

gados al ámbito tecnológico. Desde este punto de vista, el texto de Juan José Faccio sobre Earle Brown actúa como corolario de la aportación de Magda Polo («Notación, pensamiento y tecnología en la música contemporánea», p. 359-380), en que la apertura de la notación musical hacia la valoración, exclusiva o parcial, de su dimensión visual se apoya, de manera inmediata, en la introducción concomitante del sonido electrónico y de las estrategias aleatorias. Sorprende, para quien escribe esto, la falta de referencias a algunos creadores determinantes en este proceso (Haubenstock-Ramati), la necesidad de una reflexión sobre la interrelación entre nuevas grafías y nuevas prácticas instrumentales (Lachenmann) o la restricción del marco cronológico a la década de 1960, que deja fuera, por ejemplo, algunas aportaciones notacionales decisivas, como la de Brian Ferneyhough y sus *piranesianas* invenciones gráficas, sin que ello empañe la pertinencia de unas conclusiones muy bien asentadas.

La inclusión de un índice onomástico o de materias hubiera contribuido, sin duda, a una consulta más rápida de un volumen que, sin embargo, merece una lectura tranquila y completa que invita a la propia diversidad de sus contenidos y ámbitos de interés. Es evidente que, pese a la generosidad y amplitud de miras de su planteamiento general, vienen a la mente de manera inmediata la posibilidad de colmar el marco cronológico, incluyendo la creación musical de entre, digamos, 1970 y

2010, o de considerar otros ámbitos que también hubieran podido tener cabida en sus páginas: de las músicas urbanas actuales a la neuromusicología, de la creación *transmedia* al casi infinito campo de las prácticas improvisatorias, del análisis tecnológico de la psicología de la percepción auditiva a la revolución incesante en el tratamiento informático del sonido.

Juzgar, sin embargo, por las posibles ausencias —dependientes, en buena medida, de las preferencias, debilidades y preocupaciones particulares de cada lector— resultaría cicatero para con una aportación de notable peso científico, culminada con resultados más que estimulantes. Si el propósito del volumen era, como se afirma en la introducción, «adentrarse en un nuevo concepto de creatividad artística que tiene más de colectivo que de individual, más de experiencial que de sutil y reservado, más de aplicación que de categoría intelectual» (p. 7), el volumen *Tecnología y creación musical* —y la labor subyacente de los miembros del proyecto de investigación que lo suscriben— lo cumple con creces.

Germán Gan Quesada
 Departament d'Art i de Musicologia,
 Universitat Autònoma de Barcelona
 German.Gan@uab.cat



La passió segons Carol Rama

Catàleg de l'exposició
 (30 d'octubre de 2014 – 22 de febrer de 2015)

Museu d'Art Contemporani de
 Barcelona, Barcelona, 2015

Del plantejament de nous objectius i mètodes de treball i de recerca al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) per al bienni 2014-2016 sorgeix el projecte expositiu sobre Carol Rama (Torí, 1918) que acollirà la mostra fins al 2017, juntament amb els centres següents: el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAMVP); l'Espoo Museum of Modern Art (EMMA), de Finlàndia; la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM), de Torí, i l'Irish Museum of Modern Art (IMMA), de Dublín. L'exposició, comissariada per Paul B. Preciado i Teresa Grandas, és acompanyada del

catàleg respectiu, que té com a objectiu principal reivindicar l'obra de l'artista italiana com a referent en la història de l'art del segle xx, el discurs oficial de la qual l'ha ignorat invariablement i ara es qüestiona.

La publicació, amb títol homònim al de l'exposició, s'ha estructurat de la manera següent: en primer lloc hi ha un text introductor signat pels directors de les institucions que participen en l'elaboració del catàleg; a continuació es troben els tres assaigs de les comissàries; després hi ha la reproducció fotogràfica de les obres, espai on s'intercalen les aportacions textuais i les aportacions visuals diverses, i, finalment, hi ha la llista d'obres de l'exposició, un breu currículum dels autors i els crèdits.

Obre el catàleg un exordi subscrit per Bartomeu Marí, director del MACBA, Fabrice Hergott, del MAMVP, Pilvi Kalhama, de l'EMMA i Danilo Eccher, de la GAM. Els responsables, compromesos a revisar i redefinir els relats hegemònics de la història de l'art, no dubten a donar visibilitat al treball de Rama i a considerar-lo entre els més destacables i importants de tot el segle xx. El valoren, a més, com a indispensable per explicar les avantguardes posteriors a la Segona Guerra Mundial. L'obra carolramiana és, per a ells —i, per tant, oficialment—, un cos femení, apassionat i sexual.

Així, en el si d'aquesta reformulació de discursos historiogràfics, cadascuna de les comissàries (Preciado i Grandas al MACBA, EMMA, IMMA i GAM i Dressen

al MAMVP) concebrà un relat distint dels altres i, de vegades, fins i tot podran entrar en conflicte.

Això, que per a algú pot semblar una falta de coherència interna, per a nosaltres es tradueix en un debat intern, però sobretot en una extraordinària riquesa teòrica per a l'estudi del treball de l'artista italiana, ampliable a altres casos que han sofert la marginació de les narratives oficials.

El primer dels assaigs és «El membre fantasma: Carol Rama i la història de l'art», de Paul B. Preciado. S'hi descriuen les estratègies epistemològiques que se segueixen per construir la norma de la narrativa hegemònica de la història de l'art: invisibilitzar, descobrir i reduir a una identitat. En el cas de Carol Rama, la primera operació es formalitza mitjançant la censura aplicada al seu treball i a les minories somatopolítiques, és a dir, les minories sexuals, racials i de diversitat cognitiva o funcional sotmeses a la regulació del capitalisme heterocentrat i que en constitueixen una posició corporal subalterna. Tanmateix, Rama quedarà aïllada de l'escena artística pràcticament al llarg de tota la seva vida. Segons Preciado, el seu treball va quedar invisibilitzat perquè no existia un marc d'intel·ligibilitat o règim discursiu on poder mostrar-se. El marc hegemònic es va resistir a absorbir-la en la normativa i, quan ho va fer (per mà de Lea Vergine), la va encasellar en la seva condició de dona, va reduir la seva producció a les aquarel·les dels primers anys i va subjugar el seu treball al d'altres artis-

tes consolidats hegemònicament. Però què és teoritzar sinó descobrir invisibilitzant? Al cap i a la fi, si bé Preciado inventa un altre arxiu per a Carol Rama, l'aparell crític continuarà essent limitat. La darrera manera de reubicar l'obra en la narració dominant és sotmetre-la als paràmetres classificadors de control biopolític amb l'objectiu d'assignar-li una determinada identitat. Parlem, per tant, de l'ús d'enfocaments reduccionistes, com ara la sobrefeminització i l'anàlisi psicopatològica, que han portat a considerar erròniament l'obra de Rama com a fetitxista, *voyeurista*, pornogràfica, zoofílica i necrofílica. La proposta de Preciado, d'arrels foucaultianes, es basa, doncs, en la creació d'un nou discurs que empri com a marcs teòrics la crítica somatopolítica (*crip* i transfeminista) i esquizoanalítica. Així, seran objecte d'estudi els elements sotmesos a la lògica normativa del control social i la gestió estatal normalitzadors, però que, tot i això, actuen i es resisteixen als ideals imposats de gènere, sexe i salut atesa la seva condició de subjectes polítics actius. D'aquí sorgeix, verbigràcia, la noció de «somateca», que permet entendre el cos com a aparell biopolític. Precisament, l'autor del text crearà una nova terminologia per referir-se al treball de Carol Rama, a pesar que no sempre quedarà prou justificada ni aclarida en el seu contingut. Recuperem alguns d'aquests neologismes: abstracció orgànica, surrealisme, art visceral-concret, porno brut o *queer povera*.

Podríem dir que «Cossos estranys», de la curadora de l'exposició al MAMVP, Anne Dressen, és el manual, segons Preciado, de com no recuperar Carol Rama. La seva dissertació, que emfatitza el material tot articulant-lo amb l'anatomia (parla de l'aquarel·la humida, del *bricolage* informe i del cautxú erètil i mutant), analitza el treball de l'artista italiana a partir de l'anàlisi psicopatològica i des del feminisme normatiu. El resultat és la consideració de l'obra carolramiana com a fetitxista, *voyeurista*, eròtica i sexualitzada. D'altra banda, tot i que l'exposició que fa Dressen ha de considerar-se com una opció més a l'hora d'historitzar Carol Rama, el seu discurs és sobreabundantment referenciat amb models i referents de l'artista, dels quals, en primer lloc, no acaba de justificar el vincle i en relació amb els quals, en segon lloc i cosa més important, fa dependre l'existència del treball de Rama de la relació amb altres artistes. Combreguem o no amb Dressen, creiem que el fet d'arrabassar l'autonomia creativa a la italiana la situa com una artista de segona fila i no contribueix en cap cas a donar-li visibilitat.

L'exercici que fa Teresa Grandas a «A prendre pel sac tots ple-gats. Altres relats possibles sobre Carol Rama i Torí» és el de conciliar la narració biogràfica —advertint l'ingredient de ficció que conté— amb el context (històric, cultural, econòmic, social i polític) italià, però sobretot torinès. Grandas, que parteix d'una documentació exhaustiva, no oblida reconèi-

xer el valor de tota la producció de l'artista, que s'estén al llarg de set dècades (1936-2006), però a vegades, i sobretot a partir del punt en què explica l'adscripció de Rama al Moviment d'Art Concret (MAC), subordina el discurs artístic a l'històric, cosa que provoca la sensació que context i biografia van per camins separats i no arriben a creuar-se mai. No obstant això, el seu relat contribueix a assenyalar vehementment la marginació patida per Carol Rama en relació amb la historiografia i, per tant, coopera en la seva reivindicació.

A partir d'aquí, les reproduccions de les obres són les que prenen el relleu en el protagonisme del catàleg. Identificades pel seu títol i any de realització, s'ordenen seguint un criteri cronològic prou flexible que permet l'establiment de parelles i associacions de personatges, formes i temes. El fet que s'hagin reproduït amb la màxima qualitat un total de cent vint obres de les dues-centes que reunia la mostra, fa de la publicació un producte profusament il·lustrat que assisteix fructíferament en la tasca de difondre i donar visibilitat al treball de l'artista italiana. Mereix una menció a part la tasca gràfica duta a terme pel seu dissenyador, Filip Tacq. Les imatges, que ocupen bona part de la superfície de la pàgina, cosa que s'ha aconseguit fent-les ben properes als marges i alliberant-les de les fitxes tècniques, les quals són traslladades a la llista d'obres final, saturen la mirada del lector. Intencionadament col·lapsen l'espai visual de la mateixa manera que succeeix

amb l'estudi de l'artista, al qual sembla que ens traslladi: un espai de treball atapeït i fosc —com les tapes del catàleg— que apareix reproduït al principi i al final del catàleg a mode de benvinguda i comiat del treball de Carol Rama.

Aquest ritme intern tan ben meditat és interromput per la inserció de breus contribucions textuals i visuals de diversos autors —artistes, escriptors, músics...— entre les diverses reproduccions. El que hauria de ser un descans en la visualització de les obres apareix com una interrupció brusca i constant. De fet, arribem a comptar fins a dinou contribucions diferents, potser un nombre excessiu. Hi distingim tres categories: escrits teòrics, reedicions i treballs inspirats en Carol Rama. El primer grup és, sens dubte, el més nombrós i aplega notes de Jack Halberstam, Elisabeth Lebovici, Pedro G. Romero, Maurizio Cattelan, Catherine Lord, Andrea Viliani, Mai-Thu Perret, Andrea Wetzel, Bettina M. Busse, Valentín Roma i Maria Cristina Mundici. Entre les que considerem més reeixides hi ha les següents: la de Halberstam, que parla de l'ús de codis alternatius de corporeïtat per part de la italiana; la de Pedro G. Romero, que es refereix a l'autora en termes de lluita contra la visualitat de la modernitat; la de Viliani, que interroga valentament les narracions consolidades de l'art italià i proposa fundar un nou discurs basat en l'art alternatiu i tradicionalment desplaçat, i la de Perret, que considera les obres de Rama una lluita contra l'economia pa-

triarcal de repressió, control i dominació. La segona de les categories, això és, la reedició de dos textos vinculats a Carol Rama —un fragment del text curatorial de Lea Vergine publicat per Mazzotta el 1985 i una entrevista feta per Corrado Levi i Filippo Fossati a l'artista el 1996—, serveix de contrast respecte dels assaigs de les comissàries i els breus escrits teòrics a què hem fet referència poques línies enrere. En aquest sentit, permet al lector recordar les lectures psicobiogràfiques per poder posicionar-se i prendre consciència crítica de la condició historiogràfica passada. I, finalment, quant a la darrera tipologia de col·laboracions, citem les contribucions d'artistes per als quals Carol Rama ha servit de font d'inspiració: és el cas de Pierre Bal-Blanc, Ariana Reines, Le Tigre, Luigi Ontani, Melissa Logan i Alexandra Murray-Leslie. Són poesies de rima lliure, proses, cançons o dibuixos, la major part dels quals fan al·lusió a les imatges o als elements més característics i singulars que identifiquen el treball de Rama, però que l'acaben reduint a narratives de l'obsenitat i el sexe.

La passió segons Carol Rama ha de concebre's, doncs, com un acte que s'emmiralla en el treball de la mateixa artista, atès que s'enfronta amb els relats oficials de la història de l'art i en proposa de nous en un autèntic acte de resistència.

Maria Moreno
 Universitat de Barcelona
 mariamorenoub@gmail.com