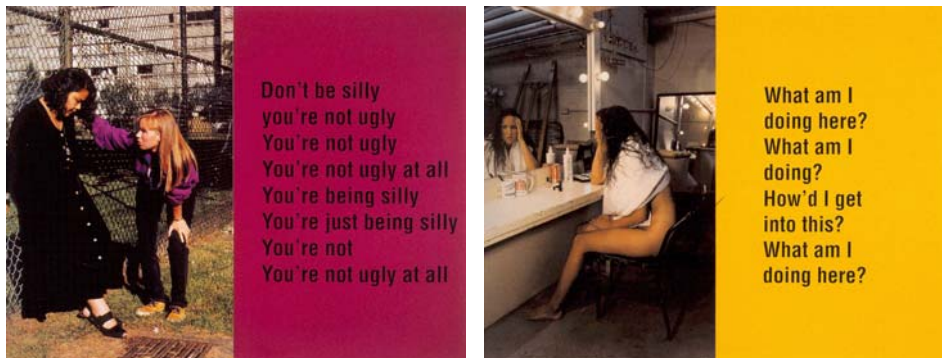
³⁶ Fa un parell d'anys, vam poder contemplar aquesta obra de Ken Lum a la façana de l'Espai d'Art Contemporani de Castelló, dins l'exposició: Micropolíticas. Arte y cotidianidad. Espai d'Art Contemporani de Castelló del 31 de gener al 30 de març de 2003.

Els textos, encara que acompanyen unes fotografies silencioses, estan plantejats com un diàleg en el qual les declaracions de la segona persona, que se suposa que parla amb el personatge de la foto, s'han omès. Però, en canvi, les paraules que ens mostra fan referència a les que l'altra persona no ha dit però que podem imaginar. Com en l'exemple anterior, en què fa parlar les figures sobre un tema que cada vegada està més d'actualitat: la immigració i la relació amb els "altres", amb aquells que són diferents -amb els immigrants-. En paraules d'ell:

*“Des de fa més de vint anys, la meua obra està centrada en qüestions relatives a la identitat [...] Sovint treballo amb imatge i text. [...] Les meues obres sovint estan dividides en una meitat retrat i una altra meitat de vius colors que indiquen qui és el retratat. [...] Moltes vegades profunditza en qüestions polítiques i socials a partir de la raça i de la classe social. La classe que descriu pot ser considerada representativa dels ciutadans corrents, sovint indefensos i que depenen de corporacions i institucions governamentals i no governamentals però, no obstant això, paradoxalment, dotats del poder de protestar i resistir. [...] Les obres registren la veu del individu amb les seues preocupacions i problemes. [...] En la meua opinió, sense els textos la meua obra no tindria l'impacte punxant de la veritat, però amb el text la imatge pot desemmascarar de manera eficaç l'etnocentrisme que una imatge és capaç de transmetre. Sempre m'ha interessat traure a la llum el cor del pathos universal”.*³⁷

³⁷ Kem LUM. «Identidad, fotografía y política». *Exit 16: Escribiendo imágenes*, Olivares & Asociados, Madrid, 2004, p. 84.

Són els recursos lingüístics els que fan la connexió de les imatges amb els conceptes que l'artista vol exposar: la casa/pàtria, la nacionalitat, la xenofòbia... Amb un llenguatge directe i senzill, deixa caure una sèrie de frases massa tòpiques i que moltes vegades intentem amagar; Ken Lum obliga aquell qui es para a llegir el text a posicionar-se. Les frases van conjuntament amb fotografies de mig cos de gent de diferents nacionalitats. Frases que hem escoltat moltes vegades, i que les han pronunciades des de gent del carrer fins a diferents polítics, que enmig dels seus mítings les utilitzen per guanyar vots. Desgraciadament, formen part del llenguatge quotidià, i el que fan és alimentar enveges, rancors, pors i, sobretot, que als immigrants se'ls veja com enemics.



Ken Lum.

Don't be silly, 1994. [No sigues *boba*, no eres lletja. No eres lletja per a res. Estàs diguent tonteries. No ho eres. Per a res eres lletja.].

What am I doing here?, 1994. [Que faig ací? Que estic fent? Com he acabat ací? Que estic fent ací?].

En aquesta introducció històrica a l'anàlisi d'artistes i formes de fer que aproximen, dirigeixen i faciliten la lectura a l'espectador, serà amb els artistes Martín Weber i Tracey Moffat amb qui tancarem aquest xicotet repàs.

Martín Weber (Argentina, 1968) Viu i treballa entre Buenos Aires i Nova York. De les seues obres ens interessa especialment la sèrie *A Map of Latin American Dreams* [Un mapa dels somnis latinoamericans].



Martin Weber. “*Mi hermano sueña con estudiar música*”, “*Sueño tener mi casa*”, 1994.
De la sèrie *A Map of Latin American Dreams* [Un mapa dels somnis latinoamericans].

Aquest projecte va començar el 1991 i està format per 100 fotografies realitzades en diferents països d'Amèrica Llatina. El projecte vol retratar els somnis dels fotografiats, per això abans de fer la fotografia Martín Weber pregunta als personatges: “Si pogueres escollir

qualsevol cosa que posseir, fer o ser en el món, què seria?” Aquesta simple però complicada pregunta, havien de contestar-la els entrevistats en una pissarreta i després mostrar-la a la càmera, per ser fotografiats amb aquesta a les mans.

Desitjos i somnis molt modestos d'una part del món, on la gent encara no pensa només a posseir més i més coses. Fotografies en blanc i negre que amaguen les històries i els somnis trencats de molta gent. És cert que les imatges parlen per elles mateixes, però és amb els textos escrits de la pissarra que descobrim el significat real de les seues il·lusions.

Potser l'obra de **Tracey Moffat** (Brisbane, Austràlia, 1960) es troba més pròxima a la producció de curmetratges i vídeos cinematogràfics. Ens crida l'atenció aquesta qualitat narrativa que impregna tota la seua obra; però, en concret, té un treball que ens interessa especialment. Es tracta del treball fotogràfic *Scarred for Life*, 1994 [Cicatris per a tota la vida], treball en què les paraules acompanyen de forma explícita les fotografies o són part del títol. Ens mostra casos de xiquets i adolescents en experiències difícils, escenes de la infantesa que s'han convertit en experiències o records traumàtics; amb la juxtaposició de textos i fotografies, evoca la infantesa com l'origen de molts traumes.

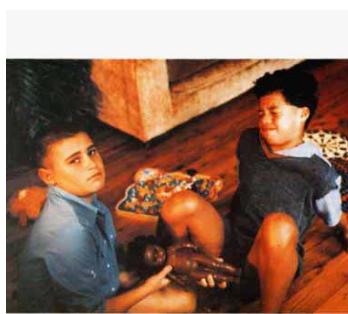
La unió d'imatges i paraules genera un ambient molt especial. Una càrrega narrativa plena de matisos que més aviat entrarien dins del camp de la psicologia. Per exemple: en el text de la fotografia *Doll Birth*, 1972 es llig: “Sa mare el va pillar parint una nina. No el van deixar tornar a jugar amb el xiquet dels veïns mai més”. O en un altre exemple: *Useless*, 1964, ha escrit: “Son pare li va posar un sobrenom:

inútil”. Els treballs, com ja hem apuntat, són del 1994, encara que ella els date en anys anteriors.

El text escrit es vincula directament amb el visual, ampliant molt més les expectatives que ens havia generat el títol inicialment. Sense la informació subministrada desconixeríem quina és la raó de les llàgrimes d’alguns dels personatges; i, gràcies als textos escrits, penetrem, a partir d’una única imatge, en tot un relat. En una història completa, amb un principi, un desenvolupament i un final.



Useless, 1974
The father's response for his son's illness.



Doll Birth, 1972 His mother caught him going to a doll
He was banned from playing with the toy
next door again.

Tracey Moffat.

Useless [Inútil], 1964 i *Doll Birth* [Naixement de la nina], 1972. Fotografies, 80x60 cm.

Fins ací, hem pogut veure, sense aprofundir, com els artistes fan ús de les paraules i de les imatges de maneres molt diferents; i com, servint-se del llenguatge i en ocasions de la fotografia, tracten d’apropar-se a l’hipotètic espectador. Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Bruce Nauman, John Baldessari, Ken Lum, Martín Weber i Tracey Moffat són un bon exemple, si més no, d’aquesta característica en l’art contemporani. És clar que n’hi ha molts dels quals no hem parlat, ni en parlarem, perquè, òbviament, és impossible parlar de tots, i més

quan es tracta d'una pràctica tan habitual en els últims anys, però ens agradaria deixar constància d'alguns noms i d'algunes pràctiques, com són les de **Carrie Mae Weems**, que explora les expressions culturals i d'identitat dels afroamericans en la societat nord-americana; o les extenses documentacions que l'artista **Martha Rosler** subministra al públic en les seues exposicions, per a aclarir i denunciar algunes problemàtiques de la societat actual; o la comunicació i el pensament en les frases de l'artista alemanya **Astrid Klein**; o les projeccions de paraules de **Charles Sandison**; o els casos d'artistes en l'obra dels quals el text actua més com un element plàstic, com ara **Tàpies, Jean-Michel Basquiat, Artur Heras** o **Ed Rusca**; i artistes com **Victor Burgin, Jochen Gerz, Leonel Moura, Muntadas, Gilbert & George...**

1.4. Paraules que ens acosten a l'espectador

Com hem vist, la incorporació del registre verbal al discurs plàstic s'ha convertit en un recurs molt habitual dins els processos de creació artística actuals. Encara que la plàstica i el text sempre han conviscut en perfecta harmonia, és des de fa aproximadament trenta anys que estem vivint uns moments d'apoteosi d'aquesta relació. Ens referim, sobretot, a obres fetes amb la combinació d'imatge i text. Imatge generalment fotogràfica i text que, encara que manté diferents relacions amb la imatge, d'una manera o altra la codifica per a donar-li uns altres nivells de significació:

“Com els subtítols d'una pel·lícula estrangera, les paraules ens tradueixen els sentits i els sentiments, ens ajuden a establir una

relació, alguna relació, amb les imatges o amb l'absència de les imatges, ens connecten amb les claus que generen les emocions. A vegades eixes traduccions no estan directament en la nostra pròpia llengua, ens guiem a cegues per carrerons en què sobtadament sorgeix alguna llum. La intuïció a vegades és suficient, fins i tot imprescindible. Altres vegades, no obstant això, la paraula és la llum i l'explicació".³⁸

I encara que els artistes han fet obres que contenen paraules en suports o espais tan diversos com el cinema, el teatre, la televisió, o en pancartes, pamflets, camisetes i vídeos o gravacions, realment, la forma d'afegir paraules a una obra més utilitzada en aquests últims trenta anys ha sigut mitjançant la unió d'imatges fotogràfiques i text. I aquest ha sigut el principal motiu que també nosaltres centrarem la nostra investigació en els treballs fets per aquells artistes que combinen text i fotografies, és a dir, formats bàsicament bidimensionals. Intentant no oblidar, però, que l'ús de text en obres d'art no és una pràctica que s'haja realitzat només sobre paper o fotografies.

La relació entre imatge i paraula va obrir noves vies de creació i significació dins el món de l'art, ja que amb aquestes paraules s'aconsegueix de manera molt suggerent involucrar l'espectador. Amb la lectura, aquest incorporarà nous significats a la imatge. Però el llenguatge escrit és tan sols un recurs per a expressar un discurs, i, és clar, hi ha moltíssimes formes d'aprofitar aquest recurs; des d'utilitzar una única paraula per a centrar l'espectador en un terreny determinat

³⁸ Rosa OLIVARES. «Palabras». *Exit 16: Escribiendo imágenes*, Olivares & Asociados, Madrid, 2004, p. 17.

fins a descriure-li perfectament i amb tot detall allò que vulguem dir-li. D'estratègies, n'hi ha moltes, però el que cal tenir clar és que la finalitat és la mateixa en totes: apropar-se a l'espectador amb un llenguatge que li siga més comú i més pròxim.

El text que acompanya les fotografies pot convertir les imatges en una mena d'*imatges dirigides*, perquè l'espectador és orientat, amb el suggeriment, cap a un significat i no cap a un altre. Així, encara que després ens deixen llibertat com a espectadors/receptors de l'obra d'art per a construir la resta de la història, aquesta *guia* inicial és fonamental per a entendre l'obra. L'artista utilitzarà l'escriptura com un recurs que fa que l'obra d'art siga comprensible per a un major nombre de persones i intentarà manejar un llenguatge directe on descobrim, que generalment, no utilitzarà metàfores ni frases complicades. Un llenguatge ple de continguts, que informe, que eduque i que ajude a millorar la nostra societat. Encara que, com diu Lipovetsky, cada vegada tendim a fer més discursos buits, plens de retòrica i eufemismes. En la nostra societat ens costa molt dir les coses que pensem, donem mil voltes abans d'expressar amb claredat els nostres pensaments. Intentem que tot siga políticament correcte i que mai s'ofenga ningú. Un llenguatge cada vegada més neutre i asèptic, poc compromès i poc real. Lipovetsky afirma que aquesta és una de les característiques del nostre temps, i de la nostra societat individualista:

“Desapareguts els sords, els cecs, els coixos, apareix l'edat dels que escolten malament, dels invidents, dels minusvàlids; els vells s'han convertit en persones de la tercera o quarta edat, les criades en empleades de la llar, els proletaris en interlocutors socials. Els mals alumnes són xiquets amb problemes o casos socials, l'avortament és

una interrupció voluntària de l'embaràs. Fins i tot els analitzats són analitzants. El procés de personalització aseptitza el vocabulari com ho fa amb el cor de les ciutats, els centres comercials i la mort. Tot allò que presenta una connotació d'inferioritat, de deformitat, de passivitat, d'agressivitat ha de desaparèixer en favor d'un llenguatge diàfan, neutre i objectiu: aquest és l'últim estadi de les societats individualistes".³⁹

Deixant de banda el món artístic, el periodisme i la publicitat són els àmbits escrits que segurament han sabut traure el millor profit del potencial comunicatiu de la imatge impresa del llenguatge escrit. Han desenvolupat unes maneres de disposar les paraules en el full en blanc que faciliten i afavoreixen la comprensió. Aprofiten la col·locació dels tipus, la forma o el cos per a informar i atraure el lector molt abans que aquest comence a llegir. Per exemple, per a llegir el diari, habitualment no tenim massa temps, per això agraïm la disposició dels titulars i la col·locació del text en general, ja que ens permet d'anar molt més ràpid en la lectura i seleccionar sols aquelles notícies que ens interessin o que ens entren pels ulls. Referint-se al fet que en veure un escrit per la forma ja sabem si és una notícia o un anunci, diu Daniel Cassany:

“La imatge de les paraules val més que mil paraules. Les pàgines escrites són imatges visuals. En mirar-les, el primer que hi distingim és un rectangle dret i blanc que emmarca una piscina plena de lletres. Les formes més destacades (títols, majúscules, dibuixos...) ens atrauen primer. Abans que puguem desxifrar-les, aquestes

³⁹ Gilles LIPOVETSKY. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1986, p. 22.

formes ja ens informen sobre el text. Hem passat tantes hores observant imatges escrites i tenim tanta traça que gairebé som capaços d'endevinar de què es tracta abans de començar a llegir".⁴⁰

Els artistes, i per això mateix ens interessa, s'han apropiat d'aquests coneixements que la pràctica ha donat als periodistes i publicistes. Això mateix ha passat amb la fotografia, ja que aquesta, situada a mig camí entre les belles arts i els mitjans de comunicació, permet que certs artistes reinventen l'art modern, oferint-li noves possibilitats d'expressió. Una bona maquetació amb una tipografia adequada pot tenir un poder comunicatiu major del que imaginem, per això cal donar-hi la importància que es mereix, ja que pot ajudar-nos molt a fer que els nostres missatges siguin atractius i arriben amb fluïdesa al públic. De l'efectivitat a nivell comunicatiu dels mitjans, com el periodisme i la publicitat, és d'on ha begut l'art contemporani, reinterpretant i traient fora del seu context habitual les tècniques que han fet del periodisme i la publicitat uns dels mitjans de comunicació més efectius de la història de la humanitat.

La utilització de les paraules en l'art pot resultar una gran ajuda per a la comprensió de les obres, però -i això també és una part fonamental en la relació entre paraula i imatge- no hem d'oblidar que, en llegir les paraules, aquestes es transformen en imatges que evidentment, impliquen un alt grau de subjectivitat, ja que en llegir la paraula *mntanya*, per exemple, no serà la mateixa muntanya per a cadascuna de les persones que ha llegit la paraula. Amb la qual cosa augmentem la particularitat i la subjectivitat de l'obra d'art i li restem part de la seua universalitat. Però això pot ser beneficiós i, fins i tot, aprofitable;

⁴⁰ Daniel CASSANY. *La cuina de l'escriptura*, Biblioteca Universal Empúries, Barcelona, 2002, p 177.

el llenguatge et dóna la possibilitat d'inventar les teues pròpies imatges, i sobretot, acaba implicant l'espectador d'una manera més directa. L'altre factor que hem de tenir en compte és que les paraules, en llegir-les, tenen musicalitat i poden ser més o menys belles, depenent de qui les llija i de com siguen llegides. Així que, com que les lectures poden ser infinites, també ho podran ser les interpretacions i les sensacions que produïsquen a l'espectador. La paraula transforma l'obra d'art en una mena d'obra viva, ja que mai no la percebrem d'una forma tancada, immutable. El poder de la imatge més l'evocació de les paraules transformaran o afectaran l'espectador que les contemple, depenent del moment i de l'estat emocional en què es trobe.

Les paraules parlen a l'espectador, creen un pont entre l'espectador i l'obra, acurten la distància que separa el públic de l'artista. Així, amb la combinació d'imatge i paraula, no només se'ns guia cap al seu significat o envers la història que hi ha al darrere, sinó que es crea un lligam indissoluble entre dues de les funcions més importants que caracteritzen l'ésser humà, al nostre parer: mirar i llegir. I on serà fonamental no sols qué es diu, sinó quan, com, en quin lloc i de quina manera se'ns diu.

2

POSSIBILITATS CREATIVES DE LA PARAULA

2.1. L'art tipogràfic

“Tipografia: art de disposar correctament el material d'imprimir, d'acord amb un propòsit específic: el de col·locar les lletres, repartir l'espai i organitzar els tipus per a proporcionar al lector la màxima ajuda per a la comprensió del text”.

Stanley Morison, (1929)⁴¹

Primer que res, cal assenyalar que, com hem dit en l'apartat anterior, la major part de la nostra recerca d'informació ha estat centrada en el format, suport o espai bidimensional. I que, encara que en ocasions parlem en general, segurament ens referirem a la paraula aplicada damunt d'una fotografia, d'un llibre, d'un catàleg, d'un cartell, o d'un full que acompanya la fotografia... És a dir, hem reduït les possibilitats d'estudi a aquests formats, que, d'altra banda, són els més utilitzats pels artistes.

La invenció de l'art tipogràfic en 1455 -any en què s'imprimeix *la Bíblia de les 42 línies* de Gutenberg- va ser possible gràcies a la

⁴¹ Aquesta definició apareix en el llibre *Manual de Tipografia, del plomo a la era digital*, com la definició més ajustada a l'hora d'entendre la tipografia en un sentit més ampli. Ja que, en la majoria de diccionaris, la definició de tipografia es redueix a: “impremta o lloc on s'imprimeix”, “art d'imprimir”, “Art de dissenyar, compondre i imprimir texts mitjançant tipus mòbils”...

Manual de Tipografia, del plomo a la era digital, José Luis Martín Montesinos i Montse Mas Hurtana, Campgràfic, València, 2001, p 17. La cita prové originàriament del llibre de Stanley Morison, *Principios fundamentales de la tipografía* (1929), obra traduïda a la llengua espanyola el 1998 per Ediciones del Bronce.

tecnologia que permeté fabricar tipus mòbils de metall i tintes que podien utilitzar-se conjuntament amb aquests. Després d'un període d'imitació dels llibres escrits a mà, prompte aquests van ser superats en qualitat i llegibilitat. En conseqüència, llegir ja no seria una tasca tan difícil, i a més els llibres deixaven de ser únics. Un fet que pensem que va ser essencial per a l'evolució del pensament i la cultura.

Tots els posteriors canvis tecnològics que han afectat l'art tipogràfic han incrementat les prestacions de la impremta o de la reproducció; a tall d'exemple podem esmentar una millor impressió, una major rapidesa, la introducció de les il·lustracions, la litografia,⁴² l'òfset,⁴³ la trama,⁴⁴ la quadricromia,⁴⁵ la fotografia, etcètera. Evolucions que han sorgit per a intentar donar solució a noves necessitats. Però, si haguérem d'elaborar una reduïdíssima història de la tipografia diríem que principalment se n'han viscut tres èpoques: 1) L'escriptura a mà, ja fóra sobre pedra, fusta, cera, ossos, fang o paper; 2) La tipografia de plom, tal com la va crear Gutenberg; i 3) La tipografia electrònica i digital de l'actualitat.

En parlar de tipografia, encara que de manera molt general, hauríem de fer una distinció important entre la **tipografia d'edició** i la

⁴² Sistema d'impressió, basat en el fenomen de la repulsió existent entre l'aigua i les matèries grasses, en què el dibuix és fixat mitjançant una base grassa damunt la pedra litogràfica o bé damunt una planxa metàl·lica de zinc o alumini.

⁴³ [de l'angles *offset*, íd., comp. d'*off* 'fora de' i de *to set* 'posar'] Sistema d'impressió basat, com la litografia, de la qual prové, en la repulsió que hi ha entre l'aigua i les matèries grasses (tintes).

⁴⁴ Làmina transparent finament quadriculada o reticulada que és disposada entre la placa sensible i l'objectiu en el fotogravat, per tal que, en descompondre la imatge en xicotets punts de llum, siga possible l'obtenció de tonalitats mitjanes en els gravats directes.

⁴⁵ Estampació feta amb la combinació de quatre tintes de diferents colors; els de la tricromia, més un gris o un negre.

tipografia creativa (aquesta última aparentment més pròxima al nostre camp). En la tipografia d'edició la prioritat és la llegibilitat; per tant, hauria de ser sempre el primer objectiu d'aquesta que el text es llegira correctament. En la tipografia creativa, en canvi, l'objectiu serà que el text resulte atractiu, per tant es busquen uns resultats més visuals, més estètics; ací el text no té únicament una funció lingüística, sinó que també ens interessa la captació del lector. Cal assenyalar que les dues formes de tipografia són compatibles: de fet, la major part de cartells, portades de llibres, pamflets, etcètera, combinen les dues formes, i si per una banda intenten informar, per l'altra intenten captar l'atenció.

La major part dels artistes que veurem més endavant combinen perfectament les dues tipografies: escriuen una xicoteta història que ens ajuda a seguir el seu treball i, al mateix temps, aprofiten tots els recursos i totes les possibilitats al seu abast per crear uns textos bellíssims formalment, capaços d'atraure o de captivar l'espectador.

2.2. Els suports

Des dels temps prehistòrics, els homes han deixat inscrits els seus desitjos, els seus somnis i les seues creences sobre els suports més diversos; encara que, bàsicament, l'escriptura es fixa en el suport per dos procediments: per incisió (inscriure) o per traçat (escriure). En la incisió es poden utilitzar diversos procediments: gravar, esculpir, fer incisions, etcètera, depenent de la duresa dels materials. I en el traçat també hi ha distintes possibilitats: el dibuix, la pintura, la cal·ligrafia, la impressió o l'escriptura, que pot ser realitzada amb instruments tan

diversos com són els pinzells, les plomes, els llapis, els bolígrafs, els retoladors o les ceres, entre d'altres.

Una diferència fonamental entre l'escriptura i la llengua parlada és la corporeïtat, ja que, encara que tots dos siguen sistemes de signes i un d'aquests pugui representar l'altre, l'escriptura la podem tocar o tenir a les mans, és a dir, que hi ha un material físic que suportarà el text, no importa quin material però serà palpable, existirà. En canvi, la llengua parlada sols la podem tenir físicament si l'enregistrem amb un aparell. Per tant, els sistemes d'escriptura, al contrari que els de la llengua parlada, no són incorporis, l'escriptura **necessita un suport**, un objecte material.

L'elecció d'aquest material és tan important que podrà fer que canvie el significat global del missatge depenent del suport en què aquest estiga recollit: en fulls de quaderns, en fotografies, en parets, en vidres, en llibres, en quadres, en periòdics, en la televisió, en cartells, en vídeos... Ja que, en visualitzar un discurs escrit, es desencadenaran mecanismes de raonament diferents depenent del format i del suport en què estiga ubicat aquest text. Els suports més utilitzats pels artistes que ens serviran per a il·lustrar el nostre treball com ja hem nomenat són bidimensionals, i quasi tots acabarem contemplant-los penjats a les parets de galeries o museus; molts escriuran sobre paper fotogràfic i d'altres ho faran sobre paper. Però, com ja hem dit, majoritàriament es tracta de superfícies planes més pròximes a la pintura, a la fotografia o al disseny gràfic que a l'escultura. Suports que li donen a la paraula durabilitat i permanència, però sobretot càrrega significativa.

2.3. La composició i la disposició del text

La forma de presentar un document, d'articular-lo en frases i en paràgrafs, de separar les paraules per entitats significatives, o la manera de puntuar-lo, ens permetra comprendre'l millor. També és molt important per a la comprensió si hem escollit les **majúscules** o les **minúscules**. Si està escrit en minúscules, ens resultarà més familiar i més fàcil de llegir. El motiu pel qual la minúscula és molt més fàcil de llegir que la majúscula, és que el cim del cos de cada lletra està més clarament diferenciat en la primera que en la segona, l'ull reconeix la lletra minúscula amb major facilitat. Hem de saber que en una lectura ràpida, l'ull segueix la part superior de la línia, d'ací la importància de diferenciar correctament el cim de les lletres.

Per descomptat, també és important el **nombre de caràcters** que disposem en cada línia. Per exemple: un nombre massa reduït de caràcters faria que fóra impossible llegir el text amb rapidesa, mentre que un nombre de caràcters o de paraules excessivament elevat ens complicaria la lectura. Sabem que el lector llig de tres a quatre grups de paraules per línia; per tant, la quantitat ideal de paraules per línia hauria de ser, per a una llegibilitat perfecta, de deu a dotze paraules. Encara que això no significa que sempre haja de ser, necessàriament, aquesta la quantitat; no és una qüestió d'exactitud, però sí que seria convenient no baixar de vuit paraules per línia, i no passar de setze.

Un altre aspecte relacionat amb la mesura de la línia i que no cal descuidar és el cos o la grandària de les lletres. A més, per a decidir la llargària de la línia haurem de saber la grandària de la lletra. La

quantitat ideal de lletres per línia es de 40 a 60 lletres, i no és aconsellable passar de 80 lletres, ja que en resultaria una línia massa llarga. Igualment, per a aconseguir una llegibilitat perfecta, no hem d'oblidar revisar i ajustar l'espai entre dues línies del text, **la interlínia**. Una interlínia desproporcionada dificulta la tornada al marge esquerre i provoca que el lector llija dues vegades la mateixa línia. Per contra, quan la interlínia és molt menuda, l'aspecte de la composició resulta asfixiant i el lector pot saltar una línia, o bé llegir la mateixa dues vegades.⁴⁶

En conclusió: considerem que, tenint en compte l'ús que molts artistes fan de l'art tipogràfic, el coneixement d'aquest hauria de ser més elevat, i d'aquesta manera no trobaríem alguns casos en què és fàcil adonar-se que el creador de l'obra desconeix allò més elemental de la tipografia.

En el treball tipogràfic entren en joc tota una sèrie de decisions sobre grandària, formes del cos, colors, matisos, espai entre lletres i entre paraules, mesura de les línies, interlineat, contrast, textura... i una mala orientació pot menar a una mala comunicació i a una mala estètica. Amb una concepció estètica correcta, o amb un domini mínim de l'art tipogràfic, podrem, a més de crear una percepció visual agradable, evitar que es produïsquen problemes per la disposició del text, la llegibilitat, el format, els colors, etcètera. Per tant, algunes de les consideracions fonamentals que haurem de tenir en compte a l'hora de plantejar un treball tipogràfic seran el cos i el color de la

⁴⁶ Informació recollida del capítol 6: «Disposición tipográfica», del llibre *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*, José Luis Martín Montesinos i Montse Mas Hurtana, Campgràfic editors SL, València 2001. p. 121-134.

lletra, l'interlineat, el suport, el format, els colors... també hem de valorar a qui va dirigit el treball i on es contemplarà, ja que això determina els punts anteriors. O siga, que sempre s'haurà de buscar un equilibri entre una aplicació amb criteris i les diferents variables que hi intervenen.

2.4. Lletres escrites a mà

Aquesta forma d'escriure feta a mà, ràpida, senzilla i fins i tot, en alguns casos, com si hagués estat un xiquet l'autor de tals grafismes, no és tant un concepte de grafisme contemporani com una declaració *filosòfica*. En aquesta era digital en què pressionant un teclat obtenim una lletra perfecta, les lletres escrites a mà són una alternativa lògica. Són una bufetada al caràcter d'impremta, a la tipografia *oficial*, al disseny més rígid i establert, i a una tipografia que resulta molt previsible.

Encara que no ho parega, per a dibuixar aquestes lletres cal ser molt meticulós i, per descomptat, és necessari realitzar esbossos, fer càlculs, fer proves i cometre errors, així com tenir una bona intuïció que aconseguisca dotar aquest text de la màgia que el farà únic.

El caràcter d'immediatesa de moltes d'aquestes lletres estarà en relació amb l'habilitat de l'artista, una habilitat que farà que un text calculat sembla fet a l'atzar. No totes ens sorprenen, però sí que és veritat que moltes tenen en comú una bellesa molt especial i, al mateix temps, un traç molt infantil però voluntari.

A més de tenir un gran poder expressiu, amb l'escriptura a mà aquell qui escriu deixarà en cada text la seua empremta o la seua firma, seran textos molt personals i únics. És per això, que pensem que la majoria del treball fet a mà es fa per fugir de la perfecció digital. I com hem dit, en l'actualitat és una alternativa a la lletra convencional i a la cal·ligrafia formal. Una senya d'identitat, que reforça l'autoria i trenca amb la idea de seriació i reproductibilitat de la lletra d'impresma.

També es cert, que són textos que a primera vista poden resultar poc llegibles o menys còmodes de llegir, ja que ens hi haurem de parar i fixar amb més deteniment. Encara que, com que en realitat la majoria d'aquestes lletres han sigut col·locades per a ser llegides, haurien de poder llegir-se amb més o menys dificultat. Potser l'escriptura ratllada o escrita a mà no és la forma més adequada per a composicions continues de text, però en textos curts, en frases o en títols, pot fer la mateixa funció que qualsevol altra lletra, i probablement resultarà més atractiva.

Un treball que pensem que ens pot servir per a entendre alguns dels elements repassats en aquest capítol és el de Robert Frank. Artista en l'obra del qual el text escrit a mà serà un tret identificatiu.

2.5. Escriure a mà damunt l'obra: Robert Frank

"...un fotògraf hauria de tenir un poc de interès per l'art, i no considerar la fotografia sols tal i com ho fa aquesta maquineta".

Robert Frank⁴⁷

Robert Frank (Zuric, Suïssa, 1924) és un fotògraf contemporani amb una particular mirada sobre la vida quotidiana. Mirada que va revolucionar el llenguatge fotogràfic de la postguerra de la Segona Guerra Mundial i que al llarg de la seua trajectòria ha qüestionat i reinventat contínuament els límits de la imatge. És un fotògraf que ja en els anys 60 havia assumit en la seua obra la relació dinàmica entre el text i la fotografia, amb una nova poètica del registre fotogràfic. Però és sobretot en els seus catàlegs on el text és un component estructural dels seus treballs.

Els anys quaranta emigra als Estats Units amb la seua primera carpeta, 40 fotos com a carta de presentació. Allí va treballar com a fotògraf de moda per a diverses revistes. Després d'alguns anys viatjant i fent fotografies torna a Europa. En tornar-hi abandona la idea de crear una obra d'art individual, ja que li semblava insuficient per a captar la complexitat de la realitat, i comença a treballar en sèries fotogràfiques. Encara que allò que va donar renom internacional a Robert Frank va ser la publicació a França, l'any 1958, del seu llibre *The Americans*,⁴⁸ resultat de la selecció de 83 fotografies de les més de

⁴⁷ *Exit 16: Escribiendo imágenes*. Olivares & Asociados, Madrid, 2004, p 102.

⁴⁸ El llibre va ser publicat un any més tard als Estats Units amb un text de Jack Kerouac, autor d'*On the road*.

28.000 que havia fet pels Estats Units durant més de dos anys. La seua intenció havia estat la de documentar i criticar el *somni americà*, aquella altra Amèrica dels anys cinquanta. Fotografies des de la frescor d'una mirada estrangera, lliure i espontània. El llibre va rebre crítiques summament hostils per la seua visió desil·lusionada dels Estats Units; tanmateix, el ressò que va produir aquesta publicació -una de les més influents dels últims cinquanta anys- convertiria aquesta mirada en essència de la cultura i l'esperit nord-americans.

Els anys seixanta, Frank va deixar de banda la creació fotogràfica i es va concentrar en el cinema, un mitjà que li permetia "dir més coses" i "d'una manera diferent". I els anys setanta, es va traslladar a Mabou (Canadà), un indret retirat on un seguit de circumstàncies personals el van dur a una major introspecció en la seua vida i la seua obra.⁴⁹

Torna a utilitzar la imatge fixa, la fotografia -especialment *polaroids*-. Les obres d'aquesta etapa se centren exclusivament en temes personals. Composicions d'estil bast, sense refinar, amb les quals pretén destruir la imatge perfecta i en les què la importància recau en la manipulació de la imatge a la qual superposa textos escrits, ratllats, fotografiats, un estil que tenia ben poc a veure amb el que havia fet fins aquest moment. Robert Frank va començar a tallar, trencar i mutilar les imatges, a escriure-hi paraules o frases damunt d'elles, també superposava textos a les imatges per destruir, com ja hem apuntat, aquella imatge acabada o sense defectes que obté la càmera, amb un estil molt personal.

⁴⁹ A nosaltres ens sembla que no és casualitat que aquest canvi d'estil coincidisca amb la mort de la seua filla Andrea amb sols 20 anys, en un accident aeri a Guatemala al desembre de 1974. Vist d'aquesta manera, poden parèixer exercicis que van sorgir per la necessitat. És a dir: per exterioritzar sentiments i descarregar la tristesa, ràbia i impotència acumulada.

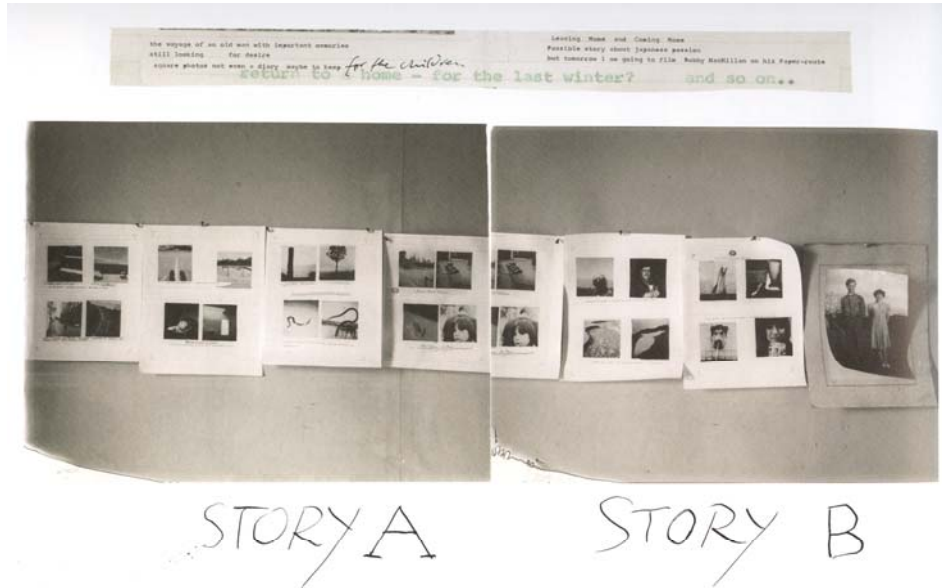


Robert Frank. *Halifax Infirmary* [Hospital de Halifax], 1978.
Impressió de gelatina de plata, text escrit a mà i pintura, 50x40,5 cm.

És un artista que ha fet de la narrativa i de la seqüència el seu mètode de treball. Curiosament, ell ha afirmat en diverses ocasions que se sent frustrat per no aconseguir amb una única imatge allò que desitja. Robert Frank aconsegueix fer realment atractives, fotografies que sense la seua intervenció passarien desapercibudes. Hi afegeix text mecanografiat (que hi dóna aquest aire romàntic que desprèn el text escrit a màquina), text escrit a mà (com amb ploma o amb tinta líquida) i un altre text que ell sol crear, i que ens sembla molt personal: el que fa ratllant sobre les fotografies, ferint-les amb algun objecte metàl·lic o amb una punta afilada.

Les seues imatges tenen alguna cosa d'inacabades i sempre pareixien espontànies, però en canvi és un mestre de la tècnica. Recorden més proves de treball, que treballs acabats. Són fotografies molt riques en matisos i que transmeten moltes emocions.

Utilitza les majúscules i les minúscules amb molta habilitat: semblen deixades caure, però, ben al contrari, estan calculades per a donar aquest aire de material viu, de treball en evolució, d'imperfeció atractiva. Ratlles que són com ferides superficials, línies trencades, distorsionades i angoixants en alguns moments. Lletres fetes a base de ratlles, que tenen el xicotet problema que en ocasions són complicades de llegir, però que al mateix temps donen un caràcter molt personal i ric en sensacions. És una escriptura molt expressiva, amb un aire d'immediatesa, de vulnerabilitat i sobretot d'exclusivitat, emocions que les lletres d'impresca difícilment aconseguirien. La seua obra ens deixa fascinats davant de la sensibilitat, la força i la intel·ligència que emana de les seues fotografies i el seu text.



Museum - March 12 2002 Robert Frank

Robert Frank. Story A Story B [Història A Història B], 2002.
Impressió de gelatina de plata amb text escrit a mà, 57,15x66,4 cm.

2.6. L'atracció formal del text

L'escriptura és un dels grans invents de la humanitat, possiblement el més gran de tots, ja que és el que ha fet possible *recollir* i *transmetre* la història. L'aprenem de menuts i quan som adults a penes ens parem a pensar en el mètode mental i físic gràcies al qual els nostres pensaments es transformen en símbols sobre un paper. Sols quan veiem un text en una escriptura estrangera que ens resulta totalment incompreensible recordem que es necessari un procés d'aprenentatge per a poder llegir i escriure. I és que, sense un coneixement de l'idioma o d'allò que se'ns mostra no hi ha comprensió absoluta.

Intentar llegir en idiomes que no coneixem podrà ser un exercici divertit, però no ens revelarà cap informació; en canvi, si hi ha il·lustracions, encara que no siguem capaços de llegir el text que les acompanya, anirem assignant un possible significat al text segons les imatges, tot i que està ben clar que, en molts casos, el que nosaltres imaginem no coincidirà amb el que en realitat diga el text (ja que la ignorància del codi ens impedirà fer-ne una lectura real i sols en farem una lectura deductiva o aproximativa). Per tant, com a culminació d'un capítol en què la forma física del text ha estat l'element protagonista, volem acabar amb el que nosaltres considerem el punt màxim, és a dir, quan no entenem el text, però ens atrau, ens n'agraden les corbes, el dibuix, la forma, el traçat, la distribució, el color, etcètera. En conclusió, el text deixa de ser una unitat amb significat i passa a ser una forma.

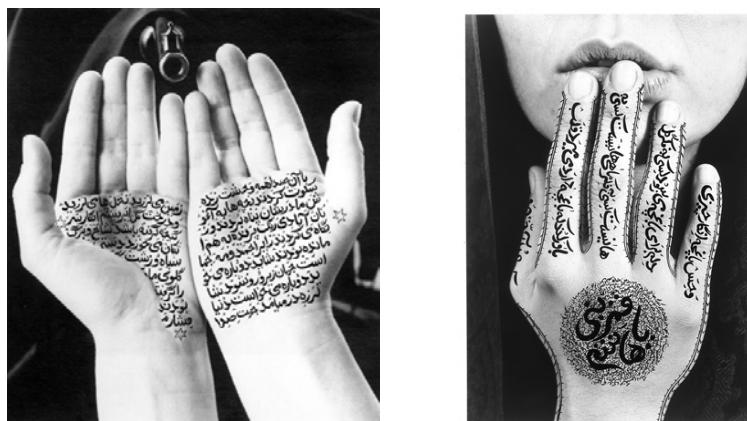
2.7. La persuasió de la paraula impresa: Shirin Neshat

Shirin Neshat (Qazvin, Iran, 1957) actualment viu i treballa a Nova York, encara que va ser criada a l'Iran occidentalitzat del xa. Shirin Neshat va eixir del seu país amb 17 anys per estudiar art a la Universitat de Califòrnia a Berkeley, però es va veure forçada a l'exili com a conseqüència de la Revolució Islàmica que tingué lloc a finals de la dècada dels 70 al seu país, i que no li va permetre tornar-hi fins al 1990. En tornar-hi, va trobar un país totalment canviat en quant a les qüestions socials, polítiques i culturals. Hagué d'enfrontar-se a un nou país ideològicament diferent i quasi monocromàtic, ja que estava vigent la prohibició per a les dones d'usar el color. Amb aquesta visita al seu país d'origen, la seua obra canvia per a centrar-se en la condició de la dona en el règim islàmic. Neshat utilitza el cinema, el vídeo i la fotografia, procediments tècnics i estètics apresos a l'Occident, per parlar de la cultura iraniana.

Les seues obres produïdes entre 1993 i 1997 *Women of Allah* [Dones d'Al·là], com hem dit, es van inspirar principalment en la seua experiència de tornada, en el dramàtic canvi que havien sofert les llibertats de la dona.⁵⁰ *Women of Allah* són imatges que tenen com a protagonistes absolutes les dones islàmiques, dones amb els rostres plens d'inscripcions escrites amb caràcters àrabs. Paraules símbol de la paraula que aquestes dones han perdut o tal vegada de la paraula que posseeixen. En aquesta sèrie de fotografies, entre les quals en nombroses ocasions s'ha retratat ella mateixa, es presenta sempre

⁵⁰ Canvis promoguts per la revolució islàmica del 1979, dirigida per l'Ayatollah Ruhol·là Khomeini.

amb el xador⁵¹ que li cobreix el cap i el cos, exposant al públic només les parts del cos (rostre, mans i peus) que la llei islàmica permet mostrar a les dones en públic, una indumentària pròpia no sols del seu país sinó de tots els països islàmics. És per això que a un occidental li és impossible determinar si la imatge correspon a una dona iraniana, tunisiana, iraquiana, egípcia, etcètera. Per a nosaltres la imatge s'universalitza, i a primera vista i sense cap documentació, ens serviria per a parlar de la situació de la dona en qualsevol dels països islàmics. El vel o xador, lamentablement, són una de les seues senyes d'identitat, són la vestimenta que amaga o oculta el cos silenciats de la dona musulmana.



Shirin Neshat. Sense títol, 1996. De la sèrie *Women of Allah* [Dones d'Al·là]. Fotografies en blanc i negre amb tinta.

L'artista escriu sobre la superfície de les fotografies, cobrint les parts del cos que queden al descobert amb textos d'influents escriptores iranianes. Textos que ella escriu amb tinta i de manera artesanal sobre

⁵¹ [del persa *chaddor*, íd.] Vel amb què es cobreixen el cap i, sovint, la cara les dones musulmanes i les hindús.

la superfície de les fotografies. L'escriptura ens recorda les decoracions amb henna, que a l'Orient les dones es realitzen en determinades ocasions, signes que ens semblen plens de connotacions encara que no en compreguem el significat.

L'ús del blanc i negre en les seues fotografies és intencionat i no respon només a les seues qualitats estètiques, sinó que està relacionat amb la percepció que ella va tenir de les transformacions que havia patit el seu país: l'Iran havia abandonat el color de la cultura persa, que permetia l'heterogeneïtat, per adoptar el blanc i el negre com a colors bàsics. Sovint, aquestes fotos presenten l'artista amb un rifle o amb un revòlver. Aleshores les imatges adquireixen qualitats monumentals i, lluny de convertir-se en víctimes submises, les dones es presenten fortes i plenes de dignitat.

En tota aquesta sèrie de fotografies, l'artista no pareix pronunciar-se a favor o en contra de la llei islàmica que obliga les dones a cobrir-se. Per a Neshat, el xador té una doble lectura: d'una banda, és símbol de l'opressió i la violència masculines, però, de l'altra, és un signe d'identitat, una mostra de resistència davant de la pèrdua de tradicions.

Curiosament, els espectadors occidentals han interpretat la seua obra com un exotisme o una representació orientalista, i en canvi els espectadors de països islàmics l'han criticada perquè simplement representava estereotips. De tota manera, en contemplar les creacions de Neshat, és necessari tenir en compte la seua experiència diaspòrica i transcultural. Parlar de la seua cultura d'origen s'ha convertit en una obsessió, com diu ella, per una necessitat personal de reconciliació.

“Sovint la gent, erròniament, em veu com a portaveu de la societat iraniana i la cultura islàmica en general. És una responsabilitat que em sobrepassa. La meua obra és el producte de qui sóc i reflecteix el punt de vista d’una artista que viu en la distància, entre dues cultures”.⁵²



Shirin Neshat.

Speechless [Sense paraula], 1996 i *Rebellious Silence* [Silenci rebel], 1994.

Encara que no ha abandonat la fotografia, en els últims anys ha centrat el seu treball en el cinema i la videoinstal·lació. Segons ella, aquests li permeten contar històries amb més recursos que una imatge sense moviment i, a més, se sentia frustrada davant del caràcter objetual i la qualitat artesanal que prenen les seues fotografies. Per a Shirin les

⁵² Entrevista a Shirin Neshat: «El cine es la forma de arte más completa», realitzada per Alberto Martín per al suplement *Babelia* d'*El País*, 10 de setembre de 2005, p. 25.

fotografies mantenien molts “problemes de traducció”, tant literalment, amb relació als textos que hi escrivia damunt, com en el sentit de malentès cultural. L’obra més recent de Neshat consisteix en vídeos de projecció dual, en què es projecten imatges en parets oposades, i l’espectador, situat al mig, es veu atrapat en una conversa visual.



Shirin Neshat. *Allegiance with Wakefulness* [Lleialtat amb vigilància], 1994.

Un dels majors mèrits de les seues fotografies és la barreja de sentiments que provoquen: són extremadament seductores, atractives (sobretot per als occidentals), i al mateix temps són tristes i amb molta carrega de violència; també són imatges plenes de serenitat i d’energia. Admirem les fotografies i els textos que les acompanyen, però la nostra comprensió de l’obra és nul·la, no hi entenem res, entre d’altres coses, perquè no sabem llegir els caràcters àrabs, i per tant podem triar entre assaborir-les com una curiositat formal o buscar la forma de descobrir què significa realment.

Finalment, cal dir que creiem que Shirin Neshat coneix bé l'ànima de llibertat del seu poble, però al mateix temps sap que una mirada irònica o escandalitzadora pot posar en perill tots aquests somnis. Potser són aquests els motius que la portaren a realitzar unes obres tan poètiques, sense ironia però amb sensacions suggeridores.

3

LLENGUATGE PUBLICITARI

3.1. Artistes que aprofiten tècniques publicitàries

Les característiques del **llenguatge publicitari** fan que siga un llenguatge universal, àgil i contundent, i potser pel seu propòsit d'arribar a un gran nombre de persones, ha estat un mitjà molt utilitzat pels artistes. A més, si els artistes utilitzen els mitjans de comunicació dominants en una societat, aconseguiran que la comunicació amb el públic siga més fluida. És impossible caminar per una ciutat sense veure els cartells que hi ha a les parets, les publicitats que hi ha als autobusos, als taxis, als trens... o les tanques publicitàries que acaben fins i tot tapant edificis. També és impossible llegir un diari o una revista fugint dels anuncis, i més difícil encara és viure desconnectat del món televisiu. La publicitat ens persegueix i és complicat poder-la defugir. Tot això demostra que pot ser un bon mitjà de comunicació massiu sempre que s'aprofite bé. Tampoc no es pot oblidar que, atesos els pressupostos tan elevats amb què treballen les empreses publicitàries, sempre van al capdavant de la investigació d'unes estratègies que potencien l'eficàcia persuasiva dels seus missatges. És, doncs, ben normal que els artistes plàstics s'aproprien aquestes investigacions, sobretot quan veuen que les estratègies publicitàries funcionen. I és això el que fan: aprofitar tots els recursos publicitaris per a enviar missatges clars i contundents mitjançant les obres plàstiques.

Potser són els activistes socials els que més s'han deixat captivar per la faceta popular de la publicitat. Aquests artistes han fet ús de

tanques publicitàries, cartells, publicitat als autobusos i al metro, en diaris, en TV... tot amb la finalitat de fer denúncies, de fer conèixer les seues queixes, de parlar de les seues reivindicacions o simplement per explorar la publicitat. Cal aconseguir un contacte directe amb el públic i per això, cal aprofitar-se dels recursos que ens ofereix la publicitat, sobretot pel fet d'utilitzar un llenguatge universal.

El cartell, els pamflets, les tanques publicitàries, els lluminosos i els adhesius -entre d'altres estratègies d'ocupació de l'espai públic- han demostrat ser mitjans eficaços d'extensió de missatges que responen a models socials alternatius. L'art publicitari és un art que pot veure tot el món, que pot influir fins i tot en aquelles persones a qui l'art importe ben poc i que mai no han pensat en visitar una galeria o un museu. És un art de carrer.

De tot l'univers publicitari, els artistes utilitzen principalment el cartell per a comunicar-se amb el públic, segurament perquè, a més de posseir fabuloses característiques comunicatives, presenta una economia, tant de mitjans com de diners, que el converteix en un mitjà ideal per a enviar missatges; sense oblidar, d'altra banda, la relació i la proximitat del cartell respecte de les belles arts. La immediatesa, així com la possibilitat d'actuar sobre un públic molt més ampli i nombrós del que habitualment accedeix a l'àmbit artístic, ha fet aquests suports atractius i indispensables per als artistes. Com ara podem constatar en els treballs del col·lectiu Guerrilla Girls, i en el de les artistes Barbara Kruger i Jenny Holzer.

3.2. Estereotips del llenguatge: Barbara Kruger

“Treballa de manera crítica, intenta imaginar maneres alternatives de relacionar-te amb el poder, de dispersar-lo, de negar que les coses han de ser d’una manera determinada”.

Barbara Kruger

Barbara Kruger (Newark, New Jersey, 1945) utilitza habitualment el llenguatge de masses en els seus treballs. Utilitza el llenguatge dels *mass media* per a mostrar-nos l’estratègia tendenciosa que aquests amaguen, i que ha deixat a la dona -principal tema del seu treball- com un pur objecte de desig. És a partir del 1981, quan el seu treball es centra en reproduir fotografies de premsa en blanc i negre, combinades amb text propi, que la faran famosa arreu del món.



Barbara Kruger.

I shop therefore I am [Compre, per tant existisc], 1987.

Your body is a battleground [El teu cos és un camp de batalla], 1989.

Com a característiques principals del seu treball cal destacar: la utilització del llenguatge publicitari i l’interès que les seues obres no

siguen per a un grup reduït de gent a qui preocupa l'art. Prefereix que la seua obra la pugui veure i entendre qualsevol persona.



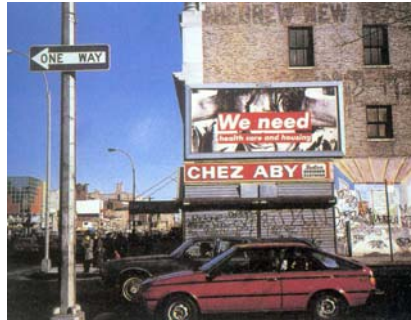
Barbara Kruger.

*We don't need another hero*⁵³ [No necessitem més herois], 1987.

Aquesta artista té un gran domini del món de la imatge, que va adquirir durant els seus primers treballs com a dissenyadora gràfica, els quals ella considera com la seua major influència. A nivell formal, sempre utilitza fotografies en blanc i negre, que en la majoria de casos no són originals sinó reproduccions, i les paraules que hi escriu damunt generalment són lletres senzilles de pal recte i de color blanc -la tipografia o font que més utilitza és la Futura en negreta- emmarcades en rectangles de color roig o negres. Això fa que siga fàcil d'identificar l'obra d'aquesta artista, a la vegada que li dona un estil molt personal. Barbara Kruger realitza reflexions verbals/visuals i el gènere és un dels principals temes en la seua obra; també tracta de

⁵³ *We don't need another hero* és un *remake* d'un anunci publicitari que es va fer als EUA, en què es manifesta l'educació masclista que se'ns inculca des de menuts.

fer una crítica al consumisme, sense oblidar els conflictes polítics i socials del present. Treballa amb paraules i imatges fent qüestionaments crítics. Usa frases curtes que provenen del món de la publicitat, però també s'aprofita d'aquest poder que té el llenguatge publicitari, en manipula les regles i a la vegada s'introdueix en el sistema i dissenya pòsters, bosses, camisetes... evidentment per vendre-les.



Barbara Kruger. Cartells en tanques publicitàries per a certàmens artístics.

És irònic o curiós que aquests artistes que pretenien criticar d'una manera activa les injustícies i la pèrdua de sentit de la nostra societat actual han acabat sent absorbits per aquest mateix sistema sense oposar-hi massa resistència i, tristament, han acabat exhibint-se en grans museus i formant part de les col·leccions privades d'una minoria culta i elitista. Pensem que aquesta crítica sense pietat que en principi es plantejava des de l'obra d'aquests artistes ha acabat transformant-se en una part més del sistema, com bé recullen les reflexions de Paloma Blanco:

“És obvi que l'obra d'aquests artistes [en referència a Barbara Kruger, Jenny Holzer, Daniel Buren, Michel Asher, Hans Haacke, Marcel Broodthaers... entre d'altres lligats al postmodernisme

crític] busca desorientar la llei, posar el llenguatge en crisi, mostrar com les diferents ideologies ens posicionen i ens perverteixen com a subjectes del discurs. No obstant això, en la limitació que han demostrat tenir aquestes pràctiques artístiques es revela una de les constants dins del món de l'art: allò que en un principi es mostra com una crítica a la institució de l'art i als seus llenguatges, acaba sent ben rebut en el complex galeria/museu, recuperat com un altre exercici d'avantguarda més, com una mera manipulació en lloc d'una transformació activa de signes socials. Aquestes pràctiques corren el risc de ser reduïdes en la galeria/museu d'un acte de subversió a una forma d'exposició.[...] Hem d'assenyalar com la majoria d'artistes 'postmodernistes compromesos' políticament i/o socialment presenten les seues obres dins dels emplaçaments tradicionals del món de l'art, i les seues obres acaben sent adquirides per influents col·leccionistes i importants museus a alts preus. D'aquesta manera, irònicament, acaben formant part de la cultura que volien desafiar, i troben el mateix destí que l'art conceptual i tantes altres avantguardes que finalment es van veure reduïdes i absorbides pel món de l'art establert".⁵⁴

A Barbara Kruger no li interessa el llenguatge crític, comprensible únicament per a una minoria. Utilitza les tanques publicitàries per col·locar-hi les seues preguntes sobre fotografies, incorporant al seu art estratègies típiques de l'agressivitat publicitària d'aquesta època. La transmissió del missatge ha de ser molt ràpida. L'eficàcia del cartell d'exterior, és a dir, el que trobem a l'espai públic, es basa en gran part en l'efecte sorpresa, que ella fa servir reiteradament en la seua

⁵⁴ Paloma BLANCO. «Explorando el terreno». *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Edicions Universitat de Salamanca, 2001, p. 48-49.

obra. Les seues paraules sempre plantegen preguntes, perquè segons ella tot el món sempre té respostes. I tot i això, i malgrat que és un art amb vocació pública, social i crítica, allò que ens crida l'atenció és que sovint aquestes preguntes es perden en el ressò dels corredors dels grans museus...



Barbara Kruger. *Sense títol*, 2003.

Fotografia digital sobre paper, 124,5x124,5 cm.

[Un altre artista. Una altra exposició. Una altra galeria. Una altra revista. Una altra ressenya. Una altra carrera. Una altra vida].

3.3. Frases contundents per a fer militància política: Guerrilla Girls

Guerrilla Girls⁵⁵ és un col·lectiu molt heterogeni de dones nord-americanes que, a partir de l'any 1985, s'uneixen per denunciar la discriminació que per raons de sexe i raça es viu en el món de l'art en particular i, per extensió, també en la societat del moment. Són i eren anònimes, ja que una particularitat important d'aquest grup és que en les seues aparicions en públic utilitzen el nom d'aquelles dones artistes i escriptores que en general han sigut ignorades, o almenys mai equiparades als noms masculins, en el curs de la Història de l'Art amb majúscules. L'anonimat els dona un camp d'acció major i, d'altra banda, els permet centrar-se en el seu interès com a col·lectiu i no únicament en la seua individualitat com a artistes. Trien pseudònims com Frida Kahlo, Eva Hesse, Georgia O'Keeffe o Àrtemis Gentilleschi per ocultar les seues vertaderes identitats i traure a la llum dones que fins avui la història ha negat. Firmen com a Guerrilla Girls, i s'autodenominen "consciència del món de l'art".

Els anys 80 s'escoltaven veus que deien que l'època de la contracultura havia finalitzat. Que la recerca de la llibertat s'havia substituït per altres valors, fonamentalment econòmics i religiosos. Semblava que el cicle d'una joventut revolucionària havia acabat i que es tornava a una societat més passiva socialment. Era un moment d'especial conservadorisme. Tanmateix, a Nova York van sorgir una sèrie de grups que van tractar de remoure la consciència de l'Estat a

⁵⁵ Per a fer-nos una idea dels seus treballs, cal visitar la seua pàgina web www.guerrillagirls.com, en què es poden llegir i també comprar els seus manifestos, cartells, camisetes...

favor dels sectors més abandonats de l'estructura social. És interessant destacar l'enorme quantitat de material que es va editar durant el període del govern conservador de Ronald Reagan (1980-1988): cartells, pamflets, adhesius, camisetes..., tot amb missatges reivindicatius, centrats en qüestions com ara els drets civils, la sida, les polítiques de gènere, de sexe o d'exclusió, etcètera. Entre els col·lectius més actius citem: Group Material -creat a Nova York l'any 1979 i actiu fins al 1997-; Act Up, una organització que ha denunciat la falta d'atenció oficial que rep la malaltia de la sida i també les persones afectades per aquesta; i les Guerrilla Girls.

Les Guerrilla Girls van observar que s'havia produït un gran augment en el nombre de dones matriculades en Escoles de Belles Arts o dedicades professionalment al món artístic i, no obstant això, les artistes femenines ocupaven tan sols un 10% de les grans exposicions organitzades per galeries i museus. *Per què no hi ha hagut grans dones artistes?* Darrere d'aquesta pregunta i per a analitzar aquesta gran absència, les Guerrilla Girls es van proposar directament d'avergonyir i assenyalar amb el dit aquelles institucions que mantenien i alimentaven la discriminació. Les seues obres busquen un missatge radicalment directe, no poden ser més eloqüents. El 1989 van col·locar un cartell enfront del Metropolitan Museum de Nova York amb la pregunta:

**[Han d'estar despallades, les dones, per a entrar al Metropolitan?
Menys del 5% dels artistes en les seccions d'art modern són dones, però un 85% dels nus són femenins.]**

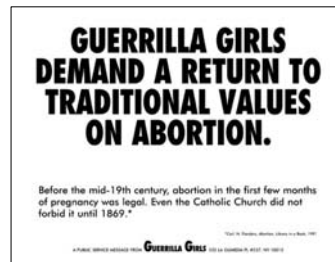


Guerrilla Girls. *Naked* [nu], 1989. Pòster de dimensions variables.

El text està escrit sobre una reproducció de la *Gran Odalisca* d'Ingres, una icona femenina de tot eròtic de les més conegudes dins de la tradició artística del sistema patriarcal, però que en aquest cas han modificat posant-li una màscara de goril·la per a adequar-la a la seua crítica (cal notar que en anglès les paraules *gorilla* i *guerrilla* es pronuncien exactament igual: /ge'rile/).

L'impacte visual que produeix la màscara de goril·la sobre el cos nu fa que siga impossible no reflexionar sobre l'estereotip femení de la dona com a objecte sexual. Aquesta màscara no sols apareix en les seues obres, també elles la porten en les seues conferències i accions, ja que els permet utilitzar l'anonimat per a fer més visible i contundent aquesta crítica de l'omissió de les dones artistes per part de les grans institucions artístiques i de la història de l'art en general, normalment escrita per homes. Curiosament, les màscares de goril·la van nàixer inspirades en King Kong i segons elles, el motiu d'usar-les era aquesta dualitat que representava o representa aquest personatge del cinema de Hollywood, que per una banda és un personatge viril i protector i, per l'altra, l'enemic capaç d'atemorir les masses.

La paraula clau de totes aquestes reflexions és *ironia*. S'ha acabat la imatge de la feminista empenyada tan desvirtuada per la crítica, aquella figura que els discursos antifeministes han volgut desacreditar per aconseguir que aquella independència que perseguien les dones no arribara massa lluny. Ironia i sarcasme dins d'un compromís; de la mateixa manera que la seua activitat ha crescut fins a aconseguir un àmbit internacional, han portat els seus objectius de crítica i reivindicació més enllà del camp de l'art.



[Les Guerrilla Girls demanen un retorn als valors tradicionals pel que fa a l'avortament. Abans de mitjan segle XIX, l'avortament en els primers mesos de l'embaràs era legal. Ni tan sols l'església catòlica no el va prohibir fins al 1869.]

Els textos dels seus cartells són concebuts com a arma social que busca l'efecte d'un colp i vol fer bones per a l'art les paraules escrites per Kafka per als llibres:

*“En general”, -va escriure Kafka el 1904 al seu amic Oskar Pollak,-
 “crec que només hem de llegir llibres que ens mosseguen i ens
 arrapen. Si el llibre que estem llegint no ens obliga a despertar-nos
 com ho faria una punyada al cap, per què molestar-nos a llegir-lo?
 Perquè ens faça feliços, com dius tu? Déu meu, també seríem feliços*

*si no tinguérem cap llibre! Els llibres que ens fan feliços podríem escriure'ls nosaltres mateixos si no ens quedara un altre remei. El que necessitem són llibres que ens colpegen com una desgràcia dolorosa, com la mort d'algú a qui volíem més que a nosaltres mateixos, llibres que ens fan sentir-nos desterrats a les jungles més remotes, lluny de tota presència humana, una cosa semblant al suïcidi. [...] Un llibre, i per tant les paraules, ha de ser una destralt que trenque la mar gelada de dins nostre. Això és el que crec”.*⁵⁶

Una altra reflexió sobre el poder de les paraules són una sèrie d'assajos que va escriure el 1948 Pedro Salinas, i que reuneix amb el títol *El defensor*, i entre els quals destaquem aquesta cita:

*“[...] les paraules més grans i significatives posseeixen una força d'expansió, una potència irradiadora, de més abast que la força física inclosa en la bomba, en la granada. Per exemple, quan els revolucionaris francesos van llançar des de dalt de les ruïnes de la Bastilla al món sencer el seu lema, 'llibertat, igualtat, fraternitat', aquests tres vocables van provocar, no a París, no a França, no a Europa, sinó al món sencer una deflagració tal en les capes d'aire de la història, que des de llavors milions d'hòmens van viure o van morir per ells o contra ells; i ells continuen fent viure o morir hui en dia”.*⁵⁷

Paraules -en aquest cas i també en la resta d'artistes que analitzarem- que pretenen no només servir de mitjà de comunicació entre els éssers humans, sinó també com un element reflexiu i crític.

⁵⁶ El Kafka escriptor intenta donar satisfacció al Kafka lector. Carta de Franz Kafka al seu company d'estudis Oskar Pollak, 1904. Citat en: *El arte del hambre*, assajos de Paul Auster, Edhasa, Barcelona, 1992, p. 113.

⁵⁷ Pedro SALINAS. «Defensa del lenguaje». *El defensor*, Alianza, Madrid, 1993, p. 276.

Reinterpreten el llenguatge publicitari per a utilitzar-lo com a arma crítica, per a tornar a reactivar una població cada vegada més inhumana i deslligada dels seus compromissos socials. Es tracta de lluitar contra la inhumanitat que es fa evident, com apunta Baudrillard, en l'abolició de tot allò que és humà:

*“La inhumanitat de l'ésser humà és llegible en l'abolició de tot allò que és humà, massa humà, en nosaltres: els nostres desitjos, els nostres defectes, les nostres neurosis, els nostres somnis, els nostres desavantatges, els nostres virus, les nostres bogeries, el nostre inconscient i fins i tot la nostra sexualitat”.*⁵⁸



**WOMEN IN AMERICA EARN ONLY 2/3 OF WHAT MEN DO.
WOMEN ARTISTS EARN ONLY 1/3 OF WHAT MEN DO.**

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

[Les dones a Amèrica només guanyen 2/3 del que guanyen els homes. Les dones artistes només guanyen 1/3 del que guanyen els homes.]

Volen incidir sobre una població que cada vegada és més escèptica i més deslligada del seu compromís social, un fenomen en ocasions propiciat pel món irreal que ens venen des dels mitjans de comunicació de masses i el món publicitari. Per això, i jugant amb les mateixes armes que els mitjans de comunicació, les Guerrilla Girls

⁵⁸ Jean BAUDRILLARD. *La ilusión vital*, Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 17.

utilitzen el llenguatge publicitari per reivindicar una nova postura social i, des de la ironia, recuperar el paper que tradicionalment s'ha negat a les dones artistes dins del món de l'art.

Aquest grup, al llarg de la seua trajectòria, ha dissenyat més de 70 pòsters, també anuncis per als autobusos; ha enviat milers de cartes denuncia; ha organitzat manifestacions de protesta contra el racisme i el sexisme dins l'art; i també inventaren premis ficticis per evidenciar els mecanismes interns del món de l'art. Han tocat temes polítics com la guerra del Golf, l'avortament, la pobresa, les violacions. Les Guerrilla Girls es consideren com un equivalent femení dels benefactors tradicionalment masculins i anònims del poble, com ara Robin Hood, Batman, Superman, *The Lone Ranger* [El Llanero Solitario]...



Guerrilla Girls, 2006. Pòster de dimensions variables.

És molt probable que, en una història de l'art escrita per les Guerrilla Girls, hi faltaren molts noms d'artistes homes consagrats. En aquesta nova *història de l'art*, hi inclourien molts i moltes *altres* artistes, i això és bo tenir-ho present. Elles mai han demanat que el 50% de les obres exposades foren de dones artistes, o de membres de minories, però informaven i criticaven que aquesta xifra fóra inferior al 10%. El que aquest grup ha pretès és que l'art dels museus i les galeries

oferira una imatge real de la història cultural i no simplement una mostra de les contribucions masculines.

Les Guerrilla Girls van començar amb la tasca d'unes dones aïllades i a poc a poc se n'hi van anar unint més per lluitar a favor d'un espai propi -no imposat per les pressions socials- i que, a més, també creixerà buscant la no-discriminació d'altres grups marginats. Si el moviment va començar per l'empatia que les va animar a treballar de manera col·lectiva, ben prompte les Guerrilla Girls aconseguiren una presència pública forta i fent un ús combinat d'imatges i paraules continuen construint missatges.

3.4. La paraula com a arma social: Jenny Holzer

Jenny Holzer (Gallipolis, Ohio, 1950) ha fet de la utilització de les paraules i frases un sistema de representació amb el qual pot parlar i assenyalar aspectes que afecten les nostres vides (com ara la sexualitat, la mort, l'amor, les qüestions ideològiques...) i que en molts casos cal modificar. Són textos gens asèptics, amb continguts que conviden els espectadors a pensar i a reflexionar sobre el context sociocultural en què viuen i les contradiccions en què es mouen. El llenguatge dels signes substitueix les imatges, i pren de la publicitat el seu poder d'impacte i la seua brevetat. Com apuntava el crític d'art José Lebrero:

“el primer contacte personal amb l'obra de Jenny Holzer provoca reaccions immediates: a més de confirmar-se la manca de domini de l'idioma anglès i de sentir la necessitat de matricular-se en un curs

intensiu d'aquest idioma, descobrim la fascinació que conté la paraula".⁵⁹



I és que l'obra de Jenny Holzer està feta, literalment, de paraules; el seu mètode consisteix a situar estratègicament les seues frases en un context urbà i així fer-les públiques. Els seus treballs generalment es col·loquen en superfícies que fins no fa molts anys estaven totalment desvinculades del món de l'art, ja que es relacionaven únicament amb el món publicitari. Per exemple, imprimeix les seues llistes de truismes⁶⁰ en camisetes, adhesius, damunt papers que després enganxa als carrers o als vidres de botigues, galeries, etcètera; també grava aquestes frases en format de baix relleu en bancs de marbre, i fins i tot es poden llegir en pantalles electròniques. Qualsevol mitjà li és vàlid mentre siga capaç de comunicar.

⁵⁹ José LEBRERO. «Jenny Holzer: Anuncios por palabras». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 36, Madrid, any IV, octubre de 1986, p. 38.

⁶⁰ *Truisme*, mot que prové de l'anglès *truism*, podria ser aproximadament sinònim de tòpic. Tanmateix, el terme anglès sol traduir-se com *aforisme*, *expressió trivial* o *ximpleria*. Segons el *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*, un *truisme* és una "Veritat banal i massa evident per a merèixer d'ésser enunciativa". Els truismes de Jenny Holzer són frases que ella escriu, textos provocadors, missatges contradictoris, declaracions subversives o estereotips.



Jenny Holzer. De la sèrie *Truisms* [Truismes], 1977-79.

La seua primera sèrie de *Truisms* [Truismes], 1977, eren entre quaranta i seixanta frases, tòpics i aforismes ordenats alfabèticament i estampats en camisetes i cartells. Lletres de color negre i escrites en majúscules. Afirmacions que sembla que formen part de la propaganda política d’algun partit, frases sobre les condicions socials, la política, la vida quotidiana, la sexualitat i la violència. Exemple d’alguns d’aquests truismes:

L'ABÚS DE PODER NO HA DE CONSTITUIR CAP SORPRESA
 LES TEUES ACCIONS SÓN INÚTILS SI NINGÚ NO S'HI FIXA
 ELS DINERS CREEN EL GUST
 NO DISPAREU CONTRA ELS CIVILS
 QUIN ESTÍMUL ENS SALVARÀ ARA QUE EL SEXE NO POT FER-HO?
 LA MODERACIÓ MATA L'ESPERIT
 ELS HOMES JA NO ET PROTEGEIXEN
 L'AMOR ROMÀNTIC ES VA INVENTAR PER A MANIPULAR LES
 DONES
 EL PECAT ÉS UN INSTRUMENT DE CONTROL SOCIAL

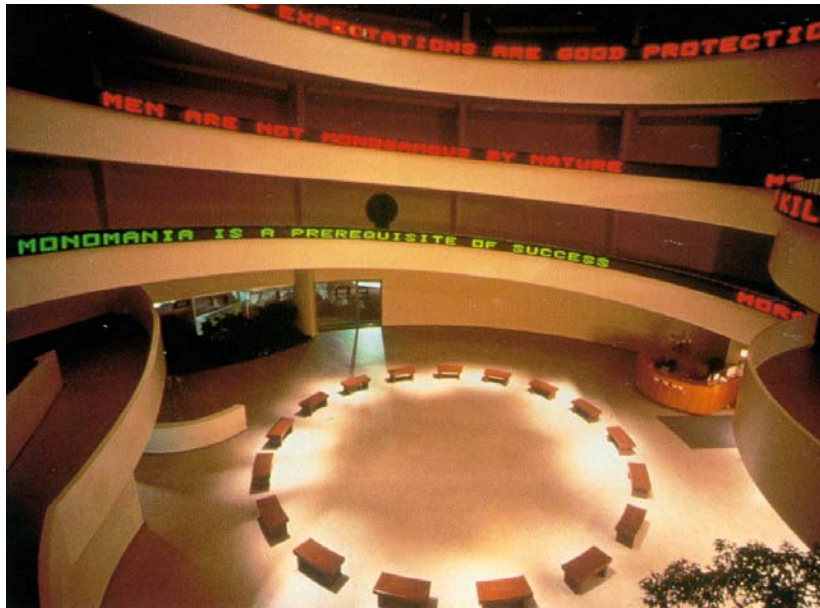
Ella vol comunicar amb el públic, amb el vianant, amb la gent en general. No li agrada que la seua obra es limite al recinte institucional (museu), ni al comercial (galeria). Ni tampoc únicament al públic interessat en art. Li interessa que els seus cartells es vegen entre altres cartells i que així la gent, en llegir els seus truismes, es pregunte: *Què es això? Qui diu això? D'on ve? Què em diu a mi...?* Es tracta de provocar l'espectador, fent aparèixer el missatge en situacions i llocs on no s'ho esperaria, o millor dit, d'apropar l'art al ciutadà, sense la necessitat d'un context protector com puga ser un museu, i de fer-lo reflexionar sobre el tema. Un dels factors essencials d'aquest tipus d'art és l'element sorpresa, ja que crea una reacció immediata, que és allò que es busca en l'espectador. Els seus missatges són avisos, són consells que pretenen que la gent reflexione, que es quede intranquil·la, que pense... En una entrevista afirma:

"[...] volia que a la gent, en llegir aquestes frases, se li encengueren els llums d'avís en la ment; volia tractar únicament de mantenir-la més desperta".⁶¹

Potser aquesta fascinació per la part visual del text va fer que el 1982 llogara la pantalla lluminosa de Times Square a Nova York, i llançara durant la nit breus missatges aparentment publicitaris que deien: "PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME" [La propietat privada va crear la delinqüència]. Creiem que el moment decisiu de la seua carrera fou quan presentà algunes de les frases de la seua sèrie *Truisms* en l'anomenada pantalla electrònica de Times Square. És a partir

⁶¹ José LEBRERO; *op. cit.*, p. 40.

d'aquesta obra que incorporà al seu treball els LED,⁶² que ara fa servir de manera habitual en estadis de futbol, bancs, museus... Els LED, gràcies a la programació electrònica que permet manipular els ritmes de l'emissió, creen fragmentacions, silencis i multitud de colors que atorguen a la paraula una qualitat visual que potser mai abans no havia tingut i que ja buscaven els futuristes.



Jenny Holzer. Instal·lació al Guggenheim Museum de Nova York. Del 12 de desembre de 1989 a l'11 de febrer de 1990.

Holzer tracta d'activar el receptor per tal que aquest reaccione davant el missatge, com a mínim amb la seua reflexió íntima, amb una cavil·lació personal, ja que ella és molt explícita i concisa en les seues

⁶² Textos que apareixen en les pantalles electròniques, i que han estat prèviament programats per ordinadors.

idees. El seus són missatges quotidians, ordres o consells que el transeünt es troba de casualitat en l'entorn urbà.

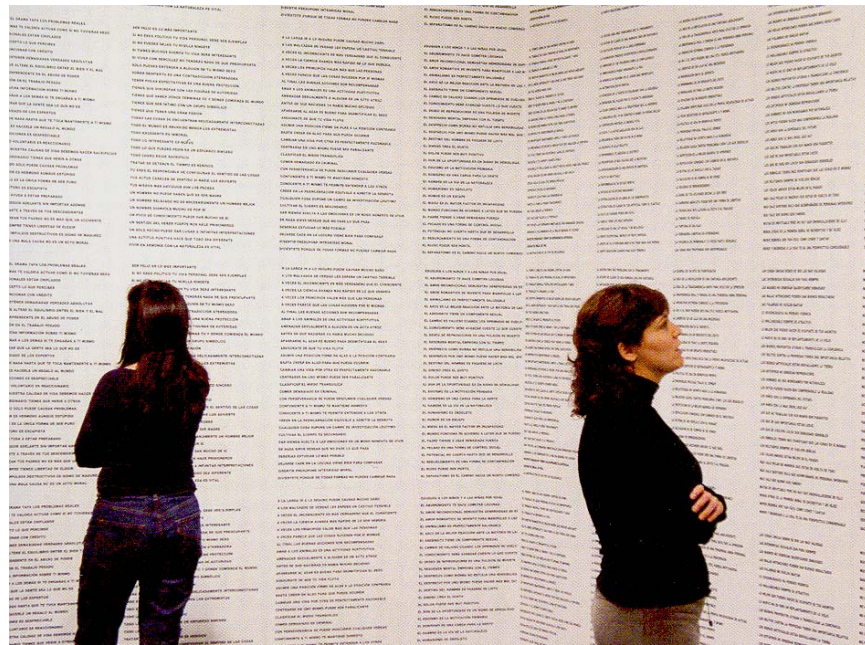
Anys més tard, Jenny Holzer va començar a utilitzar textos més llargs, xicotets assajos que s'agrupaven formalment en blocs d'unes cent paraules i unes vint línies. Ara feia servir temes més complexos i un llenguatge més agressiu. Aquest format li permetia l'exposició en museus, encara que l'efecte no podia ser tan potent com en l'entorn urbà. Quan instal·lava aquests textos a les parets, per exemple en la Documenta 7, ho feia de la manera següent: canviava en cada bloc de text el color del paper i així creava a la paret un mosaic visual, compost pel text i pel color del paper.

Un dels treballs més demolidors és la sèrie fotogràfica *Sex Murder* o *Lustmord* [assassinat sexual] que crea entre els anys 1993 i 1994, i en la qual tracta de la violència sexual exercida contra les dones. Frases escrites sobre la pell de dones com les de Bòsnia, on estaven cometent-se barbaritats davant dels ulls del món *civilitzat*. Les violacions perpetrades pels soldats a dones del bàndol contrari fan tanta o més por que la mateixa guerra. Fotografies que intenten cridar l'atenció sobre els nombrosos crims sexuals i les violacions que estaven produint-se. El text és tan aterridor que sols per les nostres dificultats per a traduir-lo podem mantenir-hi la vista damunt.

Els missatges de Jenny Holzer sempre giren al voltant de la intolerància, de la violència, del consum, de les relacions entre els dos sexes i de l'ús de la força per a complir necessitats originades per l'egoisme. Abans de realitzar el seu treball, recull informació, sensacions, moments... i després els reelabora i els ofereix amb un llenguatge obert i pròxim. Aquests discursos fan que se la situe molt a

prop de l'activisme social, ja que el material a partir del qual construeix la seua obra prové de la col·lectivitat social i no només d'una impressió personal.

Al llarg de la seua carrera artística, va canviant o actualitzant els materials amb què treballa, però mai deixa d'utilitzar els missatges com a estratègia, d'aquesta manera fa que el lector es pare a pensar uns minuts. És molt crítica, les seues frases son àcides, fuig de la metàfora i va directa als fets, a les descripcions radicals i concises. Així, les seues frases són sempre idees profundes resumides en poques paraules però que deixen les portes obertes al pensament.



Jenny Holzer. *Truisms [Truisms]*. Detall de l'instal·lació al EACC de Castelló, 2003.

4

LA LECTURA COM A VEHICLE PER A ENTENDRE

4.1. El plaer de la lectura

Una de les coses que comparteixen tots els lectors en parlar de la lectura és aquesta sensació de plaer que han experimentat mentre llegien un bon text. Felicitat que es reproduirà tant als set anys, en llegir un còmic, com als quaranta en llegir una novel·la o un reportatge del periòdic. Aquells que la lectura emociona no troben el moment per a poder-se amagar en un raconet on ningú els destorbe i començar una nova lectura.

“Però un no llig per aprendre, ni per saber més, ni per escapar-se. Un llig perquè la lectura és un vici perfectament compatible amb l’escassetat de mitjans, amb la falta d’aquesta audàcia que altres vicis requereixen, i, més important encara, amb l’absoluta peresa. El bon aficionat du a terme la major part de les seues millors lectures pròxim a la posició horitzontal. Bé és veritat que també se sotmet a les majors incomoditats: llig dret, en un vagó del metro; llig en la dura cadira d’una biblioteca pública, davall una llum escassa que li danya els ulls; fins i tot enmig del carrer, incapaç de contenir-se fins a arribar a casa. [...] El lector viciós pot llegir-ho tot; però aprèn també a distingir el que li agrada del que no li agrada gens, a poc a poc va formant-se un criteri. [...] Encara que a un lector li agrada molt llegir, ha de saber que els llibres no ho són tot, i que cal desconfiar dels que, tot i mostrar-se molt sensibles a aquests, es mostren indiferents davant del dolor o de la mateixa existència de les persones de carn i ossos. Un canalla que llig Proust no és menys

*canalla. [...] El meu únic disgust és el de pensar que mai podré llegir tots els llibres que jo voldria”.*⁶³

També les paraules de Rosa Regàs ens poden il·lustrar sobre els avantatges de la lectura:

“Res és més fàcil que posar de manifest els avantatges de la lectura sobre l’absència de lectura, la benèfica influència que té sobre tots nosaltres, i sobretot, el plaer que ens proporciona. Llegir és per damunt de tot un exercici de la ment, que la mou, la revoluciona i la desenvolupa, i sempre produeix aquesta inquietud que es presenta quan ens acostem a altres veus i altres àmbits, en una paraula, quan accedim a altres mons distints del que ens envolta i ens protegeix. Llegir, ho sabem bé, accelera el ritme de la nostra intel·ligència, l’enforteix i l’enriqueix, de la mateixa manera que caminar enforteix els músculs de les cames i ens fa més àgils. Però, a més, aquesta mateixa intel·ligència va adquirint amb la lectura tal confiança en si mateixa que, en posar-se a debatre el seu propi parer amb els parers múltiples que li ofereix la lectura, adquireix el seu propi criteri enfront de tots els esdeveniments que la vida ens ofereix. És en bona part gràcies a la lectura que la intel·ligència deixa de ser susceptible de ser manipulada, almenys en gran part, i comença i referma el seu propi camí cap a la llibertat.

A més, la lectura ens converteix en creadors. El text que llegim passa inevitablement per la nostra experiència, la nostra imaginació i la nostra fantasia, gràcies a les quals som capaços d’interpretar-lo i de fer-lo nostre, de tal manera que el resultat de la novel·la, del

⁶³ Antonio MUÑOZ Molina. «El vicio sin castigo». *EPS El País Semanal*, núm. 1.525, 18 de desembre de 2005.

relat o fins i tot de l'assaig que hem rebut el recreem en funció de la nostra pròpia interpretació. És ací on resideix la grandesa de la creació: tothom qui en beu no sols participa de la creació de l'autor sinó que a partir d'aquesta crea la seua pròpia història".⁶⁴

Immersion, submergir-se: són expressions utilitzades per a parlar de la lectura. Una persona se submergeix en un llibre, descendeix lentament cap al fons, cap a una altra realitat. S'acomoda en el silenci, i encara que el món exterior o real siga hostil, submergida en el seu llibre, es troba fora de tot perill. En un moment pot traslladar-se a l'altra part del planeta, canviar de sexe, fer-se gran, jove, canviar d'ofici, ser poderós, ser cruel, bondadós, etcètera, etcètera. El llibre multiplica les dimensions del món i la varietat dels paisatges i les vides; el salva a un de la immediatesa literal de les coses, de l'avorrimient, de l'ací i de l'ara, del jo conegut. En fi, un llibre ben llegit és una lent d'augment, un microscopi, un telescopi, una màquina del temps. Aquest mateix plaer que sentim davant de la lectura d'un llibre, podem traslladar-lo a lectura en general, ja que el plaer immens que sentim en la lectura creiem que està relacionat amb el plaer que produeix la comprensió o el coneixement. És per això que pensem que, sota les condicions adequades, pot ser igualment agradable llegir els textos que determinats artistes col·loquen en les seues obres, perquè amb l'ajuda del relat ens submergim en l'obra, ens aproximem als personatges, als paisatges, als moments presentats... tots aquests elements deixen de ser-nos desconeguts, i a nosaltres aleshores ens és molt més fàcil reconèixer-los i aproximar-nos-hi. I aquesta és una de les màgies més grans que té la lectura.

⁶⁴ Rosa REGÁS. «Literatura y vida en la lectura». *Exit 23: Lectores y lecturas*, Olivares & Asociados, Madrid, setembre de 2006, p. 24.

Més enllà de la mera funcionalitat lingüística **el signe escrit comporta un pes emotiu**. El text forma part del nostre univers afectiu: frases que ens porten records, grafitos que des del carrer ens criden l'atenció, antics rètols que ens traslladen a la nostra infantesa, missatges que evoquen altres moments, altres països... Segur que tots ens hem sentit captivats alguna vegada per un text que, a més de proporcionar-nos una informació, ens traslladava a un moment passat, a un moment viscut, a un lloc concret, a un record...

4.2. La lectura privada. El lector silenciós i solitari

La lectura silenciosa, que hui en dia a tots ens resulta fonamental per a concentrar-nos i submergir-nos en el que llegim, va ser estranya fins fa aproximadament uns deu segles. Cosa normal si pensem que eren ben pocs els privilegiats que sabien llegir i que, a més a més, no fou fins als anys 1450-55 que Gutenberg revolucionà el món amb la impremta, en fer dels llibres un objecte més pròxim, abundant,⁶⁵ barat i còmode.⁶⁶

Per tant, hem de dir que fins als segles IX-X⁶⁷ la forma usual de lectura a l'Occident era en veu alta. La lectura privada no va ser habitual fins ben avançada la nostra era.

⁶⁵ Una curiositat: en els inicis de la impremta, i durant molts anys, el principal llibre imprès era la Bíblia, que s'usava bé per a mantenir, bé per a reemplaçar la religió establerta, amb aquest caràcter expansionista que ha tingut sempre el cristianisme.

⁶⁶ Cal recordar que la forma de quadern/llibre que la impremta va utilitzar en les encuadernacions i que hui en dia continuem utilitzant de manera tan còmoda ha tingut una llarga evolució que l'ha feta passar per rajoles de fang, de fusta, papirs, rotllos continus, fulls solts, còdexs, etcètera.

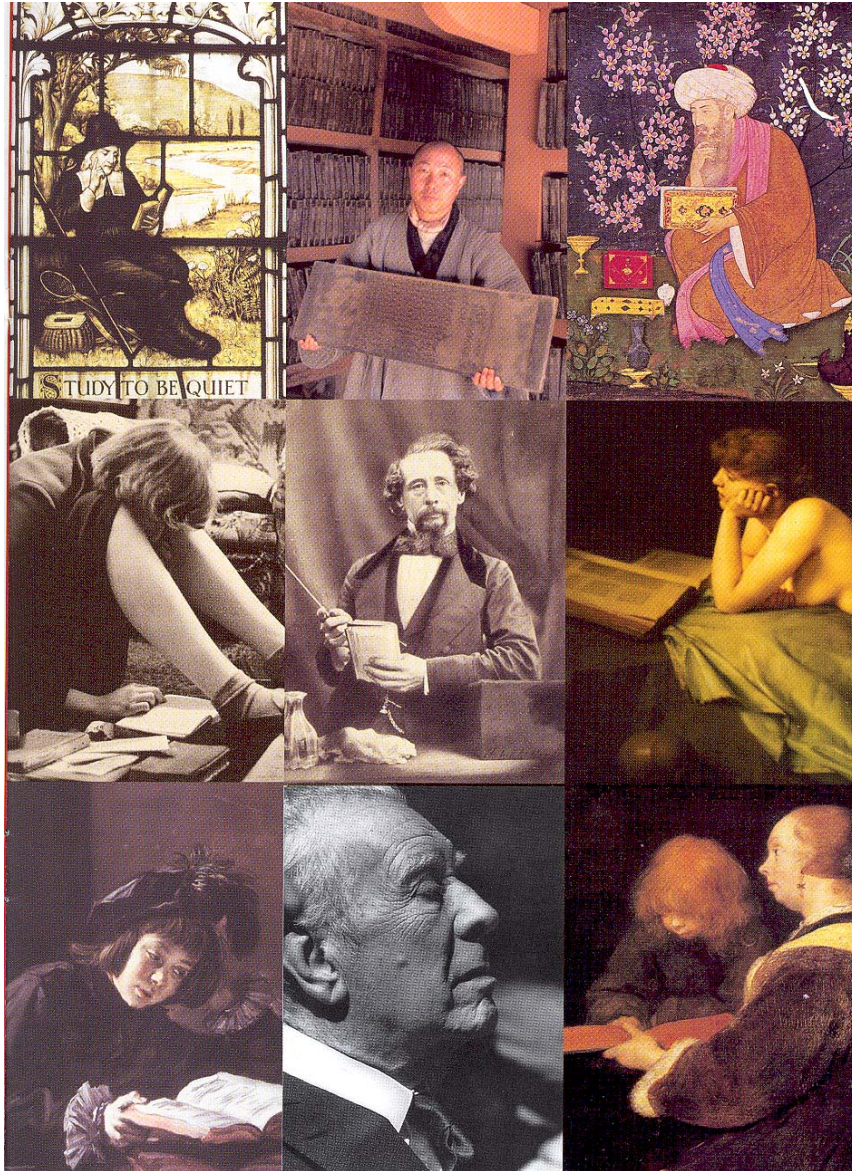
⁶⁷ Les primeres regles exigint silenci als escribes als monestirs daten del segle IX, fins aquest moment és treballava dictant o llegint sempre en veu alta el text que es copiava.



Una comunitat universal de lectors. D'esquerra a dreta i de dalt a baix: *El jove Aristòtil*, per Charles Degeorge; *Virgili*, per Ludger Tom Ring el Vell; *Sant Domènec*, per Fra Angelico; *Paolo i Francesca*, per Anselm Feuerbach; *Dos estudiants islàmics*, per un il·lustrador anònim; *L'infant Jesús al Temple*, per deixebles de Martin Schongauer; *La tomba de Valenina Balbiani*, per Germain Pilon; *Sant Jeroni*, per un seguidor de Giovanni Bellini; *Erasme al seu estudi*, per un gravador anònim.

Com que la lectura es feia sempre en veu alta, direm que la paraula parlada era la forma de transmissió de coneixements i d'aprenentatge. Per a facilitar aquestes lectures, el text el dividien en línies que tingueren sentit (una forma primitiva de puntuació que ajudava el lector a pujar o baixar la veu al final de cada línia); aquestes divisions més tard serviren per al progrés de la lectura silenciosa. Quan, en el segle X la lectura silenciosa comença a ser més habitual, els escribes o copistes separen les paraules per a facilitar les lectures i els escribes irlandesos, que eren molt famosos a l'època, introdueixen molts dels signes de puntuació que encara fem servir hui en dia. Ens ha resultat molt curiós que la lectura silenciosa siga una *forma de llegir* relativament recent, i que hui quede tan poc de l'abans popular lectura pública. Així, en els nostres dies quasi totes les lectures són individuals, i és molt estrany assistir a una lectura en veu alta: sols en llocs i actes molt concrets com als teatres, a l'església, a les manifestacions o en determinats concerts podem escoltar o assistir a lectures públiques. Una altra modalitat molt més habitual és la lectura en veu en off, pensada per als mitjans audiovisuals. Encara que aquesta lectura no és en directe ni es dirigeix a un públic que es trobe davant del lector, sí que està pensada perquè uns espectadors l'escolten, a través de la televisió, de la ràdio, del cinema, d'una pantalla, d'un DVD, etcètera.

Però bé, centrant-nos en els narradors d'històries, pels quals estem interessats en aquesta investigació, hem de dir que ells no utilitzen mai la lectura pública o en veu alta. Les obres dels nostres artistes han sigut dissenyades per a fer-ne una lectura silenciosa i individual, i creiem que cap d'aquests artistes no ha fet una lectura pública dels seus textos, a menys que es tractara de l'acte inaugural d'una exposició.



Izaak Walton, per un vidrier anònim del segle XIX; la biblioteca del Temple de Haeinsa, a Corea; *Retrat d'un poeta mongol*, per Muhammad Ali; una foto anònima circa 1930; Charles Dickens durant una lectura pública; *Maria Magdalena*, per Emmanuel Benner; *Retrat d'un jove*, per Frans Hals; Jorge Luis Borges, per Ferdinando Scianna; una mare ensenyant el seu fill a llegir, per Gerard Ter Borch.

A més a més, mai en una exposició l'espectador realitza una lectura en veu alta del text perquè els altres visitants l'escolten i tots pugen compartir els comentaris que sorgisquen a partir d'aquesta lectura; ben al contrari, de segur que si algú ho intentara, el farien fora de la sala pensant que volia alterar l'ordre, ja que la visita a una exposició es contempla com un moment de concentració en què cadascú viu les obres de manera individual, incloses les lectures que acompanyen les obres o en formen part.

4.3. Característiques que envolten la lectura

Abans d'adquirir les habilitats de llegir en silenci o en veu alta, el lector ha d'aprendre la tècnica elemental de reconèixer els signes comuns que la societat ha decidit utilitzar per a comunicar-se, o siga, el lector ha d'aprendre a llegir. Per tant, la primera premissa que hem d'esmentar és que, per a extraure el missatge que obtindrem amb la lectura, abans haurem d'aprendre el sistema que ens permeta reconstruir el codi de signes, per mitjà d'una cadena de neurones que elabora la informació. Si no, simplement percebríem unes lletres i els espais en blanc entre les paraules que componen el text. Aquestes neurones que elaboren la informació afegiran al text una sèrie de sensacions corporals, emocions, intuïcions, coneixement, sensacions afectives, sentiments, etcètera, que dependran en gran mesura de qui siga el lector i de com s'ha construït o arribat a ser. A més, no sols *llegim* el text en el sentit literal de la paraula, sinó que li construïm un significat.

En aquest complex procés, els lectors es posen al servei del text, creen imatges i realitzen transformacions verbals per representar el significat d'aquest. Generen significat mentre lligen, gràcies a la construcció de relacions entre, d'una banda, els seus coneixements i el record de les seues experiències, i de l'altra, les frases, els paràgrafs i els passatges escrits. Podem dir, per tant, que **la lectura és acumulativa**: cada nova lectura edifica sobre allò que el lector ha llegit prèviament. L'augment de coneixements serà progressiu i cada lectura anirà deixant un *solatge* que ens servirà en noves lectures per a tenir una major capacitat de comprensió i un major esperit crític. El significat d'un text s'ampliarà d'acord amb la capacitat i els desitjos del lector. I és que el límit d'una lectura són les nostres pròpies capacitats: una dona (per exemple) dibuixada a llapis s'assembla a una dona i prou. Mentre que una dona descrita evoca mil dones diferents.

Llegir és un procés de reconstrucció, desconcertant, laberíntic, comú a tots els lectors i, al mateix temps, personal. El procés de llegir, com el de pensar, depèn de la nostra habilitat per a desxifrar i fer ús del llenguatge, del teixit de paraules que formen text i idea. També **les experiències de lectura** són determinants per a un major aprofitament de la lectura. Experiències que seran diferents depenent dels programes educatius, depenent de l'educació rebuda, o de les circumstàncies socials i personals...

Una vegada hem après a llegir correctament i amb fluïdesa, passarem a fer una lectura automàtica sense donar importància al procés de llegir. En **la lectura automàtica** deixem de veure les lletres. De fet, una vegada superat el procés d'aprenentatge i quan passem a ser lectors habituats, ja no lletregem, ni ens desplaçem sobre la línia de caràcter en caràcter, identificant cada paraula, sinó que la lectura la

realitzem reconeixent grups de paraules. I generalment, sols reparam en la presència de lletres, en la forma que tenen, quan la percepció d'aquestes no ens arriba clarament i correcta, quan es produeix una transmissió incorrecta o incompleta del missatge, o quan l'ambigüitat ens provoca confusió. En canvi, no ens parem a pensar en els elements quan han estat correctament utilitzats, però sí que diem "Aquesta lletra és il·legible", "Em costa molt llegir aquest text" o "Què posa ací?" quan el missatge no ens arriba correctament. Així, la lectura, referint-nos al fet mecànic, consisteix a identificar grups de paraules, no de lletres, i a localitzar una nova línia amb una mirada ràpida cap a l'esquerra.⁶⁸

La direcció de lectura en què els ulls segueixen la successió de lletres ha variat segons els llocs i les èpoques; la manera actual de llegir al món occidental -d'esquerra a dreta i de dalt a baix- no és en absolut universal. Algunes escriptures es lligen de dreta a esquerra (hebreu i àrab), d'altres en columnes, de dalt a baix (xinès i japonès), i, en el passat, unes poques es llegien en parelles de columnes verticals (maia); algunes tenien línies alternes que es llegien en direccions oposades, d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra -un mètode anomenat bustrofèdic⁶⁹ (grec antic)-; i encara d'altres

⁶⁸ Com hem indicat en el capítol dedicat a la tipografia, el lector llig de tres a quatre grups de paraules per línia; per tant, la quantitat ideal de paraules per línia, per a una llegibilitat perfecta, hauria de ser de deu a dotze paraules. La quantitat ideal de lletres per línia es de 40 a 60, i no és aconsellable passar de 80 lletres. També hem revisat l'espai entre dues línies del text, la interlínia. Una interlínia desproporcionada dificulta la tornada al marge esquerre i provoca que el lector llija dues vegades la mateixa línia, i quan la interlínia és molt menuda, l'aspecte de la composició resulta asfixiant i el lector pot saltar una línia o bé llegir la mateixa dues vegades.

⁶⁹ Escripcions en les quals les línies del text s'alternen d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra, semblant als cavallons que traçaven els bous al treballar la terra. Es va utilitzar en l'alfabet grec antic i en altres sistemes d'escriptura antics.

serpentejaven per la pàgina com en el joc de l'oca, assenyalant la direcció per mitjà de línies de punts (asteca). Per tant, les obres d'art que tenen text, per facilitar la lectura a l'espectador, segurament respectaran la direcció de lectura.

La lectura comença amb els ulls. De fet, curiosament, quan llegim un text, el recordem més que quan solament l'escoltem. Els ulls son el punt d'entrada del món. Però per a facilitar aquesta entrada és molt important el lloc on llegim. **El context de lectura** proporciona un escenari per al text: les llums, el color de les parets, si el text està sobre panells, si és brillant, si les lletres són llegibles o són decoratives, si la sala és silenciosa o el soroll no ens deixa fer una lectura concentrada, si el format és menut i el podem tenir a les mans com si fos un llibre, o bé és gran i ens impressiona la seua sola presència...

És clar que un punt fonamental per a entendre correctament una narració és si la lectura la fem en **l'idioma original** en què va ser escrit el text. L'idioma original permet una major profunditat, una lectura més complexa, i també més real, ja que algunes traduccions s'aparten molt de la literalitat i fan una interpretació bastant lliure de l'original, la qual cosa en ocasions potser ve determinada per la dificultat que alguns textos poden presentar en intentar traduir-los.

L'original sempre conservarà l'estil, el sentit, el ritme, la rima, la uniformitat, etcètera, que l'autor volia donar-hi. **Les traduccions i interpretacions** sempre són molt complicades, ja que el significat dels termes no depèn solament de la seua denotació o sentit bàsic, sinó també de les connotacions que comprenen els matisos i les associacions. Aquests matisos depenen del context, de l'entonació,

d'experiències prèvies... Per exemple, en la nostra cultura quasi tots els termes poden tenir una connotació sexual, sols amb xicotetes variacions, com un canvi de l'entonació o la utilització d'un pronom o d'un altre, o depenent del context en què es pronuncie la frase, una mateixa paraula pot canviar de manera radical el seu significat. També una paraula o una expressió poden tenir connotacions diferents depenent de qui en siga el receptor. Per exemple, l'expressió *instrument de percussió* té un efecte positiu en un jove component d'una banda de rock, mentre que de segur aquest serà negatiu o neutre per a les persones grans (sobretot si tenen prop de sa casa un jove que practica aquesta mena d'instrument).

4.4. Lectures guiades: diaris autobiogràfics

Hi ha obres d'art que són guiades pels propis artistes; poden ser guiades de moltes maneres diferents, però n'hi ha una que ens interessa especialment, i és aquella en què el coneixement de dades personals de l'artista ens ajuda a seguir l'obra, a no perdre'ns en el porcés de descobrir-la. Ens referim a informació personal que ens dóna claus, punts on agafar-nos. És clar que sempre hi ha una relació entre la vida de l'artista i l'obra que produeix. Però en ocasions els artistes revelen moltes dades, ens donen a conèixer coses particulars, i evidentment aquest material produirà una lectura diferent de les seues obres. Un punt de partida o unes pistes que, encara que siguen falses, ens serviran per a iniciar les reflexions.

Són artistes que fan de la seua pròpia vida el motiu principal del seu treball. L'obra consisteix en el registre de les seues experiències,

relacions, etcètera. Com si d'un diari personal es tractara. En aquestes obres, l'espectador contempla amb curiositat el relat d'unes vides que li són mostrades sense cap pudor. L'espectador entrarà a casa de l'artista, al seu llit, coneixerà els seus familiars, compartirà els seus secrets, els seus desamors... coses, en ocasions, massa personals i íntimes.

Un cas que exemplifica perfectament aquest apartat i que ens crida poderosament l'atenció és el de l'artista britànica **Tracey Emin** (Londres, 1963) amb un treball molt sensacionalista, s'ha convertit en una de les artistes més populars i cotitzades del Regne Unit. Tracey Emin escriu sobre els seus abusos amb l'alcohol, la seua vida sexual, els seus avortaments, etcètera. No amaga res, les seues instal·lacions giren al voltant de la seua vida més íntima i estan plenes de records privats, fins i tot trossos de teixit fetal d'un dels dos avortaments que ha patit, un paquet de tabac arrugat que son tio portava a la mà quan va ser decapitat en un accident de cotxe, o una tenda de campanya a l'interior de la qual es poden llegir els noms de totes les persones amb qui Tracey Emin s'ha gitat al llarg de la seua vida.



Tracey Emin. *Everyone I have ever slept with* [Totes les persones amb qui m'he gitat], 1995.

Les teles amb què estan fetes les lletres són reproduccions dels cobertors i llençols que cobrien el seu llit de menuda. Els textos en aquesta obra són molt característics i personals. Són paraules de tela, lletres cosides a mà i que provenen de diferents teixits.⁷⁰ Informació que qualsevol persona amaga i que de cap manera voldria fer pública. Però bé, no volem jutjar si és correcte o no, simplement descriure una manera de fer dins del món de l'art. El que sí que es cert és que l'artista ens dóna molt de material personal per llegir la seua obra.

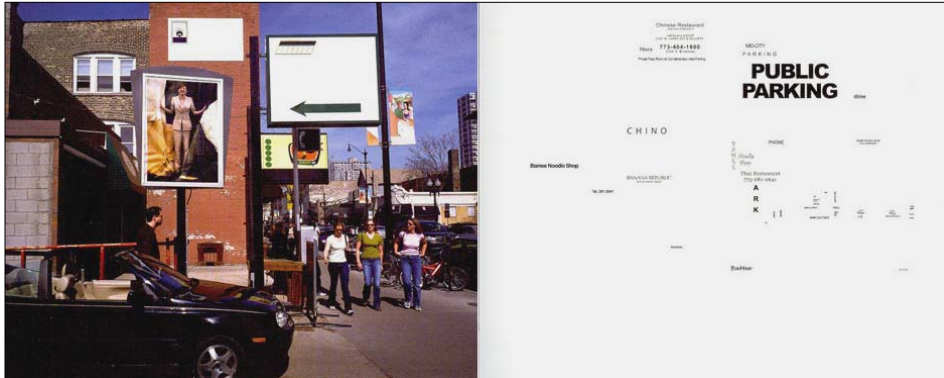
4.5. Massificació quotidiana del text: Matt Siber

Per tancar aquest apartat, ens sembla adient utilitzar les imatges de **Matt Siber** (Chicago, 1972), com un exemple molt revelador de la quantitat de text que la nostra mirada capta a diari, de com ens hem habituat tant a la presència i a la lectura inconscient de tota mena de textos que deixem de percebre'ls, i sols si desaparegueren els trobaríem a faltar.

“El món de les lletres es troba tan immers en les nostres vides que abordem diàriament la lectura de forma natural, sense esforç, d'una forma quasi inconscient, com si les lletres sempre les haguérem tingudes al nostre voltant, amb la mateixa naturalitat amb què percebem els colors, el so o el moviment. Llegim des que obrim els ulls al matí, i al llarg del dia som abordats per mil i un missatges

⁷⁰ La manera de escriure els seus textos s'ha fet tan popular i personal que la firma francesa Longchamp li va demanar el 2004 que dissenyara una línia de bosses i maletes amb els seus textos característics. Edicions limitades per a commemorar l'aniversari de la firma.

escrits que, de forma simultània, entren pels nostres mecanismes visuals de percepció i passen per un procés automàtic de selecció mitjançant el qual parem verdadera atenció sols a aquells que ens són d'alguna utilitat real".⁷¹



Matt Siber. *Sense títol 15*, 2002.
Fotografia i impressió digital, 115x285 cm.

Matt Siber deixa les fotografies sense rastre de text. L'absència de la paraula impresa ens crida poderosament l'atenció sobre el paper tan important que té el text en el nostre paisatge. Reintrodueix el text en un gran full en blanc de la mateixa grandària que el de la imatge, i el situa baix o al costat d'aquesta, per a que l'espectador pugui crear una ràpida i clara correspondència. Tot amb la finalitat que ens adonem de la quantitat de missatges a què diàriament estem exposats, ja siguin cartells promocionals, logotips, rètols de botigues, noms de carrers, direccions... no és una crítica, és una constatació.

⁷¹ José Luis MARTÍN Montesinos i Montse MAS Hurtana; *op. cit.*, p. 35.



Matt Siber. Sense títol 3, 2002.
Fotografia i impressió digital, 285x115 cm.

Les imatges d'aquest projecte, *The Untitled Project* [El projecte sense títol], no s'han creat sols per a ser imatges interessants, sinó per a analitzar qüestions de comunicació visual i literària. L'efecte silenciador que crea Matt Siber en eliminar el text, causa al mateix temps un efecte desorientador i inquietant. Ens hem acostumat de tal manera a la sobresaturació d'informació, que absorbeixen les nostres retines i amb la qual contínuament topem en el nostre entorn, que ja ni ens n'adonem i ni ens parem a pensar-hi. Encara que el problema no se solucione amb aquestes constatacions, Matt Siber ens ajuda a reflexionar sobre un problema real i del qual ens queixem massa poc.

5

LLEGIR IMATGES PER A APROXIMAR-NOS A LES OBRES

5.1. Les imatges, superfícies amb significat

El significat de les imatges es troba a la superfície, és a dir, a la superfície física de la foto. Però en cas que no començarem a explorar la superfície de la imatge amb deteniment, com si d'un escaneig es tractara, ens quedaríem amb un significat superficial. I és en escanejar les imatges que descobrim que aquestes no tenen un significat únic, i que sempre admetran diverses interpretacions. Les imatges són superfícies amb significat que fan referència a alguna cosa ubicada *a fora*; a fora en l'espai i en el temps, però al mateix temps han de fer possibles aquest espai i aquest temps.

La mirada de l'espectador anirà creant unes relacions significatives entre els diferents elements de la imatge, és a dir, anirà enregistrant un significat darrere d'un altre, mirem un element i hi tornem una vegada i una altra, fins a generar significats més complexos. Per tant, per a contemplar una fotografia és necessària la *imaginació*, aquesta capacitat d'abstraure's indispensable per a la comprensió i generació d'imatges.

Hui en dia, gran part de la nostra educació es transmet amb imatges, i són tantes i tantes les imatges que ens envolten i demanen la nostra atenció, que no tenim temps d'absorbir-les. Des que el 1839 es va iniciar l'inventari d'imatges, sembla que ja es deu haver fotografiat quasi tot. Aquesta familiaritat amb el món de les imatges inconscientment ens aporta uns criteris que ens ajuden a valorar les

fotografies i ens aporta unes certes nocions sobre què és allò que veiem, i sobre què val la pena mirar.

La fotografia mai no ha deixat de ser un instrument, una eina, i aquesta condició ha fet problemàtica la seua relació amb la pintura i el món de l'art. Com diu Rosa Olivares:

*“La fotografia sorgeix com una transgressió dels límits de la representació. Fa fàcil allò pràcticament impossible, en posar a l’abast de persones sense coneixements de tècniques artístiques, sense capacitats per al dibuix o per a qualsevol altra forma de representació plàstica, la possibilitat de reproduir qualsevol fragment de la realitat externa. En aquest sentit, no sols subverteix les regles de conducta del món de l’art, sinó que suposa una espècie de revolució estètica: amb la seua aparició qualsevol podia ser un artista i, igualment, qualsevol podia ser un model”.*⁷²

Com ja hem dit, la fotografia no es va inventar amb una finalitat artística, en principi era una eina per a l'experimentació, la documentació policial, mèdica, antropològica i sociològica, era una tècnica que ajudava en la investigació. Però al mateix temps, era una tècnica que duia implícits molts canvis. Prompte personatges com Baudelaire anunciaren les conseqüències que portaria la fotografia:

⁷² Rosa OLIVARES. «Los límites de la fotografía. Cartografías de la fotografía contemporánea». *Alén dos límites: a fotografía contemporánea*. Editat amb motiu del cicle de conferències, amb el mateix nom, CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, 22-24 de setembre de 1999. Edita la Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003, p. 159.

*“A pesar de l’advertiment de Baudelaire,⁷³ des que aparegué, la fotografia es va convertir prompte en la principal font d’imatges de la nostra societat i va conquerir l’espai i el temps. Com mai havia ocorregut abans, amb la fotografia ens vam convertir en testimonis d’allò que ja havia ocorregut: la guerra, els successos més transcendents o els privats, els paisatges de llocs llunyans, els rostres dels nostres iaïos en la seua infantesa, tot açò ho oferia la càmera al nostre examen. A través de l’ull de la lent, el passat es va fer contemporani i el present es va reduir a una iconografia compartida. Per primera vegada en la nostra llarga història, una mateixa imatge (l’incendi del Hindenburg o el rostre tràgic d’una treballadora immigrant de Califòrnia), amb tota la precisió dels seus detalls, podia ser vista per milions de persones arreu del món. Una notícia ja no era una notícia sense una fotografia. La fotografia va democratitzar la realitat. O no? ‘Una fotografia -escriu el novel·lista i crític d’art anglès John Berger-, alhora que registra el que ha sigut vist, sempre i en virtut de la seua naturalesa remet al que no es veu’”.*⁷⁴

Durant molts anys l’art va renegar de la fotografia per considerar-la sols com una eina o un element que simplement captava o copiava imatges. La fotografia no serà considerada com a art pràcticament fins als anys setanta o vuitanta del segle XX, i així i tot, no serà considerada d’igual forma en tots els llocs, i encara, durant molts anys,

⁷³ L’autor es refereix a una carta que va publicar Baudelaire el 14 de setembre de 1862, en què parlava de com la fotografia retratava la realitat amb exactitud i objectivitat, mentre que per als artistes un dels objectius en aquest moment era fugir de la representació real i fidedigna de la realitat. De manera que, per ell, era com si la fotografia hagués aparegut per a satisfer i fer callar el públic, i que així oblidara la negativa de l’art a copiar la realitat.

⁷⁴ Alberto MANGUEL. *Leer imágenes: una historia privada del arte*, Alianza, Madrid 2002, p. 94-95.

sols la fotografia en blanc i negre serà considerada com a obra artística.

L'ús de la imatge fotogràfica per part d'artistes a partir dels inicis dels anys seixanta, introduïda per Warhol i Rauschenberg amb aquelles primeres litografies en què aprofitaven les imatges de la cultura de masses i dels mitjans de comunicació com a material de treball, aportaran una nova visió a la relació entre la pintura i la fotografia. El significat essencialment pictòric de la fotografia tradicional és substituït per una interacció entre imatge i idea. És important assenyalar que de manera paral·lela es produeixen moltes evolucions dins del mateix camp de la fotografia, de la mà de fotògrafs com Robert Frank, William Klein, Edward Ruscha, Bernd i Hilla Becher... La fotografia ja no pot ser llegida únicament per la seua composició o pel seu contingut, s'estaven succeint molts canvis en la manera de llegir una fotografia, als quals cal afegir els que es produïrien quan el 1975 Allan Sekula va escriure el seu text *On the Invention of Photographic Meaning (Sobre la invención del significado fotográfico)*; el 1977, Susan Sontag va publicar *On photography (Sobre la fotografía)*; i, finalment, quan el 1980 va aparèixer *La Chambre Claire (La cámara lúcida)*, de Roland Barthes. Tots ells intenten explicar amb deteniment què significa la fotografia.

5.2. Sobre la intenció del fotògraf i sobre el resultat

Amb la fotografia, experimentem aquesta meravellosa sensació que tots els llocs del món estan al nostre abast. Com diu Susan Sontag,

“col·leccionar fotografies és col·leccionar el món”.⁷⁵ Les fotografies són objectes lleugers, barats de produir, fàcils de transportar, d’acumular i d’emmagatzemar; si totes aquestes característiques les unim amb l’estranya impressió que produeix fotografiar (que és com apropiarse d’allò fotografiat, com capturar o certificar experiències), aleshores és comprensible aquesta ambició col·leccionista d’imatges, de realitats o d’experiències que tenim els éssers humans. Com també diu Sontag, “les fotografies són miniatures de la realitat que qualsevol persona pot fer o adquirir”.⁷⁶ És clar que segons això, com que qualsevol pot fer una fotografia, ja que simplement és la reproducció analògica de la realitat, entrariem en el debat que des de fa anys tenen els fotògrafs sobre si qualsevol fotografia feta per un aficionat, o una simple instantània, mereix el qualificatiu d’obra d’art. Doncs en un principi caldria respondre que sí, ja que la tècnica fotogràfica és la mateixa per a un aficionat que per a un artista. De fet, hi ha imatges aconseguïdes per aficionats anònims que resulten tan interessants i tan complexes formalment com poden ser-ho les d’alguns autors consagrats. Però hi ha una gran diferència entre els uns i altres, i és la intenció, la recerca d’un llenguatge, l’acumulació de coneixements i la càrrega d’intencions: tot això és el que situa uns fotògrafs dins del calaix de l’art i uns altres en el d’aficionats. El que sí que és ben clar, encara que alguns consideren que una determinada imatge és una peça d’art i d’altres no, és que la fotografia ha creat nous camins per a les arts.

⁷⁵ Susan SONTAG. *Sobre la fotografia*, Edhasa, Barcelona 1981. 4a. edició, 1996, p.13.

⁷⁶ Susan SONTAG; *op. cit.*, p.14.

El teòric Vilém Flusser⁷⁷ té una opinió molt interessant al voltant de la intencionalitat de les màquines de fotografiar que no hauríem de desestimar. Manté que quan valorem una fotografia, no hem d'oblidar que la càmera que ha captat aquesta fotografia ha estat programada per algú, que és un aparell fabricat per la indústria fotogràfica i que, en paraules seues, potser tant el primer com la segona tenen intencions "ocultes". Per aquesta raó, totes les intencions del fabricant les hem de sumar a les intencions dels fotògrafs, en el moment de valorar una fotografia o bé de comparar-la amb una altra. En canvi, segons ell, massa sovint ens fan creure que la foto sols amaga la intenció del fotògraf. Com si la fotografia no fóra una imatge "tècnica", com si per a fabricar-la i distribuir-la no calgueren uns aparells plens d'intenció. Al cap i a la fi, no donant importància als aparells, l'únic que aconseguim és atorgar un major protagonisme al fotògraf, ja que el fem únic responsable de la seua foto. Nosaltres, en certa manera, també coincidim que tota fotografia és el resultat de l'encontre entre la intenció del fotògraf i l'aparell que ha generat la fotografia. I que evidentment, per a aconseguir una bona imatge, són necessaris la intenció i el punt de vista del fotògraf, però també necessitem un bon aparell que ens proporcione el color i la llum correctes, una bona òptica, unes bones lents, un zoom, un flaix, o la possibilitat de manipulació...⁷⁸ També convé recordar que, a més dels coneixements i la preparació del fotògraf, moltes vegades l'atzar serà també present en la captació d'imatges:

⁷⁷ Vilém FLUSSER, Praga (1920-1991), Escriptor i filòsof dels mitjans d'audiovisuals, Catedràtic de Filosofia de la Comunicació en la Universitat de Sao Paulo, Brasil. Vilém Flusser és un dels teòrics més importants del segle XX.

⁷⁸ Idees extretes del capítol II: «*La crítica de la fotografia*», 1983. Del llibre de Vilém Flusser: *Una filosofia de la fotografia*, Síntesis, Madrid, 2001, (recopilació de textos).

*“La fotografia és l’única de les arts importants en la qual la formació professional i els anys d’experiència no confereixen un avantatge insuperable sobre els no formats i inexperts: per moltes raons, entre les quals destaca la important funció que exerceix l’atzar (o la sort) en fer les fotos”.*⁷⁹

És cert que les fotografies retraten realitats que ja existeixen, però la càmera les despulla. És el fotògraf amb el seu punt de vista, amb la seua intenció, qui ens mostra la realitat. Per tant, encara que la imatge fotogràfica és un document o un rastre i no una construcció elaborada o inventada, mai no és totalment transparent, sempre és la imatge que alguna persona ha triat. Perquè, com diu Susan Sontag:

*“Fotografiar és enquadrar i enquadrar és excloure”.*⁸⁰

En conseqüència, la fotografia serà sempre subjectiva, ja que exposa un fragment de la realitat escollit de manera conscient per una persona amb uns determinats criteris o unes determinades intencions. I *enquadrar* i *excloure* són dos paraules que impliquen decidir, emmarcar, retallar, censurar, manipular... tot depenent d’allò que es vol mostrar o d’allò que deixa de mostrar-se.

“A diferència de la fotografia, el món no està emmarcat: la mirada es passeja i pot captar el que queda fora dels marges. Sabem quins són els límits d’un document fotogràfic, sabem que mostra només el que el fotògraf ha decidit comprendre i el que unes determinades llums i ombres li han permès revelar. Ara bé, la reivindicació de fidelitat per

⁷⁹ Susan SONTAG. *Ante el dolor de los demás*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, p. 47.

⁸⁰ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 67.

*part de la fotografia ha permès (i ho segueix fent) que siga manipulada sense protestes, manipulació que les noves tècniques electròniques fan encara més impecable. [...] la fotografia permet, potser més que qualsevol altre art, que la manipulació i la censura entren a formar part integral del seu mateix procés creatiu”.*⁸¹

La fotografia és una experta a mostrar bellesa però també ho pot ser a mostrar la realitat més cruel; tot està en mans del fotògraf. És ell qui decidirà el lloc, l'enquadrament, la llum... o siga, qui valorarà les sensacions que vol crear i intentarà transmetre-les. Sense oblidar, però, que la riquesa d'una imatge també dependrà de la cultura visual de qui la produeix i, sobretot, de qui la mira.

Encara que **la possibilitat d'accés a una tecnologia avançada** no garanteix la qualitat de les imatges, sí que és cert que amb l'arribada de les càmeres digitals i dels programes informàtics per a retocar i crear imatges per ordinador, la fotografia ha canviat o ha entrat en una nova etapa. Ara podem crear imatges a partir d'un fragment, inventar superfícies, alterar els colors, confeccionar retrats de personatges inexistents, unir fotografies, canviar edificis o fer-los desaparèixer, incorporar objectes, etcètera. També disposem de nous suports, a banda d'emulsions, formats, superfícies i acabats que fan de la fotografia un llenguatge plàstic molt atractiu per als artistes.

“La fotografia ha passat de ser una simple tècnica de suport a ser el llenguatge plàstic triat per la gran majoria dels alumnes de belles arts. Ha passat de ser una estranya en museus i sales d'exposicions a figurar en els programes expositius de tots els museus actuals. Les

⁸¹ Alberto MANGUEL. *Leer imágenes: una historia privada del arte*. Alianza, Madrid, 2002, p. 95.

fires d'art no serien tals sense una massiva presència fotogràfica. En definitiva, si l'art és el que s'exposa en els canals artístics, la fotografia s'ha convertit en art i ha arribat a ser l'estrella de diverses temporades".⁸²

5.3. Contemplar imatges

Els escenaris per a exhibir fotografies s'han multiplicat en els últims anys: ara poden ser museus, galeries, bars, tendes, catàlegs, periòdics, revistes, Internet, etcètera; i cada foto canviarà depenent dels diferents escenaris. Les imatges tenen un pes distint depenent del lloc on s'exposen, o siga, estarem més sensibles davant d'una imatge en funció del marc on la trobem ubicada. Algunes ens resultaran més fàcils de veure que unes altres, més fàcils d'entendre, i també, en algunes, ens serà més fàcil aguantar la mirada davant la imatge. Perquè d'una manera inconscient, ens costa mantenir la mirada davant una imatge moralment intolerable; en canvi, davant d'una que porta implícit el benestar ens resulta molt més fàcil entretenir-nos. Hi ha imatges que simplement no volem mirar. Davant d'altres, no semblen acabar-se mai els suggeriments que ens desperten i ens resulta molt agradable contemplar-les, i n'hi ha algunes que cal veure-les de nou per a poder mirar-les a fons, per a apreciar-les. D'altres ens causen una certa intriga, estranyesa o estupor... el ben cert és que molts dels sentiments que ens transmeten les imatges estaran relacionats amb la

⁸² Rosa OLIVARES. «Los Límites de la fotografía, Cartografías de la fotografía contemporánea». Dins del llibre editat amb motiu del cicle de conferències *Alén dos límites: a fotografía contemporánea*, CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, 22-24 de setembre de 1999. Edita la Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003, p. 162.

seua ubicació o amb les condicions de contemplació. Per tant, hem de tenir molt en compte l'emplaçament de les imatges i calcular els elements que intervenen en la contemplació d'aquestes perquè ens ajuden a contar històries, ja que, ben al contrari, unes imatges mal ubicades poden fer que se'n trenque la lectura i, per últim, una situació errònia de la imatge pot confondre o, més encara, pot anul·lar la narració inicial per a transformar-la en una altra.

Les fotografies poden commoure l'espectador i els fotògrafs saben que aquesta capacitat la poden utilitzar quan realment creuen convenient commoure el públic, però cal anar-hi amb compte perquè, encara que unes imatges ens commoguen, una repetició abusiva de les imatges ens farà insensibles, i simplement deixaran d'afectar-nos:

“Les fotografies objectiven: converteixen un fet o una persona en quelcom que pot ser posseït. I les fotografies són un gènere d'alquímia, per tal com se les valora com a relat transparent de la realitat.

Sovint alguna cosa es veu, o fa la impressió que es veu, 'millor' en una fotografia. En efecte, una de les funcions de la fotografia és el millorament de l'aparença normal de les coses. (Per això sempre ens decep un retrat que no ens afavoreix). L'embelliment és una operació clàssica de la càmera i tendeix a depurar la resposta moral davant del que mostra. L'enlletgiment, mostrar quelcom en el seu pitjor aspecte, és una funció més moderna: didàctica, incita una resposta activa. Perquè les fotografies denunciïn, i potser alteren una conducta, han de commoure.

Un exemple: fa uns anys, les autoritats de salut pública al Canadà, on, segons les estimacions, fumar causava la mort de quaranta-cinc mil persones a l'any, van decidir complementar l'advertiment imprès

en cada paquet de cigarrets amb una fotografia impressionant: pulmons cancerosos, un cervell amb trombes, un cor lesionat o una boca sanguinolenta en agut trèngol peridental. Una investigació havia calculat d'alguna manera que el paquet que acompanya l'advertiment sobre els efectes deleteris de fumar amb una foto semblant té seixanta vegades més possibilitats d'incitar els fumadors a deixar l'hàbit que una altra només amb l'advertiment escrit.

Suposem que això siga cert. Però cal preguntar, per quant de temps? La commoció té un termini limitat? Hui en dia els fumadors al Canadà es retorcen de fàstic, si en efecte miren aquestes fotos. Continuaran pertorbant els que encara fumen d'ací a cinc anys? La commoció pot tornar-se corrent. La commoció pot desaparèixer. I encara que no ocorrega així, es pot no mirar. La gent té mitjans per a defensar-se del que la pertorba. [...] Igual que es pot estar habituat a l'horror de la vida real, és possible habitar-se a l'horror d'unes imatges determinades”.⁸³

A més de commoure, les imatges queden d'una manera impressionant gravades en el nostre cervell; algunes hi quedaran per sempre, no les oblidarem mai. Congelem fotografies que hem vist i també congelem moments per al record en forma d'imatges, imatges que ens commouen o ens impressionen i que guardarem amb nosaltres per sempre:

“El conjunt d'imatges incessants (la televisió, el vídeo continu, les pel·lícules) és el nostre entorn, però a l'hora de recordar, la fotografia cala més endins. La memòria congela els quadres; la seua unitat fonamental és la imatge individual. En una era de

⁸³ Susan SONTAG; *op. cit.*, p. 106-107.

*sobrecàrrega informativa, la fotografia ofereix una forma expedita de comprendre i un mitjà compacte de memoritzar. La fotografia és com una citació, una màxima o un proverbi, i cada u emmagatzema mentalment centenars de fotografies, subjectes a la recuperació de la instantània”.*⁸⁴

5.4. Sobre la rapidesa d'interpretació de les imatges

Les generacions actuals han nascut i viuen en un món replet d'imatges: estem tan acostumats a la saturació d'imatges que curiosament sols ens n'adonem d'aquesta masificació quan ens cau a les mans un llibre de fotos de fa trenta, quaranta o cinquanta anys (no és necessari anar més enrere) i és, en contemplar aquells carrers tan buits de cartells i propagandes, quan percebem el canvi. El mateix fenomen el podem observar en veure una pel·lícula o un programa de televisió antic, on contemplarem menys imatges i al mateix temps, apreciarem que el seu ritme és molt més lent que en l'actualitat. Tots aquests fets, junt a d'altres que no hem anomenat, són els que ens han donat aquesta *habilitat* per a poder digerir cada vegada, més imatges d'un colp d'ull.

⁸⁴ Susan SONTAG; *op. cit.*, p. 39-40. Per a aclarir aquesta idea Susan Sontag utilitza l'exemple de la fotografia de Robert Capa, segons ella, la més cèlebre de la guerra civil espanyola. Una fotografia en què, en paraules de Sontag, Robert Capa «dispara» amb la seua càmera a un soldat republicà en el moment en què és el blanc d'una bala enemiga. Una imatge de la qual quasi tots han sentit parlar, que forma part de la memòria col·lectiva, és un paradigma, un model, és part constitutiva d'allò que la societat ha escollit quan vol reflexionar sobre la qüestió de la guerra, i, per tant, se'ns apareix en la ment com un trist record o exemple de les guerres.

*“Nosaltres, els habitants del món occidental, hem après a manejar els milers d’imatges que veiem, conscientment o inconscientment, tots els dies. No hem d’estudiar els anuncis en els espais públics quan caminem pel carrer. En una fracció de segon, sense que a penes ens n’adonem, decidim si el missatge ens interessa o no. No importa com siguin de grans -i en l’actualitat poden arribar a ser molt grans, fins a vint metres o més d’altura, i fins i tot cobreixen la superfície d’edificis sencers!-. Quan fa uns anys es van introduir els panells publicitaris amb imatges mòbils (primer les pantalles mecàniques i fa poc les electròniques), hi paràvem atenció perquè eren una novetat. Però prompte es van transformar en part del decorat i vam començar a no fer-ne cas. Els fabricants d’imatges comercials i artístiques es disputen la nostra atenció. [...] Cada vegada ens eduquem més de forma visual, cada vegada som més capaços d’interpretar la ràpida successió d’imatges (sobretot comercials). Pot comprovar-se, a través de l’estudi del desenvolupament dels videoclip, i sobretot de la seua velocitat, la gran diferència que hi ha avui respecte a quan es van introduir per primera vegada, fa deu o vint anys. Els nostres iaies segueixen sense ser capaços de comprendre’ls; són senzillament massa veloços per als seus ulls i a més no tenen cap trama. A la generació actual això no li causa el menor problema”.*⁸⁵

Les anteriors paraules ens deixen ben clar, com ha canviat la velocitat d’interpretació d’imatges en els últims anys. Per tant, serà un fenomen més a tenir en compte al treballar amb imatges.

⁸⁵ Fritis GIERBERG. «Cultura visual», *Historias: PHE04*, PHotoEspaña VII edició, La Fábrica Editorial, Madrid, 2004, p. 116.

5.5. Sobre allò que expressen els retrats

Al mirar detingudament el retrat d'una persona, és a dir, en eixa primera impressió que ens causa la imatge del retratat, en més d'una ocasió hem pensat que el personatge retratat està completament *nu*.

Està despulat per a nosaltres, podem llegir-li els pensaments i sols mirant-lo intuïm coses massa íntimes. És com si poguérem endevinar si els retratats són bons, roïns, agradables, simpàtics, tímids, extravertits, etcètera. És com si els coneguérem. En realitat, però, no sabem qui són, ni com són. Creem històries al voltant dels semblants que ells, o, millor dit, les seues imatges, ens oferixen.

Els retrats són també, sobretot en revistes i publicitat, el símbol d'allò que la persona representa: autoritat, amor, joventut, amicitat, poder, modernitat, sensualitat... (encara que en la majoria del casos, aquestes imatges publicitàries són pur teatre que s'aconsegueix recalcant certes característiques del personatge i amb l'ajuda d'una escenografia, una il·luminació i un vestuari adequats). Però ara no volem parlar d'aquests muntatges que es fan per a vendre un determinat producte o una certa conducta. El que a nosaltres ens interessa assenyalar és que amb un retrat hom pot donar molta informació; és per això que els artistes aprofiten els retrats per contar -amb una mirada, amb un gest, amb la vestimenta o amb el somriure- moltíssimes coses.

5.6. La fotografia documental o narrativa

Si acudim al Gran Diccionari de la Llengua Catalana trobem que documentar, és: “1. Provar o justificar amb documents. 2. Proveir (algú) dels documents requerits, necessaris a un fi. Donar a algú coneixences o

informacions. 3. Proveir-se dels documents requerits, necessaris a un fi".
O, com diu Margarita Ledo:

"[...] el significat de documental és evident per a tot el món, ens referim a la paraula document, perquè tots entenem que estem davant d'alguna cosa que és portadora d'informació, que porta en si la inscripció, el registre, l'escriptura d'un fet, d'una realitat observable i verificable. Sabem, així mateix, que estem davant d'un document perquè el considerem convincent, perquè aconsegueix les regles d'allò que és un document, d'acord amb el nostre coneixement previ i que resumim en la seua impossibilitat d'interferir, de modificar la realitat que, quan escaiga, documentarà".⁸⁶

Encara que en els diccionaris consultats no s'anomena la fotografia com a document, a nosaltres ens sembla que tots acceptem que la fotografia té des dels seus orígens una forta càrrega documental. Així, el poder autenticador i verídic de la fotografia la va convertir en un instrument privilegiat al servei de la informació testimonial. Allò que havia vist el reporter en un altre país o en una guerra, podria ser vist després per milions d'ulls. La fotografia ha servit per a ajudar l'investigador, el viatger, el policia, el periodista, etcètera, i a tots ells ha subministrat l'evidència que necessitaven o buscaven.

Amb la inclusió d'imatges augmentem la veracitat d'un fet. I si no, pensem per què tenim la necessitat de veure una fotografia per a assegurar-nos que allò que ens contem ha passat i no és pura invenció. És a dir, serveix per a acreditar alguna cosa de què dubtem, ja que quan ens ho mostren en una foto pareix irrefutable.

⁸⁶ Margarita LEDO. *Documentalismo fotográfico*. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1998, p. 35.

Cap document és tan valuós a l'hora de demostrar un fet com una imatge. Com diu el professor Pepe Baeza:

*“La fotografia com a procediment tècnic expressiu facilita la funció testimonial més que cap altre mitjà, potser és ací on radica un dels seus valors més alts”.*⁸⁷

És curiós que, igual que passava amb les fotografies d'aficionats, també tendim a no considerar artístiques les imatges testimonials fetes per periodistes. Potser les buidem de vàlua artística sols perquè reproduïxen la realitat, sense implicacions subjectives del reporter/fotògraf? Perquè apareixen en els diaris? Per l'absència d'intencions estètiques? En canvi, als artistes/fotògrafs documentals sí que se'ls atribueix, des del pensament estètic, valors d'autoria. Aquestes imatges documentals s'aproximen més als registres de creació? És que tots dos, el fotògraf reporter i el fotògraf artista, no han hagut de donar el seu propi estil al reportatge? El seu punt de vista? El procés de comunicació artístic és una qüestió d'intencions. En qualsevol cas el caràcter documentalista de la fotografia és inherent a la mateixa imatge. A tall d'exemple esmentem el reportatge *España, frontera sur*, del fotoperiodista Javier Bauluz,⁸⁸ fotògraf que encara que no ha entrat en el món de l'art; ningú no dubtarà, després de veure una de les seues imatges, de la validesa del seu document ni de la seua capacitat per a remoure les consciències.

⁸⁷ Pepe BAEZA. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 46.

⁸⁸ Javier BAULUZ és l'únic espanyol guanyador del premi Pulitzer de fotoperiodisme, i premi internacional de fotoperiodisme al millor reportatge: *España, frontera sur*. En la fotografia una parella de banyistes pren el sol davant del cadàver d'un immigrant.



Javier Bauluz. *España, frontera sur, 2000.*

Potser, la diferència entre el fotògraf/artista documental i el fotoperiodista que ha centrat el seu treball en el documentalisme és únicament que un se sent artista i l'altre periodista, ja que el treball que tots dos realitzen és el mateix: documentar. Evidentment, el fotoperiodista pot estar més lligat a les necessitats o les exigències de l'empresa per a la qual treballa, i en canvi, l'artista segurament deu treballar d'una manera més lliure, però en definitiva, allò que tots dos pretenen és despertar les consciències adormides de la gent. De fet, un dels fotògrafs documentalistes més extraordinaris, Sebastião Salgado,⁸⁹ sempre ha dit sentir-se periodista.

⁸⁹ Sebastião SALGADO naix al Brasil el 1944. Economista de formació, prompte abandona el seu treball per exercir com a reporter fotogràfic. La seua mirada compassiva i humana en blanc i negre revela una sensibilitat extraordinària que no deixa d'impressionar-nos. Ha retratat zones de fam i sequera, també guerres, opressió, moviments migratoris... sempre preocupat per la desgracia i sofriment humà.

El documentalisme o fotoperiodisme ha tingut com a la funció més elevada aportar testimonis, mobilitzar consciències i transformar la realitat. I, en ocasions, trau a la llum proves massa perilloses. Els documents visuals sempre són els més temuts. Si els treballs dels periodistes gràfics no foren capaços d'alterar en alguna mesura el funcionament del món, no tindrien tants problemes per a fer certes fotos (hi ha, fins i tot, periodistes que han mort per fer fotos a persones poderoses, que volien continuar en l'anonimat).⁹⁰

5.7. Imatges que amaguen històries: Nan Goldin i Richard Billingham

Richard Billingham i Nan Goldin són dos artistes que hem situat junts perquè fan un tractament semblant de la realitat, d'allò pròxim. Estètica realista, doncs. Tant un com l'altre tracten temes que se solen amagar, que formen part d'allò més privat. Fotografies que fora de l'àmbit artístic segurament serien tractades com immorals, miserables, degradants i fins i tot, en alguns casos, repulsives són aclamades per la crítica internacional, segurament gràcies al tractament que fan d'aquesta realitat que presenten. D'aquesta realitat que existeix i que per molt que tanquem els ulls continuarà existint. No són fotos fingides, no són patètiques ni sentimentals, són reals i espontànies. Són les seues històries més pròximes: la dels seus familiars o la dels seus amics.

⁹⁰ El reporter gràfic José Luis Cabezas va morir assassinat el 25 de gener de 1997, dies després d'aconseguir la primera foto que hom havia fet a l'empresari mafiós argentí Yabrán. Citat en: Pepe Baeza; *op. cit.*, p. 63.

Una de les característiques que distingeix aquestes col·leccions de les d'un documentalista més tradicional és la relació del fotògraf amb el món que retrata (són les seues històries). Les formes tradicionals de documentalisme es basen en l'exterioritat, en l'observació, en investigacions, preguntes, etcètera. En canvi, en aquesta forma el fotògraf coneix massa bé el terreny que fotografia, hi ha una implicació en els espais i en la vida dels retratats.

Les imatges de **Nan Goldin** (Washington DC, 1953) funcionen com una mena de diari visual. Històries dels seus amics, de la seua comunitat, de com viuen, de com es comporten, etcètera. Fotografies que ens conten històries sense text de gent que viu als límits, a les perifèries, o en aquell costat que la societat ha declarat marginal. Les seues fotografies evidencien una gran naturalitat i una acceptació de la persona fotografiada i, d'altra banda, una mirada sense escrúpols. És com un document fidel de les vides i els moments més íntims dels seus amics. Fotos amb un grau molt elevat d'intimitat, que en ocasions mostren moments *no fotografiables*. És a dir, que ensenyen coses que habitualment ningú fotografia, imatges dures o, simplement, massa honestes.

Encara que ella mai utilitza la càmera d'una manera cruel, en ocasions fotografia els pitjors moments d'una persona. Fotografies en què és contempla la tristesa, la diferència, la decadència, la malaltia, i la mort o la proximitat d'aquesta... Són imatges d'acceptació que no versionen els fets. Les fotografies naixen d'una mirada sincera i real del moment fotografiat: ella hi era, i participava del moment.



Nan Goldin.

Nan and Brain in Bed NYC [Nan i Brain al llit, NY], 1983.

Kenny in his room NYC [Kenny a la seua habitació, NY], 1979.

En contemplar una de les seues exposicions, l'espectador pot pensar que ha traspassat els nivells convencionals de privacitat, però al mateix temps s'adona que els personatges fotografiats volien que ella disparara la foto, no els ha enxampat per sorpresa, les cares dels protagonistes estan girades cap a nosaltres i ens miren: són imatges consentides. Una multitud d'imatges en diferents situacions i estats anímics, que ens ajuden a construir la imatge o la història del fotografiat i, al mateix temps, la imatge d'un grup d'amics. Com diu ella:

*“Jo no crec en un únic retrat. Jo crec en l'acumulació de retrats com a representació d'una persona. Perquè crec que la gent és molt complexa”.*⁹¹

Aquesta acumulació de retrats ajuda l'espectador a construir una història muda, però plena de sensacions i sentiments.

⁹¹ Nan GOLDIN. *I'll Be your Mirror*. Ed. Whitney Museum of American Art, Nova York, 1996, p. 454.

En el seu treball es fa una crònica d'una *subcultura* en un moment en què les drogues, la SIDA i les borratxeres formaven part de la cultura artística urbana. De fet, es pensava que una vida salvatge duta als extrems comportava una imaginació molt més fèrtil i un present més ric en sensacions, i molt més intens. Però desgraciadament, amb els anys la majoria dels seus amics han mort, i durant aquest trajecte de decadència Nan Goldin ha anat deixant constància del deteriorament físic d'alguns dels seus amics i d'ella mateixa, fins i tot ha mostrat la seua desintoxicació de les drogues.

Les imatges dels cossos dels seus amics, no importa si vestits o nus, no estan dins dels patrons que solem considerar com estèticament bells, no són les imatges que estem acostumats a veure. Cossos fràgils, flacs, tatuats, maquillats, *drag queens*, transvestits, cossos destrossats o amb els ulls morats, cossos vulnerables, amb tendències destructives, o afonats en les seues misèries, cossos que semblen drogats, etcètera. Això sí, fotos en què sempre apareix gent.



Nan Goldin.

Cody in dressing room at Boy Bar NYC [Cody al vestidor del Boy bar, NY], 1991.

Cody putting on her makeup NYC [Cody maquillant-se, NY], 1991.

Els títols de les fotografies ens donen poca informació, sols escriu el nom de la persona que apareix en la foto, el lloc i l'any. Encara que, per a exhibir-les, les agrupa per temes amb un títol genèric, i d'aquesta manera els fa adquirir un caràcter més narratiu o documental, pel fet d'estar agrupades sota una mateixa temàtica.



Nan Goldin. *Jimmy Paulette and Tabboo in Bathroom NYC*
[Jimmy Paulette i Tabboo al bany, NY], 1991.

Les fotografies de Nan Goldin no són tècnicament correctes, en ocasions els falta llum, es nota massa el flash, o estan desenfocades. Realment, semblen les fotos autobiogràfiques que omplirien qualsevol àlbum privat de qualsevol persona anònima. Persona anònima, que ni pretén imitar, ni ser fotògraf professional, sols vol retenir una part del present per a poder contemplar-lo en el futur. Però a nosaltres no ens importa que les seues imatges no siguen tècnicament bones, perquè ens ofereixen altres coses. Ens parlen de les vides més íntimes dels seus amics, vides privades que es fan públiques, històries personals que es donen a conèixer.

Richard Billingham (Birmingham, 1970) registra la vida d'un dia qualsevol de la seua família en un miserable apartament assignat per l'Estat a la perifèria de Birmingham. Billingham documenta en fotografies i vídeo la seua dura realitat familiar, pròxima a la marginalitat. Fotos que van eixir el 1996 plasmades en el llibre *Ray's a laugh*, títol que més o menys significa "Pots riure amb Ray" o "Ray és divertit". Raymond és el pare de Billingham i protagonista del llibre, un alcohòlic sense faena que a penes abandona el pis en què viu la família, als afores de Birmingham. Els altres personatges són sa mare Liz, el seu germà Jason, el gos i el gat.

Les imatges de les fotos mostren misèria, penúries i molt poca esperança. És un obra implacable, i unes fotografies molt dures. El pis està replet d'objectes a les prestatgeries, a les parets, per terra... La roba que duen és bruta i vella, igual que tota la resta del pis. La casa és plena de fum, de cendrers i de restes de cigarretes, de llaunes de cervesa i de plats de menjar, de gats i de gossos. Habitacions molt humils i asfixiants. Marit i muller són un gran contrast. Liz és corpulenta, molt grossa, té els braços coberts de tatuatges i porta vestits florejats. Ell és prim, menut, corbat, i sembla molt vell, suposem que pels excessos amb la beguda. Una família urbana i caòtica que viu als blocs o torres d'apartaments que hi ha a les ciutats del Regne Unit. És una història que té un sentit especial a Anglaterra,⁹² encara que igualment ens impressione ací.

⁹² La política social del Regne Unit ha creat en totes les seues ciutats unes grans torres als afores de les poblacions que contrasten amb la resta de la urbanització, on les cases no solen superar les dues altures. Són grans blocs de vivendes socials, marginals, fosques i menudes.



Richard Billingham. *Sense títol.* De la sèrie Ray's a laugh, 1995.
Fotografia en color enganxada sobre alumini.



Richard Billingham. *Sense títol.* De la sèrie Ray's a laugh, 1996.
Fotografia en color enganxada sobre alumini.

En contemplar algunes de les fotos més horribles de Ray, el pare alcohòlic de Billingham, és quasi impossible no fer-se les preguntes següents: com pot un fill retratar son pare en un estat tan lamentable? Com pot consentir que milers de persones contemplen aquestes imatges tan degradants? Són unes imatges que ens xoquen i ens sorprenen, sobretot perquè no comprenem com les ha pogudes exhibir. I encara que ens semblen brillants, no deixa de sorprendre'ns aquest fet. És com el fill malvat que representa la seua família nua, i això no deixa de resultar-nos estrany.

A més, estem quasi segurs que el públic de Billingham és d'una classe social diferent de la de la família que ell fotografia, de segur que la gent del grup o estament social que ell representa no podria entendre de cap de les maneres per què les fotografies de Billingham estan en els millors museus del món.



Richard Billingham. Sense títol. De la sèrie Ray's a laugh, 1995-96.

El fotògraf ens ha contat la història més personal de la seua família, captant moments quotidians, narrant en imatges com i on viuen. A més que és una història real, semblen totalment reals, de fet, pareixen estar preses per un ésser invisible, una càmera oculta. Ningú pareix adonar-se que ell és allí. La vida ha continuat igual, ningú s'ha preparat

per a eixir en la foto, una història molt dura i un treball que també resultaria molt dur per a l'artista per estar treballant amb els seus referents, amb allò més pròxim, amb el seu dia a dia, amb la seua privacitat i la dels seus familiars.



Richard Billingham. *Sense títol.* De la sèrie *Ray's a laugh*, 1995-96.

“Mon pare, Raymond, és un alcohòlic crònic
a qui no agrada eixir de casa, ma mare quasi no beu,
però fuma sense parar.
A ella li agraden les mascotes i els objectes decoratius.
Es van casar el 1970 i jo vaig nàixer poc després.
El meu germà menut se'l van endur els serveis socials quan
tenia 11 anys,
però ara ha tornat amb Ray i Liz.
Fa poc que ha sigut pare.
Papà era una mena de mecànic, però sempre ha sigut un
alcohòlic, sols que ha empitjorat amb els anys.
Beu sobretot beguda barata o el que ell destil·la a casa.
Ara beu molt a les nits i s'alça tard.

**Abans, la nostra família vivia en una casa amb jardí
[...] vam haver de vendre la casa.
Aleshores ens vam traslladar a una torre de pisos de l'Estat
on Ray únicament seu i beu;
no li interessa res, excepte beure.
No és la meua intenció commocionar, ofendre...
sols vull fer un treball que siga tan espiritualment significatiu
com puga.
En totes aquestes fotografies jo mai em preocupava per les
coses negatives,
moltes estan ratllades i rascades.
Utilitzava la pel·lícula més barata i després les duia a revelar
al lloc més barat. Estava intentant trobar un poc d'ordre dins
del caos”.**

Aquest text apareix a la part posterior de la sobrecoberta del catàleg *Ray's a laugh*⁹³ junt a un paràgraf d'aprovació del fotògraf Robert Frank, amb el qual conclourem aquest apartat, deixant que siga el lector el que jutge si Billingham coneix la seua família; el paràgraf de Robert Frank diu el següent:

“Un àlbum de família britànica tan sensacional que veig i escolte el que passa entre els marcs. No hi ha lloc per al judici o la moralitat [...] realitat i no fingiment. Richard Billingham és el fill i coneix la seua família”.

⁹³ Richard BILLINGHAM. *'Ray's a laugh'*, Editorial Scalo, Zurich, 2000.

5.8. Històries sense paraules: Christian Boltanski

Christian Boltanski (París, 1944) té una gran habilitat per a crear espais o millor dit atmosferes, per a fer sentir emocions a l'espectador. Alguns crítics relacionen el seu treball amb la seua biografia o, millor dit, amb les seues arrels. De mare cristiana i pare jueu, l'holocaust hebreu, així com la memòria col·lectiva del poble jueu, sempre ha estat darrere del seu treball. I sí, potser tota la destrucció, la barbàrie i l'horror que van sofrir els seus avantpassats està present o ha sigut el generador de la seua forma de treballar. Perquè les circumstàncies en què s'inicia la nostra interrelació amb el món són decisives per al desenvolupament de la nostra personalitat i la comunicació amb l'altre. A més que hi ha fets en les nostres vides que ens marquen fins a la mort. Per exemple, encara que Boltanski va naixer al final de la guerra, va viure com amics i familiars dels seus pares supervivents de l'holocaust, recordaven com havien estat perseguits per l'exèrcit nazi.

En els seus projectes Boltanski ens transmetrà històries sense suport narratiu, històries que parlaran de casos individuals, però que es convertiran en grans històries en ser tractades conjuntament amb altres històries. Històries anònimes, fotografies que estaven perdudes en els arxius, personatges que ningú recorda i que ell recupera. En conjunt, les seues obres resulten molt inquietants i ens provoquen moltes sensacions. Sensacions que estan molt relacionades amb els nostres coneixements adquirits sobre aquesta temàtica, és a dir, ens afecten molt les fotografies que ens mostra Boltanski perquè és inevitable pensar en camps de concentració, en cementeris, en tortures, en desapareguts, en injustícies, en morts, etcètera.

D'aquesta manera, les primeres emocions o els primers sentiments que brotaran contemplant les seues exposicions vindran donats pels nostres coneixements anteriors, i per tant dependran del nostre bagatge cultural i de la nostra sensibilitat davant les grans catàstrofes de la història. La lectura i el visionament de documentals al voltant d'aquests temes ens ha anat calant a poc a poc, i en una exposició de Boltanski, totes aquestes imatges vistes apareixen en la memòria com a vius records.



Christian Boltanski. *Monument*, 1986.

A partir del 1980, Boltanski comença a crear els seus primers *Monuments*, on l'artista explora temes tan universals com la mort, el temps i la memòria. Instal·lacions en què fa servir fotografies de persones anònimes i flexos o bombetes amb els cables elèctrics a la vista. Fotos borroses, llums col·locades a la part superior de les imatges i cables que pengen seran els tres elements principals amb que construirà una mena d'altars amb algunes reminiscències gòtiques.

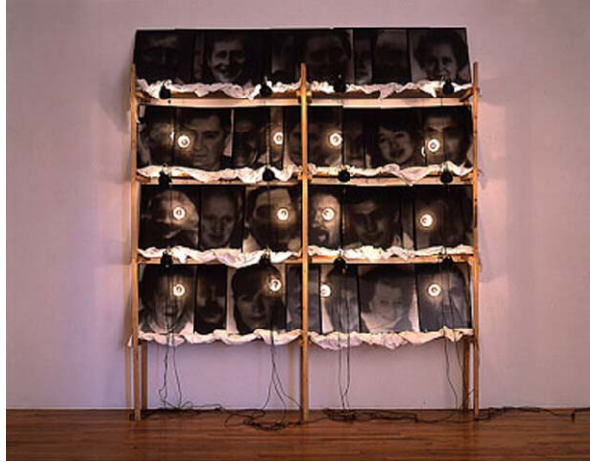


Christian Boltanski. *Monument*, 1991, 1990 i 1989.

Elements freds i distants. Signes de la mort i al mateix temps record de la vida. Cares anònimes que han sigut deslligades del seu entorn. Fotografies ampliades en les quals la imatge adquireix una distorsió fantasmal. Fotos que ens recorden els retrats dels cementeris, imatges borroses, esgrogueïdes, brutes, antigues, llunyanes. Imatges que inevitablement associem amb la representació de la mort:

“La mort, evidentment, sempre ha sigut una de les grans qüestions humanes i un dels grans temes de reflexió per als artistes. És realment tan estrany morir, sobretot si, com és el meu cas, no ets creient. [...] El que m’ha interessat -i d’això he intentat parlar- és el que jo anomeno ‘la xicoteta memòria’. És allò que ens diferencia els uns dels altres. La ‘gran memòria’ la trobem en els llibres d’història, però l’acumulació de xicotets sabers que tots tenim dins de nosaltres és el que ens fa ser allò que som. [...] Algú va dir: ‘hui en dia, morim dues vegades: una primera vegada en el moment de la defunció, i la segona quan ningú no et reconeix ja en una fotografia’. Sovint faig llistes de noms (suïssos morts, obrers d’una fàbrica del nord d’Anglaterra al segle XIX, artistes que han participat a la Biennal de

Venècia...) perquè tinc la impressió que pronunciar o escriure el nom d'una persona li dóna vida per uns instants. Si algú els anomena, es reconeix la seva existència individual".⁹⁴



Christian Boltanski. *Réserve des Suisses Morts* [Dipòsit o reserva de suïssos morts], 1991.
Caixes de llautó, fotografies en blanc i negre, cartó negre i llums elèctrics.

⁹⁴ Christian BOLTANSKI. *Adviento y otros tiempos*. CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1996, p. 107.

El 1987 afegirà caixes metàl·liques a les seues instal·lacions. Es tracta de les sèries anomenades *Els arxius*, instal·lacions que responen a una actitud d'ordenació, classificació i categorització d'objectes, papers, i altres coses, que fan referència a memòries individuals, a vides humanes oblidades, a morts anònimes. Caixes amuntegades amb les quals intenta crear una escenografia, perquè l'espectador pugui aventurar-se entre les seues xicotetes caixes o xicotetes històries. Històries que plantegen preguntes i preguntes que no tenen resposta. Ell no vol donar la resposta a l'espectador, vol crear-li sensacions, que reflexione sobre la presència i l'absència de l'ésser, sobre la memòria individual i la memòria col·lectiva, o sobre el record i l'oblit.

L'artista sols ens proporciona la fotografia com una prova d'existència o un document, convidant el públic a reconstruir i crear una història per cada imatge, o per cada caixa. Les imatges parlen dels personatges que representen i, per tant, els retrats funcionen com a elements que relaten les vides de les persones. I encara que siga sense paraules, a partir d'aquests retrats inventem les seues històries i imaginem com deu haver sigut la seua vida, amb la finalitat que les seues històries no s'obliden, ni es repetisquen.



**TEXT I IMATGE:
CAPACITAT DISCURSIVA I ARGUMENTATIVA D'AQUESTA UNIÓ**

“La paraula és la imatge de les coses”.
Simònides de Ceos (v. 556-v. 468 aC)⁹⁵

“Els textos i les imatges són mitjans entre l'ésser humà i el seu entorn [...]. Però hi ha una contradicció entre ambdós: les imatges fan imaginable ('il·lustren') el que contenen els textos, i els textos fan concebible ('contenen') el que representen les imatges”.

Vilém Flusser⁹⁶

Una fotografia està destinada a tots; en canvi, el llenguatge escrit té més complexitat, i, depenent de l'idioma, del vocabulari, de les referències, de la complexitat de les reflexions; s'ajustarà a un conjunt de lectors més ampli o més reduït.

*“Es diu i es llig que el llenguatge escrit i parlat (que ve de la part esquerra del cervell) és com un codi que s'ha de conèixer perquè hi haja comunicació, és a dir, que s'han de saber les regles del codi. D'altra banda, la imatge (part dreta del cervell) es diu que és universal: tots els homes del planeta poden comprendre el sentit d'una imatge. No necessiten aprendre un codi”.*⁹⁷

⁹⁵ Citat en: Román de la CALLE. *Escenografies per a la crítica d'art*. Institució Alfons el Magnànim, Sèrie: Fonaments II, València 2005, p. 85.

⁹⁶ Aquesta cita la podem trobar en: Román de la Calle; *op. cit.*, p. 85. (La cita completa es troba en la p.103 del llibre: Vilém Flusser. *Una filosofia de la fotografia*. Síntesis, Madrid, 2001).

⁹⁷ Jean Claude CARRIÈRE. «El contador de historias», assaig amb què contribueix al llibre de compilacions de Lorenzo Vilches: *Taller de escritura para cine*. Gedisa, Barcelona 1998, p. 56.

6.1. El joc de col·locar paraules i imatges

Durant els últims trenta anys, combinar paraules i fotografies s'ha convertit en un gènere de la fotografia artística del qual formen part una gran quantitat d'experiments conceptuals, textos pintats damunt l'obra, enganxats, inclosos en la mateixa fotografia com si es tractara d'un decorat, fragments d'anuncis afegits a les imatges, narracions adjuntades a les fotografies, etcètera. Paraules i fotografies que en molts casos reben la designació de "textos visuals". Textos visuals són aquells en què s'estableix una relació entre dos tipus de llenguatge: el verbal i l'icònic o visual. Les lletres, les paraules i els paràgrafs hi tenen una dimensió diferent de la que tindrien dins de l'ús general de l'escriptura. Textos que tenen una altra dimensió gràfica: l'escriptura es fon amb la imatge, i com es diu i què es diu té un valor semblant.⁹⁸

Moltes vegades bona part de l'atractiu conceptual de combinar imatges i text radica en l'efecte estètic i seductor de la combinació. Hem d'aconseguir que, una vegada començat a llegir el text, no se'n pugui apartar la vista, que el llenguatge escrit siga com una xarxa que llança l'obra per capturar a l'espectador, i que ens captura. Habitualment, la interpretació lineal del significat que transmeten les paraules es combina amb el significat de la imatge per a produir pensaments i sentiments que cap dels dos generaria tot sol.

⁹⁸ Idees extretes de la lectura de l'article de: Galder REGUERA. «El texto visual», Publicat en la *Revista Internacional de Arte: Lápiz*, núm. 202: *Arte y poesía*, any XXIII, p. 38-47.

Moltes de les imatges que ens resultarien ambigües deixen de ser-ho en anar acompanyades per paraules. Es crea una relació complementària entre les imatges i les paraules, i, en estar unides, esdevenen més poderoses.

*“El text acompanya la imatge fotogràfica de maneres distintes [...] Quan el text està col·locat a la vora d’una imatge, amb una inscripció, la relació és immediata i directa. Situats en una relació de muntatge, la seua influència mútua és molt intensa. Si el text està separat de la imatge, les seues relacions estan condicionades i interactuaran per mitjà de la consciència del lector. El lector estableix vincles i fa el seu propi muntatge”.*⁹⁹

En ocasions, quan una imatge acompanya un text ho fa per fer-lo imaginable, són imatges que il·lustren els textos. En altres casos, ocorre igual però al contrari, les paraules són col·locades amb la clara intenció d’explicar les imatges. El joc de col·locar paraules i imatges, ja siga de forma combinada o posant les unes al costat de les altres, no és gens fàcil. Així i tot, és un dels recursos formals més utilitzats en les últimes dècades. Per a fer un ús correcte d’aquest recurs, convindria anar amb compte amb alguns punts:

I. Que les paraules han acceptat significats que afecten el que veiem. Una mateixa imatge al costat de dos textos distints es veu de dues maneres diferents. Les paraules per si mateixes generen imatges, associacions, relacions, un marc o un context, etcètera. O siga, que les paraules van carregades de significat.

⁹⁹ Steve YATES. *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2002, p. 96.

2. Que les paraules invoquen imatges mentals que poden entrar en conflicte amb el que veiem (característica que, al mateix temps, pot ser un mètode utilitzat de manera voluntària per l'artista, i de fet és un mètode utilitzat tant pels artistes com per la publicitat).
3. Que les fotografies tenen significats basats en un context. Per tant, haurem de valorar el significat del context a l'hora d'aplicar un text determinat.
4. Que, igual que les paraules invoquen imatges en la nostra ment, també les imatges invoquen paraules en l'espectador.
5. Que la velocitat i la direcció d'entrada de paraules i imatges al nostre cervell és diferent. Les imatges hi entren més ràpid, les paraules ho faran més lentament però, després d'entrar totes les paraules, aquestes es mouran pel nostre cervell formant figures tridimensionals, és a dir, que anirem visualitzant el text o la narració; la fotografia, en canvi, queda congelada, la retindrem en el record tal i com l'hem vista.
6. Que en veure la imatge, hi atorgarem un significat, i que aquest primer contingut es modificarà després de llegir el text. És a dir, que la imatge tornarà a ser definida per la paraula.

Aquestes són unes quantes de les premisses que haurem de valorar, en el cas d'afegir text a una imatge. Sense oblidar que haurem d'atribuir la mateixa importància a altres característiques de tipus més formal com ara la grandària de la imatge i del text, els colors, el format, la tècnica, l'acabat, la ubicació, el receptor, etcètera.

6.2. Relacions entre imatges i paraules: un joc de significats

Encara que tots som criatures fetes d'imatges, el significat que ens aporta cadascuna d'aquestes imatges, no serà el mateix per a cadascun de nosaltres. És a dir, la carrega de significats o lectura que l'espectador atorga a la imatge no sols està determinat per la iconografia mundial, sinó també per una àmplia gamma de circumstàncies, privades i socials, casuals i forçoses.

Per tant, la combinació de paraules i imatges pot tenir diverses lectures, l'únic límit són les nostres capacitats. Infinites lectures, doncs, que dependran de les nostres possibilitats, de la nostra imaginació, dels nostres coneixements. Les experiències receptives del lector o de l'espectador obriran nous camins. Les imatges donen origen a relats i, al mateix temps, els relats originaran noves imatges en els nostres cervells. I no obstant això, les nostres possibilitats de resposta i el vocabulari que emprem per a desenvolupar el relat que sorgeix d'una imatge, com ja hem dit, dependran de moltes circumstàncies. Per construir el nostre relat ens valem d'ecos d'altres relats, de coneixences tècniques i històriques, de comentaris que ens han fet, de somnis i prejudicis, de la compassió, de l'enginy... Cap relat evocat per una imatge és definitiu o exclusiu, i el grau de correcció varia segons les circumstàncies que van donar ocasió al mateix relat.

“Les imatges, com els relats, ens brinden informació. Aristòtil suggeria que eren necessàries per a qualsevol procés de pensament. [...] Sens dubte, per als cecs hi ha altres formes de percepció, sobretot per mitjà del so i el tacte, que proveeixen la imatge mental que ha de ser desxifrada. Però per als que poden veure, l'existència transcorre en un continu desplegament d'imatges captades per la

vista i que els altres sentits realcen o atenuen, imatges en què el significat (o presumpte significat) varia constantment, amb la qual cosa es construeix un llenguatge fet d'imatges traduïdes a paraules i de paraules traduïdes a imatges, a través del qual tractem de captar i comprendre la nostra pròpia existència. Les imatges que componen el nostre món són símbols, signes, missatges i al·legories. O potser són tan sols presències buides que omplim amb els nostres desitjos, les nostres experiències, els nostres interrogants i pesars. En tot cas, les imatges, com les paraules, són la matèria amb què estem fets. Però tota imatge permet una lectura? O, almenys, podem crear una lectura per a cada imatge? I si és així, implica cada imatge alguna cosa xifrada per la simple raó que se'ns apareix, als que la veiem, com un sistema de signes i de regles? Són totes les imatges susceptibles de ser traduïdes a un llenguatge comprensible que revele a qui les veja el que podríem anomenar el seu Relat, amb erra majúscula?

Les ombres a la paret de la caverna de Plató; els signes de neó en un país estranger la llengua del qual no parlem; la forma d'un núvol que Hamlet i Poloni van veure una vesprada al cel; el rètol Bois-Charbons que, segons André Breton, diu Police quan es mira des de cert angle; l'escriptura que els antics sumeris creien llegir en les empremtes deixades per les aus en el fang de l'Eufrates; les figures mitològiques que els astrònoms grecs distingien en els punts concatenables de les estrelles remotes; el nom d'Al·là que els creients han vist en un alvocat obert i en un logotip de la roba esportiva Nike; la flamant escriptura de Déu al palau de Nabucodonosor; els sermons i els llibres que Shakespeare descobria en cudols i rierols...".¹⁰⁰

¹⁰⁰ Alberto MANGUEL. *Leer imágenes: una historia privada del arte*. Alianza, Madrid, 2002, p 21-22.

6.3. Interrelacions entre el text i la fotografia. Els peus de foto

En l'ample espectre de combinacions possibles de text i imatges, n'hi ha una que és més popular, és el peu de foto. Segons el Diccionari de la Llengua Espanyola el peu de foto és: "*Explicación o comentario breve que se pone debajo de las ilustraciones de prensa*", de manera semblant ho trobem al Diccionari Valencià o al Diccionari de la Llengua Catalana: "*Text que, imprès en la part baixa, al costat o damunt d'una il·lustració, n'explica el significat, en facilita la comprensió, etcètera*".

És a dir, que els peus de foto són paraules que descriuen la imatge que acompanyen, i l'ús d'aquest recurs s'associa generalment al món periodístic, encara que l'art també els ha utilitzat i és per això que ens convindrà revisar-los, tenint en compte que és molt fàcil confondre peu de foto i títol, i que encara que no és el mateix, sí que es cert que molts peus de foto han acabat convertint-se en títols.

Abans que res, cal assenyalar que escriure un peu de foto deu ser extremadament complicat, sobretot pel fet d'haver de fer-ho amb les paraules justes. Narrar tota la càrrega expressiva d'una fotografia en poques paraules pensem que deu ser molt difícil, ja que l'elecció d'un substantiu i no pas d'un altre de sinònim, o d'un temps verbal determinat, condicionarà la comprensió o la visió de la imatge.

En el peu de foto, les paraules tendiran a ser un reflex fidel de la imatge. Es a dir, la imatge creada en la ment per les paraules coincidirà més o menys amb la imatge fotogràfica. Però no és tan simple. Així, un peu de foto pot mentir a propòsit, pot avançar informació, també pot ometre'n, o per a complicar-ho més, la imatge pot desmentir el peu de foto. Ja que les paraules evocuen imatges i les

imatges evoquen paraules, que poden parlar de coses totalment distintes. El que sí que és cert és que en moltes ocasions els artistes han necessitat els peus de fotos, sobretot en el moment de publicar els seus treballs. Amb aquestes frases, doten les imatges d'una altra càrrega emocional i d'informació afegida. I a més, han estat el punt de partida de molts dels nostres contadors d'històries.

“La fotografia des de sempre, des de la primera que ens queda, feta l'any 1816 per Niépce des de la finestra del seu estudi en una aldea francesa, ha demostrat que el que mostra és insuficient, que sempre hi ha alguna cosa fora de l'enquadrament i que dins del propi enquadrament hi ha igualment alguna cosa que es troba a faltar. I que no se sap què és. Se sap que falta però no se sap en realitat què és el que falta. D'ací que la fotografia haja estat exposada des de sempre a la imposició d'un peu de foto que pretén posar remei al seu aïllament i la seua insuficiència articulant-la amb un discurs que l'absorbeix i l'ompli de sentit.

*La fotografia moderna, en la versió pura i dura oferida per Beaumont Newhall, el mític director del Departament de Fotografia del MOMA de Nova York, va contrariar aquest vincle, imposant com a signe de distinció modernista aquest grau zero del peu de foto que és el 'sense títol'. Les fotos eren per a ell i els seus nombrosos seguidors imatges i res més que imatges. Autosuficients. Absolutes”.*¹⁰¹

Com acabem de llegir, els peus de foto podem confondre's amb els títols. És clar que realment poden arribar a ser la mateixa cosa, si així ho desitja l'autor. Però en un principi nosaltres farem distinció entre aquestes dues menes de text. I, a més, en aquesta tesi, donarem per

¹⁰¹ Carlos JIMÉNEZ. «Los desvíos de la Historia». *Babelia, El País*, 12 de junio de 2004, p.18.

esgotada aquesta estètica muda o grau zero d'informació (referint-nos al *sense títol*) i ens lliurarem a l'operació contrària, que és la de descobrir aquest discurs narratiu que acompanya i, fins i tot, excedeix les imatges. Mostrarem la relació de la fotografia amb les històries que contem o que ens conten, sempre amb la intenció d'oferir-nos un fil d'Ariadna que ens pugui ajudar a eixir del laberint en què amb massa freqüència ens extraviem.

6.4. Sobreinformació i incomunicació; sobreabundància d'informació visual i escrita

Actualment, quasi tot el món té una càmera i fa fotos; igualment, quasi tot el món ha après a llegir i escriu textos. Qui sap escriure, també sap llegir; però no tot aquell que sap fer fotos, sabrà desxifrar fotos.

La democratització de la fotografia ha dut, entre d'altres coses, una abundància d'aficionats a la fotografia que poden ser uns analfabets fotogràfics, sobretot si tenim en compte que l'educació visual no es contempla actualment dins de les estructures de l'ensenyament general. No ens eduquen per llegir imatges com ens ensenyen a llegir paraules, quan les fotografies són elements omnipresents en la nostra cultura: les trobem en àlbums, revistes, cartells, anuncis, llibres, mostradors, begudes, etcètera. Tenim més imatges que mai, de fet, en els últims trenta anys rebem majoritàriament la informació de manera visual. I tanmateix, hi ha una atonia perceptiva que caldria revisar de forma seriosa.

Sobreabundància d'informació visual. En la nostra cultura la imatge visual té moltíssim de poder, i la vista és per tant un dels sentits més apreciats. En canvi, com hem dit, curiosament el pes en el sistema educatiu occidental recau damunt del llenguatge verbal i escrit. Ens ensenyen a llegir un text escrit, però no ens ensenyen a analitzar les imatges, no aprenem a veure la TV, a llegir la TV, no ens ensenyen a desxifrar les imatges que veiem en les notícies, en la publicitat, en els videojocs, en els videoclips, etcètera. Així, la sobreabundància d'imatges en la nostra societat postindustrial, junt amb la nostra mancança d'educació visual, ens analfabetitzen. Curiosament, alguna gent apunta que els analfabets estan creats de manera interessada per l'actual societat de consum o de poder.

Amb la fotografia i el cinema, o siga, amb els mitjans audiovisuals, hem aconseguit anar fent minvar el paper de la paraula en favor de tot allò visual. No és la lectura el canal exclusiu que ens porta a assabentar-nos de les coses. Vivim un temps en què les imatges han triomfat i guanyen a la paraula escrita, però el nostre problema és que no tenim temps per a fer una crítica i una reflexió reposada de tantes imatges. Les adorem, però no arribem a aprendre-hi a fons amb elles.

Evidentment, som capaços d'identificar certes imatges bàsiques: platges = edèn, cotxe = èxit material, roba de marca = defineix o reforça la identitat... però no tenim un llenguatge profund i ple de sentit. I és una llàstima no tenir aquest coneixement necessari per a desxifrar determinades imatges, ja que les imatges que ens rodegen, siguen més o menys efectives, més trivials o més transcendents, sempre estan subjectes a unes lleis, encara que aquestes estiguen ocultes. Les imatges mai seran aleatòries o inesperades, podran ser o no ser apropiades però sempre tindran un sentit i unes claus de lectura.

Ja el 1945, Pedro Salinas escrivia sobre aquest fenomen i creava una classificació distingint diferents graus d'*analfabetisme*. L'assaig de Pedro Salinas¹⁰² és molt valuós almenys per dues raons. Una, per la data de publicació -1945-, que fa que s'avance a fenòmens com la TV, que en aquell moment estava en els inicis. I l'altra, per la capacitat de l'autor per a descriure i classificar uns analfabets que, curiosament, continuen presents. Salinas fa una distinció entre dos tipus d'analfabets: el pur i l'impur. El pur és el clàssic analfabet, el natural, que, siga per la causa que siga, no sap llegir. Per ells demostra respecte i simpatia, persones molt humanes i molt dignes en la seua conducta. L'altre analfabet, l'impur o artificial, sap llegir però continua comportant-se com un analfabet; ell els denomina *neoanalfabets*, i els divideix en totals o parcials. El neoanalfabet total és el que, després d'haver après a llegir, renuncia a la seua capacitat lectora i sols llig allò imprescindible: el correu, la guia telefònica, i alguns arriben a les ressenyes esportives. Lectura? Per a què? La vertadera mestra de la vida és l'experiència. El neoanalfabet parcial encara llig un poc, però sempre reduint-ho. D'aquests, n'hi hauria dues variants: els *pseudoespecialistes*, o especialistes en un tema, que creuen que el que ells fan és el més important, i per tant la vida sols gira entorn a la seua especialitat; i aquells que lligen molta premsa i revistes, però sense digerir-les.

Segons Salinas, encara que les estadístiques assenyalen que el nombre d'analfabets disminueix, el nombre de neoanalfabets augmenta i aquesta classe és molt més perillosa que l'analfabet pur.

¹⁰² Pedro SALINAS. «Defensa implícita de los viejos analfabetos». *El defensor*, Alianza, Madrid, 1954, (reedició de 1993), p. 255-273.

És cert que la lectura ajuda l'home a eixir del seu analfabetisme natural, i l'habilita per a incrementar el seu potencial humà, però si no s'utilitza aquesta aptitud per a impulsar l'individu, trobarem molts analfabets que saben llegir.

La lectura i l'escriptura, l'alfabetització o la cultura escrita, s'han vist influïdes i condicionades, en les últimes dècades, per la cultura televisiva: per la televisió com a mitja d'informació i d'entreteniment. S'ha parlat moltes vegades de la mort de la lectura i del llibre a mans de la televisió; potser avui la quantitat d'hores destinades a la lectura és molt menor, comparada amb les dedicades a l'audiovisual. Però creiem que cada un dels mitjans té un llenguatge i una forma d'expressar la realitat propis, té unes possibilitats i uns límits, uns avantatges i uns inconvenients. Possiblement, aquests discursos fatalistes són conseqüència de la mala qualitat de la televisió actual, que és el mitja d'informació i entreteniment més omnipresent i poderós de les últimes dècades. Però tal i com està configurada, i tal i com està sent utilitzada, està ajudant molt a promoure unes determinades estructures mentals, curiosament oposades a les que majoritàriament promou la lectura. El llenguatge televisiu promou estructures mentals molt superficials, espectadors que busquen respostes ràpides, senzilles, sense una anàlisi necessària; el mitjà propicia una sobreinformació trivial i irrellevant, ràpida, es busca l'impacte, atraure i retenir, la rapidesa d'un moviment continu, sense complexitat, sense esforç. I per si fóra poc, per a la recepció de la televisió, a diferència de la cultura escrita, no se'ns facilita un aprenentatge gradual. El resultat final, és una ment poc apta o receptiva per a totes aquelles activitats, com són la lectura i l'escriptura, que requereixen una atenció sostinguda, constant i reflexiva, o que impliquen associacions temporals i seqüències

narratives o explicatives. Tot això constitueix un caldo de cultiu on pot créixer amb facilitat el nou analfabet. Un analfabet amb dificultats per a confeccionar un discurs oral o escrit continu i coherent, que no es reconeix com a tal, i que fins i tot reacciona negativament davant de la cultura escrita, sempre restant-li valor.

I és que de forma gradual tot ha anat substituint-se per imatges. La quantitat de temps que les persones inverteixen a llegir un llibre o un periòdic ha anat reduint-se, mentre que el temps que passen davant de la pantalla del televisor o de l'ordinador, o fullejant revistes il·lustrades, s'ha incrementat. La gent ja no documenta la seua vida en un diari sinó en una gravadora de vídeo. I si, a més a més, parlem de l'esfera juvenil aquesta diferència encara augmenta molt més: els videoclips, els videojocs, les càmeres web, els mòbils, etcètera. formen part de la seua vida diària. Les imatges ens han seduit, i és clar, ens resulten molt còmodes, accessibles, senzilles de manejar, directes i universals.

Suposem que haurem de concloure que, encara que vivim en un món cada vegada més mediatitzat, hi ha un grup d'artistes que està interessat a enganxar l'espectador fent ús, per una banda, de les imatges i, per l'altra, de paraules. I, encara que hem dit que la gent en fuig, de les paraules, perquè li suposen fer un esforç de lectura i comprensió, pensem que en aquest terreny pot donar-se el cas contrari. Que les paraules fan més comprensibles les imatges dels nostres artistes i aplanen el camí a l'espectador, que en moltes ocasions està cansat d'entrar a veure exposicions i no entendre res. Aleshores ix de l'exposició desencantat i decebut, i en ocasions malhumorat, per sentir-se tan inútil, tan inculte. Alguns dels artistes que narren amb textos senzills les seues obres volen aproximar-se a

l'espectador i no volen que aquest pense que és un analfabet en el món de l'art.

6.5. Artistes que combinen fotografies i paraules

Curiosament, la utilització més habitual de les paraules en l'art ve donada per la relació de fotografies + textos. No és una casualitat, són les característiques de la fotografia les que fan tan atractiva la combinació amb la paraula. Molts artistes la utilitzen per a verificar o confirmar un fet, és a dir, com a document; d'altres accepten la força narrativa i la claredat que brinda el mitjà fotogràfic i ho utilitzen com a part de l'obra; altres empenen la seqüenciació com a estratègia... Per això la fotografia és un mitjà adequat per a contar històries, ja que aquesta és essencialment una història, un relat objectiu del qual els artistes trauen partit. A més, com diu Gisèle Freund:

*“La gent llegeix com més va menys, com més va més sol·licitats són més els mitjans audiovisuals. La paraula impresa està en perill. La imatge és fàcil d'entendre i accessible a tot el món. Una de les seues particularitats consisteix a dirigir-se a l'emotivitat. En la seua immediatesa resideix la seua força, però també el seu perill. En dirigir-se a la sensibilitat, la fotografia està dotada d'una força de persuasió conscientment explotada pels que la utilitzen com a mitjà de manipulació”.*¹⁰³

¹⁰³ Gisèle FREUND. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, 9a. edició 2001, p. 185.

I alguns artistes de qui es parlarà més endavant han sabut apropiar-se totes aquestes característiques per convertir la combinació de fotografies i text en una via de comunicació en la qual es barregen les aspiracions estètiques i artístiques amb les socials, polítiques i documentals.

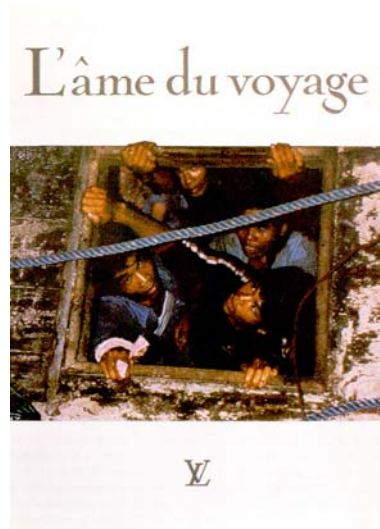
6.6. Jocs lingüístics i contraposició irònica de les imatges: Rogelio López Cuenca

L'obra de **Rogelio López Cuenca** (Nerja, Màlaga, 1959) intenta mantenir-se entre el pensament més compromès dins de les arts actuals. Arreplega i utilitza de manera irònica restes de cartellisme, d'anuncis televisius, de senyals de trànsit, de revistes, de poemes... i les du al seu terreny per fer una mena de *collages* amb aquestes imatges i textos. Històries que parlen dels conflictes amb el món àrab, el racisme, l'exili, la immigració, la inaccessibilitat d'Europa per als països veïns pobres, etcètera.



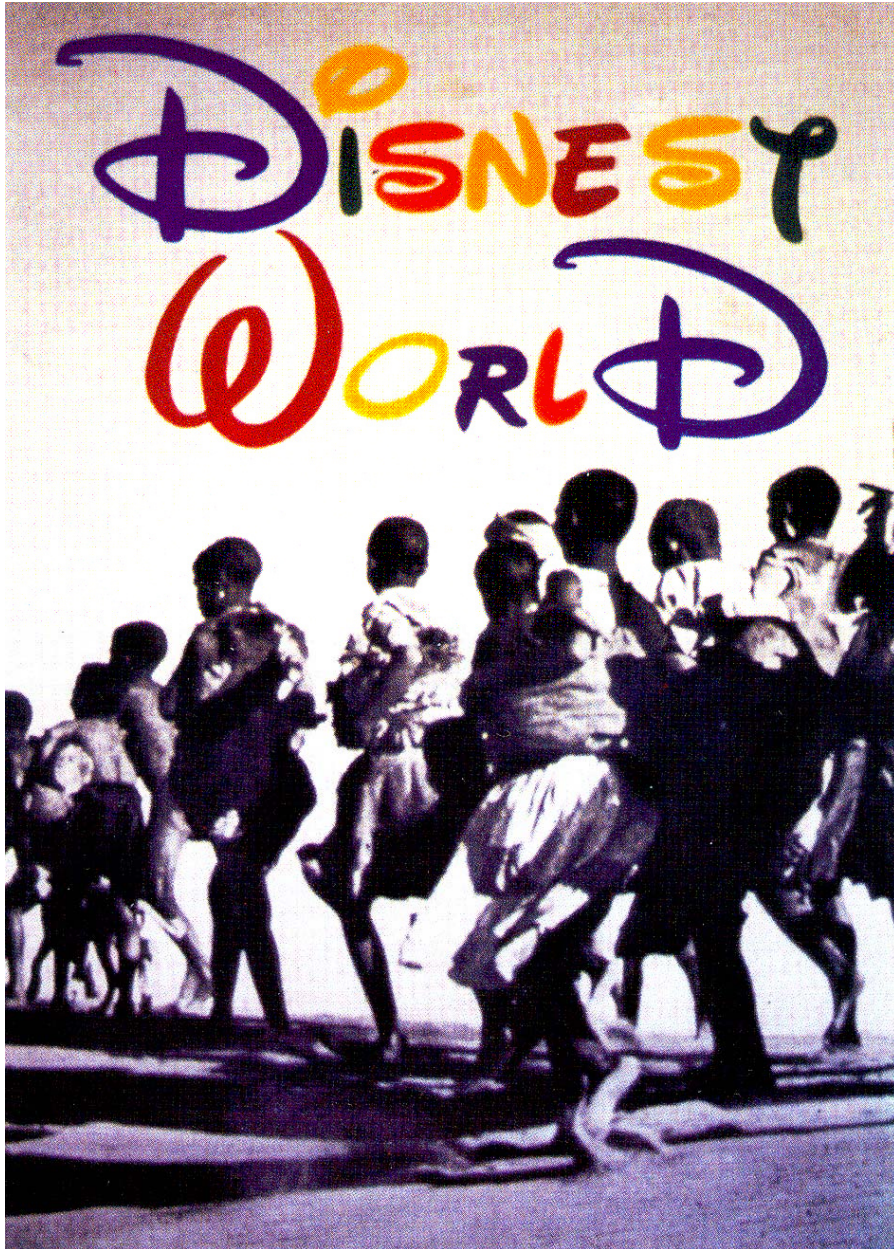
Rogelio López Cuenca. *Europa Unida*, 1992.

Sempre converteix la ciutat en l'escenari de les seues narracions, en incorporar les seues obres al mobiliari urbà. Construeix nous senyals de trànsit, cartells, falses portades de revistes, manipula imatges en suposats cartells institucionals, etcètera. La introducció de canvis en la informació en aquells espais on estem habituats a trobar una informació determinada, ja siga un senyal o una pancarta publicitària, provoca el detonant i la interrupció de l'automatisme de la lectura.



Rogelio López Cuenca. *L'âme du voyage* [L'ànima del viatge], 1994.
Fotomuntatge, cibachrome, 70x50 cm.

Jocs lingüístics, àcids jocs de paraules que sovint afegeix a una fotografia que ja per si mateixa va molt carregada d'implicacions històriques i/o culturals. Tot per a donar-li un nou significat i que, d'aquesta manera, s'aparte del sistema de valors de la imatge o del text. Els seus escrits tenen un alt grau de codificació formal. Tracta el text com si es tractara una imatge, sempre jugant amb la grandària de les lletres, el color i la tipografia. Els textos en ocasions són d'ell, però



Rogelio López Cuenca. *Disney World*, 1995.

en la majoria dels casos són textos descontextualitzats del seu origen i situats ara en un nou context i sobre unes imatges que tampoc no tenen res a veure amb la seua funció inicial. Quasi totes provenen de la publicitat comercial, sobretot de pamflets i guies turístiques (aprofitant i contrastant la idea que als occidentals se'ns ven de paradisos en llocs on l'índex de pobresa o d'explotació és molt elevat), també d'imatges cinematogràfiques, d'arxius històrics... El nou discurs s'obté amb trossos dispersos de textos i imatges, mutilats i recosits per a l'ocasió. Missatges completament diferents, però semblants en l'essència tipogràfica.



Rogelio López Cuenca. *Viajes Barceló* [Viatges Barceló], 1994.

En moltes de les obres de Rogelio López Cuenca és important haver vist i llegit amb anterioritat en el context originari, el missatge o la imatge que ens presenta en el seu treball, per a poder entendre en tota la seua globalitat l'obra. Reconèixer les imatges o el text és fonamental per a entendre'n el nou significat. Missatges irònics de significat contrari a l'original. Per exemple, en ocasions podem veure el món Disney o el mateix Mickey Mouse com a element de felicitat

completa, de ficció i ingenuïtat, però molt lluny dels drames humans, i vivint d'esquenes al món.

La seua obra sempre ha tingut un caràcter marcadament polític. I la podem reconèixer per un hàbil ús del llenguatge i per l'apropiació i la relectura d'imatges quotidianes o procedents dels mitjans de comunicació, amb les quals efectua una àcida crítica de l'entorn. Un artista que s'apropia sobretot la manera d'expressió de la cultura de masses, utilitzant els recursos que té a mà, per a ironitzar sobre les grans contradiccions d'aquest món globalitzat.

6.7. El text, element imprescindible per a elaborar exposicions i catàlegs: Hamish Fulton

*“Sols art resultant de l'experiència de caminar en solitari”.*¹⁰⁴

Hamish Fulton (Londres, 1946) és un exemple, entre un grup d'artistes, que fan del text un element imprescindible a l'hora d'exposar projectes i elaborar catàlegs. És un artista que desenvolupa treballs a partir de llargues caminades en solitari,¹⁰⁵ és a dir, les experiències derivades d'aquests recorreguts són treballades i materialitzades per a ser exposades al públic. La solució que Fulton ha escollit per exposar aquestes experiències personals a l'espectador és recrear el viatge a través de fotografies acompanyades de xicotets

¹⁰⁴ Amb aquesta frase s'inicia la seua pagina web: <http://www.hamish-fulton.com/>

¹⁰⁵ Les seues llargues caminades són conegudes, en l'àmbit artístic, amb el seu nom originari: *walks*.

textos i paraules. Imatges que ens traslladen als paisatges i els textos que evocuen el temps i les sensacions viscudes durant els seus llargs passejos.



[Pare. No camine. 17 caminades durant 11 dies per la mateixa ruta. Començant i acabant en el mateix lloc. Tot dins dels límits de la ciutat de Santa Fe, Nou Mèxic. Contant 20.707 passos en un sol circuit. Caminant per camins mal asfaltats, ponts, sendes de terra i rierols arenosos. 13-23 de maig de 2003].

Hamish Fulton.

Stop. Don't walk [Pare. No camine], 2003.

Les fotografies que l'artista exposa representen una relació íntima amb els paisatges que recorre. Per ell, les caminades també són un gest simbòlic de respecte pel medi natural... En paraules seues:

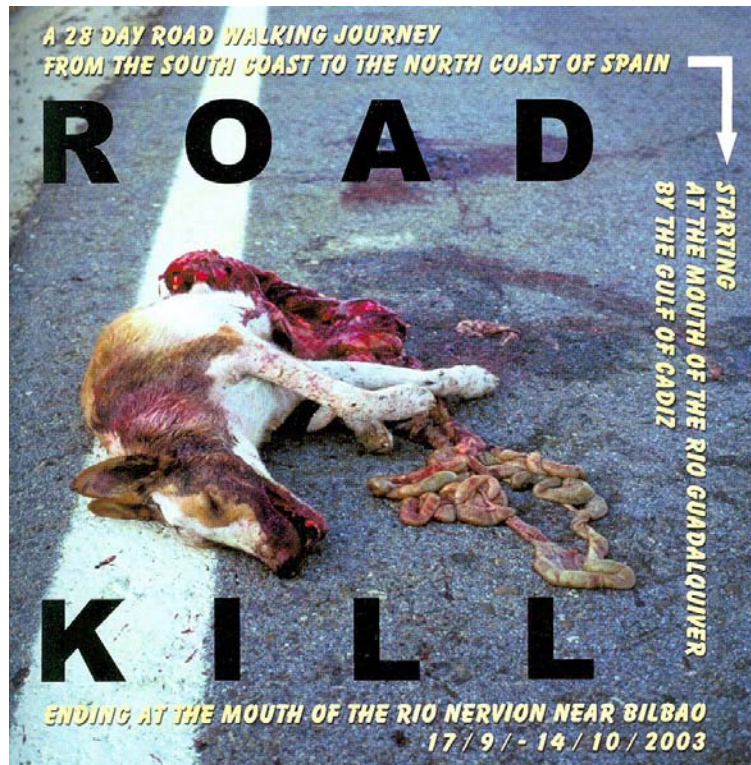
*“caminar són moltes coses; per començar, caminar és apropar-se a la natura”.*¹⁰⁶

Les fotografies que mostra al públic són seleccionades acuradament per a mostrar l'essència del viatge, i mostrarà aquelles que millor

¹⁰⁶ Entrevista realitzada per Mariano de Santa Ana: *Caminatas/Walks*, Revista Internacional de Arte LAPIZ n° 213, mayo 2005.

<http://www.revistasculturales.com/imprimirArticulo.php?cod=334>

narren l'experiència de cada excursió. Les frases o notes que superposa a les fotografies formen part d'un quadern de viatge, d'una mena de diari que va escrivint durant el trajecte. Encara que cap d'aquestes experiències podrà ser representada en la seua totalitat, les paraules o frases ens aproparan a eixes primeres sensacions viscudes en els seus viatges.



[Assassinat a la carretera. Recorregut de 28 dies des de la costa sud fins a la costa nord d'Espanya. Començant en la desembocadura del riu Guadalquivir, vora el golf de Cadis, i acabant en la desembocadura del riu Nervion, prop de Bilbao. 17/9/-14/10/2003]

Hamish Fulton. *Road Kill*, [Assassinat a la carretera], 2003.

Ja fa més de trenta anys que Hamish Fulton recorre el paisatge a partir de rutes prèviament planificades i estudiades, recorreguts per entorns naturals dels quals continuarà documentant-se al llarg de les seues excursions; la seua filosofia és: “*no walk, no work*” [si no camine, no treballe]. Mentre camina, reflexiona, anota idees, dibuixa, fotografia, pensa, mira... a poc a poc i a mesura que va transcorrent el trajecte, va desenvolupant la idea o l'obra que representarà aquesta experiència, una obra diguem-ne mental, perquè físicament no existiria, per això necessita les fotografies i les paraules perquè aquests viatges puguen ser mostrats al públic.

Finalment, hem de dir que en els seus primers treballs el text quedava al marge del treball fotogràfic, com un títol o un peu de foto. Amb els anys, però, ha anat introduint el text dins les fotografies fins a unir-lo amb la imatge. Art de paisatge, de la terra, però també art narratiu, entès en els termes d'art narratiu de viatge. Caminar és l'essència de l'art de Hamish Fulton.¹⁰⁷

¹⁰⁷ En alguns moments, el seu treball pot confondre's amb el del també artista britànic Richard Long (Bristol, 1945), que, encara que també es dedica a caminar, crea obres mentre camina. Richard Long modifica el paisatge, no el destrueix, però l'altera, sobretot canvia la posició dels elements. Per exemple: construeix un cercle llançant grapats de neu en una zona de la muntanya on la neu ja s'havia desfet, dibuixa línees en els deserts a base de passar moltes vegades pel mateix lloc arrossegant les botes, canvia de lloc roques i pedres per dibuixar línies, cercles o espirals, transporta pedres d'una part a una altra del país... És veritat que en ocasions també introdueix frases en els seus catàlegs o exposicions, però l'obra en si són aquestes variacions que fa amb el paisatge; canvis que en ocasions transportarà als museus per exhibir-los-hi (pedres, cudols, troncs, rametes, etcètera).

6.8. Imatges intrigants i frases ambigües: Lorna Simpson

Com hem apuntat, l'art fa ús de les paraules per aproximar-se al lector/espectador, per apropar-li obres d'art que potser sense aquests escrits li resultarien incomprensibles. En canvi, entre les moltíssimes estratègies per a transmetre una història a l'espectador, n'hi ha una que és realment curiosa; perquè més que informar, sembla que desinforme i confonga. És a dir, encara que la utilització de textos, en principi, sembla que facilite la lectura de les obres, finalment les paraules utilitzades en compliquen el significat i el contingut ideològic. D'entrada, el significat sembla senzill però en reflexionar, per tal de desxifrar el missatge, aquest es mou i s'esmuny com una endevinalla.

Es tracta d'històries ambigües que compliquen la lectura, que utilitzen les paraules sense especificar-ne el significat, com obrint diverses possibilitats d'interpretació. Juguen amb la similitud en l'escriptura, amb la polisèmia de certes paraules i, fins i tot, aprofiten els diferents sentits que les paraules poden tenir amb relació al context, de manera que les obres es converteixen en un joc de paraules, en un joc d'endevinalles. Ho podem comprovar amb l'obra de Lorna Simpson, una artista que crea contradiccions entre les imatges i les paraules que les acompanyen. Els seus discursos textuais i els visuals no recorren paral·lels, de la mateixa manera que no crea una relació de redundància sèmica que establisca una complicitat. És una obra de lectura complexa, confusa i polivalent que ens indueix a la reflexió.

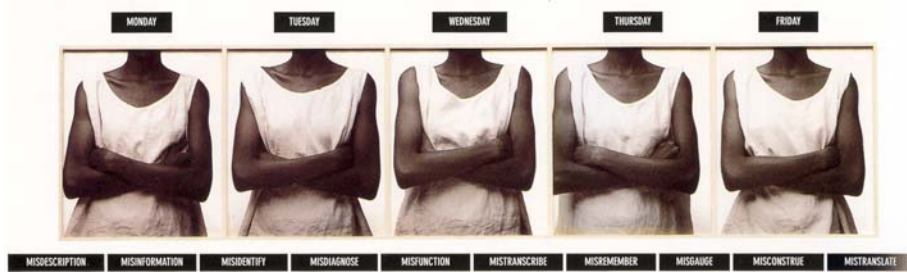
Lorna Simpson naix a Brooklyn (Nova York) el 1960, enmig d'una societat eminentment blanca. Ella, és una dona negra i aquesta condició serà el motor de la seua obra. Des de les seues primeres

obres, hi ha una gran preocupació per la invisibilitat social de les dones negres als Estats Units. Però Simpson va més enllà d'una lluita feminista, perquè per a ella la lluita de la dona blanca no és la mateixa que la de la dona negra, com bé expliquen les seues paraules:

*“La història del poble negre a Amèrica és una crònica de terror: esclavitud, dominació, confinament... la memòria d'aquest sofriment s'ha marcat a la pell. El cos actua com a testimoni d'aquesta cruel repressió; tots aquests fets indocumentats, aquestes històries oblidades deixen senyals en els cossos. El cos ha existit com un objecte de propietat, utilitzat com una màquina productiva i reproductiva, domesticada i disciplinada per mitjà de la violència. El cos ha estat confinat i desprestigiats, bestialitzat i desitjat. Aquesta història ha formalitzat que la relació de dominació entre l'home blanc i el negre haja degenerat en una espècie de patologia que necessita cura. El control social del cos és la forma que aquesta cura adopta en la societat americana moderna”.*¹⁰⁸

A partir d'un treball fotogràfic que en els inicis era sempre documental, Simpson comença, aproximadament el 1985, a elaborar una sèrie d'imatges enormes i fragmentades, junt amb paraules i frases intrigants i ambigües. Fragments d'imatges de dones negres vistes generalment d'esquena, cossos fragmentats i cares amagades, retrats d'una comunitat condemnada a la marginació i a l'anonimat.

¹⁰⁸ Lorna SIMPSON. *For the Sake of the Viewer*. Catàleg del Museum of Contemporary Art de Chicago, 1993, i del Museu de Tel Aviv, 1994.



Lorna Simpson. *Five day forecast* [Pronòstic per a cinc dies], 1988.

10 plaques de plàstic i 5 fotografies Polaroid en blanc i negre 5 l x 6 l cm cada una.

Les fotos van acompanyades de frases o paraules que per elles mateixes no serveixen per a *explicar* la imatge, sinó per a fer-la encara més contradictòria. Igual que a Barbara Kruger, a Lorna Simpson també li interessaven els estereotips del llenguatge. Joga a distorsionar el diàleg entre el text i la imatge, de manera que hi provoca un trencament, un desconcert, i obri el camí cap a un discurs subjectiu. Textos propis, jocs de paraules populars, expressions descontextualitzades, conceptes estereotipats que no expliquen res directament, però que pretenen que l'espectador reflexione i s'interrogue sobre els jocs d'imatges i frases que ens proposa l'artista.

D'aquesta manera, ens trobem davant d'una altra manera d'utilitzar la relació entre la imatge i les paraules, ja que en l'obra de Lorna Simpson el missatge, les paraules o les frases que complementen la seua obra no ens ofereixen un discurs clar o una frase de significat diàfan i contundent, sinó que allò que fan és provocar-nos directament mitjançant la confusió. Ens costa entendre la relació entre les imatges i els textos que les acompanyen, la seua obra ens desconcerta però alhora ens fa pensar. És una obra que convida a la reflexió personal.

Les seues fotografies poden funcionar soles: són esculturals, dramàtiques i estan perfectament construïdes, però la unió de les imatges amb els textos en reforça el significat, augmenta el to crític i la reivindicació social es fa més evident i no passa desapercebuda per a ningú. Fotos generalment en blanc i negre, o amb pocs colors, senzilles però molt expressives. Utilitza el cos de la dona negra actual, però amb vestigis de la seua cultura tradicional. Elements simbòlics com la roba blanca, pròpia de les esclaves i del folklore afroamericà, el pentinat dels cabells que és presentat amb formes molt treballades i característiques de la gent de color, trenes, *trenetes*, arrissats... elements que són representació i el símbol d'una raça en el treball de Lorna Simpson.

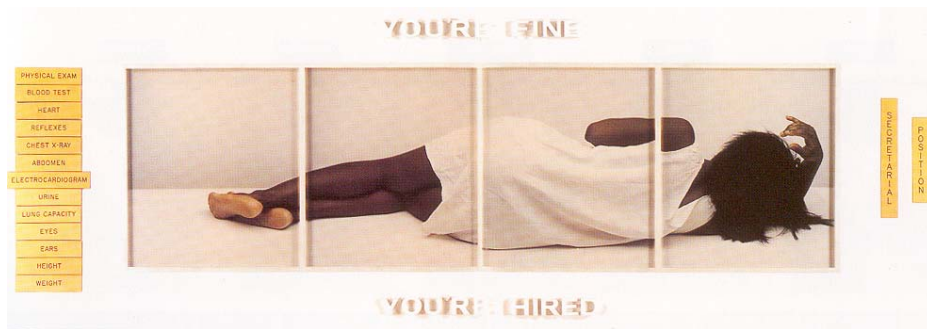


Lorna Simpson. *Twenty Questions (A Sampler)* [Vint preguntes (Una mostra)], 1986. Fotografies circulars de 6 l cm. de diàmetre cada una d'elles.

En l'obra *Twenty Questions*¹⁰⁹ [Vint preguntes], 1986, es basa en un joc popular per a afegir expressions del llenguatge habitual que reforcen conceptes ja massa estereotipats, com ara: “pura com un lli” “clara

¹⁰⁹ Is she as pretty as a picture or clear as crystal or pure as a lily or black as coal or sharp as a razor [És guapa com un retrat o clara com el cristall o pura com un lli o negra com el carbó o afilada com una fulla d'afaitar].

com un cristall” o “negra com el carbó”, sempre fent referència a aquesta discriminació racial que pateix la gent negra i que ella critica des del seu treball. Ella no vol parlar de ningú en concret, i això mateix li permet que el seu treball siga aplicable a qualsevol persona que patisca aquests problemes: l'anonimat dels seus personatges universalitza la seua obra.



Lorna Simpson. *You're Fine* [Estàs bé], 1988.
4 fotos Polaroid, lletres ceràmiques i 15 paraules gravades en plaques de plàstic 101,5x262 cm.

O també, com en l'obra *You're Fine* [Estàs bé], 1988, podem veure com l'aparent sensualitat de la model, una jove negra gitada d'esquena en una superfície blanca, deixa de ser tan sensual pels textos que apareixen al costat d'ella: [reconeixement físic, anàlisi de sang, cor, reflexos, electrocardiograma, pes, altura... un lloc de secretària, estàs bé, estàs contractada]. Paraules que ens aproximen a dos discursos; l'un, el de la medicina, i l'altre, el de l'empresa. Finalment, es tracta de parlar de la discriminació que pateixen les dones negres a l'hora de buscar treball.

Com ja hem dit, les seues models estan d'esquena o no es poden reconèixer. Tenen la cara amagada i en alguns casos, fins i tot, esborra les cares dels retrats i escriu a l'interior paraules com ara les que

trobem en el seu treball *Easy for Who to Say* [Fàcil per qui ho diu], 1989, en què intenta explicar què pot haver-hi darrere de les vocals AEIOU; és com quan als menuts els ensenyen les vocals mitjançant el joc memorístic de: A d'avió, E d'elefant... Ella intenta utilitzar la mateixa fórmula però aplicada a la gent negra: A d'amnèsia, E d'error, I d'Indiferència...¹¹⁰



Lorna Simpson. *Easy for Who to Say* [Fàcil per qui ho diu], 1989.
5 fotografies polaroid i paques de plàstic, 79x292 cm.

Per tant, els textos que utilitza no ens expliquen de manera directa les accions de les imatges; solen ser frases fetes, tòpics, cançons infantils o construccions del llenguatge popular. En altres ocasions són frases molt gelades, molt directes, molt pensades, molt cruels... En aquest sentit, fa que ens adonem que el llenguatge que utilitzem -també les frases i les expressions populars- està carregat de connotacions, i que moltíssimes vegades és sexista i discriminatori. El llenguatge no és neutre i l'obra de Lorna Simpson ens ho demostra d'una manera clara i contundent.

¹¹⁰ AMNESIA ERROR INDIFFERENCE OMISSION UNCIVIL [Amnèsia, Error, Indiferència, Omissió, Incivil].

Per exemple, el text de l'obra *Screen 1 i 2* [Mampara 1 i 2], 1986, evidencia com el poder i l'autoritat neguen la veu a la dona negra en la història, anul·lant la seua memòria.



Lorna Simpson. *Screen 1 i 2* [Mampara 1 i 2], 1986.
Part de davant i darrere d'una mampara, fusta i fotografies, 183x168 cm.

**MARIE SAID SHE WAS FROM MONTREAL
ALTHOUGH SHE WAS FROM HAITI.**

**SHE SAW HIM DISAPPEAR BY THE RIVER
THEY ASKED HER TO TELL WHAT HAPPENED
ONLY TO DISCOUNT HER MEMORY.¹¹¹**

¹¹¹ Marie va dir que era de Montreal, encara que era d'Haití. Ella va veure com ell desapareixia pel riu. Li van preguntar què havia passat, només per descartar els seus records.

En la imatge *Waterbearer* [Portador d'aigua], 1986, veiem una dona d'esquenes en una postura elegant que sosté a les mans dos recipients dels quals aboca aigua. En una mà té un pitxer antic que sembla de plata: antic, en representació de la història i del passat, i de plata, per qüestions econòmiques i de poder. En l'altra mà, sosté una garrafa de plàstic que representa l'època actual, i com el temps tampoc ha millorat la situació de la dona de color: res ha canviat.



Lorna Simpson. *Waterbearer* [Portador d'aigua], 1986.
Fotografia en blanc i negre, 105x201,5 cm.

Els textos no expliquen ni descriuen el que hi ha en les fotografies. No són el resum de determinats successos ni les descripcions de certes vivències. En ocasions semblen un joc. Però ens fan reflexionar sobre la nostra cultura, sobre la nostra educació i sobre com, de manera conscient o inconscient, utilitzem certes expressions xenòfobes, o

com, d'igual manera, tenim una forma de mirar i llegir imatges sovint massa carregada de valors sociològics i culturals.

Una de les constants d'aquesta artista se centra en l'anàlisi de com l'espectador observa les imatges. Simpson elimina tots els elements que puguen associar-se a un individu en particular perquè no hi haja cap referent directe o peculiar i que això mateix siga aplicable a l'ésser humà d'una forma universal, i que, a més, ens provoqe una reflexió. Les paraules reforcen el significat de les imatges però sempre amb un nivell d'abstracció semblant. Les utilitza com una arma política per a fer crítica, per a ser radical. Són contínues queixes respecte del paper que s'assigna a la dona negra en la cultura nord-americana. Són treballs durs, amb molta càrrega social i crítica. Són reivindicacions de com -encara en el moment actual- la societat s'aprofita de l'opressió i la utilització que aquest poble ha sofert.

Lorna Simpson és molt directa, utilitza missatges molt curts, sovint reduïts a una única paraula. No són textos descriptius, ni il·lustren les seues fotografies, i aquesta és una de les característiques del seu treball que més ens interessa: és una forma diferent de relacionar imatge i text. Les frases són aparentment senzilles, inofensives. Però no, és pura ironia que en ocasions està carregada de molta mala bava. Textos irònics i crítics, sensibles i forts. Són històries tristes que parlen de les experiències de les dones afroamericanes, de les frustracions d'una raça. És la història quotidiana de milers de dones: Lorna Simpson transforma les seues obsessions personals en un discurs públic.

7

**EL TÍTULO
COM A NARRADOR O ANTICIPADOR DE LA NARRACIÓN**

7.1. Un breu repàs a la història dels títols

Primer que res, cal aclarir que el títol és un *invent* relativament recent i que molts dels títols amb què en l'actualitat coneixem les obres del passat no han estat elegits per l'artista. És a dir, en moltes de les obres que pertanyen al passat no va ser l'artista qui en va decidir el títol. Per diferents circumstàncies que tractarem d'explicar, els títols s'atorgaven a les obres per a distingir-les o classificar-les, i quasi sempre acabaven fent-ho els propietaris i no els autors.

Els títols han anat evolucionat al llarg de la història: naixen aproximadament en el període medieval amb la finalitat d'il·lustrar i fer comprensible la paraula sagrada; llavors eren títols molt explicatius i estaven directament relacionats amb la imatge que l'espectador contemplava. I a més, en molts casos els títols, en forma de filacteris¹¹² o inscripcions, quedaven integrats dins l'obra (pràctica que va tornar a utilitzar-se a principis del segle passat i continua vigent en l'actualitat), sobretot en les pintures religioses o en els vitralls. Més tard, en el Renaixement, les paraules tornen a quedar fora de l'obra; ara eren menys explicatives encara que igual d'aclaridores, és a dir, continuaven fent la funció de guiar la interpretació i de facilitar la comprensió, sobretot en les pintures.

¹¹² Franja pintada pels artistes medievals i renaixentistes per a comunicar a l'espectador el text dit per un dels personatges representats.

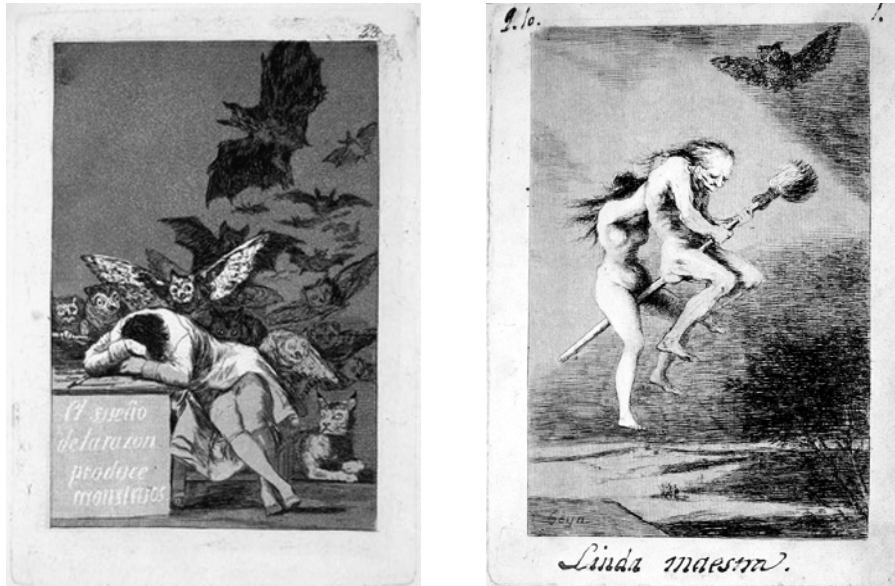
*“Allò que anomenem ‘títol’ i suposem incorporat pel seu autor a fi de diferenciar una pintura d’altres i al mateix temps identificar, en principi, el que mostra o representa el quadre (per a no poques vegades apuntar cap a significats més complexos i connotatius), constitueix una pràctica contextual de la pintura relativament contemporània. El ‘títol’ que hem conegut de les pintures del passat no va ser, per descomptat, posat pel pintor i no era, a més, pròpiament un títol, sinó una referència concreta que, a manera d’inventari, o simplement com a descripció, permetia diferenciar una obra pictòrica respecte a objectes de valor en propietat de l’església, de reis o de mecenes. D’ací que la seua ‘autoria empírica’ procedisca, en conseqüència: 1) de la intervenció del funcionari o catalogador de torn o 2) de la intervenció interpretativa que els segles posteriors han fet en la identificació de l’obra”.*¹¹³

Les avantguardes artístiques de principi del segle XX convertiran el títol en un element essencial; en un vincle entre l’espectador i l’artista. Durant uns segles, els títols havien estat descuidats i serà a partir d’ara, quan tornaran a tenir protagonisme i deixaran de ser sols un element per a distingir unes obres d’altres. A poc a poc, el títol anirà adquirint una major càrrega de significació, i passarà a ser un xicotet missatge escrit en paraules.

És clar que al llarg de la història de l’art hi ha hagut algunes excepcions en la forma general d’utilitzar els títols, de les quals nosaltres citarem tres exemples: el primer, i potser el més significatiu,

¹¹³ Ángeles PAREJO Sánchez. *Un nombre para la imagen. El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Tesis doctoral dirigida per José Saborit Viquer, Universitat Politècnica de València, 2000, p. 128-129.

és el de *Los Caprichos* de Goya (sèrie de gravats realitzada el 1793 pel pintor Francisco de Goya), títols de caràcter moralista, en què es veu la gran preocupació que tenia Goya per la corrupció o pel vici de la societat del seu temps. El pintor, amb gran imaginació, acompanya cada *capricho* d'un breu text escrit a mà.



Francisco de Goya. Dos exemples de la sèrie de gravats *Los Caprichos*, 1793.

Títols molt densos i que evidencien la necessitat de Goya de donar altres sentits o lectures a les seues obres. Citarem dos exemples per poder fer-nos una idea: *capricho* núm. 41: *Ni más ni menos*, i *capricho* núm. 43: *El sueño de la razón produce monstruos*.

El segon exemple és del pintor Joaquim Sorolla, en l'obra: *Y aún dicen que el pescado es caro* (1894), un títol reflexiu que acompanya un quadre en què es pot veure un pescador ferit ajudat pels seus companys. Temàtica social i costumista amb un títol irònic que permet fer una lectura moralista de la situació social dels personatges. I l'últim

exemple és el quadre *L'origen del univers* de Gustave Courbet (1866), pintura fora del que era habitual en aquella època, que mostra en un primer pla el sexe nu d'una dona. Un enquadrament, un tema i un títol insòlits per a l'època. En resum, aquest *nou* posar nom que naix amb les avantguardes del segle XX, però que ja havia tingut alguns exemples anteriorment, començarà a ser un instrument de la *ideologia artística* en convertir-se en una eina capaç d'orientar els significats de l'obra.



Gustave Courbet. *L'Origine du monde* [L'origen del món], 1866.

“El lector/espectador de l'obra d'art desconeix qui va decidir o va escriure les mencionades targetes [amb referència al fet que en els avantguardes de principis del segle XX, en moltes ocasions els títols no eren escrits pels autors de l'obra, sinó per amics, coneguts, etcètera.] i poc li importa, perquè en realitat l'única cosa que busca és el suport de paraules que -com sap- acompanyen la pintura. Per aquesta raó, per un ús continuat, segueix mantenint-se

vigent l'ús descriptiu del títol, un ús referencial i explicatiu de l'obra d'art que acceptem així per comoditat i pel signe propi de la consciència i la cultura, ja que tot ho classifiquem, fragmentem i enunciem. Encara que simultàniament som conscients d'una altra funció amb un caràcter marcadament connotatiu, en uns títols que no sols no pareixen explicar-nos una obra sinó que, ben al contrari, ens inciten a una major obertura en el significat, i afavoreixen les aportacions de l'espectador. Un ús -en definitiva- que privilegia l'ambigüitat, la polisèmia de significats i la transcendència del context".¹¹⁴



En molts casos, per a accedir a la comprensió dels diferents missatges que tenen lloc en l'obra és necessari que l'espectador entenga el títol, per a accedir a un segon significat. Per exemple, en el cas de l'obra de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.*, 1919 (una de les moltes interpretacions que s'han fet de la Gioconda). Les inicials del títol, que apareixen també en la mateixa obra en una inscripció, tenen una doble lectura si les pronunciem en francès (*elle a*

chaud au cul: ella té calor al cul), però sols tindran aquesta doble lectura si sabem com s'han de llegir.

Amb la doble lectura de la inscripció, es fa patent tota la ironia que Duchamp ha donat a aquest quadre, ironia que multiplicarà dibuixant

¹¹⁴ Ángeles PAREJO Sánchez; *op. cit.*, p. 172-173.

un bigot a la Gioconda. Alguna cosa semblant a aquesta ja va ocórrer amb el *titulus* medieval, que, com hem dit, no sols servia per a identificar l'obra sinó que donava més informació (encara que, en aquest cas, sempre al servei de la paraula sagrada i única).

Curiosament, després d'unes dècades de proliferació dels títols, van venir uns anys en què el títol més utilitzat va ser el conegut *sense títol*: parlem dels anys 1950-60. Aquesta forma de posar nom pretenia no estimular cap lectura concreta, no mediatitzar la mirada de l'espectador, no anomenar, renunciar a aquesta possibilitat de donar un altre significat possible a l'obra. Utilitzar un títol descriptiu o explicatiu va estar mal vist durant un grapat d'anys.

Un altre fenomen interessant és que en moltes ocasions una mateixa obra ha tingut diferents títols o títols alternatius que han vingut donats per la ubicació, per una ressemblança amb un objecte en concret, pel color, per un comentari de l'artista, etcètera. En posarem com a exemple dos casos que ens resultarà fàcil d'identificar: en primer lloc, *Las Meninas* de Velázquez; encara que aquest és el nom més acceptat per al quadre, en un principi va ser anomenat *La familia de Felipe IV*; un altre exemple més actual i pròxim, és l'escultura pública de Miquel Navarro que es troba a València, coneguda com *La Pantera Rosa*, de la qual tothom desconeix el títol original. Variacions en el títol que potser no incorporen més significat a l'obra, però que evidentment poden variar el punt de vista de l'espectador.

Finalment, cal dir que és en la manera de posar nom contemporània que el títol pren un caràcter més connotatiu; i en alguns plantejaments artístics tornaran a contemplar-se junts (com a l'edat mitjana) obra i paraules. Paraules que queden a dins, que queden incloses en l'obra i

que, al mateix temps, donen títol a l'obra. Fins i tot, aquestes paraules podran ser l'inici d'una història molt més llarga, perquè el títol al final ha quedat menut per a molts artistes. Títols que aniran creixent, frases que sorgiran per aquesta necessitat de narrar o d'explicar-se i que a poc a poc ampliaran les fronteres del títol, per a donar pas a títols molt més extensos, amb moltes dades, amb més informació, xicotetes històries que lentament aniran creixent.

7.2. Funció i classificació dels títols. El paper del títol en les arts plàstiques

Possiblement hi deu haver tants títols com obres (tenint en compte tots els *sense títol*), així que és quasi segur que podrem trobar-ne de totes les formes i maneres imaginables. Des d'aquells en què el títol simplement és allò que òbviament es veu, fins als títols en què allò que acabem de llegir no té res a veure amb el que tenim davant, passant per aquells més poètics, reveladors, enigmàtics, provocadors o per aquells que busquen la musicalitat de les paraules, o que formen la frase o el títol com a resum del contingut de l'obra. Cada plantejament artístic proposarà una fórmula a l'hora d'escollir el títol. L'art ha evolucionat en tècniques, temàtiques o referències ideològiques però continua utilitzant aquestes paraules, que, com a ajuda o suplement, acompanyen l'obra en uns cartellots que solen quedar en un espai físic extern a l'obra.

Els títols tenen dues funcions fonamentals: una primera de caràcter pràctic, ja que ens permeten identificar i diferenciar un objecte artístic; un nom que identifica una obra i la diferencia d'una

altra. I una segona funció, que converteix el títol en un element de significació, ja que en certa manera tradueix l'obra plàstica en paraules. D'aquesta manera, els títols poden servir simplement per a anomenar i identificar l'obra, o poden, a més d'identificar-la, aportar-hi una informació addicional. Segons això, una possible **classificació dels títols** quedaria d'aquesta manera:

1. Els que apunten cap al contingut temàtic. Descriuen explícitament l'escena. Un ús de caràcter descriptiu, que no aportaria valoració de cap tipus.
2. Aquells que intenten ser obra o objectes en si mateixos. Són títols més artístics, amb una funció seductora.
3. Els que fan referència a la mateixa obra o als seus materials. És a dir: composició, bodegó, fang, terracota, instal·lació...
4. I, finalment, hi ha els títols mixtos, que utilitzen diverses de les característiques anteriors.

També podríem classificar els títols dins de dos **nivells de significació**: el denotatiu (significat literal) i el connotatiu (que implica alguna significació addicional). El títol connotatiu produeix cadenes de significació en què els espectadors han de participar, i obri lectures més complexes i dobles sentits: veurem que serà el sistema de significació més utilitzat en el nostre temps.

D'una banda, el títol ens permet identificar i catalogar l'obra, i de l'altra n'explica i amplia el sentit/significat. Així que, d'alguna manera, el títol també construeix l'objecte, ja que pot ser el fil conductor que ajudarà a generar claus per a la comprensió de l'obra, i en aquests

casos tindrà un paper destacat en la comunicació entre l'artista/obra i l'espectador.

Com ja sabem, la lectura de les paraules d'un text escrit la realitzem, en la nostra cultura occidental, d'esquerra a dreta, linealment i unes unitats darrere d'altres; però no ocorre el mateix en contemplar una obra d'art. Per a llegir un obra, no hi ha un ordre preestablert i tampoc no resultarà incomprendible fer la lectura per un costat o per l'altre, per damunt, per baix... o per on es puga. Encara que sí que és cert que segurament hi ha un lloc des del qual la lectura serà més ràpida, més emocionant, més suggeridora, més bonica, etcètera. En tot cas, el que ens interessava assenyalar ací és que la lectura del títol i de l'obra no pot ser simultània, per això cada espectador decidirà si prefereix llegir prèviament el títol, o primer observar l'obra i llegir el títol després. Evidentment, si optem per llegir el títol primer, hem de tenir en compte que aquest ens pot *manejar* i pot dirigir la nostra contemplació, ja que ens donarà elements per a guiar la nostra mirada. L'espectador contemporani busca en les targetes col·locades a prop de l'obra un nom, una data, un material, una explicació que identifique, situe i explique l'obra. De forma lògica, com major siga la dificultat de comprensió, major serà la necessitat d'un títol aclaridor que ens ajude a comprendre l'obra. Generalment l'espectador, després de llegir el títol, es detén un moment davant l'obra, per tornar a contemplar-la i al mateix temps comparar allò que veu amb allò que ha llegit. També en ocasions, el títol facilita unes claus de lectura molt precises, delimita el significat, orienta la nostra lectura i prepara la nostra mirada.

*“[...] Encara que només siga breument, hem de recordar **el paper del títol en les arts plàstiques**, com una forma explícita de*

correlació entre les imatges i els textos, entre la pintura i l'escriptura, com una manera puntual, potser embrionària, però efectiva, que les imatges siguen desvelades pel nom. En realitat, el text que descriu la imatge es transforma en porta literària, per la qual és viable potser més fàcilment penetrar en el recinte interpretatiu de l'obra, o pot –en tant que títol, en tant que nom– prestar paraules a la pròpia obra, perquè ens oferisca, com un balbuzeig simple però eficaç, les primeres claus del seu món.

En qualsevol cas, les funcions del títol, en les arts plàstiques, habitualment s'han limitat a dues: la d'identificar mitjançant 'nom/títol' l'obra, per a catalogar-la millor, reconèixer-la i diferenciar-la, com a objecte concret, de les altres obres; i la de servir d'instància intermèdia, de col·laboració constructiva, entre l'àmbit visual i el verbal, entre la imatge, de la qual és, en certa manera, extensió, i les paraules que el títol mateix vehicula, com a mecanisme de significació i promotor de comunicació davant del possible lector.

Comunament, els títols s'han plantejat i definit, des de l'àmbit lingüístic, com a formes verbals comprimides –tènicament, com a 'arxilexemes verbals'–, mitjançant les quals es cobreixen, es nomenen i se sintetitzen, com una espècie de fórmula didàctica resumida, fragments de discursos d'extensió molt superior. Per això normalment l'èxit d'un títol es mesura tant per l'eficàcia sintètica com pel grau de correspondència i d'adequació de la informació que aporta respecte a l'obra que parafraseja i resumeix. Ara bé, les vies d'aquesta eficàcia (sintètica i informativa) poden recobrir així mateix, com és lògic, diverses formes d'execució, a) ja siga buscant prioritàriament la síntesi fidel en el llenguatge denotatiu, com una forma de posar nom més aviat tradicionalment referencial; b) ja siga, segons unes altres estratègies, postulant, de fet, criteris de

*preponderància connotativa, com a forma de posar nom interpretativament polisèmica, més oberta, evocadora i suggeridora”.*¹¹⁵

Així, coincidim amb Román de la Calle i amb Ángeles Parejo en la idea que bàsicament hi ha dos tipus de títols: d’una banda el títol descriptiu o més tradicional, que fa referència a l’obra i l’explica en un intent de classificar, diferenciar i ordenar l’obra d’art. I, de l’altra, un altre títol que tindria un caràcter més connotatiu i que podríem considerar com més modern, el qual és capaç d’incitar a una major obertura en el significat de l’obra, d’afavorir les reaccions i les aportacions de l’espectador, pel fet de donar molta més cabuda a l’ambigüitat i als diferents significats que pot generar l’obra.

7.3. El títol en l’actualitat: una clau d’entrada a l’obra

Actualment, entenem el títol com un element que orienta i obri significats. És un instrument constituït per paraules, és una forma verbal comprimida, és el preanunci del contingut de l’obra. El títol és llenguatge verbal i les paraules seran llegides i entenem que seran descodificades segons el nostre coneixement del llenguatge verbal.

Així, el títol en moltes ocasions fa de pont entre la imatge i l’espectador i ens porta de la mà, guiant-nos o acompanyant-nos en allò que estem contemplant. Un acompanyament que en ocasions,

¹¹⁵ Román de la CALLE. *Escenografies per a la crítica d’art*. Institució Alfons el Magnànim; Sèrie: Fonaments II, València, 2005, p. 99-100.

igual que ens situa, també ens pot delimitar el contingut de l'obra, ja que si en el títol l'autor ens anuncia que el que anem a contemplar és una conversació entre dos coneguts, és possible que nosaltres ja no busquem altra cosa i ens conformem amb la seua proposta, però generalment el títol ens sedueix, ens dona pistes, ens dirigeix... en definitiva, ens aproxima.

Normalment, els artistes no concreten el títol de l'obra fins que no l'exposen públicament. Li van pegant voltes a un conjunt de possibles títols però no és fins l'últim moment quan prenen eixa decisió. I clar, esdevé un moment complicadíssim, volen que el títol siga perfecte i cap els sembla apropiat, desitgen que siga una frase bonica, poètica, amb força, aclaridora, sintètica, atrevida, innovadora... És com si estigueren batejant el seu xiquet o la seua xiqueta i l'acte requerira tot un cerimonial al seu voltant. Per no parlar del color, la grandària o la lletra que cal escollir a l'hora de dissenyar les lletres i les carteles, que es colgaran prop de l'obra.

Com ja hem esmentat, no tots els artistes estan interessats pels títols: hi ha creadors que resolen la situació amb el recurrent *sense títol*, amb el qual l'artista ens deixa despullats davant l'obra, despullats de tota referència exterior i únicament davant l'objecte artístic. Aquest títol exigeix una major participació del públic, per tal com no li dóna cap ajuda. Però nosaltres en aquest treball no estem interessades en aquests títols, és a dir, en els *sense títol*, sinó en tots aquells títols en què es concentra un discurs, una història, en definitiva una clau d'entrada a l'obra.

El motiu per a dedicar un apartat als títols dins d'un treball que vol parlar sobre com els artistes contenen històries amb paraules té relació

amb aquesta proximitat que en ocasions hi ha entre el títol de l'obra i la història que l'artista ens hi vol contar. Pensem que el procés de titular, tal i com l'entendem en l'actualitat, sol generar claus que faciliten -o, en molts casos, inicien- el procés de comunicació. I també ens han interessat els títols perquè en ocasions són el naixement d'escriptures més llargues, de paraules incloses dins l'obra, o de textos que comencen amb quatre paraules i que per la necessitat d'acabar d'explicar o d'explicar millor, d'aclarir o de contar... acaben convertint-se en grans històries.

8

**CONTAR HISTÒRIES,
PERÒ SOBRETOT, ENTENDRE LES HISTÒRIES**

“[...] cadascú té la seua història, les històries que han anat donant forma i esquelet a la seua vida. Uns les conten, d’altres no. Però tots les porten clavades tan a dins que acaben transformant-les en una altra cosa, en un signe i en una interpretació, i en aquest moment deixen d’estar constituïdes, les històries, per la veritat dels fets, per a convertir-se en si mateixes en la forma d’expressar la inefable veritat de cada u. Perquè és més fàcil contar-se que entendre’s, o perquè contar-se és l’única forma d’entendre o de fer com que un entén alguna cosa”.

Lorenzo Silva¹¹⁶

8.1. Abordant el procés narratiu

La fotografia -amb el vídeo o el cinema- continua estant entre els millors mitjans per a contar la història. O les històries. Encara que mai per complet, és clar. És per això que en la nostra hipòtesi volem exposar, com moltes d’aquestes imatges necessitaran un text per a ser històries completes.

El fet de contar històries és una característica inherent a l’ésser humà. Escriptors, cineastes, cantautors, contacontes, artistes plàstics... tots conten les seues històries, fins i tot la gent normal i corrent acabem

¹¹⁶ Lorenzo SILVA. *Carta blanca*. Espasa Calpe, Madrid, 2004, p. 231.

sempre contant les nostres *batalletes* a altra gent per transmetre coneixements o simplement pel plaer d'explicar una història.

La narració d'històries ha existit des de sempre. Les històries han servit per a transmetre des de valors morals fins a idees o fantasies, per a satisfer la curiositat, per a entretenir, etcètera. Contant històries hem aconseguit conservar part del saber popular i de la nostra identitat. Relats que han anat passant de generació en generació, preservant les tradicions, els costums... en definitiva, la història d'un poble. També des de sempre l'art ha contat històries. Per a calmar els déus o per a instruir les masses, amb un fi o amb un altre, sempre hi ha hagut una història. Fins a l'edat mitjana, la pintura i l'escultura es feien amb la finalitat de narrar una història, de deixar constància d'uns fets, d'instruir una població que no sabia llegir -en una societat analfabeta una imatge realment val més que mil paraules-. Cal pensar que la imatgeria religiosa i, sobretot, la cristiana, sempre ha servit per a contar històries. L'art no pretenia tant copiar com representar; els quadres podien llegir-se com una escriptura de signes.

A l'edat moderna, l'art occidental perd l'interès per contar històries, i es dedica a retratar la realitat de la manera més fidedigna. (Totes les pintures i escultures que han quedat d'aquesta època ens expliquen la història d'aquella gent, però ho fan més com a document que com una narració). Així, des de l'edat moderna comença un període de perfeccionament de l'il·lusionisme pictòric que evolucionarà fins a l'abstracció més absoluta. Sembla que des dels anys 70, alguns artistes tornen a recuperar la intenció narrativa de l'art. Contar històries, parlar amb l'espectador, és una altra vegada una de les pretensions d'alguns artistes. La història pareix que ha fet un d'aquells bucles que

tantes vegades sol fer, per a tornar a reprendre el vessant narratiu de l'art.

Descobrir que en aquests moments torna a haver-hi un cert interès per contar, escoltar i llegir històries ens resulta molt agradable, ja que en els últims anys l'impacte dels mitjans de comunicació en les nostres vides ha fet que, en general, la gent ja no tinga necessitat de contar històries... De fet, a poc a poc s'ha anat perdent la tradició oral. Tot ho veiem amb els ulls, i ara les històries se'ns conten amb imatges. Walter Benjamin ja lamentava en el seu assaig *El narrador* (1936) la desaparició de l'art de narrar. Segurament ja estava referint-se al que acabem de dir: les imatges han substituït les paraules, i ara la memòria pública es transmet més per imatges que per paraules. Potser la tradició oral ja ens serà molt difícil de recuperar, la civilització ens ha privat d'algunes coses, i el que no hem de deixar és que ens prive de la comunicació, i evitar deixar-nos dur per aquesta societat individualista que aïlla les persones.

Però podem aprofitar la capacitat narrativa de les imatges i del llenguatge escrit per al nostre fi, contar històries: augmentar la comunicació, aprendre d'aquestes històries. Llegir/veure ens dóna l'oportunitat d'endinsar-nos en un altre món, de reflexionar, de sospesar, de jutjar i d'opinar per nosaltres mateixos. Llegir/veure enforteix la nostra personalitat i ens ajuda a descobrir quins són els nostres autèntics interessos. Allò important és que es pense quan es llegeix. Llegint/veient traspassem l'entrada del laberint. El fil de la història ens condueix, com va conduir Teseu, al cor de l'obra d'art; i el plaer estètic és el resultat de la comprensió del text. Els textos són el fil entre l'obra i el lector. Així, el relat és un vehicle per a transmetre informació d'una manera senzilla, i contar històries pot ser

una estratègia per a aconseguir influir en la gent, per a canviar actituds, per a informar, per a educar... Pot ser una tècnica molt adequada perquè els artistes s'aproximen als espectadors i, sobretot, pareix que és molt eficaç per a parlar de temàtiques socials, en treballs en els quals l'artista vol que l'espectador reflexione sobre el món en què vivim.

8.2. Estructures narratives

Tota història consta d'un inici, d'un desenvolupament i d'un final, tant si parlem d'un text com d'una pel·lícula, d'un conte o d'un còmic; amb estructures diverses els comportaments són sempre els mateixos. És la narració d'una sèrie de successos convenientment disposats per a ser relatats. Moltes vegades tenim al cap pensaments, idees, fantasies o records que esperen una estructura o un mínim ordre que els convertisca en una història. Tot i que aquesta recerca d'un ordre o una estructura sembla que ja no interessa tant els narradors. Als escriptors moderns, igual que als nostres artistes narradors, ja no els preocupa el rigor estructural dels seus relats; els importa més l'originalitat i la qualitat de la història. Per tant, cal assenyalar que en els últims anys s'han produït molts **canvis en les estructures narratives**.

Narracions que ens fan jugar amb els conceptes de TEMPS i ESPAI d'una manera diferent de com ho havien fet fins fa no més de 40 anys. Narracions que, d'alguna manera, han trencat la linealitat tradicional del concepte de temps.

Els mitjans audiovisuals han tingut molt a veure en la nostra concepció actual del temps i de l'espai. La reacció davant d'una determinada seqüència s'ha modificat: ara estem acostumats a *feedbacks*, *loopings*, canvis de llocs, d'anys, etcètera. Fins i tot el temps de contemplació/participació ha canviat, i també els codis d'interpretació en alguns casos seran diferents.

Cada època té la seua narrativa; històries a la vora del foc, cinema, TV, vídeo jocs, CD-ROM interactius. La societat evoluciona i també la forma que aquesta té de narrar històries. Canvis en l'estructura narrativa que afecten allò que se'ns diu, com se'ns diu i amb què se'ns diu. Així, canvien les històries narrades, el narrador, la forma de narrar-les i, fins i tot, el receptor.

Encara que en una estructura narrativa l'ordre del relat no siga del tot lineal, en quasi totes les narracions apareixen les constants clàssiques de plantejament, nus o desenvolupament i desenllaç. I a pesar que en l'ordre de col·locació comencem pel final, les tres parts estaran organitzades de forma que l'espectador, després de veure/llegir la història, podrà ordenar-la mentalment de la manera més lògica per a la seua comprensió. La forma en què la informació s'articula dins d'un relat en determinarà l'estructura narrativa.

L'estructura d'una narració oral no es desenvolupa de principi a final de la història passant per la part central, és a dir, quasi mai és lineal. Habitualment fa descensos, espirals, de tant en tant reitera alguna cosa que ja ha passat abans perquè no te n'oblides, després continua amb el relat; de vegades hi ha resums, o el narrador afegeix una cosa que se li acaba d'ocórrer, per tornar després al nus de la

història, i acurta o allarga la historia depenent de l'atenció dels espectadors.

Tornant a les estructures dels relats escrits, hem de dir que en ocasions la història principal pot tenir altres trames secundàries o complementàries que l'ajuden a tenir més interès, o bé aporten una altra dimensió al relat principal. Però al final, tota història ha de ser lògica i convincent. Ha de formar un tot homogeni que ajude a acceptar i entendre la història a l'espectador. D'aquesta manera, l'espectador entrarà en el joc plantejat per l'artista. A més a més, pensem que sempre convé que l'obra siga comprensible, encara que no sempre serà intel·ligible per a tota mena de públic.

A l'hora de crear una història, l'artista haurà de plantejar-se o fer-se un xicotet guió per a decidir:

- QUÈ vol contar. El tema, la idea o les idees. És important tenir clar què es vol dir.
- QUI o què són els personatges d'aquesta història.
- COM es tractarà el tema. De quina manera volem contar la història, tenint en compte tots els elements que hi intervenen.
- QUAN i en quin LLOC es mostrarà. Cal tenir en compte si el projecte serà mostrat en una sala, als carrers, si s'englobarà dins d'un festival amb una temàtica comuna i, també, com contemplaran l'obra: des d'un autobús, mentre es camina pels carrers més comercials, en un museu, en un bar, en una biblioteca, en una publicació, en un DVD...
- Quin PÚBLIC contemplarà aquesta història. (hi ha nombroses variables que ens poden aproximar més o menys al nostre espectador.

Per això hem de fer un estudi aproximatiu de la seua cultura, la seua edat, les seues possibles preocupacions, etcètera).

No hem d'oblidar, que la manera de contar una història es allò veritablement important: tots contem històries, i els espais en què vivim estan plens de narracions, però allò que distingirà una bona història d'una de roïna, en la majoria dels casos, serà la forma de contar-la.

8.3. Els personatges

La gran majoria de relats versen sobre la història d'alguna persona, d'algun animal, d'algun fet o d'alguna cosa. Així, tota narració té sempre un protagonista o més d'un, que poden ser de caràcter fictici o real i no han de ser necessàriament éssers humans. Quan els protagonistes són persones, és important assenyalar que les característiques físiques de la persona seran importants perquè l'espectador realitze una lectura o una altra, ja que les particularitats anatòmiques dels individus poden donar lloc a diferents significats expressius. El personatge serà una "imatge", una imatge que transmetrà informació. I suposem que, per a l'artista, un punt essencial en les seues narracions és la valoració que l'espectador farà del personatge creat. Ja que, a l'espectador, el personatge li podrà parèixer més o menys agradable, podrà especular sobre el seu origen social, el seu caràcter, la seua capacitat física o intel·lectual, etcètera, si no es deixen clares totes eixes característiques.

També hi intervenen elements que anomenarem artificials. Aquests elements són la vestimenta del personatge, el pentinat, si fuma o no fuma, etcètera. Elements externs que, d'una forma o d'una altra, poden ajudar a construir o a modificar la imatge del personatge. Són elements que, com els gestos, poden ser transmissors d'una determinada informació, i en determinades ocasions ens poden servir per a transmetre uns significats molt estereotipats, és a dir, que són convencionals per a tots i que estan arrelats en un personatge en concret (per exemple l'estrela de *sheriff*, les pistoles, la roba pornogràfica...). També les postures, les posicions i la disposició amb relació a d'altres personatges són una font d'informació que cal tenir en compte a l'hora de fer una anàlisi de la història.¹¹⁷ De la mateixa manera que parlem d'elements externs que ajuden a entendre o a situar el nostre personatge, també podríem parlar de **l'escenari o ambient on es desenvolupa la història**. El decorat o el lloc on transcorre la història ens donarà molta informació, que ens ajudarà a construir la història i a ubicar els personatges.

En conclusió, la història de qualsevol relat està constituïda per uns elements i una estructura. La combinació d'aquests aspectes definirà el relat i hi donarà significat. Sense oblidar que cap d'aquests elements no és neutral; ben al contrari, entre tots conformen una visió del món, una intencionalitat i una escala de valors de l'autor. Els quals, al mateix temps, incitaran l'espectador a contemplar la història des d'un punt de vista determinat.

¹¹⁷ Aquesta informació prové del llibre: *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, de Federico FERNÁNDEZ Díez i José MARTÍNEZ Abadía. Ediciones Paidós, Barcelona, 1999.

8.4. El punt de vista

Tot procés narratiu implica de manera necessària abordar uns successos i uns personatges. Aquesta organització informativa, que dóna sentit i unitat a allò que es relata, a la vegada és la que establirà la forma en què seran mostrats els diferents elements d'aquesta història i, per tant, la manera en què seran entesos per l'espectador. Relatar una situació o un succés implica sempre mostrar una part i, al mateix temps, deixar alguna cosa sense mostrar. Com serà mostrat o sobre quins aspectes girarà la informació és el que determinarà el punt de vista de l'autor del relat, i aquest punt de vista estarà present en tot el procés: en la selecció, en l'organització, en el muntatge, en l'acció narrativa, en les paraules, en les imatges, etcètera.

"[...] Mentre escric, estic sentat en un cafè de la Setena Avinguda, observant el món que em rodeja: la meua atenció i la meua concentració van botant d'un objecte a un altre: per davant de mi passen una xica vestida de roig, un home que passeja un gos graciós i el sol, que (finalment!), emergeix de darrere dels núvols. En produir-se, tots aquests esdeveniments capten la meua atenció durant un instant. Per què, entre un miler de percepcions possibles, em quede amb aquestes? Després, hi ha reflexions, memòries, associacions. Ja que la consciència es mostra sempre activa i selectiva, carregada d'emocions i significats singulars i propis; ens proporciona informació per a prendre les nostres opcions i impregna les nostres percepcions. De manera que no és només la Setena Avinguda el que veig, sinó 'la meua' Setena Avinguda, marcada per la meua pròpia identitat i la meua història personal.

Christopher Isherwood obri el seu Adéu a Berlín amb el seu símil fotogràfic: 'Sóc una càmera amb l'obturador obert, completament passiu, gravant sense pensar. Grave l'home que s'afaita a la finestra de davant i la dona del quimono que es llava el cabell. Algun dia, tot açò caldrà revelar-ho, imprimir-ho meticulosament, fixar-ho.' Però ens enganyaríem si imaginàvem que podem ser alguna vegada observadors passius i imparcials. Deliberadament o no, a posta o no, modelem totes les nostres percepcions, totes les nostres escenes. Som els directors de la pel·lícula que rodem, però, al mateix temps, en som també la temàtica: cada fotograma, cada instant, som nosaltres, és nostre; les nostres formes (com diu Proust) estan esbossades en tots aquests, fins i tot quan no posseïm mes existència ni més realitat que aquesta".¹¹⁸

De fet, una imatge o un relat són com són perquè algú, baix el seu punt de vista, ha decidit que aquest era el moment, la llum, l'enquadrament i el referent justos que volia fotografiar, o les paraules, els personatges i el llocs de què volia parlar. Una imatge o un relat són construïts quan hi ha un punt de vista que els decideix. Així, tots els elements i totes les situacions seran *manipulats* amb la finalitat més o menys conscient, per part de l'autor, de transmetre la seua posició, la seua opinió, i d'aquesta manera mostrar-la a l'espectador.

"Tota imatge expressa inevitablement un punt de vista, carregant-se d'intencionalitat, de judici sobre el que es mostra, ja que la mera operació de retallar un enquadrament en el continuum del visible ha

¹¹⁸ Oliver SACKS. «Amnesia», *Historias: PHE04*, PHotoEspaña VII edició, La Fábrica Editorial, Madrid, 2004, p. 31.

de ser llegida com a una operació reveladora d'una voluntat o si es vol, més precisament d'un sentit".¹¹⁹

"L'escriptor que descriu -igual que el director de cinema, amb les seues decisions sobre el moviment de la càmera- regula i dirigeix la mirada del lector, li imposa clarament determinats camins, a partir de l'ordre adoptat en la descripció [...]. Descriure és sempre triar, comporta seleccionar, conferir prioritats i decidir exclusions. I en aquest procés mai no deixen d'implicar-se decisions d'ordre estètic i didàctic. De fet, qualsevol descripció, tant si és d'alguna cosa real com fictícia, demana del seu autor una forta capacitat de visualització mental, per elaborar un discurs (oral o escrit) que represente el seu 'objecte' amb paraules i detalle els trets que en caracteritzen l'aspecte/la natura".¹²⁰

En conclusió, el punt de vista determina com s'organitzen els elements per a ser mostrats, com rep l'espectador la informació i quin grau de llegibilitat té aquesta informació.

8.5. Elements que cal tenir en compte en narrar una història

Hi ha moltes **maneres de contar una història**, però fonamentalment se'n reconeixen tres com les més usuals: amb paraules, amb imatges o combinant imatges i paraules. Això sí, al final, el que hem d'aconseguir

¹¹⁹ Carlos ZUNZUNEGUI. *Pensar la imagen*. Cátedra i Universitat del País Basc, Madrid, 1998, p. 187.

¹²⁰ Román de la CALLE. *Escenografies per a la crítica d'art*. Institució Alfons el Magnànim; Sèrie: Fonaments II, València, 2005, p. 98.

és que el relat siga comprensible, tant si és oral com si és gràfic. El lector o l'oient espera entendre allò que li estan contant; i encara que resulte molt obvi, entendre és la condició primera per a arribar a la comunicació.

Un factor que cal tenir en compte a l'hora d'escriure una narració té a veure amb el seu **atribut de peça llegible**; aquest concepte designa el grau de facilitat amb què es pot llegir i comprendre un escrit. Cal distingir entre la *llegibilitat* tipogràfica, que se centra en la percepció visual del text i de la que ja hem parlat (mida de la lletra, color, contrast de fons i forma...) i la *llegibilitat* lingüística, que es refereix al tipus de llenguatge, la situació del verb en l'oració, la llargària de les frases, el vocabulari, etcètera. I de ben segur que aquesta última resulta més difícil de manejar per als artistes plàstics que s'han endinsat en el món de la narració, a l'hora de crear un text. Evidentment, uns textos més llegibles, o siga més fàcils o ràpids d'entendre, faran la lectura més atractiva i agradable, i mantindran el lector interessat en la lectura, sense que aquest en perda el fil, sense avorrir-lo. I això és molt important. És també curiós també el fet que una narració aconseguirà captar molt més la nostra atenció si **parla de persones i fets concrets** (amb noms propis, testimonis, anècdotes), que si ho fa en temes abstractes. Al lector (públic), li interessin personatges que puga identificar, que puga imaginar... que tinguen noms, edat, etcètera; i si, a més, pot contemplar-los, pensem que es produeix una relació o alguna cosa molt especial.

També és molt important que l'escriptura siga respectuosa, sense **paraules ni fórmules discriminatòries**; que intente evitar els prejudicis sexistes que han quedat fixats en els usos lingüístics i que d'una manera més o menys conscient discriminen. Així, com ja hem

apuntat, el llenguatge ha de ser respectuós amb totes les persones i col·lectivitats socials independentment del seu sexe, gènere, raça, idioma, professió o color de la pell. Tal com recomana la UNESCO, s'ha d'anar amb molt de compte a l'hora d'usar el llenguatge, perquè sempre va carregat de massa connotacions:

*“El llenguatge (i doncs, també l'escriptura) no és una creació arbitrària de la ment humana, sinó un producte social i històric que influeix en la nostra percepció de la realitat. Com que ens transmet socialment les experiències acumulades per generacions anteriors, el llenguatge condiciona el nostre pensament i determina la nostra visió del món”.*¹²¹

Tampoc hem d'oblidar, que per a una bona comunicació, s'ha d'avaluar el perfil del possible lector/oient; la seua experiència, les seues característiques culturals, el seu vocabulari visual, etcètera. En definitiva, l'espectador haurà de fer servir la seua **experiència acumulada en mirar, contar i llegir històries** i el seu raonament per entendre les històries; això sí, sempre que això entre dins de les seues possibilitats culturals, ja que en cas que els textos no li resulten comprensibles, hi perdrà l'interès i perdrem la comunicació amb ell. No es pot o millor dit, no es deu contar una història sense valorar les característiques del nostre lector/oient/espectador.

¹²¹ Recomanacions per a un ús no sexista del llenguatge. UNESCO 1992. Citat en: *La cuina de l'escriptura*, Daniel Cassany, Biblioteca Universal Empúries, Barcelona 2002, p. 38.

8.7. La mirada atenta: aprendre a mirar

Sense experiència acumulada és impossible entendre una exposició o les relacions que d'aquesta se'ns oferiran. Sense aquest saber acumulat, la comprensió de les obres d'art, i sobretot de l'art contemporani, resultarà una empresa realment complicada. Cal aprendre a llegir per a desitjar la literatura, com cal aprendre el llenguatge de les arts per a desitjar mirar obres d'art, o siga, de mirar se n'aprèn mirant.

L'espectador té un paper molt important en l'apreciació de l'obra. La seua sensibilitat, els seus coneixements, el seu bagatge cultural, etcètera, seran summament importants perquè gaudisca davant d'una obra; i això, sense oblidar el paper que altres factors també tindran sobre aquesta relació o contemplació artística, com són el context, la ubicació, el format, la llum, l'estat d'ànim, etcètera. Així, i de manera general, podem dir que el valor subjectiu de les imatges depèn molt sovint dels ulls subjectius que les miren. Quan a un espectador se li escapa un somriure, mira concentradament, torna enrere i torna a passar pel mateix lloc, torna a mirar, o fins i tot se li escapen unes llagrimetes... és en aquest moment que l'exposició deixa de ser un cúmulo de pedres, de rames o d'imatges, o un conjunt d'alumini, o de paper... i esdevé una història que es relaciona amb nosaltres, ens afecta i ens commou.

Com diu Eulàlia Bosch,¹²² a entendre o llegir les obres d'art, no s'hi aprèn ni a les escoles ni a les universitats:

¹²² Eulàlia BOSCH. *El plaer de mirar, El museu del visitant*. ACTAR, Barcelona, 1998, p. 48.

“S’aprèn als museus i a les galeries. S’aprèn deixant-se seduir per algunes peces. S’aprèn sentint el malestar que produeix la no-comprensió. S’aprèn si es reserva temps per a la gratuïtat de mirar. Les arts són com les llengües estrangeres. S’aprenen si el desig d’ampliació del propi univers és suficientment fort”.

Nosaltres coincidim amb Eulàlia Bosch i pensem que cal haver viscut molt per a entendre fins i tot el fragment més xicotet d’un text, d’un diàleg, d’unes imatges, d’una instal·lació, d’una obra de teatre, d’una escultura... La visió d’una pel·lícula, la lectura, una exposició, una conversació, un viatge, etcètera, multipliquen la nostra percepció i ens ajuden a recórrer camins que no podríem recórrer en la vida real, ens traslladen a altres móns i ens fan sentir emocions que potser mai arribarem a tenir. Per tant, hem de fomentar la contemplació, la lectura, les converses, tot allò que ens enriqueix. Hem d’aconseguir obtenir plaer en mirar i rumiar allò que hem vist, gust de conèixer històries, en què la nostra, la de cadascú tinga també el seu lloc. Hem d’ampliar l’arxiu d’imatges i paraules que ens han fet ser com som i redescobrir el gust d’ampliar les reserves.

Aprendre a mirar. A poc a poc, i dins d’un procés d’aprenentatge, va configurant-se la memòria cultural que conforma l’entorn en el qual aprenem a veure fins a voler mirar. Aprendre a mirar vol dir anar destriant un arxiu de conceptes i d’imatges propi, a partir d’un cúmul heretat o estudiat. És reconèixer el passat per inventar o descobrir el present. Des de ben menuts, som contínuament espectadors i estem en contacte amb multitud d’imatges que, per sort o per desgràcia, ens formaran com a persones i formaran part del nostre procés d’aprenentatge.

Mirar és voler entendre, és parar-se uns minuts a reflexionar, és voler anar més enllà d'una mirada superficial, és voler aproximar-se a l'autor, és voler entendre la seua història. **Mirar és fixar l'atenció** i, per tant, és un acte de concentració. De fet, en la majoria del casos no mirem, simplement veiem. El mateix ocorre en moltes de les exposicions, l'espectador pot mirar l'obra o simplement la veu mentre passa.

Què canvia quan dediquem un moment a contemplar una imatge? Mirar no és un acte mecànic, per a mirar cal un moviment voluntari en què creem un pont entre el que sabem i el que ens sorprèn. Mirant, fem una lectura individual dels diferents elements d'una imatge, i aquests elements ens duren a multitud de lectures (com un calidoscopi) i si canvia l'element, canvia la lectura global del relat. Hi ha obres en què cada element actua com una paraula secreta que l'espectador es veurà animat a desxifrar.

Per a gaudir d'una peça, l'espectador ha de contemplar-la o de *perdre-hi un temps* intentant reflexionar. Però amb el ritme de la vida moderna, acabem veient les obres d'art com veiem altres coses... amb tanta rapidesa, que tan sols en mirem algunes. Mirem aquelles que han reclamat tota la nostra atenció en un instant, i seguim un instant més mirant, tocant, escoltant, llegint. Al cap i a la fi, l'acte perceptiu és un acte de seducció intel·lectual. Seduïts comencem a assaborir el plaer d'una contemplació més llarga. Encara que mirar amb deteniment no és fàcil, i només la pràctica continuada ens permetrà aprendre, reconèixer i familiaritzar-nos amb l'art.

8.8. De què parlen les històries

Els artistes ens conten quasi sempre les seues pròpies biografies carregades d'emoivitat, de dolor, d'insatisfacció, de dubtes, de preguntes, de formes de veure, pensar i sentir; històries que podrien ser les nostres, les de qualsevol... si tinguérem aquesta habilitat per a contar històries.

Moltes de les històries dels nostres artistes tracten del present i de les seues preocupacions més immediates. I no hem d'oblidar que el present sempre és més difícil de contar, ja que és complicat trobar la distancia necessària per a interpretar-lo i donar-li sentit. Vivim en una història en continua creació, dia a dia, a colp d'actualitat, i sense espai per a llegir la història en perspectiva, és a dir, des de la perspectiva "històrica". Ni per a fer reflexions que ajuden a construir una història millor per a tots.

*“La història és la barreja de moltes històries. La història de les arts, també. És la història dels autors i la història dels materials; és la història de les obres d'art i la història dels espectadors; és la història dels marxants i la dels professors universitaris; és la història dels museus i de les galeries; és la història de la Cultura i la de les cultures; és la historia de com allò subjectiu esdevé objectiu; és la història de com allò que és particular s'universalitza i l'universal s'encarna; és la història en el seu conjunt vista des d'una cassola de fang; són els fets i les seves interpretacions. La història de les arts és una veritable analogia de la història humana”.*¹²³

¹²³ Eulàlia BOSCH; *op. cit.*, p. 7.

Les narracions sempre parlen del context cultural que afecta l'artista, d'això no en podem escapar. La història en si és una font d'informació, situa l'acció o els personatges en un lloc, en un moment, en una política, en una classe social, etcètera. Les obres quasi sempre parlaran del context pròxim a l'artista, d'un context que coneix i que li interessa. Potser l'essència de la narrativa no està a comunicar el que ens passa pel cap a nosaltres, sinó el que passa en els dels altres. Justament, molts dels projectes d'art narratiu estan dedicats a problemes o necessitats dels altres, d'un grup de població, i no es tracta d'idees abstractes o d'espais mentals individuals, sinó d'obres que estan relacionades amb la societat.

Jean Claude Carrière parla, encara que amb referència als guions de cinema, del sentit ocult d'una història, de tot allò que hi ha darrere, d'allò que en ocasions fa que un conte circule i circule, per diferents països, i que siga immortal, que perdure en el temps, que encara que passen els anys i que canvie de mans resulte atractiu, que continue vigent. És el tema allò que segurament farà immortal aquesta història:

*"[...] Tractem de trobar històries que deixen de manera subtil i inconscient quelcom de profund en l'espectador. Això és l'ideal d'una història: la segona dimensió, el background, el pla de darrere. Si hi ha una altra dimensió, la història té més possibilitats de desenvolupar-se i durar".*¹²⁴

¹²⁴ Jean Claude CARRIÈRE. «El contador de historias», Text amb què contribueix en el llibre de compilacions de Lorenzo Vilches; *Taller de escritura para cine*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 53.

El que sí que és cert és que totes les històries estan contingudes dins la combinació de lletres que formen l'alfabet. En *La història interminable*, mentre Bastian visita la ciutat L'Antiga Ciutat dels Emperadors, junt amb Àrgax, el mico gris que el rep, veu un grup de persones:

"[...] Era una gran colla de gent: homes i dones, vells i joves, tots amb vestits estrafolaris, però sense dir-se res. Cadascú anava a la seva. A terra hi havia un munt de daus i a cada cara de les sis cares de cada dau hi havia una lletra. Aquella gent barrejava els daus un cop i un altre, i se'ls miraven fixament durant molta estona.

–Què fan aquests? –xiuxiuejà en Bastian–. Quina mena de joc és aquest? Com es diu?

– El joc capritxós –va respondre l'Argax–.[...]

Després es va tornar a girar cap a en Bastian i li xiuxiuejà:

– Ja no poden explicar res. Han perdut la parla. Per això he inventat aquest joc per a ells. [...] Si hi penses una mica, hauràs de reconèixer que, en el fons, totes les històries del món només consten de vint-i-sis lletres. Les lletres són sempre les mateixes, només en canvia la combinació. Amb les lletres es fan paraules, amb les paraules frases, amb les frases capítols i amb els capítols històries. Mira, què hi diu, aquí?'

En Bastian llegí:

HGIKLOPFMWEYVXQ
YXCVBNMASDFGHJKLNY
QWERTUIOPÜ
ASDFGHJKLNY
[...]
QWERTZUIOPÜASD

MNBVCXYASD
LKJUONGREFGHL

– Sí –*riqué l'Àrgax sorneguerament*–, la majoria de les vegades és així. Però quan s'hi juga molt de temps, any rera any, de tant en tant surten per casualitat paraules. Paraules no gaire enginyoses, però paraules al capdavant. [...] Tanmateix, si s'hi juga cent anys, mil anys, cent mil anys, un dia o altre, casualment, sotirà amb tota probabilitat un poema. I, si s'hi juga eternament, hauran de sortir tots els poemes, totes les històries possibles i també totes les històries de les històries i fins i tot aquesta història en la qual precisament nosaltres estem parlant. És lògic, oi?

– És horrible –*va dir Bastian*.

– Oh –*va dir l'Argax*–, depèn de com t'ho miris”.¹²⁵

La lògica del mico Àrgax pareix irrefutable: totes les històries possibles estan contingudes en les lletres de l'alfabet.

8.9. Contar històries: una estratègia utilitzada per l'artista compromès

El perill que poden córrer algunes exposicions que exhibeixen (i exploten) les misèries de la globalització radica en el fet que ens mostren una informació aparentment *neutral* sobre els problemes socials i polítics, de manera que creen un *voyeurisme* del sofriment, que pot generar un sentiment d'imptència i de *voyeur* davant del

¹²⁵ Michael ENDE. *La història interminable*. Alfaguara i Grup Promotor, Barcelona, 1998, p. 373-375.

fenomen descrit. En canvi, n'hi ha d'altres de més meditades en les quals no hi ha cap intenció de descriure simplement la realitat, sinó que es pretén qüestionar i canviar aquell fenomen, crear un esperit crític. Però no hi ha una recepta única i absoluta per a crear aquesta actitud crítica. Cada cas és diferent i en cada un l'obra s'ajusta als diferents factors a què s'enfronta, institucions de poder, situacions i moment polític i social, també aspectes que afecten l'apartat estètic, les tècniques de producció, el material, el lloc d'exhibició...

Nosaltres creiem en l'artista compromès, en l'art social o de caràcter ètic, en aquell que té una funció, que amb una estratègia eficaç pot induir a una reflexió i educar en valors l'individu contemporani. Com diu el professor Juan Vicente Aliaga:

*“L'art de caràcter ètic existeix; [...] I més que informar, molt més, transmet experiències, comunica visions del món heterodoxes, fereix sensibilitats alienades, fuig de la suposada neutralitat darrere de la qual s'escuda l'estètica predominant. Però em pareix que el món no vol veure'l ni escoltar-lo”.*¹²⁶

Mar Villaespesa, en el text *Oscar Wilde se cruzó en el oeste con Jesse James*, explica com molts artistes plàstics, literaris i cinematogràfics intenten desenvolupar una concepció de l'art com a sistema de comunicació i no com a objecte de contemplació. Comunicació que faça conèixer altres cultures i altres punts de vista, i possibiliti així

¹²⁶ Juan Vicente ALIAGA. «Los peligros de la información y el papel del arte en un mundo de dolor y odio. Por un arte ético». Assaig que pertany al llibre/actes de les conferències *Intertextos y contaminaciones: contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Coordinades per: José Miguel G. Cortés i David Pérez, Edita: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Valencia, 1999, p. 118.

una hibridació multicultural. És a dir, un reconeixement de temes que parlen d'identitat, raça, gènere, sexe, i també un reconeixement de la presència a Occident d'altres cultures no europees, ni nord-americanes:

“Moltes són les veus crítiques -des del pensament, la pràctica artística i l'acció- que plantegen el qüestionament de la història d'Occident tal com ha estat construïda per les ‘narratives’ i les cartografies oficials. El plurilingüisme, les formes híbrides, la paròdia, l'al·legoria, la reescriptura de la història, la resignificació, la resemantització, la reapropiació -del llenguatge, de la identitat, de l'imaginari col·lectiu- són en l'actualitat pràctiques discursives i termes crítics al mateix temps que estratègies de resistència. Un gran nombre d'obres, idees i accions tracta de com la identitat, la nació i el gènere han sigut construïts per la narrativa oficial segons els models de la societat occidental, i com, enfront d'aquesta ‘construcció històrica’, es plantegen ‘noves narracions’ en les quals conflueixen història i llegenda, discurs polític i tradició oral, tecnologia i mitologies vernacles (mitologies vernacles, enteses com les mitologies al·lusives a la història de la nostra regió, a aquelles que ens afecten d'una manera més pròxima)”.¹²⁷

Per a aconseguir tot això, Mar Villaespesa planteja contar històries com una de les millors estratègies. Segons ella, “contar” és una acció directa d'interacció social. Proposa l'intercanvi d'històries, d'experiències, així com la circulació de narracions o de contes com la millor de les estratègies per a redefinir el món de l'art en termes més

¹²⁷ Mar VILLAESPESA. «Oscar Wilde se cruzó en el oeste con Jesse James». *Nuevas fronteras/Nuevos territorios*. Arteleku, Sant Sebastià, 1996. (Cuadernos; 10), p. 156-157.

realistes, i no com una entitat homogènia, sinó com una col·lectivitat de cultures en un procés d'intercanvi i diferències.

El futur de cada país passa evidentment per ser multiracial, ho vulguen o no certs grups reaccionaris (els xenòfobs hauran de canviar la seua mentalitat). Pensem que encara que el missatge arribe debilitat, filtrat o a un grup reduït de persones, hem de continuar treballant per aconseguir una comunicació fluida, per educar, per canviar actituds i pensaments, per augmentar la tolerància... I encara que actualment s'ha produït un augment d'exposicions i d'institucions interessades en aquestes formes comunicatives de fer art, esperem que això no siga sols una moda i que realment servisca perquè puguen eixir de la marginalitat tots aquells que hi siguen.

Abans d'acabar aquest apartat, ens agradaria indicar que tots els artistes que treballen en l'art social no són tan meravellosos i tan altruistes com potser els hem presentat, molts d'ells acaben sent absorbits pel mercat. I aleshores, passen a fer catàlegs luxosos i desmesurats, en luxoses galeries. Obres que, encara que siguen crítiques, cauen en una marcada estetització i, en alguns casos, en un hermetisme que els allunya dels espectadors. Un art contestatari que es presenta en un envoltori esteticista exagerat i que acaba creant massa contradiccions, i que ja no resulta accessible al públic al qual se suposava que anava destinat. La línia que separa un costat de l'altre és molt fàcil de creuar, sobretot quan el mercat sol·licita els seus treballs.

9

NARRACIONS CONSTRUÏDES AMB IMATGES I PARAULES

“[...] l’actitud del ser humà quan escriu, la seua actitud psicològica, és distinta que quan parla. Quan escrivim se sent, amb major o menor consciència, el que jo anomenaria la responsabilitat davant del full en blanc; és perquè percebem que ara, en l’acte d’escriure, elevarem el llenguatge a un pla diferent de la parla, hi operarem, amb la nostra personalitat psíquica, més poderosament que en la parla. En suma, parlem quasi sempre amb descurança, escrivim amb atenció. Quasi tot el món perd la seua confiança, la seua familiaritat amb el llenguatge, tan bon punt agafa una ploma”.

Pedro Salinas¹²⁸

Després d’haver fet una aproximació sobre com amb paraules i imatges algunes obres d’art, a poc a poc, han adquirint un caràcter més narratiu, ara convé analitzar diferents estratègies possibles per a contar històries i, sobretot, perquè aquestes històries siguin comprensibles. Estratègies o maneres de fer que van des de documentar una història real amb fotografies i textos fins a crear o inventar una història. Totes diferents, però adequades per tal que el lector/espectador entenga millor les històries que alguns artistes ens volen contar. Set apartats i set artistes que exemplifiquen que contar històries amb paraules, amb imatges o amb la combinació d’aquestes dues formes és una estratègia tan vàlida com moltes altres per a comunicar-se amb l’espectador.

¹²⁸ Pedro SALINAS. «Defensa del lenguaje», *El defensor*, Editorial Alianza, Madrid 1954, (reedició de 1993), p. 288.

9.1. Històries o ficcions? Sophie Calle

Històries o ficcions són les històries que poden ser vertaderes o no, que poden haver passat o no, que poden haver nascut de la realitat o de la fantasia, que poden, finalment, ser veritat o mentida.

Com ja hem apuntat en el capítol quart, alguns artistes es valen d'aquesta maniobra a l'hora de contar històries; fan servir dades de la seua biografia i les emboliquen amb una trama falsa, potser contant històries fantàstiques que els agradaria que els hagueren passat, possiblement somnis o potser construint aquell personatge que mai no seran. Construeixen una imatge pública d'ells mateixos a partir de les seues necessitats i intencions; és a dir, construeixen la seua pròpia biografia a través dels dispositius artístics que estan al seu abast. Exposen les seues experiències com si no foren d'ells, com si foren d'una persona que no tinguera res a veure amb ells. Històries, la majoria de vegades, molt personals. Narracions que constitueixen relats d'experiència, discursos biogràfics que en molts casos ens conviden a introduir-nos en un món personal i introspectiu.

Un joc semblant és el que fa Sophie Calle: les seues històries et captiven, et sorprenen, però mai saps si realment són com ella te les relata o són producte de la seua imaginació, sobretot en el projecte *Autobiografies*:

“Podríem dir de Sophie Calle que fotografia i escriu a pesar que no és fotògrafa ni escriptora; aquests dos mitjans li serveixen per a fer els

*reportatges de les seues activitats de manera visual i per escrit, per a augmentar les dosis narratives o descriptives intencionals, dipositades inicialment en l'obra: ens trobem fonamentalment davant d'una creadora d'històries, 'une faiseuse d'histoires', com li va dir Hervé Guibert. La seua obra parla de la idea del simulacre i l'aparença, de la seducció i del joc de mirar, de la distància entre allò públic i allò privat, de les obsessions i els desitjos, de les ficcions i els records, de la intrusió, de l'espionatge, de la vigilància, del seguiment i de la impostura, de l'intercanvi de rols entre seguidor/a i seguit i observador i observat/ada [sic], de la construcció d'una incerta arqueologia del present, d'allò gratuït i del joc arbitrari que l'artista posa contínuament en marxa i de la distància social que el seu joc propicia".*¹²⁹

El treball de **Sophie Calle** (Paris, 1960) no reproduïx de manera fidedigna la realitat, sinó que ens ofereix una reinterpretació del món en què vivim, ens mostra un fragment de realitat, històries que ella inventa o reconduïx mitjançant la paraula. Ha treballat amb molts suports: llibres, objectes, pel·lícules, CD, publicacions, diaris, emissions radiofòniques, etcètera. Però la major part de la seua obra es presenta en forma de relats, o millor dit, de contes curts, fets amb la combinació de fotografies i textos. D'aquesta manera la va descriure l'escriptor Hervé Guibert:

"Sophie Calle és una aventurera. Ella mateixa es denomina artista narrativa. Ens conta històries amb fotos i textos, veritats i mentides, usurpacions d'identitat, simulacions. Autoretrats d'espia, de

¹²⁹ Manel CLOT. «Figuras de la identidad». En el catàleg *Relatos*, de Sophie Calle, Fundació La Caixa, Barcelona 1996, p. 23-24.

cambrera tafanera, de filla del metge, de ballarina de striptease... Sophie Calle, segons que diuen, fotògrafa, ni tan sols s'ha pres la molèstia de fer una foto (encara que està fent progressos). La primera bona foto que em va ensenyar -a més, amb orgull- eren uns clixés monòtons de tombes americanes, a la làpida de les quals no hi ha altra cosa que: Mother, Father, Twins o First Wife;¹³⁰ i justament no havia sigut ella qui havia enfocat l'objectiu sinó una amiga que l'acompanyava".¹³¹

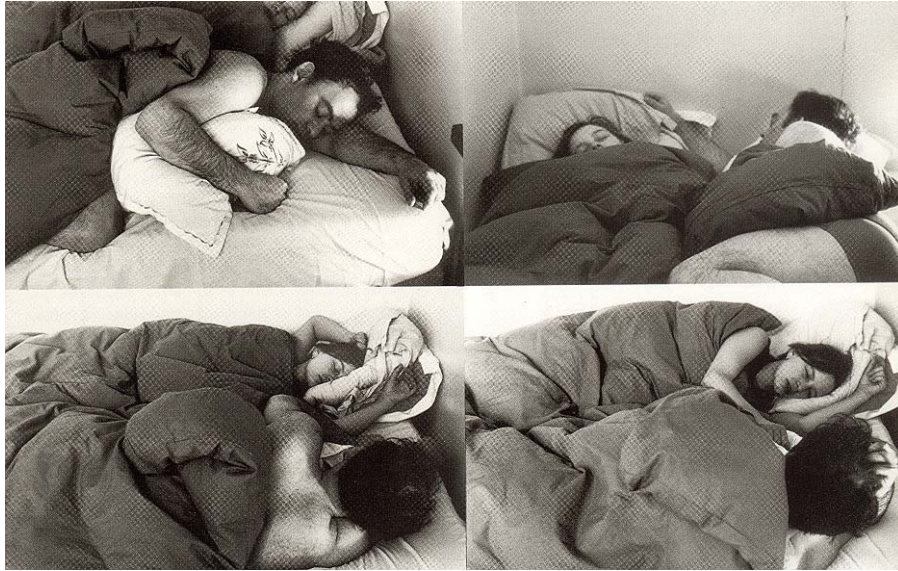
Com ja s'ha dit, un apartat comú en totes les seues obres són els textos, relats que serveixen, en molts casos, per a precisar el significat de les imatges. Hi descriu actes quotidians de tal manera que acaba convertint-los en un ritual. És a dir, fa un ritual màgic d'allò quotidià. Construeix històries que poden ser reals simplement pel fet que tots, en algun moment, hem sentit aquestes mateixes necessitats, aquestes obsessions, aquesta confusió entre el desig i la realitat. En general, treballa amb els sentiments que ens són comuns a tots, i amb els quals tots tenim unes certes coincidències.

La seua obra se situa en el territori de l'experiència. Tant la pròpia com l'aliena, tant la viscuda com la narrada, tant la real com la fictícia, tant la directa com la diferida, tant la somiada com la desitjada... amb les seues fotografies i els seus textos aconsegueix que gestos banals o arbitraris de la vida passen a formar part d'un ritual. Projectes desenvolupats en el terreny de la intimitat i que qüestionen el paper de l'espectador; que provoquen en ell un sentiment de malestar en

¹³⁰ [Mare, Pare, Bessons, Primera Muller].

¹³¹ Hervé GUIBERT. «Panegíric de una fabricante de historias». En el catàleg: *Relatos de Sophie Calle*. Fundació La Caixa, Barcelona, 1997, p.14.

participar, sense voler-ho, en aquestes xicotetes violacions de la intimitat. Com en la sèrie sobre el seu matrimoni, en què documenta, segons que els va vivint, diversos moments significatius, des que coneix la seua parella fins al divorci. Un projecte en què l'espectador pot contemplar i llegir moments d'intimitat de la parella i, així, sentir-se partícip d'una història personal que se situa entre la ficció i la realitat, i que més aviat incomoda. Perquè és íntima, i com a espectadors creiem que no tenim cap dret de conèixer-la. I a la vegada, de manera contradictòria, ens atrau i ens fascina, i continuem llegint els seus textos emmarcats per saber-ne més, per a conèixer tota la història.



Sophie Calle. *Les dormeurs* [Els dorments]. El vint-i-sisè i la vint-i-setena dorment, 1979.

Les dormeurs [Els dorments], 1979: 176 fotografies en blanc i negre de 28 persones que ocupen el seu llit durant huit dies seguits, succeint-se a intervals regulars. Havien de dormir durant unes huit hores, deixar-se

fotografiar, deixar-se mirar i contestar unes preguntes. Ella feia fotos i prenia notes de les actituds i els comportaments de cadascuna d'elles. L'exposició constava de les seues fotos i de les notes. Notes com les que podrem llegir a continuació, preses de les hores que van passar al seu llit el vint-i-sisè dorment, Roland Topor, i la vint-i-setena dorment, Frédérique Charbonneau.

[...] Els he vist una sola vegada, durant un dinar. Roland Topor havia proposat concedir-me tres dels meus desitjos. M'havia deixat el seu telèfon. Li telefone i li demane que em concedisca huit hores del seu son. Ha d'acceptar. Vol ser el primer o l'últim dorment. Vol venir amb Frédérique C. El diumenge 1 d'abril està ocupat, em pregunta si tinc lliure el diumenge 8. Arribaran a les 22 h i se n'aniran el dilluns 9 al matí.

El diumenge 8 d'abril, a les 22 h, rep Roland Topor i Frédérique Charbonneau. Els acompanye a l'habitació que ocuparan aquesta nit. És buida: la jove que havia de precedir-los s'ha oblidat de venir. En el seu lloc, al llit, he instal·lat un coixí com si fos un cos sota l'edredó. Els pregunte si volen canviar els llençols. Ell diu: 'Tant se me'n dóna'. Ella s'exclama: "Tant se te'n dóna?!". Pareix molt sorpresa. Ell: "No hem de canviar els llençols l'últim dia. Li deixarem els nets per a demà". Intente convèncer-lo de que faça el que vullga. Ell s'hi nega. Me'n vaig de l'habitació. Els deixe que en prenguen possessió. [...]

[...] Els agrada que jo fotografie així la gent, aïlladament. No trenque la intimitat, permet que siga viscuda en un altre lloc que no és sa casa, sota la mirada d'una voyeuse. [...] A mitjanit

me'n vaig de l'habitació. Els desitge una bona nit. He deixat el magnetòfon connectat. Al principi estan en silenci. Ell li pregunta si li molesta la llum... Fi de la cinta. A la una de la matinada vaig a fotografiar-los; ell llig. Els vaig a fotografiar cada hora. Ella no es mou mai. Ell es desperta cada vegada que faig una foto, però no obri els ulls. Canvia de posició. [...]

Suite Vénitienne [Suite Veneciana],¹³² 1980: en aquesta obra, ella es troba a París, i comença a perseguir un home pel carrer, i aquesta persecució la du des de París fins a Venècia. Disfressada amb una perruca i amb unes ulleres obscures, registra durant dues setmanes tots els moviments d'aquest home. A Venècia, encara que estableix amistat amb ell, continua fent-li fotos i prenent nota dels seus moviments de manera dissimulada, com si es tractara de la seua ombra. El resultat d'aquesta experiència és un llibre amb les fotografies, el text que va crear en aquell moment i els mapes del recorregut.



Sophie Calle. *Suite Vénitienne* [Suite Veneciana], 1980.
Detalls de l'obra, consta de 55 fotografies en blanc i negre, 23 textos i 3 mapes.

¹³² Per poder contemplar tot aquest projecte, a més de mirar i llegir el catàleg, podem visitar la pàgina web següent: <http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html> en la qual s'ha recollit una mostra exhaustiva del projecte.

L'Hotel, 1983 és una sèrie de contes que ella s'inventa sobre gent desconeguda, a partir de fotos preses en les habitacions que aquestes persones ocupaven en un hotel de Venècia on ella va treballar.



Sophie Calle. *L'hôtel. Chambre 28* [L'hotel. Habitació 28], 1981.

L'home au carnet [L'home de l'agenda], 1983: Sophie Calle troba l'agenda d'un home anomenat Pierre D; a partir d'aquesta agenda, naix un projecte de persecució a una persona sense tenir cap relació amb aquesta i sense que hi haja cap contacte. Entrevista la gent que estava anotada a l'agenda de Pierre i els incita a parlar d'ell. Amb totes les versions que els contactes de l'agenda fan sobre la personalitat del tal Pierre D, ella es va inventar el seu retrat. Va construir la vida d'una persona a partir de les experiències dels altres.

Podríem seguir glossant treballs com ara *The Bronx*, *Les Aveugles*, *Anatoli*, *Autobiographical Stories*, etcètera, però ens sembla que amb

els exemples anteriors ja ens podem fer una idea de què era allò a què es referia Sophie Calle quan parlava de fer un ritual màgic d'allò quotidià. Tanmateix, volem aprofundir un poc més en dos projectes que tenen en comú el caràcter autobiogràfic i que per la seua naturalesa resulten inversemblants: *La Filature* [El seguiment, conegut també com *L'ombra* o *El detectiu*] i *Autobiographical Stories* [Històries autobiogràfiques].

En *La Filature* [El detectiu], 1981, Sophie Calle va fer que sa mare contractara un detectiu perquè la seguira i informara diàriament de les seues activitats. L'obra es compon de les fotografies del detectiu i de les seues reflexions personals mentre era seguida per ell. En paraules de Sophie Calle:

*“A instàncies meues, ma mare va anar a una agència de detectius. Els va contractar perquè em perseguiren i informaren diàriament de les meues activitats, i perquè aportaren un testimoni real de la meua existència”.*¹³³

La idea de persecució, de vigilància i d'espionatge de caràcter documental està present en aquesta obra. Els textos aportats pel detectiu ens donen, simplement, informació sobre on era, com vestia, on s'aturava, etcètera, i amb aquesta informació asèptica ens quedem amb ganes de conèixer el personatge vigilat... I són les reconstruccions del personatge espiat les que ens aporten una història més novel·lada. Sophie Calle construeix una imatge pública d'ella mateixa, és a dir, crea el seu propi personatge.

¹³³ Del catàleg *Relatos*, Sophie CALLE. Fundació La Caixa, Barcelona, 1997. p. 58.



Dijous, 16 d'abril de 1981. 10.00h.

M'afanye a eixir. Un home m'espera al carrer. És detectiu privat. Li paguen perquè em seguisca. Jo he fet que li paguen per a seguir-me, però ell no ho sap.

INFORME

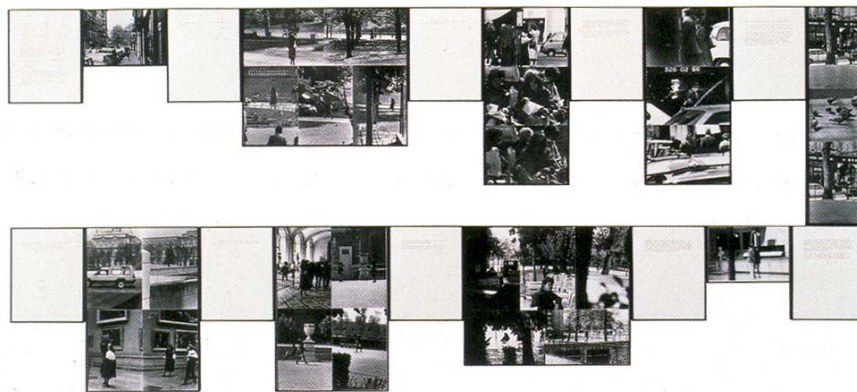
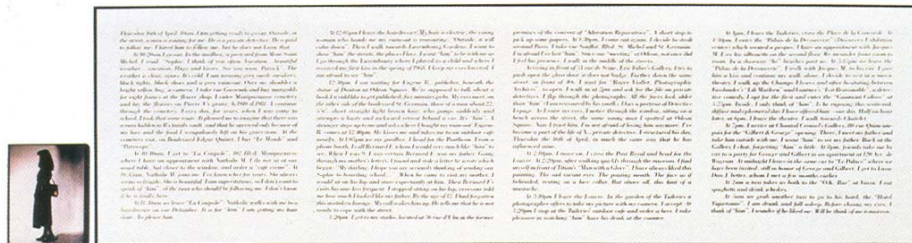
A LES 10.00h COMENCEM LA VIGILÀNCIA DAVANT DEL DOMICILI DE LA VIGILADA, AL CARRER LIANCOURT, NÚM. 22, AL DISTRICTE 14 DE PARÍS.

Isc a les 10.20h. En el correu trobe una postal del Mont Saint-Michel. Llegisc: "Sophie, pense sovint en tu. Vacances... Bon temps... vacances. Un bes. Fins prompte. Patrick". El dia és clar, assolellat, fa fred. Porte un pantaló curt de vellut, de color gris, calces negres, sabates negres i un impermeable gris. Una bossa de mà groc fort i una càmera fotogràfica penjada de bandolera.

Agafe el carrer Gassendi, i en la floristeria compre calèndules per huit francs. Entre al cementeri de Montparnasse i pose les flors a la tomba de Pierre V. 1919-1981. Creue el cementeri. Aquest trajecte el vaig repetir diàriament durant anys, quan anava a escola. Aleshores m'agradava imaginar que hi havia un home amagat al soterrani de la família R., i que si sobrevivia era gràcies a l'amor que jo li donava i als aliments que, escrupolosament, li deixava sobre la tomba. A l'eixida del cementeri, del costat del bulevard Edgar Quinet, compre *Le Monde* i *Pariscope*. A les 10.40 arribe a La Coupole, en el núm. 102 del bulevard Montparnasse, on he quedat amb Natalie M. M'assec en la nostra taula habitual, però més prop del cristall, i demane un cafè amb llet. A les 10.45 arriba Natalie M. Fa anys que la conec. Sembla tan fràgil com sempre. És bonica...

A LES 10.20h. LA VIGILADA IX DEL SEU PIS.

PORTA UN IMPERMEABLE GRIS I SABATES NEGRES, AIXÍ COM UNES CALCES DEL MATEIX COLOR. BOSSA GROGA DE BANDOLERA. A LES 10.23h. LA VIGILADA COMPRA FLORS A LA FLORISTERIA DEL CANTÓ DELS CARRERS FROIDEVAUX I GASSENDI. DESPRES ENTRA AL CEMENTERI DE MONTPARNASSE PEL NÚM. 5 DEL CARRER D'EMILE RICHARD. DEIXA LES FLORS DAMUNT UNA TOMBA I TORNA A EIXIR DEL CEMENTERI PEL COSTAT DEL CARRER D'EDGAR QUINET. A LES 10.37 h. LA VIGILADA COMPRA UN DIARI AL QUIOSC DEL BULEVARD RASPAIL NÚM. 202. A LES 10.40h ENTRA AL NÚM. 100 DEL BULEVARD MONTPARNASSE. A LES 11.32h LA VIGILADA IX DEL LLOC AMB UNA AMIGA D'UNS 27 ANYS, 1,67, CORPULENTA, CABELLS LLARGS DE COLOR CASTANY. VESTEIX PANTALÓ MARRÓ CLAR I JERSEI NEGRE...



Sophie Calle. *La Filature* [El detectiu], 1981.
Instal·lació en el Museu d'Art de Tel Aviv, 1996.



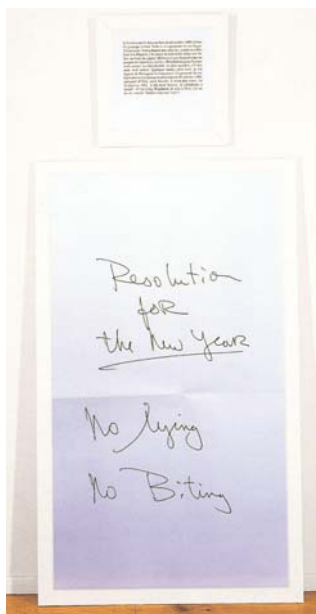
Sophie Calle documenta la seua activitat diària sabent en tot moment que és observada i que és ella la que està decidint allò que el detectiu documentarà. Un exemple de construcció d'una ficció sobre la vida real. El treball ens fa reflexionar sobre la mirada, sobre el fet de sentir-se observada, sobre la intimitat, sobre la privacitat... Un treball sorprenent i fascinant, digne d'una ment turbulenta i inquieta. De característiques semblants, és el segon treball al que volíem referir-nos *Autobiographical Stories* [Històries autobiogràfiques]:

[El vaig conèixer en un bar al desembre de 1989. Jo estava de pas a Nova York i es va oferir a allotjar-me. Vaig acceptar. Em va donar la seua adreça, em va entregar les claus i després va desaparèixer. Vaig passar la nit sola al llit. Sobre un tros de

paper descobert a l'atzar sota un paquet de cigarrets vaig llegir: "Resolucions per al nou any: no mentir més, no mossegar més". Aquell va ser el meu únic indici. Algun temps després, li vaig telefonar des de París per donar-li'n les gràcies. Va proposar reunir-se amb mi i em va donar cita per al 2 de gener de 1990, a l'aeroport d'Orly, a les nou del matí. No hi va acudir. El 10 de gener de 1991, a les 19h va sonar el telèfon: "Sóc Grez Shepard, estic a Orly. Porte un any de retard. Ens veiem?". Aquell home sabia parlar-me.]

[No podia comptar amb ell. S'havia retardat un any en la nostra primera cita. Per això, quan se'n va anar, i per assegurar-me que tornaria, li vaig exigir un objecte com a "ostatge". Una setmana després m'enviava una xicoteta pintura del segle XIX, *La carta d'amor*. Era el retrat d'una dona jove que se m'assemblava estranyament i que segons que ell escrivia, era el seu bé més preat. L'any següent, el 18 de gener de 1992, vam llogar dos anells i un testimoni i ens vam casar en un *drive-in wedding window* [finestreta per a casar-se sense baixar del cotxe] de la carretera 604 a Las Vegas. Com a regal vaig rebre *La carta d'amor*. Havia aconseguit un marit però d'ara endavant res no em garantia que tornara.]

[Volia una carta seua, però ell no l'escrivia. Un dia vaig llegir el meu nom, "Sophie", escrit a la part superior d'una pàgina en blanc. Allò em va donar esperances. Dos mesos després de la nostra boda, vaig observar que de la seua màquina d'escriure sobreixia un full. El vaig agarrar i vaig descobrir la frase següent: "T'he de fer una confessió: anit vaig besar la teua carta i la teua foto". Vaig prosseguir la lectura: "Un dia em preguntaves si creia en l'enamorament a primera vista. Et vaig respondre alguna vegada?". Però la nota no estava dirigida a mi: l'encapçalava una "H". La vaig ratllar reemplaçant-la per una "S". Aquesta carta d'amor es va convertir en la que jo mai havia rebut]



Sophie Calle
L'ostatge, 1989- 92.
L'encontre, 1989-92.
Fotografies en b/n i text.
170x100 cm i text 50x50 cm.



Sophie Calle.
La rival, 1989-92.
El divorci, 1989- 92.
Fotografies en b/n i text.
170x100 cm i text 50x50 cm.

[Entre els meus fantasmes hi ha el de ser home. En les meues fantasies jo sóc l'home. Greg se'n va adonar de seguida. Potser per això un dia em va proposar fer-lo orinar. Allò es va convertir en un ritual: em col·locava darrere d'ell, li desbotonava a cegues els pantalons, li agafava el penis, m'esforçava per col·locar-lo en la posició apropiada, apuntant bé. Després, el recollia de manera indolent i tancava la bragueta. Poc de temps després de la nostra separació, vaig proposar a Greg fer una foto com a record d'aquell ritual. Acceptà. Llavors en un estudi a Brooklyn, sota la mirada de la càmera, el vaig fer orinar en un poal de plàstic. Aquest clixé em va servir de pretext per a posar, per última vegada, la mà sobre el seu sexe. Aquella mateixa vesprada vaig acceptar el divorci.]



Sophie Calle. *La falsa boda*, 1989-92.

[La nostra unió improvisada, a la vora de la carretera que travessa Las Vegas, no em va permetre complir el somni inconfessat que compartisc amb tantes dones: portar algun dia un vestit de núvia. En conseqüència, vaig decidir convidar família i amics, el dissabte 20 de juny de 1992, per fer-nos una

foto de boda a l'escalinata d'una església del barri de Malakoff. El retrat anà seguit d'una falsa cerimònia civil, oficiada per un vertader alcalde, i un banquet. L'arròs, els confits, el vel blanc... no hi va faltar cap dels ingredients. Coronava amb una falsa boda la història més vertadera de la meua vida.]

En *Autobiografies*, Sophie Calle empra el relat per a fabricar la seua història. Es tracta d'una col·lecció d'històries vertaderes en les quals vincula objectes que han passat a ser importants per a recordar un moment amb el relat corresponent d'aquell moment. Fotografies d'objectes que han passat a ser fetitxes dins del món de l'artista i que li serveixen d'excusa per a narrar desitjos, obsessions, temors, episodis de la seua vida, anècdotes, records... Històries que, a més de construir la Sophie Calle que ella potser voldria haver sigut, mostren certes carències i necessitats, que potser ella soluciona fent-les públiques.

Les històries de Sophie Calle són tan fascinants que aconseguix que un altre creador d'històries, l'escriptor nord-americà Paul Auster, s'inspire en la seua obra per a crear el personatge de Maria Turner en la seua novel·la *Leviatán*. De fet, abans de començar el relat, en la primera pàgina, l'autor fa un agraïment a Sophie Calle perquè li haguera permès "mesclar la realitat amb la ficció".¹³⁴ Paul Auster converteix Sophie Calle en un personatge de la seua història, utilitzant rituals propis d'ella i uns altres d'inventats per ell i que després ella, en agraïment o per continuar el joc de ficcions que entre els dos amics s'ha creat, realitzarà en projectes posteriors. Per exemple, com el personatge de Maria Turner, es va imposar una dieta cromàtica que consistia a menjar aliments del mateix color, i a més, sols es permetia

¹³⁴ Paul AUSTER. *Leviatán*. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 7.

realitzar actes que començaren amb una lletra qualsevol de l'alfabet, que havia escollit aquell dia. El joc que s'havia iniciat amb la novel·la va continuar durant un temps, fins que Paul Auster va decidir parar-lo, perquè no volia sentir-se responsable de les coses que pogueren passar a Sophie Calle. Hem recollit una xicoteta mostra del personatge de la Maria Turner creada per Paul Auster, entre d'altres coses, perquè pensem que ens ajudarà a conèixer més el personatge de Sophie Calle:¹³⁵

“[...] Maria era artista, però el treball que feia no tenia res a veure amb la creació d'objectes comunament definits com a art. Algunes persones deien que era fotògrafa, d'altres es referien a ella anomenant-la conceptualista, d'altres la consideraven escriptora, però cap d'aquestes descripcions era exacta, i en última instància crec que no se la podria classificar de cap manera. El seu treball era massa desbaratat, massa idiosincràtic, massa personal per a ser considerat com pertanyent a cap mitjà o disciplina específics [...].”¹³⁶

“[...] Sense cap motiu conscient, va començar a seguir els desconeguts pel carrer: escollia algú a l'atzar quan eixia de casa al matí i deixava que aquesta elecció determinara el seu destí durant la resta del dia. Es va convertir en un mètode per a adquirir nous pensaments, per a emplenar el buit que pareixia haver-la absorbida... Finalment va començar a eixir amb la seua càmera i a

¹³⁵ Recomanem llegir la novel·la *Leviatán* per conèixer com deu comportar-se Sophie Calle: com deu començar els seus projectes, quines pautes deu seguir, com crea els personatges, etcètera. Paul Auster és amic de Sophie Calle i, en inspirar-se en ella per al personatge de Maria Turner, ens dóna una visió molt aproximada dels mecanismes d'invenció que utilitza aquesta artista. (El personatge de Maria Turner apareix en el relat a partir de la pàgina 75 del segon capítol).

¹³⁶ Paul AUSTER; *op. cit.*, p. 75.

prendre fotos de les persones que seguia. Quan tornava a casa a la nit, s'asseia i escrivia sobre els llocs on havia estat i el que havia fet, utilitzant els itineraris dels desconeguts per a especular sobre les seues vides i, en alguns casos, per a redactar breus biografies imaginàries. Així va ser més o menys com Maria va trobar accidentalment la seua carrera com a artista [...].”¹³⁷

Sophie Calle és Maria Turner en *Leviatán*. Tant l'artista com l'escriptor són incansables teixidors de la teoria de la casualitat. Calle a partir dels seus rituals privats i els estudis de la personalitat de l'altre; i Auster com a creador d'històries pel laberint de les coincidències. Entre els dos es crea un joc de reciprocitats que coincideix en les pàgines de *Leviatán*.

Tornant a reprendre el fil conductor dels seus treballs, s'ha de reconèixer que tots tenen un fort caràcter narratiu, i amb aquest terme no volem fer referència únicament al fet d'incloure textos que allarguen la història, sinó a la idea que la mateixa imatge té misteri i una composició narrativa. Les fotos estan preses com si foren plans d'una pel·lícula, són moviments, seqüències... fotografies silencioses en les quals els textos que les acompanyen prenen un gran protagonisme, ja que aporten la informació adequada per a poder construir les històries. Són textos extensos, però alhora senzills i fàcils d'entendre. Són com testimonis que van contant el que ha succeït, però a la vegada ella els enriqueix amb l'habilitat d'una bona narradora. No escriu frases, ni paraules soltes: el seu no és un llenguatge directe, ni té cap càrrega política, ni social, ni feminista; són històries personals, inquietuds, pensaments... Transcriu

¹³⁷ Paul AUSTER; *op. cit.*, p. 77.

conversacions, descriu moments viscuts, alguns de reals, uns altres de ficticis, narra experiències, parla de sentiments... Són textos que parlen d'experiències humanes. Fotògrafa, narradora, detectiva, espia, tota l'obra de Sophie Calle es caracteritza per narrar xicotets episodis de la seua vida quotidiana i convertir-los en curioses obres d'art.

En els seus treballs més recents, ha tornat a fer-se seguir per una detectiva (*Vingt ans après* [Vint anys després] 2001); ha observat i controlat gent, a partir de les imatges que registra el dispositiu de seguretat d'un caixer automàtic (*Unfinished* [Sense acabar], 2003); o ens ha parlat del dolor i el trauma que ha suposat la ruptura amb la seua última parella (*Douleur exquise* [Dolor exquisit], 1984-2003). Projectes que es van poder contemplar junt amb d'altres en l'exposició retrospectiva que li va dedicar el Centre Pompidou de Paris: *M'as-tu vue* [M'has vist].¹³⁸ En aquesta exposició ens va tornar a confirmar que la seua obra és fascinant i que mai podrem saber el grau de veritat que hi ha darrere dels seus treballs.

Les seues obres ens agraden, ens atrauen sense poder evitar-ho, sentim curiositat per observar els seus moviments, els seus rituals, les seues mentides... Tot és un joc per a Sophie Calle, una invenció constant, pura ficció, i cap idea és massa extravagant per a ella, per a no provar-la.

¹³⁸ Del 19 de novembre 2003 al 15 de març de 2004. Catàleg de l'exposició: AD. *Sophie Calle. M'as-tu vue*. Editions du Centre Pompidou, Paris, 2003.

9.2. Narracions poètiques: Duane Michals l'inventor d'històries

Duane Michals (McKeesport, Pennsylvania, 1932) és un inventor d'històries. L'anomenem inventor, ja que ell prepara l'escenari d'allò que vol fotografiar, no retrata la realitat tal com és, ell cuida, organitza i fins i tot elabora cada detall que apareixerà en les seues imatges. És a dir, primer pensa una història, després prepara el decorat que necessitarà per a narrar-la, els personatges, la roba, la llum -que sempre sol ser natural- i finalment fotografia.

Les fotografies de Duane Michals oscil·len entre la realitat i allò imaginari. Mai no retrata la realitat, no li interessa; ell prefereix recrear espais, moments, personatges... per fotografiar-los.

Per clarificar aquests primers apunts que hem deixat caure sobre Duane Michals, creiem que val la pena llegir les seues pròpies paraules:

“La fotografia és un instrument per a la invenció, no per a la captura de la realitat. La càmera és com una màquina d'escriure, en el sentit que pots usar la màquina per a redactar una carta d'amor, un llibre o el text d'un anunci. És a dir, no és més que una màquina, com la càmera. I alguns la utilitzen sobretot per a documentar la realitat; un rostre amb el qual t'encreues pel carrer, un accident... Jo crec que també es pot usar com a vehicle de la imaginació. La fotografia és un art, però sempre serà un art menor, sempre, perquè tal com la practiquen la majoria dels fotògrafs, li falta un ingredient essencial del gran art: la invenció completa. Un escriptor s'asseu davant una pàgina en blanc i tot allò que posa sobre el paper prové de la seua imaginació. Un pintor utilitza un llenç intacte i, encara que estiga

copiant alguna cosa, sempre està inventant. Tenim una pel·lícula verge: Cartier-Bresson podia no haver estat allí, però aquest home hauria botat igual per damunt la bassa d'aigua, en la famosa foto de l'ombra. Va ser un fet que ell va recollir elegantment, però que s'hauria produït de la mateixa manera sense la seua presència. En la vertadera invenció, allò que mostres no hauria existit si l'artista no ho haguera inventat. Així que mentre els fotògrafs continuen entestats a 'trobar fotografies' en lloc d'"inventar-les', continuaran passant la vida buscant alguna cosa. Un artista no troba un quadre, un escriptor no troba una novel·la, són obres d'invenció, les fan ells. Si Cartier-Bresson a aquelles persones els haguera dit: 'Vull que estiguen allà, i que esmorzen...', això hauria sigut inventar una foto, i no observar-la i trobar el moment".¹³⁹

Duane Michals podria ser considerat un novel·lista que, en lloc d'escriure llibres, escriu mitjançant les imatges. Controla tot el procés creatiu des del començament fins al final, sense deixar espai per a l'atzar. La seua imaginació concep allò que posteriorment fotografiarà: ell inventa cada situació que fotografia segons allò que vol contar. Tot allò que Michals utilitza per crear la seua obra està en funció d'una bona narració, i aquest és un dels aspectes que caracteritza el seu treball.

A finals dels anys seixanta, realitza les seues primeres seqüències fotogràfiques, i cadascuna d'aquestes es pot llegir com un escenari artificial, on els personatges, més que amics, semblen actors molt conscienciats d'allò que l'artista busca narrar. No són de cap manera

¹³⁹ Duane MICHALS. *Conversaciones con fotógrafos. Duane Michals habla con Enrica Viganò*, La Fábrica Editorial i Fundació Telefónica, Madrid, 2001, p. 25-27.

fotografies disparades a l'atzar. Són escenografies calculades al mil·límetre i que li permeten contar les seues històries. Per exemple: en la seqüència fotogràfica *Encontre casual*, dos hòmens s'encreuen pel carrer. En eixe moment alguna cosa passa pel cap dels dos, perquè després d'encreuar-se, els dos es giren i es miren l'un a l'altre: Es coneixien? Acaben de recordar alguna cosa? No ho sabem. O potser, senzillament és la representació d'una seqüència que passa cada dia un milió de vegades, i que l'artista ha intentat representar.



Duane Michals. *Chance Meeting*, [Encontre Casual]. Seqüència de 6, 1970.

La majoria de seqüències consten de 5 a 8 fotografies individuals i es basen en la relació entre dues persones i amb un curs lineal d'acció no molt diferent del d'una pel·lícula. Per als muntatges, pren aquelles fotografies que resulten vitals per a l'acció i les uneix perquè

l'espectador puga convertir-les, en la seua ment, en una seqüència completa. Una narrativa molt simple, però que encara deixa un espai en què és necessària la imaginació de l'espectador. Seqüències fotogràfiques en les quals la càmera va movent-se per l'escenari i incorporant, a poc a poc, nova informació que canviarà o, millor dit, ampliarà el significat de les imatges en el seu conjunt. És a dir, formen una unitat en la qual una imatge porta a una altra: són una successió de fotografies que aconseguen un desenvolupament temporal, o siga narratiu.

Al mateix temps que experimenta amb les fotografies seqüencials, comença a incorporar text manuscrit a les fotografies. Segons ha comentat, decebut per les limitacions de la reproducció fotogràfica i per tot allò que de cap manera es pot fotografiar, va començar a complementar les seues fotografies amb extensos textos escrits a mà. Perquè, com ha apuntat, encara que una foto ofereix una imatge de la persona retratada, no transmet res sobre el caràcter o els pensaments d'aquesta persona, i ell sempre intenta comunicar més enllà de la realitat representada, és a dir, més enllà d'allò retratable, i per ell, la fotografia sols recull l'aparença externa.

Pensem que els textos de Duane Michals en un principi sols pretenien ser els títols de les imatges, però a poc a poc, van anar estenent-se en longitud, fins a arribar a ser breus relats que acompanyaven les imatges i parlaven dels somnis, del desig, de la fugacitat del temps, de la proximitat de la mort... Títols manuscrits a la part de baix de les imatges, inscripcions cal·ligrafiades de manera individual sobre el paper fotogràfic de les diferents còpies d'una mateixa imatge i que, progressivament, es convertiran en històries, contes o poesies que circularan al costat de les imatges.



Duane Michals. *The pleasures of the globe*, [Els plaers del guant].
 Seqüència de 14 fotos en gelatina de plata, 8x12,5 cm cada una.

ELS PLAERS DEL GUANT

[Encara que no li venia de pas, mirar l'aparador d'aquella tenda s'havia convertit en un ritual diari. Sentia un plaer estrany en contemplar que encara eren allí.]

[És clar que se li havia ocorregut comprar-los, però si foren seus no seria el mateix, tot s'hauria llançat a perdre.]

[No podia apartar la mirada dels guants.]

[Estava fascinat per la forma tan estranya que havia pres un dels seus guants. S'havia convertit en un túnel pelut i rar, dins estava tot obscur i calent.]

[Que meravellós era deixar que la seua mà entrara al túnel i veure fins on el portaria el guant!, va pensar.]

[El guant és va engolir la seua mà.]

[Es va asseure al costat d'una dona que portava un sol guant, ella llegia el diari. Els seus ulls seguiren el guant quan ella, absent, se'l va arrimar als cabells.]

[Lentament, el guant va dur la seua mà cap al cos d'ella. Ell no tenia voluntat.]

[El guant va fer allò que volia fer.]

[El guant d'ella s'havia convertit en la mà d'ell.]

[El guant va dur la mà d'ell pel contorn de la cara d'ella.]

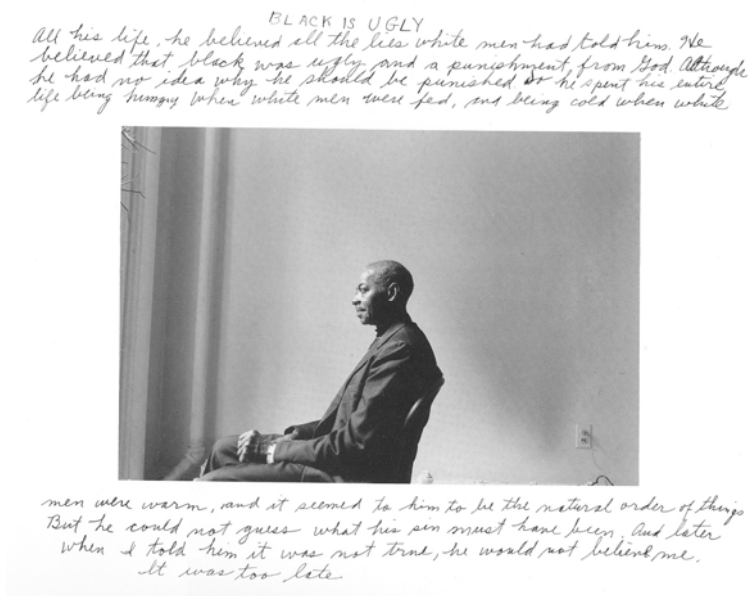
[Ella se'n va anar de sobte i es deixà el guant oblidat.]

[Duane Michals (firma de l'autor) 9/25.]

El 1978 comença de forma experimental a cobrir amb pintura les imatges fotogràfiques, no sols les seues fotografies, sinó també les d'artistes clàssics de la fotografia del segle XX, -Cartier-Bresson, Atget o Ansel Adams- amb aquests afegits de pintura, torna a deixar ben clar que poc que per a ell significa la fotografia *per se*. Segons Duane Michals, un dels majors problemes dels fotògrafs és quedar-se únicament en allò que veuen els seus ulls o en fotografiar la realitat. Ell afirma que: “*la majoria de fotògrafs són reporters. Jo sóc narrador d'històries*”. Per a ell, la fotografia és sols el mitjà per a aconseguir un fi, i pensa que aquest mitjà de reproducció millora en ser complementat per altres formes d'expressió com ara la prosa, la poesia, el dibuix i la pintura, ja que intensifiquen amb imaginació la imatge fixa que la fotografia ofereix del món.

Durant el mateix període, comença a il·lustrar amb fotografies alguns poemes del poeta Konstandinos Kavafis, treball que va donar lloc a la publicació *Homage to Cavafis*, en la qual publica junts fotografies i poemes, donant-los la mateixa importància. L'encontre amb l'obra de Kavafis el va impulsar a escriure els seus propis poemes. Poemes que publicarà el 1984 sota el nom *Sleep and Dream*, fotografies i textos

manuscrits que giren al voltant d'un tema molt recurrent en la seua obra: els somnis i la mort. El 1986, publica *The Nature of Desire*, un llibre similar a l'anterior -poesies i fotografies-. En els dos llibres, les imatges sempre van acompanyades de text, i es percep una disposició narrativa i una gran harmonia entre poesia i fotografia.



Duane Michals. *Black is ugly* [El negre és lleig], 1974.

[Tota la seua vida va creure les mentides que els blancs li havien dit. Va creure que el negre era lleig i un càstig de Déu. Encara que no tenia ni idea de per què havia de ser castigat. Així que va passar fam tota la seua vida mentre els blancs tenien menjar: va passar fred mentre els blancs tenien calor; i li pareixia que aquest era l'ordre natural de les coses. Però no podia endevinar quin havia sigut el seu pecat. I després, quan li vaig dir que no era veritat, no volia creure'm. Era massa tard].

En el treball de Duane Michals, escriure a mà damunt les còpies, a més de ser un element que reforça el caràcter narratiu de les imatges, és primer que res un efecte estètic bellíssim. Només veure-les, sense llegir-les, captiven la nostra mirada, són tan poètiques, amb uns traçats tan plàstics... Cada vegada que fa una còpia reescriu el text, i l'escriptura, és clar, mai no és igual. De vegades s'equivoca, ho ratlla i torna a escriure. Per tant la còpia fotogràfica no és anònima, i necessita que l'autor intervinga en el positiu per a ser finalitzada. Amb el text, Michals busca dir alguna cosa més, que el text aporte allò que la fotografia fixa no dóna; els textos expliquen allò que la foto mai no pot dir.

Amb paraules del mateix Duane Michals entendrem millor la seua estratègia narradora:

“Vaig arribar a les seqüències fotogràfiques perquè sóc narratiu, sóc un narrador i conte una història, de manera que el ‘moment decisiu’ no funciona per a mi tot el temps [es refereix a si la fotografia mostra un moment concret, el moment decisiu, o siga que una imatge val més que mil paraules...]. Necessite un abans i un després per a expandir el concepte, i així tendisc a resoldre, a fer fotografies, de manera que m’ajuden a explicar la meua idea particular. A vegades una fotografia val més que mil paraules, però quasi sempre aquelles mil paraules són mentida. Una única fotografia falla per a mi. No crec en les aparences, així que he de completar allò que estic explicant amb text perquè moltes vegades estic parlant de mi. Com en la foto de mon pare, ma mare i el meu germà A letter from my father, el text que acompanya aquesta imatge parla de la meua relació amb mon pare, cosa que mai veuràs

en la foto, així que vaig començar a escriure. Quan la foto falla comence a escriure sobre el que no pots veure-hi".¹⁴⁰



A LETTER FROM MY FATHER

As long as I can remember, my father always said that one day he would write me a very special letter. But he never told me what the letter might be about. I used to try to guess what intimacy the two of us would at last share, what mystery, what family secret would be revealed. I know what I hoped to read in the letter. I wanted him to tell me what he had hidden his affection. But then he died, and the letter never did arrive. And I never found that place where he had hidden his love.

Duane Michals. *A letter from my father*, [Una carta de mon pare], 1975.

[UNA CARTA DE MON PARE. Des que tinc memòria, mon pare sempre m'havia dit que m'escriuria una carta molt especial. Però mai no em va dir de què parlaria la carta. Jo intentava endevinar quina classe d'intimitat podríem compartir, quin misteri, quin secret de família em seria revelat. Jo sé què esperava llegir en la carta. Volia que em diguera on havia amagat el seu afecte. Però aleshores es va morir, i la carta mai no va arribar. I jo mai no vaig trobar el lloc on ell havia amagat el seu amor.]

¹⁴⁰ Duane MICHALS. Entrevista realitzada per Rosa Olivares per a la revista EXIT, número 0 Madrid 2000, p. 62.

*“Jo vaig començar a utilitzar la seqüència i després l’escriptura perquè necessitava expressar unes idees i havia de trobar la manera de fer-ho. Em definisc com a expressionista perquè per a mi no és qüestió de fotografia o de pintura o de poesia; per a mi és només una qüestió de necessitat de comunicar les meues idees. La fotografia descriu molt bé, però si el fotògraf no posa res de seu en la descripció llavors es queda en pura descripció. Per exemple, si en A letter from my father haguera fet només el retrat de mon pare, hauria ensenyat quin aspecte tenia als cinquanta anys, però jo necessitava contar coses que no es veien en la foto i vaig haver d’escriure per a aconseguir explicar la falta d’afecte que caracteritzava la nostra relació”.*¹⁴¹

En el treball de Duane Michals hi ha un matís autobiogràfic, que no sols té relació amb el tractament que fa d’experiències pròpies -la seua homosexualitat, la relació amb son pare-, sinó que es deu, a més a més, al fet que els textos estan manuscrits en primera o tercera persona. Conta històries personals però no et fa saber que són seues. Parla d’allò de què tots sempre han parlat: de l’amor, de la mort, dels sentiments, de la bellesa... Sovint, també utilitza el somni com a tema de les seues fotos, fent paral·lelismes entre somni i mort. Veritablement, la mort és un tema obsessiu en els seus treballs. Dormir, somniar i morir són temes constants en el seu treball. Amb gran senzillesa i d’una manera molt poètica, en els seus treballs reflecteix la seua contínua preocupació pel ser humà.

¹⁴¹ Paraules recollides d’una entrevista realitzada per Enrica Vigano, el 13 de juny de 2001, amb motiu de la seua exposició *¿Quién es Sidney Sherman?* En la galeria Max Estrella, dins del programa de PhotoEspaña 2001. <http://inicia.es/de/rrodriguezr/paginas/duane.htm>

THE UNFORUNATE MAN

*The unfortunate man could not touch the one he loved.
It had been declared illegal by the government.
Slowly his fingers became toes and his hands became feet.*



*He began to wear shoes to hide his shame.
It never occurred to break the law*

Duane Michals. *The unforunate man*, [L'home desafortunat], 1976.

[L'home desafortunat no podia tocar la persona que estimava. El govern ho havia declarat il·legal. A poc a poc els dits de les mans se li van convertir en dits dels peus i les mans en peus. Va començar a posar-se sabates per ocultar la seua vergonya. Mai no se li va acudir trencar la llei].

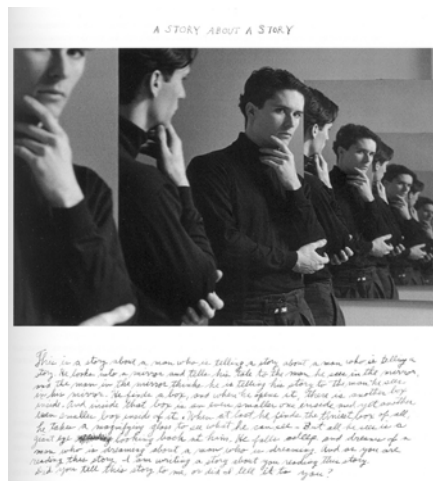
Tot el que ell fotografia naix de la seua imaginació, no són personatges, ni paisatges que esperen ser fotografiats; ell inventa cada situació que fotografia, segons allò que vol contar. Així doncs, creiem que, com a fotògraf, Michals estaria quasi més a prop d'un novel·lista que d'un reporter. Ell és com un director de cinema: pensa la història, el decorat, busca els personatges (anima amics, coneguts i membres de la seua família a actuar, però en alguns casos és ell qui representa el paper, prepara la càmera i un amic fa la fotografia, o bé es fa en exposició automàtica), i aleshores, amb la combinació de la imatge fotogràfica i el text manuscrit, aconsegueix la coherència narrativa que busca. Aprofita enormement les tècniques fotogràfiques i totes les possibilitats que li dóna la càmera per a fer desenfocats, dobles exposicions, exposicions múltiples, *sandvitxos*... i així emprà també aquests recursos tècnics per a aportar més personalitat i unicitat a la història que ens vol contar. Tot allò que Michals utilitza per crear la seua obra està en funció d'una bona narració.

En *A story about a story*, hi ha un home tocant-se la barbeta amb la mà, mirant el seu reflex multiplicat repetidament per un espill, com si mirara dins d'un túnel que s'estén a l'infinit. A més, la sensació està reforçada pel text que l'acompanya. Un univers que va obrint noves portes, que va expandint-se cap a nous camins.

[UNA HISTÒRIA SOBRE UNA HISTÒRIA.

Aquesta és la història d'un home que està contant una història sobre un home que està contant una història. Mira dins d'un espill i conta la seua història a l'home que veu en l'espill. Troba una caixa, i quan l'obri hi ha una altra caixa dins. I dins d'aquesta caixa n'hi ha una altra de més menuda, i una altra encara més menuda dins d'aquesta. Quan finalment troba la

caixa més xicoteta de totes agafa una lupa per esbrinar què hi pot veure. Però l'única cosa que hi ha és un ull gegant que el mira. Es queda adormit i somia un home somiant un home que està somiant. I mentre llegeixes aquesta història estic escrivint una història sobre tu llegint aquesta història. Em vas contar tu aquesta història o te la vaig contar jo a tu?]



Duane Michals. A story about a story [Una història sobre una història], 1995.

La manera com escenifica les seues històries està molt emparentada amb la narrativitat cinematogràfica i amb l'escenografia teatral. Com hem pogut comprovar, no només construeix una obra estèticament bella, sinó que totes les seues característiques emfatitzen allò que ens vol contar. Per finalitzar direm que allò que ens queda clar de la lectura de diverses entrevistes, és que a Duane Michals li agrada jugar i divertir-se amb les seues creacions, i que el humor i la innocència formen part del seu treball: imatges i paraules que es complementen per a fer narracions poètiques.

9.3. Històries políticament incorrectes: Hans Haacke

En aquest apartat cabrien molts artistes i moltes maneres de fer, ja que, com ja hem apuntat anteriorment, els artistes compromesos sempre han criticat el poder establert, han estat contestataris i s'han queixat i manifestat sempre que ha estat necessari. Diu Ambra Polidori:

*“L’art polític ha existit sempre, i no sols a partir de l’avantguarda soviètica dels anys 20, la pintura mural mexicana dels 30 o el Guernica (1937) de Picasso. És una constant i una presència fonamental de tota obra artística que no deixa de parlar del seu temps, del context en que sorgeix i d’allò a què dóna suport o que rebutja”.*¹⁴²

La política es troba per tot arreu i ningú no pot desvincular-se’n, perquè comporta una forma de viure, de ser, de pensar, de vestir, de gaudir del temps d’oci... i més encara si ets artista i les teues idees o els teus projectes, són exposats en llocs públics perquè puguen ser vistos pels altres. Sempre que expresses els teus pensaments, fas política, encara que no sigues polític:

*“Sóc artista, no una política. Com a artista pense que la comunicació forma part del meu treball. No puc arribar a milions de persones, però sí a unes quantes”.*¹⁴³

¹⁴² Ambra POLIDORI. «Lecciones oscuras sobre racismo, identidad y relaciones de poder». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 87. Madrid, any X, maig-juny de 1992, p. 21.

¹⁴³ Ferry BERKOWITZ. «¿Qué es una vida sin libertad?». *El Sueño imperativo*. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1991, p.139.

I això és el que fan determinats artistes plàstics: aprofitar el llenguatge per explicar les coses amb claredat, per evitar fer botiges, escriure amb lucidesa i no amagar els fets. Potser, per expressar públicament la seua disconformitat, seran titlats de *políticament incorrectes*.¹⁴⁴ Incorrectes en què? Per a qui? Per no ser *respectuosos* amb el sistema? Per no seguir la norma? En veure alguns projectes de Hans Haacke entendrem perquè aquest artista el considerem *políticament incorrecte*.

“Si l’art contribueix, entre d’altres coses, a determinar la nostra manera de veure el món i de configurar les relacions socials, aleshores hem de tenir en compte quina imatge del món promou i quins interessos serveix”.

Hans Haacke

Hans Haacke (Colònia, Alemanya, 1936) és un artista peculiar i molt interessant, amb un treball orientat a l’anàlisi dels interessos que mouen l’art i la política. En les seues obres, els plantejaments polítics i estètics s’entrellacen constantment amb l’objectiu de desemmascarar fets que s’ignoren, per tant de construir una consciència crítica.

El 1971, el que aleshores era el director del Salomon R. Guggenheim Museum, Thomas M. Messer, va cancel·lar, només sis setmanes abans

¹⁴⁴ Aclarir que encara que nosaltres estem utilitzant el terme *políticament incorrecte*, aquesta expressió ha estat adaptada per nosaltres. En canvi als diccionaris podrem trobar el terme *políticament correcte*. Per exemple, segons el Centre de Terminologia TERM-CAT, Llenguatge políticament correcte és: discurs que vol evitar determinades formes d’expressió que transmetin continguts pejoratius o marginadors en relació amb el sexe, l’ètnia, la religió, el grup o la classe social, la llengua, etcètera. de les persones. <Filologia. Llengua. Literatura>.

de la inauguració, la primera exposició individual de Hans Haacke als Estats Units. El comissari Edward E. Fry va perdre el seu lloc de treball i mai més s'ha vinculat a cap museu. I Haacke es va convertir en un artista malvist pel sistema americà. Què havia passat? Què mostrava en aquella exposició? Per què li tancaren les portes del Guggenheim? Sembla que la instal·lació anomenada *Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real-Time Social System* [Shapolsky et al. Societats Immobiliàries de Manhattan, un sistema social en temps real] va ser la causant que s'anul·lara l'exposició.



Hans Haacke.

Shapolsky et al. Societats Immobiliàries de Manhattan, un sistema social en temps real, 1971.

La peça constava de 142 fotografies d'edificis i de solars buits, amb dades de la seua ubicació, així com del seu valor cadastral, de l'anterior propietari, etcètera, basant-se en informació extreta del

registre de propietat de la ciutat. Aquesta obra analitzava l'especulació urbanística i les seues conseqüències en l'entorn social d'alguns barris de la ciutat; una especulació que estava realitzant el grup immobiliari Shapolsky, grup com es va descobrir, excessivament poderós a Manhattan.

Hans Haacke es va negar a fer l'autocensura que se li recomanava. Però com que, evidentment, no interessava que isqueren a la llum les històries que ell contava d'una manera extremadament clara, li va ser imposada la censura. L'any 1971, en una entrevista Haacke va declarar: "*La informació pot ser potencialment eficaç si es presenta en el moment i en el lloc oportuns*".¹⁴⁵

L'experiència d'aquesta censura, de segur que va ajudar a madurar el caràcter crític que ha acompanyat tota la seua obra, amb constants intrusions en l'economia, la política de la cultura i el paper de l'art en la societat. Potser aquesta censura museística va convertir el paper ideològic i el paper crític en el centre dels seus treballs/investigacions. Haacke és considerat a nivell internacional com l'artista polític per excel·lència. Sempre ha pres posició davant les contradiccions de l'art i la cultura, davant els mitjans de comunicació i el mercat, i també sobre *l'ètica*, tan ambigua, de les empreses multinacionals. Provocador o compromès, sempre ha documentat el seu treball i ha investigat fins a demostrar les múltiples interconnexions per les quals una obra d'art no és mai neutra, sinó que representa un paper en la societat.

¹⁴⁵ Jeanne SIEGEL. «Artwords. Discourse on the 60s and the 70s», Arts, maig de 1971. Nova York: Da Capo Press, 1992.

Un gran referent en les seues obres és també l'*apartheid* sud-africà. Com en *A Breed Apart* [*Una raça especial*, 1978] en què mostra com el fabricant d'automòbils britànics Leyland ajuda a conservar (evidentment, perquè n'obté beneficis) el sistema racista sud-africà. El 1980, realitza una exposició sobre el tràfic d'armes internacional dirigit al tercer món, en què assenyala els noms dels empresaris i dels països que el promouen. I el 1981 trau a la llum les dures condicions de treball a què es veuen sotmeses les dones en els consorcis xocolaters de Peter Ludwig, famós empresari alemany i gran col·leccionista d'art.

En totes aquestes exposicions hi ha una gran posada en escena per a explicar al públic amb claredat tot allò que ha descobert. Dades que posen a l'espectador la pell de gallina, investigacions que produeixen malestar estètic i moral, dubtes i reflexions sobre la consciència de l'ésser humà.

En ocasions, les instal·lacions de Hans Haacke no despertarien tanta polèmica si no anaren acompanyades de paraules. Aquestes narracions defineixen les imatges i són les que tenen tot el poder d'acabar de convèncer, d'aclarir, de confirmar allò que contemplem. Hans Haacke és un artista que s'apropia qualsevol objecte, igual recorre a la pintura que a l'escultura, a la fotografia, al fotomuntatge, a textos... De la mateixa manera que també està molt còmode treballant en el món de les comunicacions. Tot amb un plantejament ideològic, però sense oblidar mai les qualitats estètiques.

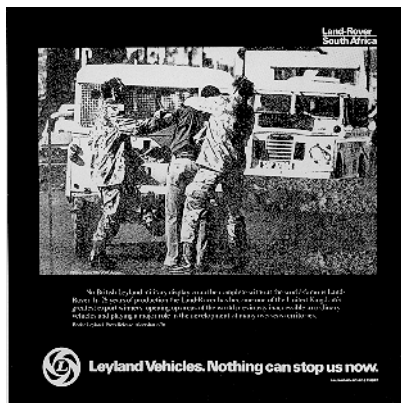
Jaguar Una raça especial



Jaguar, una raça especial. Ha nascut la nova generació de Jaguar Executive. I ha obert les portes a un nou món... un món en què, per la seua sofisticació i la seua classe extraordinària, només hi entraran uns quants elegits. És un món creat per al líder, i no per als de baix. Per als qui han triomfat i se situen a part de les masses. Per als qui exigeixen, i es mereixen, una qualitat de vida que conjuga luxe, elegància i perfecció.

Leyland South Africa
Vehicles Leyland. Ara res no pot parar-nos.

Land-Rover South Africa



Cap equipament militar de British Leyland no estaria complet sense el famós Land-Rover, conegut a tot el món. En 28 anys de producció, el Land Rover s'ha convertit en un dels grans reis de l'exportació del Regne Unit, ha obert mercats inaccessibles per als vehicles ordinaris i ha tingut un paper fonamental en el desenvolupament de molts territoris estrangers.

Vehicles Leyland. Ara res no pot parar-nos.
Leyland Britànica, roda de premsa, Aldershot 1976

Hans Haacke. *Una raça especial*, 1978.

Les seues exposicions han estat cancel·lades moltes vegades per ser *políticament incorrectes*, o per desvelar finançaments o negocis bruts en què sempre apareixen noms massa coneguts i que convé que continuen en l'anonimat. Les temptatives de censura demostren que els censors pensen que l'exposició pot tenir conseqüències poc beneficioses per a qui ostenta el poder. Sense anar més lluny, el 1991, a Barcelona se li va anul·lar una exposició a la Fundació Miró, en què pretenia analitzar la utilització d'imatges o temes de l'artista Miró en els logotips d'empreses espanyoles com: Viva-Air, Banesto, La Caixa, Ibercaja... Haacke acusava aquestes empreses de fer ús d'imatges de Miró sense pagar-ne els drets d'autor corresponents. Sembla que la cancel·lació va ser provocada pel fet que la Fundació Miró temia perdre les ajudes econòmiques que rebia d'algunes d'aquestes empreses.

Haacke ha realitzat treballs sobre Marlboro, Bennetton, Mercedes Benz, Shell, La Caixa, Port Aventura, Philip Morris, i també sobre Ernst Jünger, Arno Breker, sobre el nazisme i Adolf Hitler, etcètera. El seu discurs historicoartístic sempre és crític. Utilitza el text en les seues obres per traure tots els draps bruts, per explicar allò que ocorre darrere de certes empreses. Empreses que *casualment* sempre ens venen una imatge de legalitat i d'honestedat, molt diferent de la que després Hans Haacke ens mostra. La manipulació de la publicitat o de la imatge identificativa de l'empresa és una tècnica recurrent en els seus treballs. Utilitza les fotografies que aquella mateixa empresa fa servir en les seues campanyes publicitàries, amb la qual cosa crea una gran confusió i, a la vegada, una ràpida identificació amb l'empresa de la qual ens parla. És una estratègia que utilitza l'artista per aconseguir l'atenció de l'espectador. Una vegada captada l'atenció,

crea amb el text el seu discurs, o siga, la seua denúncia sobre el funcionament intern d'aquesta empresa o institució.



Hans Haacke. *Continuïtat*, 1987.

Mercedes-Benz

La vostra bona estrella a la carretera

[Un text molt extens, en què es documenten les relacions comercials de Deutsche Bank i el holding Mercedes amb el regim racista sud-africà. És a Sud-àfrica que es troba l'única unitat de producció de turismes fora de Alemanya d'aquest grup. El grup Daimler-Benz subministra vehicles blindats al exercit i a la policia sud-africans perquè els utilitzen contra la població negra i, així, afavoreix el sistema de l'apartheid.]

La gran aportació de Haacke a l'art és, potser, que parodia i manipula l'actualitat o la moda amb un resultat sorprenent, perquè a partir del seu treball van eixint totes les implicacions, polítiques, sociològiques i econòmiques. Allò polític en l'obra de Haacke no està circumscrit a cap partit polític, a una militància o a una lluita, més aviat és una actitud crítica davant la realitat, un discurs amb valors ideològics que duen a la reflexió. És una denúncia de problemes socials i d'aspectes conflictius. I darrere els seus testimonis hi ha infinitat de recursos, de procediments, de llenguatges. És a dir, el resultat formal pot captivar-nos

tant com les seues intencions. Utilitza el recurs lingüístic per fer efectives les seues denúncies, per aclarir i informar, i els seus missatges són específics, clars i contundents.



“Obra social”

[Anheuser-Busch, propietari de la cervesa Budweiser i de Bimbo, controla el 19% de Port Aventura, en què Budweiser es presenta al mercat espanyol. Anheuser-Busch ha dissenyat el “Far West” del parc. Sols es poden veure indis americans a les botigues de regals].

Hans Haacke. “Obra Social”, 1995.

Instal·lació: 12 plafons de 100x50cm. Metacrilat, serigrafia, fotografies i vinil.

Fotografies realitzades el maig de 1995 al parc temàtic de Port Aventura, (Tarragona).

9.4. Històries que beuen dels *reality shows*: Gillian Wearing

És probable que *reality shows* no siga la paraula més adequada per a referir-nos a aquesta estratègia plàstica que exposarem a continuació. És per tant, que volem fer notar que en cap moment es pretén usar aquesta paraula en to pejoratiu. Però és inevitable la connotació negativa quan aquest terme l'associem amb qualsevol dels programes anomenats *reality shows*, o *xous d'impacte*, que cada dia omplien els espais de les nostres televisions.

El que volem explicar és que hi ha una sèrie d'artistes que s'han vist influïts pels xous televisius, segurament perquè han nascut en l'era de la imatge, i és, doncs, completament normal que s'apropien aquest mecanisme narratiu per a la seua obra. Això sí, sense que la morbositat en siga l'element indispensable, ben al contrari del que ocorre als programes televisius. En canvi, fan seu el mecanisme mitjançant el qual aconsegueixen que la gent acabe contant els seus problemes o traumes davant la càmera a fi d'atraure l'atenció de l'espectador tocant-li la fibra més sensible.

El 1997, **Gillian Wearing** (Birmingham, 1963) va rebre un dels prestigiosos -i sovint polèmics- premis Turner que lliura la Tate Gallery. Amb això es confirmava l'interès que els seus vídeos i fotografies havien despertat en l'escena artística londinenca.

Gillian Wearing treballa en general dins el camp de la fotografia i el vídeo, però que curiosament sempre recull discursos narratius i autobiogràfics dels individus que participen en els seus projectes. És una artista molt narradora, molt preocupada per les històries personals de la gent, fascinada pel comportament social i per

temàtiques marginals: transsexuals, borratxos, gent del carrer... Temes que en aquesta última dècada han estat tractats moltes vegades pels programes de *confessió* o *reality shows* televisius, i dels quals ella pot haver-se alimentat de manera inconscient, ja que, amb un estil molt personal, fa com si es tractara d'una investigació antropològica i deixa que els seus personatges buïden públicament els seus traumes, de manera que queden al descobert facetes del nostre comportament més impulsiu i inconscient. Això sí, com abans ja hem dit, lluny de la morbositat a què aquests programes televisius ens han acostumat. L'actitud imparcial de Gillian Wearing fa que els personatges que aborda o entrevista tinguen confiança en ella, se senten molt còmodes i parlen sense vergonya.

A més de treballar el llenguatge escrit, Wearing treballa també el llenguatge oral. Li agrada que els seus protagonistes xarren, que expliquen els seus problemes, les seues angoixes, etcètera. Per exemple: en el treball titulat *Confess all on video. Don't worry, you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian*,¹⁴⁶ 1994, va posar anuncis en els periòdics amb aquest mateix títol i curiosament un nombre considerable de persones li cridaren per concertar una cita, i allí poder parlar de temes delicats. Els candidats apareixen amb màscares, ulleres de sol, perruques... una vegada irrecognoscibles, comencen a confessar davant la càmera històries de caràcter quotidià, més prompte com un acte de descàrrega emocional que com un procés de reconsideració dels seus actes.

¹⁴⁶ [Confessa-ho tot en vídeo. No et preocupes, eixiràs disfressat. Intrigat? Telefona a Gillian].



Gillian Wearing. *Confess all on video. Don't worry, you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian* [Confessa-ho tot en vídeo. No et preocupes, eixiràs disfressat. Intrigat? Telefona a Gillian], 1994.

Els personatges es fan exàmens de consciència, es confessen, descarreguen les seues penes de manera voluntària, obrin la seua ànima i conten tot allò que els ofega darrere d'una màscara. (Podria establir-se un paral·lelisme entre buidar els pensaments o els secrets íntims, amagats darrere d'una màscara, amb el fet de confessar-se en un confessionari/cabina en la penombra d'una església o en el divan d'una consulta mèdica).

En una nova versió del projecte anterior que va realitzar en l'any 2000, *Trauma*, va posar un anunci en la revista *Time Out* que deia: “*Experiències negatives o traumàtiques de la infantesa o adolescència de les quals vulgues parlar en una pel·lícula. La teua identitat estarà oculta...*” Amagats darrere d'unes màscares més neutres que les anteriors, els participants en el projecte conten les seues històries. Històries que els terapeutes i els psiquiatres estan acostumats a escoltar a diari, però que a la resta d'humans ens han resultat estranyes fins a l'arribada de programes televisius com: *Gran Hermano*, *El diari de Patricia*, *Aquí hay tomate*, *El programa de Ana Rosa*, etcètera. Programes que han divulgat històries personals, amb la morbositat com a ingredient principal, i amb l'única finalitat d'augmentar les audiències.

Les confessions, en aquest nou projecte, deixen de ser simples narracions en què els personatges senten una certa culpa per a convertir-se en autèntiques sessions de teràpia. Cada personatge verbalitza la seua història, argumentant per què aquesta ha sigut traumàtica i com ha afectat la seua vida d'adult. Monòlegs que narren històries de fills maltractats, d'incest, d'abusos sexuals, de pallisses... narracions que deixen malparat el concepte de família, ja que és l'estructura en què més es donen els traumes infantils. En cap moment, ni en aquest projecte ni en l'anterior, les confessions són sancionades, ni prèviament escrites per l'artista. Vídeos en què se senten les veus dels protagonistes mentre van contant intimitats, temes delicats o traumes. Monòlegs que es contempen com a imatges fixes sense ornamentacions ni decorats, i en els quals tot el protagonisme recau en la història que narra el personatge. Els monòlegs són tan coherents i tan complexos que sembla que els han assajat, encara que l'artista ha dit que no ho van fer. Però potser, durant molts anys, ho havien assajat en els seus caps i ara els havia resultat més senzill el fet de buidar tot el pes que portaven damunt. Per fer-nos una idea més clara del projecte, convé llegir una dels narracions i contemplar la imatge de la protagonista de la història:

La meua experiència traumàtica són els abusos del meu avi, des dels tres anys fins als nou, quan ell va morir.

Era aterridor, la por d'anar a veure'l cada setmana i saber que tornaria a passar una vegada i una altra.

Crec que això era el més aterridor, saber per endavant què passaria.

Jo el deixava fer perquè pensava que tots els avis ho feien als seus néts.

No seria diferent en el meu cas.

Em va fer molt de mal perquè pensava que ell m'estimava.

Però ell no m'estimava, o no ho hauria fet.
Ara me n'adone.
No em volia, amb tot allò que em va fer.
Jo l'estimava perquè era el meu avi i fèiem junts moltes coses,
com anar al parc i coses així...
Però de vegades ell...
Oh, no puc! No puc descriure-ho amb paraules, és massa
horrible per a pensar-hi.
Ma mare mai no ho va saber.
Mai vaig pensar a dir-li-ho perquè li haguera fet massa mal.
Em va afectar a tots els nivells: mental, físic, i, principalment,
sexual.
Cada setmana, sense fallar, ell era allí.
Jo anava a veure'l i ell em feia pujar.
La mare preguntava on anàvem i ell contestava que a jugar una
estona.



Gillian Wearing.
Imatge d'un dels personatges
dels vídeos de la sèrie *Trauma*,
2000. 30 min. aprox., v.o. en
anglès subtitulada en castellà.

La meua germana també estava present.
És molt dolorós pensar en això.

Primer jugàvem una estona i jo pensava que no fèiem res de roïn.

Aleshores ell em penetrava i passava el pitjor...; em feia mal; em feia molt de mal...

A la meua germana també li feia el mateix, i així va ser com es va descobrir tot.

Ma mare ho va saber per la meua germana.

Però fins i tot quan ma mare se'n va assabentar, va continuar passant...

Va continuar fent-ho perquè ma mare tenia por d'enfrontar-se a ell.

Va continuar passant i per això quan ell es va morir jo em vaig sentir molt alleujada.

Vaig haver de dissimular, vaig haver de fer veure que ho sentia per ma mare, per mon pare...

Però interiorment em sentia molt feliç perquè finalment ell se n'havia anat i allò mai més tornaria a passar.¹⁴⁷

Seria molt interessant parlar d'altres projectes de Gillian Wearing, en què les narracions es fan de manera oral, però ara ens centrarem en dues peces que cal destacar de la seua obra i que són, fonamentalment, narracions escrites: *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*,¹⁴⁸ 1992-93, sèrie de més de 600 fotografies en color de persones que, mentre passegen pels carrers de Londres, són abordats de manera improvisada per una desconeguda que els demana que subjecten un paperot en el qual prèviament han escrit sobre alguna cosa personal i íntima, una emoció, una opinió, un pensament, un desig...

¹⁴⁷ Gillian WEARING. CGAC Santiago de Compostel·la-Fundació la Caixa Barcelona 2001, p. 84.

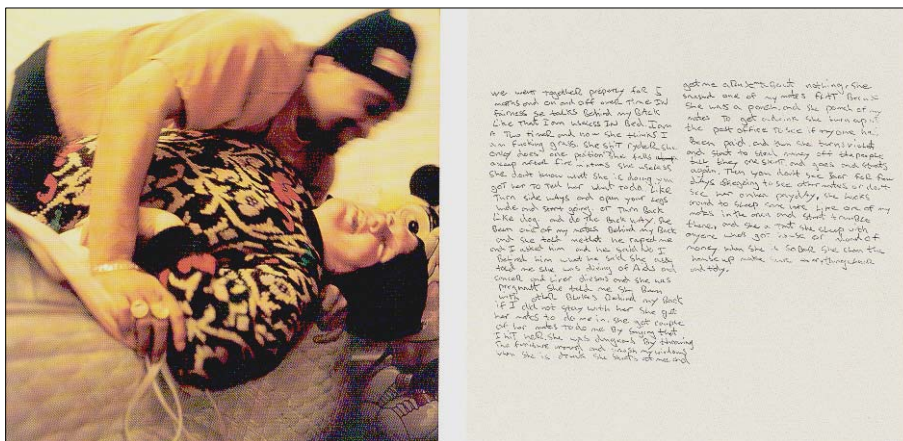
¹⁴⁸ [Rètols que diuen allò que tu vols dir i no rètols que diuen allò que una altra persona vol que digues].

L'altre exemple és *Theresa 1998*, un conjunt de fotografies i textos molt íntims sobre Theresa. Theresa és una dona que ha fet moltes voltes en la vida, o la vida li n'ha fet a ella. És una dona de mitjana edat que ha deixat de tenir cura del seu cos: va plena de morats, mal pentinada i mal vestida. Les fotografies la mostren al llit amb els seus amants ocasionals. Imatges molt directes que despullen la persona i que, per a nosaltres, la deixen molt vulnerable i indefensa.

En canvi, els protagonistes d'aquesta sèrie, tant ells com ella, estan totalment desinhibits; es comporten naturalment, com si a diari els fotografiaren en aquestes condicions... És com si estiguessen acostumats que la gent els mirara, no sembla que els importe gens si el públic els sanciona moralment; és com si tant se'ls en donara. I tant o més personals encara resulten les cartes que acompanyen les imatges. Relats escrits per ells, els amants, i que descriuen Theresa amb humor, ironia i, fins i tot, amb molta cruessa. Són cartes escrites a mà, escrites pels mateixos protagonistes de la història. Relats personals, que traspassen els límits de l'espai íntim i que ens fan qüestionar-nos si allò que ens atrau de la història és la narració en si o bé la morbositat que ens provoca contemplar un capítol tan personal i privat d'una persona. Sensibilitat o morbositat?

[THERESA I ALI. Vam estar eixint seriosament durant cinc mesos i encara durant més temps per temporades. La veritat és que, d'amagat meu, va dient a la gent que no valc res al llit. Jo li sóc infidel i ara resulta que diu que sóc un delator. Folla de puta pena i sols ho fa en una postura, al cap de cinc minuts es queda dormida, no serveix per a res, no sap què fa i li has de dir el que ha de fer. Com ara: "posa't de costat i obri les cames tant com pugues i comença a moure't". O: "gira't d'esquena com un gos i fem-ho per darrere". Va

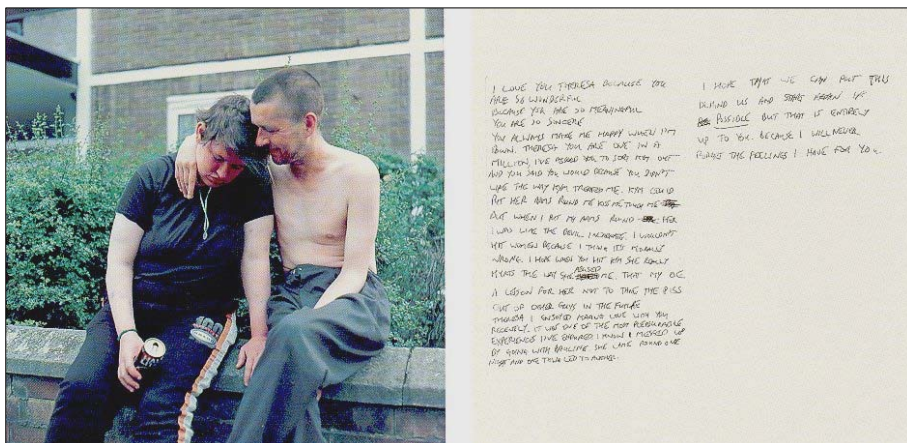
estar amb un dels meus col·legues sense que jo ho sabera i després em va dir que ell l'havia violada i jo li ho vaig preguntar a ell i ell em va dir que no. Jo el vaig creure. Ella també em va dir que estava morint-se de sida i de càncer i de cirrosi i que estava embarassada.



Gillian Wearing. *Theresa i Ali*, 1998. Fotografies en color 51x51 cm cada una.

Em va dir que havia estat amb altres tios sense que jo ho sabera però que si no em quedava amb ella demanaria als seus amics que em mataren d'una pallissa. Va dur un parell d'amics seus perquè em pegaren una pallissa dient que jo li havia pegat.. Era un perill perquè tira els mobles per l'aire i trenca les finestres quan està borratxa, em crida i es posa com una fera per qualsevol cosa. Va pegar un dels meus col·legues perquè té la mà molt solta i pega als meus col·legues per aconseguir un trago. Apareix en l'oficina de correus per veure si a algú li han pagat i després es posa rabiosa i comença a furtar els diners a la gent fins que els deixa sense un duro i després torna a començar. Després no la veus durant un parell de dies, perquè se'n va amb altres col·legues o no la veus el dia del cobrament. Busca un lloc per a dormir, per exemple, amb

algun dels meus col·legues del grup, i munta una brega, i la molt puta se'n va a dormir amb el primer que tinga una casa o un munt de pasta. Quan està sobria neteja la casa i ho deixa tot ordenat i al seu lloc.]¹⁴⁹



Gillian Wearing. *Theresa i George*, 1998. Fotografies en color 51x51 cm cada una.

[T H E R E S A I G E O R G E. Theresa, t'estime perquè eres meravellosa, perquè eres tan considerada, tan sincera, sempre m'animes quan estic *depre*. Theresa, eres única entre un milió, et vaig demanar que posares Kym al seu lloc i em vas dir que ho faries perquè no t'agradava com em tractava Kym. Kym podia abraçar-me, besar-me, tocar-me, però quan jo l'abraçava a ella era com si jo fóra el dimoni en persona. Jo mai pegaria a una dona perquè crec que moralment està mal fet. Espere que quan li dones el que es mereix a Kym li faça molt de mal, perquè ella a mi m'ha tractat com un gos. A veure si li serveix de lliçó per a no fotre altres tios en el futur. Theresa, vaig gaudir fent l'amor amb tu fa poc.. Va ser una de

¹⁴⁹ Gillian WEARING; *op. cit.*, p. 74.

les experiències més plaents que he tingut i ja sé que et vaig fotre anant-me'n amb Pauline. Va venir una nit i les coses van anar embolicant-se. Espere que podem superar açò i tornar a començar si és possible, però depèn de tu. Perquè mai oblidaré el que sent per tú.]¹⁵⁰

Per a finalitzar, ens agradaria assenyalar que en múltiples treballs de Wearing, hem observat que l'artista explora el comportament dels humans en situacions de desinhibició o en conductes que podrien parèixer inapropiades. Deixar-se fotografiar per una desconeguda i, damunt, haver de subjectar un paper en el qual primerament hem d'escriure una emoció, un sentiment o una opinió; contar els nostres traumes a una desconeguda; confessar-se davant d'una càmera amb una màscara; deixar-se fotografiar mig nua i al llit; escriure sobre la teua amant, sabent que el teu relat es farà públic... totes aquestes escenes posen a prova el sentit del ridícul i deixen al descobert facetes del comportament humà molt elementals i impulsives. Li atrau la gent que no té inhibicions i li fascina la vida dels estranys, gent normal i corrent del carrer, que ella escolta i observa abans d'abordar-la i d'abordar el seu treball.

¹⁵⁰ Gillian WEARING; *op. cit.*, p. 74.

9.5. Recuperar històries. Històries entre la memòria i l'oblit: Rosângela Rennò

Sense memòria no podríem contar les nostres experiències als altres i ni tan sols a nosaltres mateixos. La memòria és l'estructura que organitza les nostres vivències. És un element fonamental en la constitució de la identitat personal i col·lectiva. Segurament no podríem viure sense memòria.

La memòria és un instrument meravellós però curiosament selectiu: recorda el que li convé i deixa caure en el pou negre del subconscient allò que no li convé. Els records tendeixen a esborrar-se o modificar-se, augmenten, es mitifiquen, incorporen nous elements o canvien els existents amb el pas del temps. A més, tenim mecanismes que ens fan oblidar traumes, repressions, maltractaments, distanciaments... Una memòria que no oblidara res ens resultaria monstruosa. En aquests casos, convé trobar un equilibri entre la memòria i l'oblit, i alegrar-nos de la possibilitat d'oblidar certes coses... Com va escriure Marc Augé:

*“[...] no us oblideu d'oblidar a fi de no perdre ni la memòria ni la curiositat. L'oblit ens torna al present, encara que es conjugue en tots els temps: en futur, per a viure l'inici; en present, per a viure l'instant; en passat, per a viure el retorn; en tots els casos per a no repetir-ho. Cal oblidar per a estar present, oblidar per a no morir, oblidar per a continuar sempre fidel”.*¹⁵¹

¹⁵¹ Marc AUGÉ. *Las formas del olvido*. Gedisa, Barcelona, 1998, p.104.

Moltes vegades és difícil trobar aquest terme mitjà entre memòria i oblit. I no hem d'oblidar que el primer element que possibilita la construcció del futur és tenir molt en compte el passat. La contemporaneïtat s'alimenta de la tradició com la vida d'una persona ho fa de tot allò que ha conformat la seua experiència.

Però pensem que ha de quedar clar que la recuperació del passat és indispensable, fonamentalment per a no repetir-lo. Hi ha un proverbi que assegura que els pobles que obliden la seua història estan condemnats a repetir-la.

*“[...] S’ha de reivindicar la memòria, la valoració del passat i de la història transcorreguda, no per a quedar-nos contemplant-la de manera reverencial, sinó per a utilitzar-la com un instrument del coneixement, que ens permetrà tractar el futur tot sabent d’on venim i qui som. No volem que ens passe el que, fa anys, va escriure Primo Levi: ‘ens havíem oblidat no només del nostre país i de la nostra cultura, sinó de la nostra família, del passat, del futur que havíem esperat, perquè, com els animals, estàvem reduïts al moment present.’ El sistema social contemporani ha començat a poc a poc a perdre la seua capacitat de retenir el seu propi passat, el seu sentit de la història”.*¹⁵²

En efecte, com apunta José Miguel G. Cortés, la memòria col·lectiva està limitada per les institucions socials i pel criteri que empren de privilegiar certs aspectes i excloure’n d’altres.

¹⁵² José Miguel G. CORTÉS. «Lugares de la memoria», *Lugares de la memoria*, Espai d’Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2001, p. 14. La cita que inclou és de: Primo Levi: *Los hundidos y los salvados*. Muchnik, Barcelona 1989, p. 65.

*“Caminem cap a un temps que es vol que siga homogeni, continu i lineal. Per tal d’aconseguir-ho, es creen uns sofisticats mecanismes de control de la memòria col·lectiva, s’afavoreix la saturació d’informació que produeix una gran confusió i l’hegemonia d’una memòria única. Així, la majoria dels mitjans de comunicació serveixen, fonamentalment, com a elements que tenen la funció bàsica d’ajudar-nos a oblidar, a relegar tan ràpidament com siga possible les experiències recents al passat, i servir d’agents de l’amnèsia històrica”.*¹⁵³

De manera que hem de tenir ben present que la memòria està culturalment organitzada per les preferències d’aquells que tenen el poder per a fabricar una història que anul·la certes persones o esdeveniments i n’exalta d’altres.

“La pel·lícula En construcció, de José Luis Guerin, aconsegueix reunir exemplarment memòria, història arqueològica i territori. [...] En la construcció d’un bloc de vivendes en el ‘Barri Xino’ de Barcelona, destinat a canviar la fisonomia i el paisatge humà d’un barri que naix i mor en el segle XX, els constructors -i els arqueòlegs- descobreixen unes tombes romanes sobre les quals s’edificarà el nou edifici. Aquest descobriment atura momentàniament les obres i fa reunir la gent del barri per contemplar aquells cadàvers com a presència del passat, però també com a metàfora del pas del temps, de l’estratificació de la història d’una comunitat concebuda com una sèrie de sediments dels supervivents. Com bé expressa una de les veïnes: ‘Vivim sobre els

¹⁵³ José Miguel G. CORTÉS; *op. cit.*, p. 32.

*morts i no ens n'adonem', una sentència que defineix precisament com, en tota recerca indagatòria sobre els trets del passat, apareix també la necessitat de l'oblit. Oblit del dolor, oblit del territori i el desig voluptuós d'instal·lar-se sobre la ignorància".*¹⁵⁴

Per a lluitar contra l'amnèsia social, a partir dels anys setanta s'introdueixen dins del camp artístic les biografies i els qüestionaments de classe, sexualitat, gènere i raça. Són molts els artistes que comencen a parlar de minories i de grups socials marginats i oblidats; també es veu l'art com un mitjà que permet expressar-se i fer crítica social. Molts artistes, tant literaris com plàstics, comencen a recordar grans catàstrofes que han estat enterrades durant molts anys, comencen a contar històries perquè la gent no les oblide. Podríem dir que els artistes es transformen en una mena de memòria col·lectiva i social, com és el cas de l'artista que ara anem a tractar Rosângela Rennò i també del nostre següent narrador d'històries, Alfredo Jaar.

Rosângela Rennò (Belo Horizonte, Brasil, 1962) és una artista que sent una profunda preocupació pel fet que la societat pugui oblidar els problemes que ha patit el seu poble. Les seues instal·lacions generalment estan formades per textos, llum i fotografies. Instal·lacions que pretenen recuperar aquella *amnèsia social* que pateix gran part de la població i que intenten ser xicotets monuments o homenatges a la memòria col·lectiva.

¹⁵⁴ Jordi BALLÓ. «La memòria del territori», *La ciutat dels cineastes*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2001, p.13.

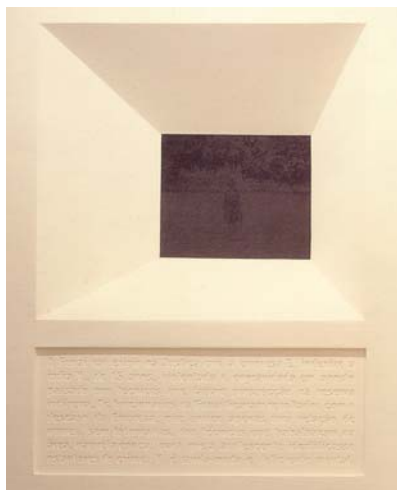
Els textos dels seus treballs tenen una forta càrrega política i sempre qüestionen el poder. Tant el poder del govern com el religiós, per la seua incapacitat demostrada a l'hora d'eradicar la violència del seu poble. Són històries que narren tragèdies o drames humans. En conjunt, és un treball sobre la memòria col·lectiva de la seua terra.

Desenvolupa un treball d'exploració i rescat, apropiant-se imatges fotogràfiques ja fetes, trobades, però que en ser mostrades amb una altra voluntat i en un context diferent adquireixen una dimensió més intensa. Textos i imatges reivindicatius de la cultura d'un poble, de les seues tradicions i de la seua llengua, ja que, encara que sovint estan traduïts, els textos sempre estan escrits en portuguès.

Una instal·lació que va crear un gran impacte al seu país consistia en la projecció de textos de color fluorescent en una sala sense cap altra llum que la produïda pels projectors. L'ambient tan fred que produïa la llum, junt amb el contingut dels textos, reflectien la cruesa dels assassinats, de la sang i de les morts d'una matança de xiquets ocorreguda al seu país. Igual que l'exposició sobre els treballadors morts en la construcció de Brasília, textos i fotografies per a recordar els morts i denunciar els culpables. També molts dels seus treballs estan relacionats amb el quasi invisible rol de la dona brasilera i amb totes les injustícies a las quals encara hui se la sotmet.

In Oblivionem són retalls de premsa trets de l'Arxiu Universal del Brasil, textos reproduïts en negatiu a la paret de la sala i que, immediatament i inevitable, recorden les làpides dels cementeris. Notícies actuals de com és maltractada la dona indígena al Brasil. Damunt del text hi ha una imatge d'aquesta indígena fotografiada en pel·lícula Kodalith, la qual provoca la sensació que és un plàstic negre,

de manera que no es veu clarament la imatge. La primera visió és d'un quadrat negre; només canviant de posició l'observador pot descobrir en l'exemple que mostrem, la xiqueta indígena retratada. Indígenes oblidades, ignorades i que simplement no hi són.



Rosângela Rennó. *In Oblivionem*, 1994.

[la FUNAI¹⁵⁵ exigirà a la justícia que l'empresa E. indemnitze la indígena Y., de quinze anys, violada i prenyada l'agost passat per algun dels tècnics que treballava en una excavació en la reserva indígena. Els funcionaris de la FUNAI estan indignats per la falta d'interès de l'empresa E., que va enviar únicament una relació de noms, sense fotografies, dels tècnics que van treballar en l'àrea, en aquella època, perquè l'adolescent identificara els autors del crim. Y. és sordmuda i deficient mental.]

Són textos documentals, històries que han succeït. En els treballs s'endevina una gran implicació política per part de l'artista, ja que són fets verídics, que allí certes persones (institucions polítiques i altes esferes de poder) intenten amagar i que Rennó recupera d'arxius i hemeroteques perquè la gent ho conega i no ho oblide. Les imatges d'aquestes instal·lacions podrien servir per a altres històries semblants, perquè en realitat podria tractar-se d'unes morts ocorregudes en qualsevol lloc. Però els textos de Rosângela Rennó no deixen cap possibilitat al dubte: és massa específica. En resum, ella

¹⁵⁵ FUNAI Fundação Nacional Do Índio. [Fundació Nacional dels i les Indígenes del Brasil].

documenta les imatges perquè no pugues confondre-les amb altres. Els textos són els que aporten veracitat a les seues històries; en el seu cas, tenen el propòsit d'informar, de testimoniar i de documentar les imatges d'uns fets per tal que no s'obliden ni es repetisquen.

En 1992 Rosângela Rennó compra en un mercat d'ocasió de Brussel·les un conjunt de sis àlbums de diapositives. No sabia que eixa compra seria l'inici d'un dels seus últims projectes: *Bibliotheca*. En aquest treball Rosângela Rennó torna a recuperar imatges perdudes o oblidades. Però ara, l'espectador haurà d'inventar les històries, o deixar que elles soles s'inventen. Durant deu anys, Rosângela Rennó ha anat comprant fotografies en tendes i mercadets de vell d'arreu del món -alguns amics també la hi han ajudada-, anava abarrotant el seu estudi de fotografies de desconeguts. La qüestió és que, amb l'ajuda d'uns i d'altres, Rosângela ha acumulat al seu estudi multitud d'àlbums familiars de persones estranyes i amb les qual parlarà d'històries comuns.

Centenars de fotografies que han sigut separades d'aquests àlbums per crear-ne un de nou. Imatges que s'han perdut, abandonat o ignorat pels calaixos. Àlbums que havien sigut la narrativa d'un viatge inoblidable, d'una família feliç, d'una vida intensa... i que van ser abandonats, en el lloc on van les coses quan ja no tenen utilitat. En adquirir aquests àlbums, Rennó recupera, de certa manera, el valor d'aquests records i els torna a donar vida. Una acumulació d'instantis inoblidables, però que ja han sigut oblidats.

Les imatges del projecte *Bibliotheca* contarán una història, la seua història, però al mateix temps, aquestes imatges ens faran reviure o pensar en la nostra història personal: en la família a la platja, en la

primera comunió, en les fotos de viatges, en les imatges de quan vam començar a caminar, en aquelles que la nostra mare guarda de la desfilada militar d'algun familiar, en les fotos de la jura de bandera dels nostres pares, en dinars d'amics, en balls, en festes de pobles, en la primera moto, en el primer cotxe, en el primer viatge amb la nostra parella, en la boda, etcètera. Fotografies que encara que són extremadament personals es repeteixen en milers i milers d'àlbums de família. Imatges que podrien pertànyer a moltes persones, ja que els fotografiats no són actors, són simplement ciutadans que han perdut, venut o deu sap que, les fotos dels seus àlbums i ara eixes imatges anònimes podien formar part de la història de qualsevol persona.



En algunes fotografies, una mà ha retallat part de la imatge, i en altres, el pas del temps ha descolorit, trencat, esborrat o escrostonat les superfícies de les fotos. Fotos en blanc i negre o en color, deteriorades, doblades, ratllades o amb els colors alterats. Les fotografies de *Bibliotheca* són records personals de gent desconeguda, moments íntims que Rosângela Rennó restaura i recupera.



En arrancar les imatges del seu lloc d'origen i traslladar-les a una nova col·lecció, l'artista anul·la la narrativa preexistent i en proposa una de nova. Històries anònimes abandonades en caixes, perdudes en mudances, memòries que es converteixen en memòries comunes a totes les persones: imatges perdudes, homenatge als ciutadans universals que, de manera inadvertida, han construït l'àlbum de família universal de Rosângela Rennó.

9.6. Històries que commouen: Alfredo Jaar

Les històries humanes d'Alfredo Jaar són en general commovedores, però el projecte Rwanda ens commou especialment. Un projecte en el qual veiem que l'artista s'involucra en carn viva, i que a més, pareix ser que l'ha deixat marcat per a tota la vida. Alfredo Jaar viatja a aquest país amb la intenció de documentar fotogràficament un conflicte al qual la comunitat internacional no li està prestant cap atenció. I l'horror és tan gran que sap que les imatges no poden recollir tot el desastre. Així que comença a prendre notes de tot el que veu.

Els treballs fotogràfics han de captivar l'espectador i han de buscar la maniobra que aconseguisca que les seues imatges no passen desapercubudes entre els milers i milers d'imatges que contemplem cada dia. Les imatges han d'aconseguir deixar empremta en la memòria de la gent; si no és així, corren el perill de dissoldre's immediatament. Com bé assenyala Italo Calvino:

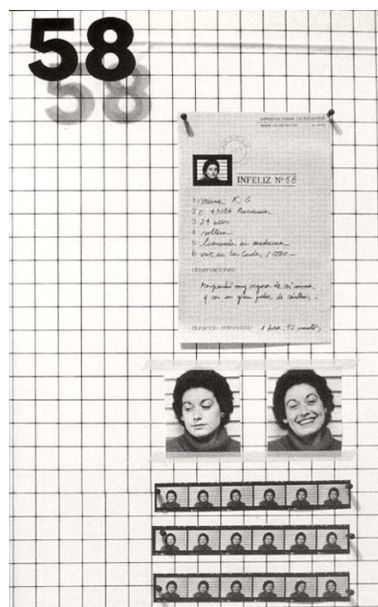
“Vivim sota una pluja ininterrompuda d'imatges; els mitjans de comunicació més potents no fan més que transformar el món en imatges i multiplicar-les a través d'una fantasmagoria de jocs d'espills: imatges que en gran part no tenen la necessitat interna que hauria de caracteritzar tota imatge, com a forma i com a significat, com a capacitat d'imposar-se a l'atenció com a riquesa de significats possibles. Gran part d'aquest núvol d'imatges es dissol

inmediatament, com els somnis que no deixen empremta en la memòria".¹⁵⁶

En ocasions és tan difícil, només mitjançant la imatge, impactar i deixar una memòria permanent del fet que ens hem d'ajudar de narracions per a aconseguir-ho, tal com fa Alfredo Jaar en el seu projecte sobre Rwanda.

Alfredo Jaar (Santiago de Xile, 1956) és un gran contador d'històries des dels seus inicis. Encara que *Estudios sobre la Felicidad*, un dels seus primers treballs, va anar desenvolupant-se en diferents etapes, en totes elles l'artista intentava arrebregar el sentiment de felicitat de la gent xilena en un dur moment de dictadura militar. Enquestes de carrer, fotografies, intervencions urbanes, vídeos... Un treball en què art i política s'agafen les mans per atacar amb subtileza el sistema de repressió i la impossibilitat d'expressió lliure que es vivia en aquells moments. En la primera etapa, 1980, la fotografia va servir per a documentar la realització d'una enquesta al carrer en què es demanava als transeünts que estimaren el percentatge de gent feliç al món i a Xile; a més, Jaar preguntava a l'entrevistat "*¿Es Ud. feliz?*". El treball va anar evolucionant amb els anys, i en diferents etapes Alfredo Jaar va realitzar retrats i va escriure les seues històries de feliços i infeliços, va gravar en vídeo una persona que era feliç i una altra d'infeliç (i arrebregà les seues vivències), va escriure en el mobiliari urbà preguntant a la població si era feliç... un treball que naix enmig d'una situació desesperada com era la de Xile el 1979, i d'un artista idealista com és Alfredo Jaar.

¹⁵⁶ Italo CALVINO. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid 1989, p. 68-69 de l'edició de 1998.



Alfredo Jaar. *Estudios sobre la felicidad*, 1979-1981.

Els seus projectes parlen d'històries humanes, de les relacions de poder entre el *primer món* i el (anomenat pels occidentals) *tercer món*,¹⁵⁷ i de com cada vegada les diferències entre aquests són més grans.

¹⁵⁷ En paraules d'Alfredo Jaar, contestant una pregunta d'Alfredo López per a la revista *Lápiz*: "L'anomenat 'tercer món' no existeix, es una construcció ideològica dels anys 50 que ha perdut completament el seu sentit original. Allò que avui existeix són diferents societats en diferents nivells i àrees de desenvolupament. Per exemple, en l'àrea de, posem per cas, els ordinadors, els Estats Units tenen un nivell més alt de desenvolupament que Espanya. Però, per un altre costat, per exemple, la música contemporània del Senegal està avui molt més desenvolupada que la que es fa a Finlàndia. De fet, puc respondre a la teua pregunta sota aquesta mateixa lògica: aquests països tenen molt poc desenvolupades les seues àrees de comunicació internacional i per tant tenen molt poca presència o ressonància en el concert internacional. No és que no tinguen veu, però la seua veu no s'escolta perquè n'hi ha d'altres que criden més fort. [...] Parlem, evidentment, de poder, o més prompte d'un desequilibri abismal entre poder i falta de poder.

Relats de desplaçaments, de grups d'humans que fugen de situacions tràgiques en busca d'una vida millor, de guerres, de matances... històries sempre tristes, però molt ben contades (narrades), amb moltíssima sensibilitat.

A causa de circumstàncies personals, Alfredo Jaar va haver de deixar el seu país d'origen, Xile i, segurament també per aquest fet, sent un interès especial per tots aquests fenòmens migratoris (de vegades voluntaris, quasi sempre forçats...) que caracteritzen el seu treball artístic. És una mena de cronista fidel del món caòtic en què vivim.

Alfredo Jaar fa més de trenta anys que treballa sobre la crueltat humana en treballs com: *Gold in the morning*, 1986; *Rushes*, 1986; *Frame of mind*, 1987; *A logo for America*, 1987; *Coyote*, 1988... però nosaltres ens centrarem en el projecte Rwanda, perquè encara que tots els altres ens resulten igual d'atractius, pensem que aquest és un punt i apart en la seua trajectòria. És un colp molt dur, una experiència massa forta, que produeix en Alfredo Jaar la necessitat de trobar una altra forma de presentar les seues històries, i és quan aquestes es converteixen en històries narratives.

L'agost de 1994, Alfredo Jaar va viatjar a Rwanda per veure amb els seus propis ulls allò que hi succeïa. A Kigali, la capital, no hi havia electricitat, ni aigua, ni menjar. La ciutat estava devastada. Els soldats

L'equació és decebedorament simple: com més poder, més producció i més difusió de tot: tecnologia, ciència, cultura, però també porqueria. I cadascun dels receptors selecciona com pot. En el meu treball, i això és inevitable, participe d'aquesta construcció que es fa del *tercer món* i comet errors constantment, però crec ser-ne conscient i, com deia Heiner Müller, tracte d'escollir entre els errors. Així, almenys, no condemne certes situacions urgents a la invisibilitat total per la por de cometre errors. I tracte sempre de posar l'èmfasi final no tant sobre 'ells' sinó sobre com nosaltres ens relacionem amb "ells". *Revistainternacional de arte: Lápiz*, núm. 145. p.63.

de les Nacions Unides se n'havien retirat: milions de morts, de ferits, de desapareguts, de perduts. Dues ètnies, *hutus* i *tutsis*, s'enfrontaven a mort, enmig de la pobresa, de la fam i d'innombrables malalties. S'estima que un milió de persones de la minoria tutsi van ser massacrades sistemàticament per les brigades hutus, entrenades per l'exèrcit ruandès. La comunitat política Internacional no feia res per aturar la guerra. Total, els rwandesos es mataven entre ells en un lloc del planeta, on no hi havia cap riquesa que calguera protegir... I allí, el nombre de morts sobrepassava de llarg el de vius. Només membres de col·lectius i associacions no governamentals hi havien acudit, per ajudar la població.

Amb l'assistència de les Nacions Unides, Jaar i Vásquez, el seu ajudant, entren al país, un trist viatge en el qual comencen a trobar-se amb gent destrossada i a escoltar les seues històries. Van recórrer els camps de refugiats, els camins, els poblats... i el 29 d'agost de 1994, van arribar a l'església de Ntarama, on 400 tutsis, homes, dones i xiquets, havien acudit buscant refugi però havien trobat la mort. Van ser sistemàticament massacrats. Fora de l'església, trobaren Guteme Emerita, la protagonista d'un dels relats més tristos que Alfredo Jaar contaria després; el marit i els dos fills de Guteme havien estat apunyalats fins a la mort davant dels seus ulls.

“Per mi -escriu Alfredo Jaar, que com hem dit prenia notes i feia fotografies de tots els llocs on va estar-, el que era important era guardar tot el que veia al meu voltant, i fer-ho tan metòdicament com fos possible. En aquestes circumstancies una ‘bona fotografia’ és una imatge que s’acosta tant com siga possible a la realitat. Però la càmera mai no aconsegueix el que els teus ulls veuen, o el que sents en aquell moment. La càmera sempre crea una nova realitat.

*Sempre m'ha interessat la disparitat entre l'experiència i allò que pot ser captat fotogràficament. En el cas de Rwanda, aquesta disparitat era enorme i la tragèdia, irrepresentable. Per això era important per a mi parlar amb la gent, per captar les seues paraules, les seues idees, els seus sentiments. Vaig descobrir que la veritat de la tragèdia estava en els sentiments, en les paraules i en les idees d'aquella gent, i no en les imatges".*¹⁵⁸

Quan Jaar va tornar a Nova York, es va adonar que no podia mirar les fotografies que havia fet a Rwanda. Somatitzava aquelles imatges. Una vegada abandonada aquella terra de desastres, la mort que reflectien aquelles imatges i el sentiment de culpabilitat per formar part d'una societat que no havia fet res per salvar aquella gent, el perseguien i el trastornaven. No podia dormir i, segons va confessar, tot feia olor de mort. Van haver de passar dos anys perquè poguera trobar la manera d'incloure aquestes imatges tant dures dins la seua obra. En aquests dos anys va fer diferents exposicions en què parlava d'aquesta tragèdia, però ho feia sense imatges. Les fotografies no podien explicar tot el que havia vist.



En una ocasió, va omplir els carrers la ciutat de Malmö en Suècia de cartells en els quals únicament es podia llegir la paraula “Rwanda”, repetida una vegada i una altra. Un cartell molt senzill, lletra de pal negra i només un nom o una protesta per un poble oblidat: “RWANDA”.

¹⁵⁸ Rubén GALLO. «Representation of Violence, Violence of representation», *Trans>E-zine*, núm. 3/4, 1997. Tota aquesta entrevista també es pot llegir a la web següent: <http://www.echonyc.com/~trans/Telesymposia3/Jaar/Telesymposia3eJaar.html>

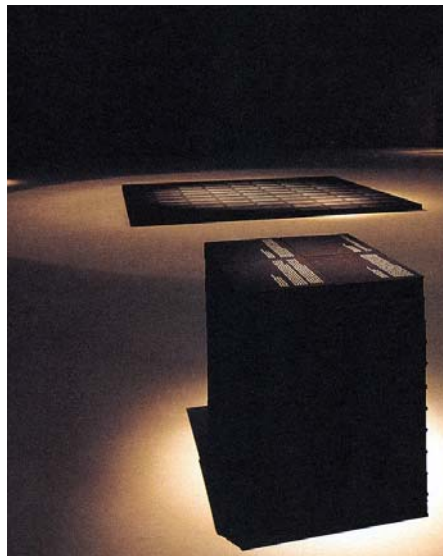
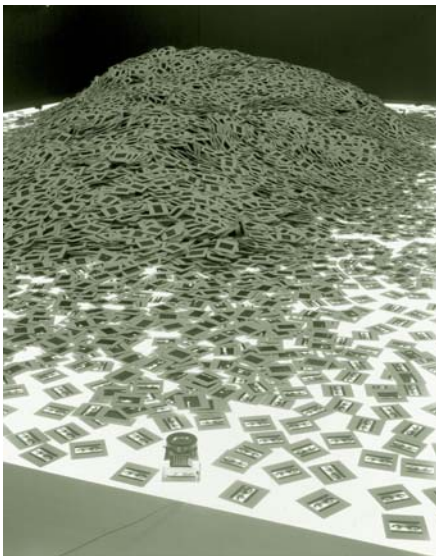
Era un crit de dolor, un crit insistent però mut que pretenia captar l'atenció d'un públic que, aparentment, desconeixia el que havia passat en aquell país de l'Àfrica llunyana. Més endavant va crear una peça anomenada *Real Pictures*, per a la qual va seleccionar seixanta de les tres mil fotografies que havia pres a Rwanda, que mostraven diferents aspectes del genocidi: els camps de refugiats, les massacres, la destrucció de les ciutats, etcètera. Després va soterrar cadascuna d'aquestes imatges dins d'una caixa, i damunt de cada caixa va estampar una descripció de la imatge de dins. El text substitueix, descriu i inscriu la imatge que no veiem. Aquesta és una de les descripcions que es podia llegir sobre una de les caixes:

[Caritas Namazuru, de 88 anys, va fugir de sa casa a Kibilira, Rwanda, i va caminar 306 quilòmetres per arribar a aquest camp. Els seus cabells blancs es difuminen amb el cel pàl·lid. A causa de les temperatures matinals, es cobreix amb un xal blau amb un dibuix geomètric. La seua brusa blanca està tallada al voltant del seu coll, adornat amb un collar de perles d'ambre. La seua mirada és resignada, cansada, i arrossega el pes de la seua supervivència. Caritas és una hutu atrapada entre les accions del seu propi poble i la por de la venjança per part d'aquells que han estat victimitzats. Al llarg de la seua vida, ha estat testimoni de l'exili de molts tutsis a altres països. A aquesta edat tan avançada, en un capgirament dramàtic, ella mateixa ha esdevingut una refugiada.]¹⁵⁹

Passejar per aquesta exposició hauria de ser com fer-ho per un cementeri llegint els epitafis dels morts. Llegint el textos de les caixes, podem imaginar com seria aquell moment espantós, aquella gent, hem

¹⁵⁹ Alfredo JAAR. Textos del catàleg de l'exposició; *Hágase la luz, Projecte Rwanda 1994-1998*, ACTAR, Barcelona, 1998. p. 32.

d'imaginar-ho tot, els ulls, les cares, els gestos, la roba, els colors, el cel, el lloc... Potser en la seua absència, les imatges esdevenen més horroroses i efectives. Si més no, de segur que és això el que va pensar Alfredo Jaar. La violència és explicada només amb paraules, fet al qual no estem acostumats. La majoria dels dies, mentre dinem o sopem contemplem a la pantalla del televisor infinitat d'imatges tan monstruoses que acaben immunitzant-nos. Mengem amb morts, i a causa d'aquest estrany costum, hem deixat de veure'ls.



Aquesta exposició constava d'altres peces que giraven al voltant de la instal·lació central *Real Pictures*. Un milió de diapositives dels ulls de Gutete Emerita apilades sobre una taula de llum. Paraules escrites a mà i projectades sobre una pantalla, dedicatòries i altres textos. També hi havia projeccions de les poques portades de revistes o de les notícies que la premsa va donar sobre aquest genocidi en el seu moment. Així, a banda del treball gràfic estrictament personal, Alfredo

Jaar va recopilar material que alguns mitjans comunicatius van proporcionar sobre aquest conflicte, per a oferir una visió més àmplia d'aquesta guerra. Amb tot i això, van haver de passar molts dies i van haver d'acumular-se molts morts fins que se li va dedicar un xicotet espai en algun diari o revista.



El 1996, l'absència d'imatges en el projecte de Jaar sobre Rwanda va canviar amb la introducció d'unes fotografies dins d'unes caixes de llum, unes imatges sense el dramatisme al qual estem acostumats quan ens mostren imatges de conflictes. La primera imatge ressuscitada és la d'un

simple gest humà. Dos xiquets s'abracen de manera seqüencial, un tendre abraç, mentre miren alguna cosa que nosaltres no podem veure però que de segur que és terrible.

En unes altres caixes de llum exposava també, de manera seqüencial, un text en tres parts que acaba amb la imatge dels ulls de Gutete Emerita (la dona que havia perdut els seus fills i marit, assassinats davant els seus ulls). Imatges sense la violència de la sang i dels morts. Fotografies plenes de sofriment i dolor. La imatge dels ulls de Gutete, quan has llegit el text que seqüencialment va apareixent, se t'agafa al cor. La visió dels seus ulls està carregada d'una informació espantosa i et fa sentir malament, t'angoixa. El text que acompanyava els ulls de Gutete Emerita era el següent:

[Gutete Emerita, de 30 anys, està plantada davant de l'església. Vestida amb roba modesta, gastada, el seu cabell està ocult dins un mocador de cotó d'un rosa perdut. Estava assistint a missa a l'església quan va començar la massacre. Assassinats amb matxets davant dels seus ulls van ser el seu marit Tito Kahinamura (40), i els seus dos fills Mohuza (10) i Matirigari (7). D'alguna manera, va aconseguir escapar amb la seua filla Marie-Louise Umumararunga (12), i es va amagar en un pantà durant tres setmanes; només n'eixien a les nits per buscar menjar. Quan parla de la seua família perduda, fa gestos als cadàvers que hi ha per terra, podrint-se sota el sol africà.]¹⁶⁰

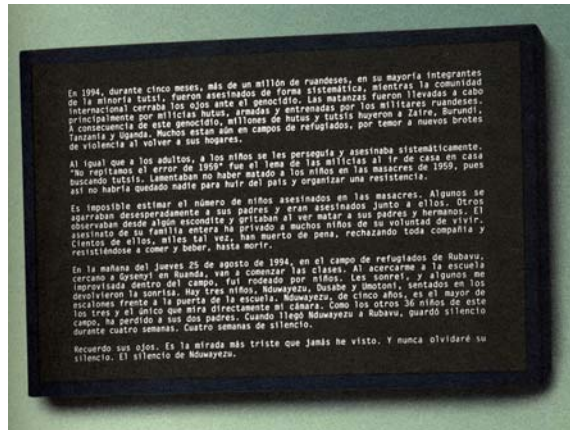


“En una fracció de segon, vull que l'espectador veja la massacre a través dels ulls de Gutete Emerita. Crec que aquesta és l'única manera de veure avui la massacre, ja que no vam ser capaços de veure-ho en el seu moment en les imatges del genocidi de

¹⁶⁰ Alfredo JAAR; *op. cit.*, p. 38.

Rwanda...”¹⁶¹ Són paraules d’Alfredo Jaar referint-se a aquesta obra.

La peça *The Eyes of Gutete Emerita* va ser realitzada en diverses versions. Però sempre els ulls de Gutete eren acompanyats per relats que contaven la història d’algun supervivent del genocidi. En algunes ocasions, per exemple, es va acompanyar amb aquest text:



[El 1994, en un període de cinc mesos, més d’un milió de ruandesos, principalment membres de la minoria tutsi, foren massacrats sistemàticament mentre la comunitat internacional tancava els ulls al genocidi. Els assassinats prosseguien llargament, realitzats per les milícies d’hutus, que havien estat armades i entrenades pels militars ruandesos. Com a conseqüència d’aquest genocidi, milions d’hutus i de tutsis fugiren al Zaire, Burundi, Tanzània i Uganda. Molts encara es troben en els camps de refugiats, temerosos que la violència es reinicie quan tornen a casa.

¹⁶¹ Rubén GALLO; *op. cit.*, p.61.

Com els adults, els nens foren sistemàticament marcats i assassinats. Les milícies volien assegurar-se de no repetir l'error del 1959, quan no mataren els xiquets. Aquells xiquets anaren a l'exili i formaren una resistència. És impossible estimar el nombre de xiquets assassinats durant les massacres. Alguns foren massacrats amb els seus pares. Altres van veure com els seus pares, germans i germanes eren assassinats. Molts dels que sobrevisqueren a les matances van perdre les ganes de viure i van morir.

El 25 d'agost de 1994, dijous de matí, vaig entrar al camp de refugiats de Rubavu, quan l'escola estava a punt de començar. Mentre m'acostava a l'improvisat col·legi, els xiquets es reuniren entorn meu. Els vaig somriure i alguns d'ells em tornaren el somriure. Tres xiquets, Nduwayezu, Dusabe i Umotoni, estaven asseguts als escalons de davant de la porta de l'escola. Nduwayezu, de 5 anys, el més major dels tres, era l'únic que mirava directament a la meua càmera. Com els altres 36 xiquets del camp havia perdut pare i mare. Quan Nduwayezu va arribar a Rubavu, va estar callat durant quatre setmanes. Quatre setmanes de silenci.

Recorde els seus ulls. És la mirada més trista que mai he vist. I mai no oblidaré el seu silenci. El silenci de Nduwayezu.]

Com ja hem comentat anteriorment, la societat occidental està exposada diàriament a milers i milers d'imatges: televisió, cinema, fotografies en revistes, en premsa, videojocs, etcètera. La saturació és tan gran, que a la fi no valorem el que veiem. Per això, Alfredo Jaar ens prepara, ens situa les fotografies dins d'un context, ens informa. En llegir els textos que precedeixen les fotografies, fa que aquestes no siguin unes imatges qualssevol, que no siguin com totes aquelles que cada dia passen pels nostres ulls, i que ja no veiem.

Sobre les imatges, en el projecte Rwanda, David Levi-Strauss comenta:

“Les obres de Rwanda apunten també a una crisi de la imatge, i de la nostra relació amb les imatges, que Paul Virilio va anomenar recentment una mena de patologia de la percepció immediata. [...] La recent proliferació de màquines fotocinematogràfiques i videoinfogràfiques; màquines que mediatitzant representacions quotidianes acaben destruint-ne la credibilitat. [...] Fou Stalin qui va dir que “una sola mort és una tragèdia; un milió de morts és una estadística”. L’estadística (la ciència de l’estat) està pensada per a suprimir o impedir l’acció, per a estimular la passivitat i l’estatisme. Vivim en un temps en què la informació en forma de paraules i imatges és transmesa en grans quantitats i a velocitats cada vegada més altes, i aquesta quantitat i velocitat en determinen els efectes. Els éssers humans no poden actuar amb informació transmesa d’aquesta manera sinó que només intenten recuperar-la, classificar-la i processar-la.

*A fi de respondre al pensament estadístic, hem de fixar-nos en els individus. No en un milió de morts, sinó en un mort. No en milers de refugiats en camps, sinó en un supervivent amb un nom i una imatge. Jaar limita severament el nombre i la velocitat de les seues imatges, a fi d’obtenir un efecte distint. [...] No és possible construir una imatge del genocidi. Però és possible construir imatges dels individus, i ajuntar paraules, imatges i sons per a dir alguna cosa amb relació al genocidi”.*¹⁶²

¹⁶² David LEVI-STAUSS. «Un Mar de Penes No és un Prosceni». En el catàleg de l’exposició *Hágase la luz. Projecte Rwanda 1994-1998*, ACTAR, Barcelona, 1998. p. 44.

Alfredo Jaar, indignat per veure que les imatges no aconseguien moure les fibres més sensibles de la gent, i que no hi havia forma que la comunitat internacional s'implicara en un conflicte que encara avui continua, canvia de mecanisme i s'arrisca a parlar d'una guerra sense imatges. Només amb text. La societat devora tantes imatges que ja no les veu. Després d'haver-se implicat en carn viva, fotografiant un conflicte que el deixarà marcat per sempre, opta per no exposar aquelles fotografies i mostrar únicament amb paraules les històries d'aquella gent.

El projecte sencer de Rwanda, *Hágase la luz: projecte Rwanda (1994-1998)*, va ser exposat a Barcelona al Centre d'Art Santa Mònica, en la 9a Primavera fotogràfica de 1998. Durant l'any 2006 ha realitzat varies exposicions en Espanya, a més de presentar la seua primera pel·lícula *Muxima*. Film que naix a partir d'una cançó anglesa i que és un lament per l'agonia del continent Africà, així mateix acaba de rebre el Premi Extremadura de Creació a tota la seua carrera.

9.7. Històries documentals. Testimonis reals: Donna Ferrato

Com ja hem apuntat, molts artistes fan del documentalisme un compromís social, com és el cas de la fotògrafa nord-americana Donna Ferrato que amb el seu treball pretén somoure les consciències humanes, per intentar canviar actituds i comportaments.

Donna Ferrato (Waltham, Massachusetts, 1949) està considerada com una mestra de la fotografia social. Va estudiar belles arts i sociologia, i utilitza la seua càmera com un instrument de denúncia; ha treballat com a *freelance* per a revistes com *Life*, *Time*, *People*, *The New York Times* o *Stern*.

L'any 1981 va viure una experiència que va canviar la seua vida, al mateix temps que li va produir un gir en el terreny professional: mentre realitzava un reportatge sobre parelles enamorades per a una revista, va veure com un home pegava a la seua dona. Aquest va ser el punt de partida d'un treball que s'ha convertit en una missió. Fins a aquest moment, ella havia pensat que l'amenaça i el perill sempre arribaven des de fora, és a dir, d'estranyes. Aquesta experiència canvia la seua vida com a fotògrafa, li obri els ulls, i encara que continua treballant sobre l'amor i la família -un tema que sempre li ha interessat- canvia completament de punt de vista a l'hora d'abordar els seus reportatges. En conseqüència, el seu treball evoluciona, tracta de comprendre i explorar per què i com les dones i els xiquets pateixen abusos que venen de la mà d'aquells que ells/elles més estimen -un problema que per desgràcia també està massa present en el nostre país-. Durant deu anys documentarà la violència domèstica i els traumes que crea en els xiquets. Viurà en cases d'acollida, en

famílies, en centres penitenciaris... i acompanyarà la policia en eixides per atendre a les víctimes de la violència.

El 1991, amb el títol de *Living with the enemy*¹⁶³ [Vivint amb l'enemic] publicarà tota aquesta documentació. Fotografies i text que la van convertir en referent dins del fotoperiodisme per la seua forma de retratar els maltractaments. Alguns d'aquests treballs fotogràfics els utilitzarà per a fer exposicions en contra de la violència domèstica i sobre l'abús dels drets humans; en particular, de les dones i dels xiquets víctimes de la violència familiar.



Donna Ferrato. Portada del llibre *Living with the enemy* i fotografies de l'interior.

¹⁶³ Donna FERRATO. *Living with the enemy*. Aperture Foundation, 1991.

Però a banda de les exposicions, també publica en revistes i periòdics, ja que d'aquesta manera amplia el públic que les podrà contemplar: al cap i a la fi el que ella vol és conscienciar la població. Obrir-li els ulls, primer, amb una imatge, i quan ja ha aconseguit captar la seua atenció, aleshores *bombardejar-la* amb informació. Perquè les imatges -sempre en blanc i negre- de Donna Ferrato van acompanyades d'unes xicotetes narracions que ajuden a entendre la foto i el seu context.

[El 16 de maig de 1985, Becca, mare de set fills, va ser condemnada per assassinat en primer grau i sentenciada a cinquanta anys a la presó sense dret a llibertat condicional. (Un assassí als Estats Units generalment compleix una sentència de només sis anys). No va ser el seu marit l'únic que va abusar d'ella. Son pare també li pegava i el seu primer marit era molt violent. Ella conta que durant els primers huit anys de matrimoni, ell mai li va alçar la veu, ni es va mostrar violent amb els seus fills. "Era el tipus de marit que es mereix una medalla". Però de sobte, tot va començar a anar de mal en pitjor. "Em va trencar tots els ossos del cos, fins em va provocar fractures al crani i tot. Em pegava amb cadenes i després em portava a l'hospital". El dia que el va matar d'un tir, ell li havia estat pegant al cotxe, de camí cap a casa. Després va parar el cotxe i va començar a estrangular-la. Mentre ella lluitava per la seua vida, la seua mà va trobar la pistola d'ell, que guardava a la guantera. Va apuntar al seu marit però ell no li amollava el coll. Ella va dubtar un instant: "Ell no em va donar permís per a disparar, i jo realment pensava que el necessitava. Era com si no poguera funcionar sense el seu permís. Quasi vaig deixar que m'asfixiara abans de prémer el gallet..."

Becca era una dona de negocis forta i intel·ligent, dirigia un grup de treballadors i guanyava més de 100.000 \$ l'any administrant tres finques. En canvi, “quan havia de bregar amb Don, no responia. Ell m'havia llavat tant el cervell que em sentia atrapada”.]



“Jo crec que la fotografia d'una cara emocionada pot transmetre més sentiments que pàgines i pàgines plenes de paraules. Les fotografies fan que ens identifiquem amb els fotografiats, ens fan sentir coses en veure que la persona és real. Quasi mai podem estar segurs que l'història és real en llegir un assaig sense fotografies. Les fotos donen realitat a l'història. I sobretot quan es tracta d'una fotografia en blanc i negre, ja que aquesta ens atrau més que una fotografia en color. El color sovint ens distrau. Ens distraiem fàcilment amb detalls com el paper decoratiu d'una paret o amb el color o el model del vestit d'una dona”.¹⁶⁴

El 1991 va fundar l'organització sense ànim de lucre Domestic Abuse Awareness, Inc., DAA (Conscienciació sobre l'Abús Domèstic) amb el

¹⁶⁴ Entrevista a Donna Ferrato: *Children and Violence: The Witness. The Victim. The Accused*. Realitzada per: Melissa Ludtke, Nieman Reports, The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University, Vol. 52 Núm. 4, hivern de 1998.

<http://www.nieman.harvard.edu/reports/98-4NRwint98/Ferrato.html>

propòsit que les seues fotografies foren utilitzades per a recaptar diners, però, sobretot, per a informar d'un problema que massa sovint queda dins de casa. Així, Donna Ferrato considerava les fotografies com un instrument perquè més i més dones s'animaren a denunciar els abusos que vivien a diari. Les fotografies de DAA s'han mostrat en col·legis, galeries, programes de televisió, diaris... amb la finalitat d'educar i conscienciar la població.

Des que va centrar el seu treball en la violència domestica, una de les seues obsessions és comprovar la situació d'indefensió en què viuen les dones i els xiquets de la zona sud-africana de Soweto, un lloc amb uns nivells altíssims d'abús sexual. El resultat d'aquesta obsessió és un reportatge narrat en primera persona: un viatge a l'horror en què la frase "el meu germà ha violat la meua filla" no resulta gens estranya. Una mostra d'aquest reportatge són les imatges i narracions que llegirem a continuació, i que formen part del projecte *La innocència violada*.¹⁶⁵

"El passat mes de febrer vaig viatjar a Sud-àfrica per estudiar la situació de les dones maltractades. Durant l'apartheid, la família sud-africana negra s'havia unit com mai per lluitar per la llibertat: homes, dones, xiquets i xiquetes... Organitzacions sud-africanes internacionals com POWA (People Opposing Woman Abuse) -una associació contra el maltractament a les dones- gaudeixen de prestigi internacional pel seu llarg interès a oposar-se a la violència domèstica, posant en marxa programes d'educació a les escoles i construint refugis per a les famílies maltractades. Volia saber com

¹⁶⁵ Reportatge publicat a *La revista* núm.161, revista dominical de l'editorial El Mundo, 8 de novembre de 1998, p.24-32. Text i fotografies de Donna Ferrato.

funcionaven tots aquests programes, però mai no vaig pensar que em trobaria amb una situació tan generalitzada i cruel d'abusos a menors”.

[A l'hospital Baragwanath de Soweto atenen els menors víctimes d'abús sexual. Doctors i assistents socials comproven la veracitat de les denúncies i a continuació emeten un informe per tal que la policia pugui detenir l'agressor.

La infermera en cap es va dirigir a elles amb un poc de brusquedat: “Ara heu de tornar a escola”. Les dues xiquetes, de set anys i íntimes amigues, anaven agafades de la mà, i els seus vestits multicolors feien oblidar per un instant la gravetat de la situació. En observar aquells cossos, tan fràgils, comprimits l'un contra l'altre com les fulles en una branca, vaig pensar que representaven bé l'autèntica amistat: ajudar-se l'un a l'altre quan hi ha problemes. La mare, que les havia portat perquè les examinaren, mirava fixament el sostre. Un estrany va tornar el somriure a les xiquetes. Les xicotetes continuaven somrient, però esta vegada vaig veure alguna cosa estranya en el fons dels seus ulls marrons.

La cara de la mare no dissimulava el seu dolor mentre explicava a la infermera Rexina que les xiquetes havien sigut violades per un home que les va trobar jugant juntes darrere de casa. “Sí”, va assentir, “tornaran a escola immediatament”. Me les vaig quedar mirant mentre s'allunyaven amb les mans entrellaçades. Com a mare fadrina que sóc, no em resulta identificar-me amb la ràbia i la impotència que les mares senten en no poder protegir la carn de la seua carn. Vaig intentar imaginar què ocorreria a aquelles xiquetes en tornar a casa. Què seria de les seues vides després d'haver perdut la innocència a una edat tan primerenca? Com les tractarien els seus pares i germans?

Dimarts, 8:30 h. del matí

Comissaria de Policia de Baragwanath. Han detingut un violador, un conductor de transport escolar. Un grup d'homes està dret contra una paret. Un d'ells és el violador, la resta pertany a la Unitat de Protecció Infantil (CPU). La mare assenyala el violador a la policia. No té cap dubte. La policia diu que és un il·legal de Moçambic que “es va arrossegar com un cocodril per entrar al país”.

Dimecres, 2:30 h. de la vesprada

Hospital de Baragwanath. He parlat amb una infermera que té un fill de sis anys. Segons aquesta dona, “els violadors de xiquets no senten vergonya. Quan els porten ací per traure'ls mostres d'esperma, no demostren ni el més mínim penediment. Potser se senten avergonyits, però es fan els durs: ‘No podeu fer-me res’, ens diuen. ‘Vingueu i arresteu-me. Prompte eixiré de la presó’”.

En els últims cinc anys el problema ha empitjorat, i amenaça el mateix cor de la societat sud-africana negra. Estudis recents afirmen que Sud-àfrica té el major índex del món d'atacs sexuals a menors.



Dijous, 10:00 h. del matí

A casa dels Buthelezi. Elizabeth és mare de dos bessons de tres anys i d'una xiqueta, Agustina, de nou. Em conta la seua història: “Fa 10 anys que ens vam casar, i el meu marit és el

pare dels meus tres fills. Jo no treballe, així que puc estar a casa amb ells. Ell treballa cinc dies a la setmana com a ajudant de conductor. Amb mi no és violent, però m'escriidassa contínuament. Em crida *puta i mala mare*".

Una nit, Elizabeth es va enfrontar al seu marit després de trobar-lo en l'habitació dels bessons. Ell es va defensar dient: "Emmanuel ha tingut un malson i estava consolant-lo". Una altra nit, quan el vaig agarrar eixint de l'habitació dels xiquets cordant-se els pantalons, pareixia avergonyit, no podia mirar-me als ulls. Poc després va començar a barallar-se amb mi i llavors va ser quan vaig començar a sospitar. Li vaig preguntar què havia fet, si havia tocat els xiquets. Em va contestar: "Com podria fer això als meus propis fills?".

Divendres, 8:00 h. del matí

Oficina de POWA en l'Hospital de Baragwanath. "No sé què podem fer. No confie en la policia. No es fiaran del testimoni dels xiquets ni del de la mare", es pregunta un dels consellers. Segons un altre, "no és l'única dona que té aquest problema. N'hi ha moltes més. La mare ha de prendre consciència del que passa i trobar la forma que això acabe. No ha de callar, ha de lluitar, ha d'anar a la policia. És clar que, si ho fa, és molt possible que el seu marit els mate a tots. Ja ha violat els xiquets. Què li impedeix matar-los?".

Dilluns, 9:00 h. del matí

Departament Social i Jurídic. Mohne, un pare de 41 anys, està assegut en una habitació buida amb la seua filla, de 5, que no deixa de plorar. Estan esperant al doctor Bomvana. "He portat la meua filla perquè la meua dona està treballant", ens explica. "Sent autèntic rancor cap a l'home que va fer això. Per què fer una cosa així a una xiqueta tan xicoteta? No la coneixia. Va entrar a casa, i ho va fer! La policia diu que potser estava borratxo, però això no és cap disculpa. Tenia la

intenció de fer el que va fer. Sóc un home i sé que els homes només fan el que volen fer. La violació ha afectat molt la meua filla. Ho sé perquè quan està dormint plora, tampoc no pot anar a cap casa. La seua vida ha canviat: ja no és lliure, ni pot confiar en ningú. Aquest home ha deixat una empremta indeleble en la xiqueta”.

Dimarts, 3:00 h. de la vesprada

A CASA DE MABEL: Mabel acaba de descobrir que el veí havia estat violant la seua pròpia filla. “Nosaltres, els negres, no estem acostumats a mostrar el nostre dolor. No plorem en públic. Ens ho engolim tot. Pot imaginar-se com se sent una mare per dins?” Però el més segur és que plore sola en la cuina quan no la veu ningú.

Mabel continua parlant mentre les llàgrimes li corren per la cara. “Jo no sóc la mare de la xiqueta, però quan vaig descobrir el que estava passant em vaig enfrontar a ell. Estava pegant la xiqueta, l’arrossegava pel carrer... Li la vaig llevar de les mans”. Mabel ens va contar el que ella havia viscut de joveneta: “Els meus pares mai no ens van pegar. Quan érem xicotets corríem despullats al voltant de la casa. Mon pare mai no va intentar abusar de nosaltres. Érem lliures i ens divertíem. Cap home no va tractar mai d’abusar de nosaltres”. La seua amiga Cloris continua amb el relat: “Li vaig llevar la xiqueta a son pare perquè li estava fent coses. Doncs bé, va venir a casa i va tombar la porta. Em va amenaçar, però jo no tenia por i em vaig negar a entregar-li la xiqueta. El meu marit li va dir: ‘Sabem el que li estàs fent a la xiqueta. Creus que podràs continuar així?’ L’home se’n va anar”.

Quan pregunte a Cloris com va trobar el valor per a enfrontar-se a un home així, em respon: “La veritat, crec que Déu em va enviar per estar ací. Li vaig dir: ‘No t’emportaràs la xiqueta. Abans hauràs de matar-me’”. I afegeix amb orgull: “Ara els

meus fills tenen una altra germana i nosaltres sis fills. Però el que importa és que la xiqueta és feliç”.



Dimecres, 7:30 h. de la vesprada

Hospital de Baragwanath. Quan arribe, el lloc està molt tranquil. L'aire fa olor d'humitat i d'herba fresca, però prompte canvia l'atmosfera del recinte. Quan les mares que van arribant amb els seus fills comencen a contar les mateixes tremendes històries, intenten ser fortes mentre s'eixuguen les llàgrimes davant dels menuts als quals no han pogut protegir; l'aire arriba a fer-se irrespirable. Aquell dimecres al matí pareixia un dilluns, el dia establert per als casos més greus de violació de menors. Ja se n'han registrat tres casos i a l'hora de dinar he perdut qualsevol rastre de gana. Isc fora per a respirar un poc d'aire fresc i recolze el cap contra un arbre. Poc després, se m'acosta una dona amb un bebè a l'esquena i una xiqueta de la mà. Em pose a resar perquè no vagen al departament medicojurídic. Les seguisc i escolte el que la mare conta a Patience, la infermera en cap: "El meu germà ha violat la meua filla". Serà un dia molt llarg. Cada vegada que torne a veure aquells xiquets tan xicotets amb les seues mares intentant ser fortes se'm fa un nus a la gola que no es desfà amb res. Encara que fa més de dues dècades que investigue la violència domèstica, el que vaig veure a Soweto em va impressionar. Els casos són més nombrosos i les dones estan soles en la lluita per denunciar i combatre els crims.]

*“Resulta clarificador a la vista d’aquestes obres la forma en què imatge i text compleixen funcions distintes però complementàries. La imatge documenta, denuncia la situació però són les paraules les que, circulant-hi per damunt o al costat, matisen aquells aspectes que escapen d’una imatge fixa i congelada: l’actitud de submissió o de rebel·lia davant de la violència, la culpa, l’ocultació, la mentida o el terror. Podríem pensar, no obstant això, que la visualització de les fotografies seria possible sense l’acompanyament dels textos, però sens dubte, els comentaris proporcionen un element psicològic important, en sumar-hi un contingut personal que escapa a la instantània d’un objectiu: les paraules ens narren un fet concret, però ens subministren més dades, un abans, un després, la localització dels personatges i els seus antecedents, etcètera. Així enriqueixen el potencial de la imatge”.*¹⁶⁶

El testimoni documental de Donna Ferrato ens mostra de forma clara, sobretot gràcies al text, la violència que amaga la nostra societat, un treball fonamental per a no tancar els ulls davant d’una societat que intenta camuflar tot allò que la incomoda.

¹⁶⁶ Ángeles PAREJO Sánchez. *Un nombre para la imagen. El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Tesi doctoral dirigida per José Saborit Viquer. Universitat Politècnica de València, 2000, p. 314.

A MANERA DE CONCLUSIÓ

A manera de conclusió

Després del nostre recorregut, podem concloure que les paraules i les imatges narratives, en l'art, sempre han suposat un augment de la comprensió i una aproximació a l'espectador: una millora de la transmissió d'informació, un element per a educar, per a canviar actituds, somoure consciències, obrir nous plantejaments, etcètera. En definitiva, pensem que la narració d'històries mitjançant la imatge i el text cal atribuir-la al fet que les paraules i les imatges afavoreixen la comprensió, parlen a l'espectador, creen un pont entre aquest i l'obra i acurten la distància que el separa de l'artista.

Amb tota seguretat, podríem dir que el cartell ha estat un element fonamental per a l'evolució d'aquesta pràctica en l'art contemporani. El cartell, els pamflets, les tanques publicitàries i els adhesius, entre d'altres estratègies d'ocupació de l'espai públic, s'han mostrat mitjans eficaços d'extensió de missatges. A més, amb l'ús del cartell s'aconsegueix un contacte directe amb el públic, i aquest és possiblement el principal motiu perquè els artistes s'aprofiten de les tècniques persuasives de la publicitat. És a dir, s'apropien les tècniques que potencien l'atracció del públic i l'eficàcia en la transmissió dels seus missatges. Aquest ús eficaç dependrà de nombrosos elements, però hem percebut que hi ha dos punts que cal tenir en compte quan els artistes combinen text i imatge –aprofitant les tècniques publicitàries– per a enviar missatges, i sobre els

quals es fonamenta aquesta relació són: el context i la posició de l'espectador. El context té un paper molt important; ens referim al context en què el públic troba aquestes obres. Hi ha una gran diferència entre trobar-les en llocs públics i veure-les en museus o galeries d'art. Les dues últimes categories d'audiència consideraran sens dubte la peça artística com una obra d'art, encara que en discutisquen la qualitat artística, ja que el context assegura la definició com a obra d'art de tot allò que es trobe entre les seues parets. En canvi, els vianants que ho veuen al carrer de segur que s'ho miraran amb uns altres ulls: ho ignoraran, els sorprendrà, es pararan a llegir-ho, passaran de llarg, pensaran almenys un minut en el possible missatge; o, fins i tot, més d'un pensarà que es tracta d'un anunci amb una finalitat comercial...

També creiem que és fonamental tenir present que amb aquestes obres hi ha un canvi de posició molt important: l'artista és manipulador de signes, més que productor d'objectes d'art, i l'espectador passa a ser un lector actiu de missatges més que un contemplador passiu de l'art. En aquestes peces, les paraules cobraran formes diverses en mans dels artistes, encara que és el seu significat el que cobrarà major rellevància. Tots aquests canvis influiran en la forma de creació i també en la manera de percebre les obres.

Un punt que pot resultar contradictori, però també enriquidor, i que ve donat per l'ús de paraules i imatges en l'art és que aquests dos recursos ens poden delimitar i, al mateix temps, també ens poden obrir a interpretacions infinites. Així, depenent de l'espectador, del context i de l'obra en si, les lectures podran ser múltiples o molt limitades, ja que, en incloure en l'obra paraules i imatges que l'espectador pot reconèixer, centrem l'espectador, delitem la lectura; en definitiva, oferim una clau directa i explícita per a la comprensió de l'obra, i en ocasions deixem el camí de la lectura massa definit i limitat. D'aquesta manera, de vegades

les narracions ens encaminen i delimiten les voreres del camí, deixen poc de marge perquè l'espectador pugui afegir-hi el seu propi plantejament, i així impossibiliten l'abstracció que es necessita per a contemplar un treball artístic. Però, contràriament, les narracions també ens ajuden a multiplicar les lectures i a imaginar millor allò que ens planteja l'artista. Al mateix temps, aquestes obres descriptives ens alliberen del pes que suposa haver d'interpretar, descobrir o deduir els possibles significats o els sentits ocults que amaga l'artista darrere de la seua obra.

En els últims trenta anys, hem pogut comprovar que el llenguatge escrit s'ha convertit en un recurs més dins de la creació artística. Un recurs que va començar amb la inclusió de paraules soltes o frases curtes i que, a poc a poc, ha anat evolucionant fins a la utilització de textos llargs o d'històries. Històries que busquen establir una comunicació més directa i més íntima. Històries que busquen guanyar-se l'espectador i fer-lo partícip d'unes realitats més pròximes, sense la necessitat d'haver de perdre's interpretant o buscant significats ocults.

La majoria d'aquestes obres intenten influir o volen contribuir a crear una actitud crítica, en definitiva, pretenen conscienciar uns pocs espectadors amb les seues històries. Encara que estem segurs que moltes d'aquestes propostes fracassaran en l'empresa de mostrar injustícies o de reclamar la llibertat de l'individu. Potser, fins i tot, en més d'una ocasió molts d'aquests artistes hauran tingut la sensació que el seu discurs s'ha perdut entre les parets de les galeries i que per tant, l'efectivitat que pensaven que tindria el seu projecte no ha estat tan gran com s'imaginaven. I també és possible que els polítics aprofiten aquestes reivindicacions per incloure-les en els seus discursos polítics i museístics. Aquesta possibilitat, que seria ideal, ja que suposaria el triomf de tals reivindicacions, quasi sempre arriba disfressada, manipulada i adaptada a

les necessitats del poder establert, per tant, perd gran part de la seua força inicial. Per aquestes raons és comprensible que poca gent crega avui que l'art pot ajudar a canviar la societat. No obstant això, no hem de deixar espai al desànim, això és l'última cosa que s'ha de fer. Caldrà continuar el treball amb les idees clares, aprofitant qualsevol mecanisme per comunicar, per educar, per crear consciència crítica... Mentrestant, hem de buscar una fórmula més eficaç, però sense desapropiar aquelles que ara tenim.

Hem vist al llarg d'aquesta investigació com el text codifica la imatge d'una manera especial per a atorgar-li uns altres nivells de significació, en ampliar les possibles lectures que se'n desprenen. Hem analitzat com el text sempre porta implícit un significat addicional al de les imatges presentades. I encara que cadascun dels artistes vistos al llarg d'aquest treball represente distintes formes d'utilitzar aquesta capacitat discursiva que la unió de text i imatge proporciona als artistes plàstics, i que nosaltres hem intentat demostrar, en tots ells el llenguatge actua al mateix temps com un component de l'espai visual i de l'espai semàntic. Igualment, la fotografia ens ajuda a narrar o a documentar uns fets, però, sobretot, hem comprovat com l'art s'apropia la fotografia per reforçar significats. També és cert que, com a artistes o com a espectadors, no hem d'oblidar que cap text, ni cap imatge, és innocent, i que textos i fotografies van carregats de significats i de connotacions que causaran efectes molt diferents en els diversos espectadors.

Durant tot el treball, hem estat defensant l'ús de la narració com una estratègia que pot afavorir la comunicació entre l'espectador i l'artista. Però ara al final, no volem que el lector es quede amb aquesta única idea. Per nosaltres, un text o una imatge, dins d'una obra d'art, sempre ha de ser alguna cosa més. Ens interessen les històries, però també ens importa

el suport, el material, el format, els colors, les textures, la il·luminació, el so... que donen vida a aquesta història. Característiques de tipus més material, però que generaran en l'espectador tota una barreja de sentiments, emocions i sensacions tan importants com la història narrada. Per tant, les imatges i les paraules ens captiven, i una fantàstica narració visual o escrita pot ajudar-nos a comprendre millor la història, però sense un suport *artístic* les obres no ens resultarien atractives. Igualment, encara que el text envia missatges de forma clara per connectar amb l'espectador, ha de deixar lloc per a la reflexió i per a madurar. L'espectador ha de descobrir, observar, pensar... en conseqüència, l'artista no ha de donar-li-ho tot excessivament triturat.

De manera que contar històries amb paraules, amb imatges o amb la combinació d'aquestes dues formes, és una estratègia que empen certs artistes per a narrar una història que ens pot sorprendre i captivar, o bé que ens confondrà i ens durà a la reflexió... Històries que unes vegades seran políticament incorrectes, unes altres seran poètiques, fruit de la fantasia, inventades, o ens oferiran testimonis reals... Però totes i cadascuna d'elles hauran nascut amb la intenció de comunicar, d'aproximar-se a l'espectador, de fer-li comprensible l'obra, d'aconseguir que aquest es compromet, gaudisca o reflexione amb l'obra. En definitiva, contar històries ha sigut, des de sempre, un mecanisme d'aproximació, un mecanisme que ha ajudat a fer més transparents les obres i que, al mateix temps, ha ajudat a fer més màgic el contacte de l'espectador amb les obres.

Tots els artistes als quals ens hem apropat tenen en comú aquest fil conductor narratiu, o bé la utilització de determinats elements que, de manera progressiva, ens acosten a estratègies narratives. Molts d'ells utilitzen les paraules per a realitzar els seus treballs i entenen el text com

un recurs formal: com a imatge visual, per a descriure situacions, com a acte crític, com a instrument d'acció política, com a mitjà per a apropar-se a la gent, etcètera. En moltes obres, el mitjà plàstic o l'objecte físic *tradicional* són substituïts per narracions. Veritablement, els escultors han sotmès l'objecte a tota mena de metamorfosis o hibridacions, i han creat obres sota visions diferents: conceptual, històrica, natural, artificial, "hiperreal", simbòlica, metafísica, política... És a dir, multitud de propostes, de missatges i de reflexions que han ampliat la creació artística i han donat lloc a noves formes de pensament; que han posat fi a alguns prejudicis dominants en l'àmbit escultòric tradicional i han obert nous camins, noves vies. En definitiva, noves formes d'entendre l'art.

RESUMS

Resum

En la tesi *Històries de paraula plàstica*, intentem fer una incursió sobre la utilització del llenguatge escrit i de la narració d'històries en el camp de les arts visuals. En aquest sentit, la incorporació del registre verbal en el discurs artístic va implicar un gir ja en les primeres avantguardes i, des d'aleshores, la paraula s'ha convertit en un recurs més dels processos plàstics de creació actual. D'aquesta manera i prenent com a punt de partida una revisió històrica sobre la imbricació del llenguatge en l'objecte artístic, descobrirem com el cartell publicitari va ser el gran iniciador d'aquesta relació. Assenyalar que al llarg del treball citarem un conjunt d'artistes que desenvolupen la seua concepció de l'art com un sistema de comunicació, deixant de banda el discurs purament objectual i formalista. Repassarem com la tipografia, els suports, l'escriptura a mà o la composició i la disposició del text han afectat a les possibilitats creatives. Acabant aquest apartat amb la revisió del treball de dos artistes que fan ús de l'escriptura en les seues obres: Robert Frank i Shirin Neshat. Seguint amb un recull de creadors que aprofiten les tècniques publicitàries per enviar missatges; frases plenes de contingut i dissenyades per a l'espai públic com les de Guerrilla Girls, Bàrbara Kruger o Jenny Holzer. Es tracta d'artistes que per mitjà de les estratègies del món publicitari, la cultura de masses, el cartellisme, etcètera, han utilitzat el llenguatge com a instrument de mediació, per tal de transformar l'art en un signe social i qüestionar valors establerts sobre la identitat ètnica, sexual o la diversitat cultural.

Poc a poc, les paraules han anat estenent-se i convertint-se en frases més llargues, per aquest motiu estudiarem la lectura com a vehicle per a entendre i el text com a element facilitador de la comprensió i del gaudiment d'una obra.

El camí seguit fins ara, ens fa necessari introduir el segon element que per a nosaltres ajudarà en la comprensió de les històries: les imatges. Nan Goldin i Richard Billingham il·lustraran aquest apartat on les imatges narratives són les protagonistes. Evidentment, si de manera individual text i imatge són per a nosaltres dos elements utilitzats per a afavorir la comunicació entre obra i públic, era convenient analitzar-los quan s'uneixen, revisant aquesta combinació de fotografies i paraules amb el treball dels artistes Rogelio López Cuenca, Hamish Fulton o Lorna Simpson.

També un breu repàs a la història dels títols, ens fa entreveure com el títol ha estat un narrador o anticipador de la narració, i com en ocasions ha donat elements claus per a facilitar la lectura. Poc a poc anem aproximant-nos al punt clau del nostre estudi, que busca en el fet de contar històries un mecanisme per a millorar la comprensió dels treballs artístics. Cóm contar històries, amb quines estructures o amb quins personatges seran elements que cal tenir en compte en narrar una història. Aclarir de què parlen les històries i quins són els artistes que majoritàriament utilitzen aquesta estratègia, serà la manera de tancar aquest capítol, abans de passar a l'últim, on ens servirem de distintes formes de narrar o construir històries per a tindre una major perspectiva d'aquest mecanisme d'aproximació.

Així, i paral·lelament a l'estudi d'un art que utilitza la paraula com a arma de reivindicació, altres creadors més influïts pel seu poder narratiu s'han valgut dels recursos lingüístic per a generar lectures equívokes, per a recrear un món de ficció sobre la vida real: Sophie Calle o Gillian Wearing, o al contrari, per a donar veracitat a les històries que es volen testimoniar: Rosângela Rennò, Donna Ferrato, Alfredo Jaar i Hans Haacke. Per a finalitzar, dir que al llarg d'aquesta tesi hem intentat estudiar unes pràctiques creatives que pretenen superar el fet pròpiament artístic, amb la finalitat d'elaborar i transmetre relats, imaginaris o reals, a través del poder persuasiu de la paraula.

Resumen

En la tesis *Històries de paraula plàstica*, intentamos llevar a cabo una incursión sobre la utilización del lenguaje escrito y de la narración de historias en el campo de las artes visuales. En este sentido, la incorporación del registro verbal en el discurso artístico implicó un giro ya en las primeras vanguardias y, desde entonces, la palabra se ha convertido en un recurso más de los procesos plásticos de creación actual. De esta manera y tomando como punto de partida una revisión histórica sobre la imbricación del lenguaje en el objeto artístico, descubriremos cómo el cartel publicitario fue el gran iniciador de esta relación. Cabe señalar que a lo largo del trabajo citaremos un conjunto de artistas que desarrollan su concepción del arte como un sistema de comunicación, dejando a un lado el discurso puramente objetual y formalista. Repasaremos cómo la tipografía, los soportes, la escritura a mano o la composición y la disposición del texto han afectado a las posibilidades creativas. Terminando este apartado con la revisión del trabajo de dos artistas que utilizan la escritura en sus obras: Robert Frank y Shirin Neshat. Acto seguido incluiremos un grupo de creadores que aprovechan las técnicas publicitarias para enviar mensajes; frases llenas de contenido y diseñadas para el espacio público como las de Guerrilla Girls, Bárbara Kruger o Jenny Holzer. Se trata de artistas que, por medio de las estrategias del mundo publicitario, la cultura de masas, el cartelismo, etcétera, han utilizado el lenguaje como instrumento de mediación,

con el fin de transformar el arte en un signo social y cuestionar valores establecidos sobre la identidad étnica, sexual o la diversidad cultural.

Poco a poco, las palabras han ido extendiéndose y convirtiéndose en frases más largas, por este motivo estudiaremos la lectura como vehículo para entender y el texto como un elemento que facilita la comprensión y el disfrute de una obra.

El camino seguido hasta ahora nos conduce a introducir el segundo elemento que para nosotros ayudará en la comprensión de las historias: las imágenes. Nan Goldin y Richard Billingham ilustrarán este apartado donde las imágenes narrativas son las protagonistas. Evidentemente, si de manera individual texto e imagen son para nosotros dos elementos utilizados para favorecer la comunicación entre obra y público, resultará conveniente analizarlos cuando se unen, revisando esta combinación de fotografías y palabras con el trabajo de los artistas Rogelio López Cuenca, Hamish Fulton o Lorna Simpson.

También un breve repaso a la historia de los títulos, nos hace entrever cómo el título ha sido un narrador o anticipador de la narración, y cómo en ocasiones ha proporcionado elementos claves para facilitar la lectura. Poco a poco vamos aproximándonos al punto clave de nuestro estudio, que busca en el hecho de contar historias un mecanismo para mejorar la comprensión de los trabajos artísticos. Cómo contar historias, con qué estructuras o con qué personajes serán elementos a tener en cuenta al narrar una historia. Aclarar de qué hablan las historias y cuáles son los artistas que mayoritariamente utilizan esta estrategia, será la manera de cerrar este capítulo, antes de pasar al

último, donde nos serviremos de distintas formas de narrar o construir historias para tener una mayor perspectiva de este mecanismo de aproximación.

Así, y paralelamente al estudio de un arte que utiliza la palabra como arma de reivindicación, otros creadores más influenciados por su poder narrativo se han servido de los recursos lingüísticos para generar lecturas equívocas, para recrear un mundo de ficción sobre la vida real: Sophie Calle o Gillian Wearing, -o, al contrario, para dar veracidad a las historias que se quieren testimoniar- Rosângela Rennò, Donna Ferrato, Alfredo Jaar y Hans Haacke. Finalmente, señalaremos que a lo largo de ésta tesis hemos intentado estudiar unas prácticas creativas que pretenden superar el hecho propiamente artístico, con la finalidad de elaborar y transmitir relatos, imaginarios o reales, a través del poder persuasivo de la palabra.

Abstract

In the thesis *Històries de paraula plàstica*, we intend to study the use of the written and storytelling languages in the field of visual arts. In this sense, the inclusion of the verbal register in the art discourse marked a turning point for the first avant-gardes and, since then, words have become a resource for the current plastic processes of creation. In this way, and taking as a starting point a historical revision of the interweaving between language and the art object, we will discover how the advertising poster triggered off this relationship. We would like to point out that, throughout the essay, we will quote a number of artists who develop a conception of art as a means of communication, leaving aside the purely objectual and formalist discourse. We will review how the typography, media, handwriting or the composition and layout of text have influenced the creative possibilities. We will finish this section with a study of two artists who use writing in their works: Robert Frank and Shirin Neshat, continuing with a group of creators who take advantage of advertising techniques to send messages, meaningful sentences designed for public spaces such as those by Guerrilla Girls, Barbara Kruger or Jenny Holzer. These are artists who, by means of strategies taken from the advertising world, mass-culture, poster design, etc., have used language as a mediation tool, so as to transform art into a social sign and question the established values of ethic and sexual identity or cultural diversity.

Little by little, words have been stretching their meaning and turning into longer sentences. This is the reason why we will study reading as a vehicle for comprehension, and text as a facilitating element for the understanding and enjoyment of a work.

The path we have followed makes it necessary to introduce the second element which we think will help to understand the stories: images. Nan Goldin and Richard Billingham will illustrate this section where narrative images play a leading role. Obviously, being text and image, individually, two elements we use to promote the communication between work and audience, it was convenient to analyse them when they occur together, studying this combination of photographs and words through the works of the artists Rogelio López Cuenca, Hamish Fulton or Lorna Simpson.

Also, a brief revision of the history of titles shows us that they have been narrators or anticipators of the narration, offering sometimes key elements that make the reading easier. Little by little we get closer to the key point of our study, which looks for a mechanism that improves the understanding of artworks in the act of telling stories. How to tell a story, which structures and characters will be taken into account in the narration. Clarifying the meaning of the stories, and which artists mostly follow this strategy will be the way of closing this chapter before going on to the last one, where we will use different forms of narrating or building stories to get a wider perspective of this approach mechanism.

In this way, and in parallel with the study of an art that uses the word as a protest weapon, other creators, more influenced by its narrative

power, have made use of the linguistic resources to produce ambiguous interpretations, to recreate a fictitious world about real life: Sophie Calle and Gillian Wearing or, on the other hand, to instil veracity into the stories: Rosângela Rennò, Donna Ferrato, Alfredo Jaar and Hans Haacke. Finally, we would like to say that throughout this thesis we have tried to study some creative practices with the purpose of overcoming the strictly artistic act, with the aim to elaborate and transmit stories, either imaginary or real, through the persuasive power of word.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

AD. *Alén dos límites: a fotografía contemporánea*. CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003. Cicle de conferències a Santiago de Compostela, del 22 al 24 de setembre de 1999; director, Manuel Vilariño.

AD. *Arte del siglo XX*, vol. II. Taschen, Colònia, 1999.

AD. Diccionari de la Llengua Catalana. Institut d'Estudis Catalans, Edicions 62, Barcelona

AD. Diccionari Valencià, Conselleria d'Educació i Ciència, Edicions Bromera, València, 2^a ed., 1996.

AD. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Acadèmia Espanyola. Espasa-Calpe, Madrid 2001.(22^a ed.).

AD. *Exit 16: Escribiendo imágenes*, Olivares & Asociados, Madrid, 2004.

AD. *Exit 20: Familia*, Olivares & Asociados, Madrid, 2005.

AD. *Exit 23: Lectores y lecturas*, Olivares & Asociados, Madrid, 2006.

AD. Gran Diccionari de la Llengua Catalana. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1998.

AD. *Intertextos y contaminaciones: contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, València, 1999. (Signo Abierto). Conferències coordinades per José Miguel G. Cortés i David Pérez.

AD. *Las imágenes y las palabras: (arte y literatura)*. Institut Valencià de la Joventut, València, 1992. Introducció i compilació: José Miguel G. Cortes.

AD. *Manual d'estil: la redacció i l'edició de textos*. Eumo: Universitat Pompeu Fabra, Associació de Mestres Rosa Sensat, Universitat de Barcelona, Barcelona 2000. (2^a ed. rev.).

AD. *Modos de Hacer; Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universitat de Salamanca, 2001. Un projecte editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte i Marcelo Expósito.

AD. *Nuevas fronteras/Nuevos territorios*. Arteleku, Sant Sebastià, 1996. (Cuadernos; 10).

ALIAGA, José Vicente i José Miguel G. CORTÉS. *Arte Conceptual Revisado*. Universitat Politècnica de València, València, 1990.

ARTERO Mut, Lidón. *Despliegue narrativo de la imagen: Diarios abiertos*. Tesi doctoral; dirigida per María José Martínez de Pisón Ramón, Universitat Politècnica de València, 2003.

AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*. Gedisa, Barcelona, 1998.

AUSTER, Paul. *El arte del hambre*. Edhasa, Barcelona, 1992.

AUSTER, Paul. *Leviatán*. Anagrama, Barcelona, 1993.

BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión vital*. Siglo XXI, Madrid, 2002.

BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Anagrama, Barcelona, 2000.

BORRAS, Gonzalo M. *Teoría del arte I*. Historia 16. Conocer el arte. Madrid, 1996.

BOSCH, Eulàlia. *El plaer de mirar, El museu del visitant*. ACTAR, Barcelona, 1998.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Instrumentos Paidós, Barcelona 1997 (1a ed. 1987).

CALLE, Román de la. *Escenografies per a la crítica d'art*. Institució Alfons el Magnànim, Sèrie: Fonaments II, València, 2005.

CALVINO, Italo. *Punto y aparte, ensayos sobre literatura y sociedad*. Bruguera, Barcelona, 1983.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid, 1989.

CASSANY, Daniel. *La cuina de l'escriptura*. Biblioteca Universal Empúries, Barcelona, 2002.

CASTILLO Gómez, Antonio (coordinador). *Historia de la cultura escrita: del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Trea, Gijón, 2002.

COOPER, Douglas. *La época cubista*. Alianza Forma, Madrid, 1993.

DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili, Barcelona 1976.

DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Labor, Barcelona, 1976.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Gedisa, Barcelona. 2001. Traducción: Lucia Baranda i Alberto Clavería. La edición, Italia, 1977.

EISNER, Hill. *La narración gráfica*. Norma, Barcelona, 1998.

ENEL, Françoise. *El cartel: funciones, lenguaje, retórica*. Fernando Torres, València, 1974. L'edició original és de 1971. Traduit per Javier Herrera i Maria del Carmen Cepero.

ESPÍ, Antoni i LLOPIS, Tomàs. *Curs de Narrativa*. Laertes, Barcelona, 1988.

FERNÁNDEZ Díez, Federico i MARTÍNEZ Abadía, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis, Madrid, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI de España, Barcelona, 1995.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, 9a edició 2001.

GADAMER, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós Studio, Barcelona, 1998.

GARRONI, Emilio. *Proyecto de semiótica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975. (Comunicación Visual).

GAUR, Albertine. *Historia de la escritura*. Pirámide, Madrid, 1990. Traduit per Manuel Carrión Gútiez, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

GÓMEZ, Rafael. *Iguals y distintos. Introducción a la antropología cultural*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 1993.

GUASCH, Ana Maria. *El arte del s. XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Serbal, Barcelona, 1997.

GUBERN, Román. *Medios Icónicos de masas*, Editorial Historia 16, Madrid 1997.

HERRANZ PASCUAL, Yolanda. *Palabra y escultura: Referencias, reflexiones y hacer artístico*. Diputación Provincial de Pontevedra, 2001.

HOYAS, Gema. *La escultura: Apropiación de técnicas interdisciplinares*. Projecte docent, València, 2003.

JARDÍ, Enric. *El cartelismo en cataluña*. Destino, Barcelona, 1983.

KRUGUER, Barbara. *Mando a distancia: Poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Tecnos, Madrid, 1998.

LECLANCHE-BOULÉ, Claude. *Tipografías y fotomontajes*. Campgràfic, València, 2003.

LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico*. Cátedra, Madrid, 1998.

LIPOVETSKY, Pilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1986.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes: una historia privada del arte*. Alianza, Madrid, 2002.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Alianza, Madrid, 1998.

MARTÍN Montesinos, José Luis i Montse MAS Hurtana. *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*. Campgràfic, Valencia, 2001.

MARTIN, Henry-Jean. *Historia y poderes de lo escrito*. Trea, Gijón, 1999. Amb la col·laboració de Bruno Delmas.

Michael ENDE. *La història interminable*. Alfaguara i Grup Promotor, Barcelona, 1998.

MICHALS, Duane. *Conversaciones con fotógrafos. Duane Michals habla con Enrica Vigano*. La Fábrica Editorial i Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

MIT, Geles. *El título en las artes plásticas, la imagen desvelada por el nombre*. Institució Alfons el Magnànim, València, 1969.

MONTALVO Gallego, Blanca. *La Narración Espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia*. Tesi doctoral; dirigida per M^a José Martínez de Pisón; tutora Maribel Domènech, Universitat Politècnica de València, 2003.

MORALES, José Ricardo. *Estilo, pintura y palabra*. Cátedra, Madrid, 1994. (Ensayos de arte).

- MORISON, Stanley. *Principios fundamentales de la tipografía*. Ediciones del Bronce, Barcelona, 1998, (1a ed.1929).
- PAREJO Sánchez, Ángeles. *Un nombre para la imagen. El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Tesis doctoral; dirigida per José Saborit Viquer. Universitat Politècnica de València, 2000.
- ROBINSON, Andrew. *Historia de la escritura*. Destino, Barcelona, 1996.
- RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía, Introducción al arte de inventar historias*. Reforma de la Escuela, L'Hospitalet, 1985.
- SALINAS, Pedro. *El defensor*. Alianza, Madrid 1954, (reedició de 1993).
- SILVA, Lorenzo. *Carta blanca*. Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- SOLER, Isabel i M. Roser TRILLA. *Les línies del text, Introducció a les tècniques narratives*. Empúries, Barcelona, 1989.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Edhasa, Barcelona. 4a edició, 1996.
- STEVEN Heller i MIRKO Llic. *Escrito a mano: diseño de letras manuscritas en la era digital*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- VALLÈS, Isidro. *Les arrels socioculturals de l'art: Una visió interdisciplinària del fenomen artístic*. Universitat de Barcelona, 2001.
- VILCHES, Lorenzo. *Taller de escritura para cine*. Gedisa, Barcelona, 1998.

YATES, Steve. *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

ZUNZUNEGUI, Carlos. *Pensar la imagen*. Cátedra i Universitat del País Basc, Madrid, 1998.

Catàlegs

AD. *Arte Conceptual*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

AD. *Cocido y crudo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

AD. *Contar historias*. Centro Cultural El Monte, Sevilla, 2000.

AD. *El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1997.

AD. *El poder de narrar*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2000.

AD. *El Sueño imperativo*. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1991.

AD. *Ficcions documentals*. Fundació La Caixa, Barcelona, 2004.

AD. *Hecho de palabras*. Galeria Jorge Mara, Madrid, 1992.

AD. *Historias: PHE04*. PHotoEspaña VII edició, La Fábrica Editorial, Madrid 2004.

AD. *Isla de esculturas*. Xunta de Galicia, Pontevedra, 2000.

AD. *La ciutat dels cineastes*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2001.

AD. *Les mots et les images dans l'art belge de a à z*. Museum van Hedendaagse Kunst Antwer, MUHKA, Anvers, 1992.

AD. *Los paisajes del texto*. Palacio Revillagigedo, Caja de Ahorros de Asturias, octubre 1992.

AD. *Lugares de la memoria*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2001.

AD. *Micropolíticas, arte y cotidianidad 2001-1968*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2003.

AD. *Mirades Impúdiques*. Fundació La Caixa, Barcelona, 2000.

AD. *Sophie Calle. M'as-tu vue*. Editions du Centre Pompidou, Paris, 2003.

BILLINGHAM, Richard. *'Ray's a laugh'*, Editorial Scalo, Zurich, 2000.

BOLTANSKI, Christian. *Adviento y otros tiempos*. CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1996.

BURGIN, Victor. *Victor Burgin: una exposició retrospectiva*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2001

CALLE, Sophie. *Relatos*. Fundació La Caixa, Barcelona, 1997.

FERRATO, Donna. *Living with the enemy*. Aperture Foundation, 1991.

FRANK, Robert. *Hold still, keep going*. Madrid, 2001. Exposició en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, i en el Museum Folwang, Essen; edició a càrrec de Ute Eskildsen.

FRANK, Robert. *Storylines*. Steidl, Göttingen, 2004.

FRANK, Robert. *Thank you*. Scalo, 2a edició, Zurich, 1998.

FULTON, Hamish. *Walking passed, standing stones, cairns, milestones, rocks and boulders*. Madrid Electa i IVAM Centre del Carme, 1992.

GOLDBERG, Jim. *Raised by wolves*. Scalo, Zurich, 1997.

GOLDIN, Nan. *I'll Be your Mirror*. Ed. Whitney Museum of American Art, Nova York, 1996.

HAACKE, HANS. *Obra Social*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.

HOLZER, Jenny. Guggenheim Museum, Nova York, 1989.

JAAR, Alfredo. *Estudios sobre la felicidad: 1979-1981*. ACTAR, Barcelona, 1999. Textos d'Adriana Valdés.

JAAR, Alfredo. *Hágase la luz, Projecte Rwanda 1994-1998*. ACTAR, Barcelona, 1998.

KRUGER, Barbara. *Love for sale: the words and pictures of Barbara Kruger*. Harry N. Abrams, Nova York, 1990.

MICHALS, Duane. *Duane Michals Fotografías 1958-1990*. Sala Parpalló, oct. /nov. 1993, Diputació Provincial de Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Alfons el Magnànim, València, 1993.

MICHALS, Duane. *Fotografías 1958-1990*, Alfons el Magnànim, EVEI, València, 1992.

MICHALS, Duane. *The essential Duane Michals*. Thames and Hudson-Bulfinch Press, Londres-Boston, 1997. Textos de Marco Livingstone.

RENNÓ, Rosangela. *Bibliotheca*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

RENNÓ, Rosangela. *Cicatriz*. Museum of contemporary Art, Los Angeles 1996. Organitzat per Alma Ruiz.

ROMERO, Pedro G. *El tiempo de la bomba*. Obra cultural de Unicaja, Màlaga, 1993.

ROMERO, Pedro G. *Magatzem d'idees: escultures i dibuixos*. Fundació La Caixa, Barcelona, 1988.

SAPERE, Horacio. *Poet's room*. BMB, Àmsterdam, 1996.

SIMPSON, Lorna. "For the Sake of the Viewer". catàleg dels museus d'Art Contemporani de Chicago, 1993 i de Tel Aviv, 1994.

SIMPSON, Lorna. Editorial Phaidon, Nova York, 2002.

SIMPSON, Lorna. Wiener Secession Galerie, 1995.

WEARING, Gillian. CGAC Santiago de Compostel·la-Fundació La Caixa Barcelona, 2001.

WEINER, Lawrence. *Obras: En la corriente=In the stream*. IVAM, Centre Julio González, València, 1995.

Articles en revistes i diaris

CASTRO, Antón. «Hans Haacke». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 72, Madrid, estiu de 1989, any VI. p. 72.

DE SANTA ANA, Mariano. «Caminatas/Walks». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 213, mayo 2005.

FERRATO, Donna. «La inocencia violada». Reportatge publicat a *La Revista* núm. 161, revista dominical de l'editorial El Mundo, 8 de novembre de 1998. Text i fotografies de Donna Ferrato.

GALLO, Rubén. «Representation of Violence, Violence of representation». *Trans>E-zine*, núm. 3/4, 1997.

JEANNE, Siegel. «Artwords. Discourse on the 60s and the 70s». *Arts*. Nova York, Da Capo Press, 1992.

JIMÉNEZ, Carlos. «El arte y las palabras en libertad». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 67, Madrid, abril de 1990, any VIII, p. 38-43.

JIMENEZ, Carlos. «Los desvíos de la Historia». *Babelia, El País*, 12 de juny de 2004, p. 18.

LEBRERO Stäls, José. «Barbara Kruger: interrogatorio al poder». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 73, Madrid, desembre de 1990, p. 28-35.

LEBRERO Stäls, José. «Jenny Holzer: Anuncios por palabras». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 36, Madrid, any IV, octubre de 1986, p. 36-41.

- LEWITT, Sol. «Paragraphs on Conceptual Art» *Artforum*, juny de 1967.
- LÓPEZ, Alfredo. «Entrevista a Alfredo Jaar». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm. 145. p.63.
- MARTÍN, Alberto. «El cine es la forma de arte más completa».
Entrevista a Shirin Neshat: realitzada per al suplement *Babelia* d'El País, 10 de setembre de 2005, p 25.
- MUÑOZ Molina, Antonio. «El vicio sin castigo», EPS El País Semanal núm. 1.525, 18 de desembre de 2005.
- MUÑOZ Molina, Antonio. «La casa de papel». *El País*, 20 de setembre de 1995, p. 38.
- OLIVARES, Rosa. «Lorna Simpson: La memoria de una raza». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm.118-119, Madrid, any XV, gener/febrer de 1996, p. 80-83.
- OLIVARES, Rosa. «Sophie Calle: Ritual de lo habitual». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm.118-119, Madrid, any XV, gener/febrer de 1996, p. 85-89.
- OLIVARES, Rosa. Entrevista a Duane Michals, realitzada per a la revista *EXIT*, número zero, Madrid 2000, p. 57-65.
- OLMO, Santiago B. «Entrevista con Hans Haacke: Imagen de la conciencia critica». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm.116, Madrid, any XIII, novembre de 1995, p. 56-65.

PÉREZ, Luis Francisco. «Hans Haacke: el último historiador». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm.116, Madrid, any XIII, novembre de 1995, p. 66-77.

POLIDORI, Ambra. «Lecciones oscuras sobre racismo, identidad y relaciones de poder». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm.87. Madrid, any X, maig-juny de 1992, p. 18-21.

REGÁS Rosa. «Literatura y vida en la lectura». *Exit 23 Lectores y lecturas*. Olivares & Asociados, Madrid, setembre de 2006, p. 24.

REGUERA, Galder. «El texto visual». *Revista internacional de arte: Lápiz* núm. 202: Arte y poesía, any XXIII, p 38-47.

RÍO, Víctor del. «Gillian Wearing». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm.169-170, Madrid, any XX, gener-febrer de 2001, p. 181.

ROMANO, Gianni. «Sophie Calle: la vida como una novela». *Revista internacional de arte: Lápiz*, núm.76, Madrid, any IX, març de 1991, p. 67-75.

Llocs web d'interès i articles en Internet

[Comprovada la seua disponibilitat el 17/01/2007]

ACCIÓN PARALELA

<http://www.accpar.org>

ACT UP

<http://www.actupny.org>

ALFREDO JAAR

<http://www.alfredojaar.net>

<http://www.echonyc.com/~trans/Telesymposia3/Jaar/Telesymposia3jaar.html>

ANTAGONISMES CASOS D'ESTUDIS

<http://www.macba.es>

ART & CULTURE ONLINE

<http://www.connect-arte.com>

BIBLIOTECA BABAD

<http://www.babad.com>

MORAZA, Juan Luis. «*Complejos y complejidades. Cien años de arte español*».

<http://www.arteleku.net/secciones/documental/artindex/JLMoraza/>

DONNA FERRATO

<http://www.domesticabuseaware.org/donna.html>

<http://www.euowrc.org/04.material/photos/02.photo.htm>

<http://www.nieman.harvard.edu/reports/98-4NRwint98/Ferrato.html>

<http://www.elmundo.es/magazine/num161/textos/ino.html>

<http://www.elmundo.es/magazine/num161/textos/ino1.html>

DUANE MICHALS

<http://inicia.es/de/rrodriguezr/paginas/duane.htm>

<http://www.arkania.org/~bedeleme/michals.htm>

EDITORIAL ACTAR BARCELONA

<http://www.actar.es>

EPIGRAFIA

<http://www.ucm.es/info/archiepi/aevh/guia/epigrafia.html>

ESCRITURA (cronología i història de l'escriptura):

<http://bibliotecologia.udea.edu.co/andrear/funinfo2/guia/cronoes.html>

<http://www.proel.org/alfabetos/protosum.html>

ESPEJO Cala, Carmen. «*Del libro y sus formas. El ordenador y las nuevas modalidades de lectura*». Revista Latina de Comunicación Social, número 11, de noviembre de 1998, La Laguna (Tenerife), en:

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/19carmen.htm>

ESTUDIOS ONLINE SOBRE ARTE Y MUJER

<http://www.estudiosonline.net>

FUNDACIÓN PROA

<http://www.proa.org/exhibicion/holzer/textos.html>

GRAN FURY (The New York Public Library)

<http://www.nypl.org>

GRUP MATERIAL

<http://www.franklinfurnace.org>

<http://www.artincontext.org>

GRUP PUBLIC PROJECTS

<http://www.pangea.org/publicpro>

GUERRILLA GIRLS

<http://www.guerrillagirls.com>

HANS HAACKE

<http://www.accpa.org/numero4/haacke.htm>

<http://www.uv.es/biblios/mei6/fpl.html>

<http://www.lpt.fi/io/arkisto/io98/seppa.html>

HAMISH FULTON

http://72.14.203.104/search?q=cache:L6g2amybNV0J:www.levante-emv.es/media/documentos/2005-05-20_DOC_2005-05-13_01_37_59_posdata.pdf+%22Hamish+Fulton%22&hl=es&gl=es&ct=clnk&cd=23&client=firefox-a

<http://www.revistas culturales.com/imprimirArticulo.php?cod=334>

<http://www.hamish-fulton.com>

LA FIAMBRERA OBRERA

<http://www.sindominio.net/fiambrera>

INTERZONA. Diseño y contenidos de Laura Baigorri

<http://www.interzona.org>

MARTÍN WEBER

<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/weber/default2.html>

PORTAL DE LAS ARTES VISUALES

<http://www.portal.arts.ve/index.htm>

«Representation of Violence, Violence of representation»

<http://www.echonyc.com/~trans/Telesymposia3/Jaar/Telesymposia3jaar.html>

Revista EXIT

<http://www.exitmedia.net>

REVISTA MAS DE ARTE

<http://www.masdearte.com>

Revista QUADERNS

<http://www.quaderns.coac.net>

RICHARD BILLINGHAM

http://salonkritik.net/archivo/2005/10/richard_billing.php

<http://www.designboom.com/eng/funclub/billingham.html>

<http://www.artangel.org.uk>

<http://www.hayward-gallery.org.uk>

<http://www.eyestorm.com/saatchi/billingham.asp>

<http://www.kunsthalle-wilhelmshaven.de/billing.html>

<http://www.artseensoho.com/Art/LUHRING/billingham97/billingham1.html>

<http://www.yvonneforceinc.com/yfinew/billing.htm>

<http://www.netservices.se/hbc/english/exhib/billing/billing.html>

<http://www.biennale24.com/richardbillingham.html>

<http://www.ireland.com/dublin/entertainment/art/slobout.htm>

<http://www.artnet.com/magazine/reviews/mccormick/mccormick3-6-97.asp>

<http://www.picassomio.com/art/18540/es/>

RICHARD LONG

<http://www.richardlong.org>

ROBERT FRANK

http://www.abc.es/cultural/semanal/semana/fijas/arte/exposiciones_004.asp

<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010331/b18.html>

<http://www.galeriaintenso.com/article.php?sid=247&mode=thread&order=0&thold=0>

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

<http://www.unia.es/arteypensamiento02/ezone/abr01e.htm>

<http://www.lopezcuenca.com>

<http://www.nowhere.com>

<http://www.malagana.com>

http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=850

http://www.masdearte.com/item_artistas.cfm?noticiaid=3796

ROSÂNGELA RENNÓ

<http://www.phedigital.com/anteriores/html/phe03/>

RTMARK

<http://www.rtmart.com>

SHIRIN NESHAT

http://www.elpais.es/fotogalerias/deldia.html?d_date=20050910&xref=20050910elpbabart_2

<http://www.musac.org.es/index.php?ref=3500>

http://www.fundacion.telefonica.com/arte_tecnologia/colecciones_artefotografia/artistas/artista19_a.jsp

SOPHIE CALLE

<http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html>

TIPOGRAFIA (textos sobre la matèria)

<http://www.unostiposduros.com/paginas/texto0.html>

<http://www.laurameseguer.com/>

Projecte:TRUE STORIES. Witte de With, Center for contemporary art.

<http://www.wdw.nl/project.php?id=4>

