

EL MEMBRE FANTASMA: CAROL RAMA I LA HISTÒRIA DE L'ART

Beatriz Preciado

Contemporània de ningú... extemporània nostra

El discurs hegemònic de la història de l'art s'ha elaborat a través de tres operacions epistemològiques que s'articulen per construir la norma: invisibilitzar, descobrir, reduir a una identitat. En el cas de Carol Rama aquestes tres operacions crítiques expliquen el no-lloc que la seva obra ha ocupat en els discursos, les cronologies museístiques i els espais expositius fins ara i la dificultat d'obrir un espai en el qual aquesta pugui ser, per dir-ho com Boris Groys, «camarada del nostre temps».¹

La primera estratègia historiogràfica normalitzadora ha consistit a *invisibilitzar* una sèrie de produccions considerant-les com a «no-art». Aquesta condició d'invisibilitat ha caracteritzat la difícil posició de les minories somatopolítiques en la història de l'art.² Entenc per minories somatopolítiques aquells cossos que han estat sotmesos amb més violència a la regulació normativa del capitalisme heterocentrat i que ocupen una posició corporal subalterna en relació amb els processos de reproducció/producció: minories sexuals, racials, així com de diversitat cognitiva o funcional. Si Spivak afirmava que «els subalterns no poden parlar»,³ podríem dir que històricament *la producció dels subalterns no s'ha pogut considerar art*.

Aquests processos d'invisibilització impedeixen que un artista sigui contemporani del seu temps, l'arranquen del present i el situen fora de tota temporalitat. «La falta de reconeixement crític en el moment just –diu Griselda Pollock– suposa la impossibilitat de recuperar l'oportunitat perduda de ser vist en la pròpia història, de la mateixa manera que el que mai no va ser dit no pot omplir retrospectivament la falta de registres històrics i arxivístics.»⁴

1. Boris Groys: *E-flux Journal*, 2009.

2. Griselda Pollock: «Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age», *Oxford Art Journal*, vol. 22, núm. 2,

Louise Bourgeois (1999), p. 94.

3. Gayatri C. Spivak: *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: MACBA, 2009.

4. Griselda Pollock: op. cit., p. 87.

En el cas de Carol Rama, la producció de la seva obra, que s'expandeix al llarg de set dècades, i el seu (no-)esdevenir públic estan marcats per la censura, la supressió en el present i el retorn «fantasmal». La seva primera exposició a la galeria Faber de Torí, en què va firmar com a Olga Carolina Rama, va ser censurada per «obscena» pel govern feixista italià l'any 1945: es van retirar 27 aquarel·les i es creu que algunes es van destruir o extraviar. Sens dubte, el que va desencadenar la censura va ser la seva representació de la sexualitat, del tancament institucional, de la malaltia, de la discapacitat... i l'aparició d'un cos que excedeix les coordenades normatives de gènere. A *Appassionata* (1939), Carol Rama inventa el que serà el seu personatge més recurrent: un cos semidespullat, no sabem si femení, masculí o d'un altre gènere, vestit amb faldilla i sabates de taló, que porta una corona de flors sobre el cap i treu la llengua de manera desafiant. Aquest cos *transgènere* ens recorda el que en la mateixa època inventen Claude Cahun, Klaus Mann i Annemarie Schwarzenbach. A *Bubi Deallegrì* (1939), un home es masturba. Potser es tracta de la primera representació d'una masturbació masculina feta per una dona. A *Eretica* (1944), un cos humà penetra un animal. A *Opera 9* (1938), una llengua sembla acollir el que pel moviment serien un grapat de penis erectes, mentre en un segon pla podem veure quatre dentadures postisses en suspensió. Amputada de la història el 1945, l'obra de Rama tornarà després, insistentment i dolorosament, com un membre fantasma.

Abstracció orgànica

Nascuda l'any 1918 en el si d'una família d'industrials de Torí però sense formació artística acadèmica, Rama entendreà aquesta censura com una advertència: una «invitació» a abandonar la guerra dels motius figuratius i passar al que podríem anomenar, utilitzant els seus propis termes, la calma de la «guerra abstracta». Després d'un temps al costat de l'artista Felice Casorati, Rama s'associa al Moviment d'Art Concret (MAC) per, segons la seva pròpia expressió, «donar un cert ordre» i «limitar l'excés de llibertat».⁵ A partir de llavors firmarà la seva obra com a Carol Rama. El nom *Olga*, com la figuració que va portar a la censura, serà eliminat.

A partir de mitjans dels anys cinquanta, Rama es desprèn a poc a poc de les convencions geomètriques del MAC i comença a experimentar amb nous materials i noves tècniques. L'energia corporal de la primera època sembla que torna trans-

⁵ Citat a Simon Grant: «The Cruel Snake of Memory», *Tate Etc.*, núm. 19 (estiu del 2010).

formada en un moviment sísmic que recorre les teles. Les variacions verticals del traç a *Diagramma* (1960) i als nombrosos *Sense títol* de finals dels anys cinquanta sembla que són el registre físic dut a terme per un aparell (el cos de l'artista) que com el sismògraf o l'electroencefalograma tradueix l'energia del moviment de la terra, l'energia anímica o l'activitat cerebral en inscripció material. El flux somatopolític torna a travessar l'obra de Rama. A *Melodramma* (1960), nou calaveres, com els nou mesos de gestació, envolten una illa de cendres negres en relleu. A *Bricolage* (1963), una massa de fils metàl·lics (que recorden les escultures metàl·liques de Marisa Merz, Eva Hesse o Diane Itter) emergeix tridimensionalment des d'una taca negra a la tela. A *Contessa* (1963) i a *Bricolage* (1964), la tela està literalment travessada per una multitud d'ungles animals. El quadre, esquitxat de vermells i negres, és alhora abstracte i animal, composició estètica i ferida en la qual és possible llegir el rastre de l'agressió. Carol Rama inventa l'*abstracció orgànica*, el *sensurrealisme*, l'*art visceral-concret*, el *porno brut...* Aquesta *abstracció orgànica* arriba al seu límit quan Carol Rama decideix anomenar *Pornografia* i *Pornografia II* (probablement burlant-se de la caracterització habitual de la seva obra) dues peces en les quals juga amb la capacitat de la matèria pictòrica per solidificar-se i constituir cossos disgregats sobre la tela. La passió s'ha tornat abstracció.

p. 132

p. 135

p. 137 i 138

p. 136 i

140-141

Carol Rama està profundament influenciada durant els anys seixanta (molt més que per les seves relacions esporàdiques i una mica *people* amb Warhol o Buñuel) pel moviment d'experimentació lingüística i de poesia visual dels Novissimi. A finals dels anys cinquanta, l'escena literària de la neoavantguarda italiana dels Novissimi i del Gruppo '63 gravita entre Milà, Palerm i Torí, i està formada, entre d'altres, per Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta i Edoardo Sanguineti. Tot i que, com ha assenyalat Lucia Re, molts dels escriptors del moviment reclamen la mirada «femenina» com a crítica de la ideologia dominant, l'escena era, paradoxalment, totalment masculina.⁶

Durant els anys cinquanta, el poder d'algunes empreses italianes com Fiat, Mondadori, Olivetti, Pirelli i Zanussi transformarà l'escena artística i intel·lectual italiana en una autèntica «indústria cultural» en la qual els artistes actuen com a

6. Lucia Re: «Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde», *MLN*, vol. 119, núm. 1, *Italian Issue* (gener del 2004), p. 135-173; p. 135. Només Amelia Rosselli i Carla Vasio existien en aquest moviment, com a membres de segon ordre. Els autors que jugaran més de prop amb la mirada «femenina» són Elio Pagliarani (que en el poema «La ragazza Carla» narra la història

d'una adolescent de classe baixa perseguida sexualment pel seu patró) i el poema «Laborintus» d'Edoardo Sanguineti, escrit des de la posició d'una jove esquizofrènica. La variant feminista d'aquests textos són l'escriptura experimental i els poemes visuals de Mirella Bentivoglio i Lucia Marcucci.

«tècnics».⁷ Les esferes econòmica i cultural es fonen, i la independència de l'art apareix com una virtut de temps passats. L'art es converteix en una mercaderia i l'artista, còmplice o crític, en un productor de la cultura de masses. En aquest context, els *intelletuali contro* de la neoavanguardia s'afirmen com una força de resistència. L'artista és per als Novissimi un productor de «contramitologies» que poden fer front al furor dels relats dels mites de la societat de consum. Carol Rama no arriba a integrar-se en cap de les dues escenes, ni en la de la indústria cultural, ni en la de la neoavanguardia, tot i la seva amistat amb Sanguineti. De totes dues escenes, Pier Paolo Pasolini n'és el tercer exclòs visible.⁸ Carol Rama, la quarta invisible.

El 1962, Sanguineti anomena *Bricolages* un nou conjunt d'obres de Rama en les quals una varietat d'elements orgànics i inorgànics s'articulen, a través d'una mena de principi «Frankenstein» de Mary Shelley, per formar una nova imatge. Aquell mateix any, Umberto Eco publica *Opera aperta*, en què defensa una semiòtica relacional: es tracta de desmantellar la sintaxi tradicional fent que el lector s'impliqui en la producció del text.⁹ Els *Bricolages* podrien ser l'equivalent, en el llenguatge sensorial de Carol Rama, dels poemes de Sanguineti, que barregen una multiplicitat de llengües (llatí, alemany, francès, grec) però també de registres lingüístics (el llenguatge col·loquial, la retòrica política del marxisme, la pornografia, la publicitat o el llenguatge dels mitjans de comunicació) de forma no lineal, fins a constituir un únic flux textual.¹⁰ Ressonen també aquí els *cronogrammi* de Balestrini i els *cut-ups* de Brion Gysin i William Burroughs: talls de textos existents, reorganització aleatòria d'elements extrets de diferents registres, que formen un collage textual, un artefacte lingüístic en el qual cadascuna de les peces es desnaturalitza i perd el seu significat contextual per produir un significat nou en el poema. El que aquí es posa en qüestió és l'experiència de la lectura o de la visió com a representació: aquestes imatges i aquests textos ja no estan fets per ser llegits o simplement vistos, sinó per ser «experimentats» amb tots els sentits.¹¹ Sanguineti i altres Novissimi es referiran a aquesta dimensió performativa dels seus textos, pensant en el procés material de l'*action painting* com a *action poetry*.¹²

7. Lucia Re: op. cit., p. 138.

8. Per a Pier Paolo Pasolini, «la guerra lingüística de la neoavanguardia era una mera “bomba de paper”, i els neoavantguardistes mers exhibicionistes amb una protesta tan sols verbal i essencialment buida». Lucia Re: op. cit., p. 141-142. Vegeu Pier Paolo Pasolini: «Fini dell'avanguardia», *Nuovi Argomenti*, núm. 3-4 (1996).

9. Umberto Eco: *Opera aperta*. Milà: Tascabili

Bompiani, 1962/2006. Edició en castellà: *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

10. Vegeu, per exemple, «Laborintus», poema inclòs en l'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*. Milà: Rusconi e Paolazzi, 1961.

11. Lucia Re: op. cit., p. 163.

12. Edoardo Sanguineti: «Action Poetry?», *I Novissimi: Poems for the Sixties*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1995, p. 387-391.

Escopim sobre Courbet

Mentre Carol Rama sembla més interessada en les estratègies de la neoavantguarda, emergeix a Itàlia un moviment feminista que Rama ignora i que, alhora, l'ignorarà a ella. No hi ha connexió, per exemple, amb el grup feminista de Milà DEMAU (Desmitificació de l'autoritat); el seu manifest del 1966 en defensa de la «desmitificació de l'autoritarisme de la teoria i la mística de la moral»¹³ es podria llegir avui com un himne a l'obra de Rama. Tampoc va estar en contacte amb el grup Rivolta Femminile, fundat per Carla Lonzi, Carla Accardi i Elvira Banotti el 1970 a Roma. No obstant això, la sintonia era profunda. Les feministes italianes dels anys seixanta i setanta van parar especial atenció a la importància del llenguatge i de l'estètica com a elements que configuren l'ordre sexual i que defineixen posicions de poder. Són els mateixos fluids (sang, semen, saliva, llet) que Carol Rama vessa sobre la tela en els *Diagrammi* i *Bricolages* d'aquella època, els que estan presents en el desafiament polític que la feminista Carla Lonzi inicia amb el seu *Sputiamo su Hegel* [Escopim sobre Hegel] el 1970.¹⁴ Si Lonzi escup sobre l'idealisme patriarcal de Hegel, Rama escup sobre el realisme plàstic de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet i fins tot de l'*Étant donnés* de Duchamp. Primer: Rama obre l'horitzó i l'espectador ja no mira a través d'una esclotxa, no hi ha límits, el que és allà hi és per ser vist, cara a cara. Segon: Rama dota el seu cos sexualitzat de l'*Étant donnés* o de *L'Origine du monde* de rostre, mirada, boca i llengua. Aquest cos no és desitjat. Aquest cos desitja, actua: és un agent polític. Finalment: Rama fa que la vagina o l'anus ja no siguin orificis oberts a la penetració (material o visual de la mirada heterocentrada) fent que d'ells en surtin serps, canonades, excrements...

Encara que aquesta dada s'oblida sovint, Carla Lonzi era una historiadora i crítica d'art. No obstant això, les seves afinitats estètiques es dirigiran als membres del Gruppo '63. Una altra de les integrants de Rivolta Femminile era Carla Accardi, una pintora abstracta d'avantguarda. Curiosament, totes dues eren properes al crític (gens feminista) Gillo Dorfles. Carol Rama ens ensenya que en cada moment històric podem fer les aliances errònies, tenir gustos estètics que no estan a l'altura dels nostres ideals crítics o polítics, i participar, per omissió, oblit o estupidesa, en exercicis de censura historiogràfica. Les dones situades en la intersecció entre els moviments d'avantguarda i el feminisme a Itàlia com Giulia Niccolai, Amelia

¹³. Citat a Lucia R: op. cit., p. 152. Paola Bono i Sandra Kemp: *Italian Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991, p. 33.

¹⁴. Carla Lonzi: *Sputiamo su Hegel. La donna*

clitoridea e la donna vaginale e altri scritti. Milà: Scritti di Rivolta Femminile, 1974. Edició en castellà: *Escupamos sobre Hegel*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1975.

Rosselli, Alice Ceresa, en les arts, o Teresa de Lauretis en la semiòtica, van sobreviure sortint d'un context italià en el qual teoria crítica i feminisme no van poder aliar-se, i van buscar una interlocució internacional per a la seva obra.¹⁵

Maleïda abstracció: art *queer povera*

A partir de finals dels anys seixanta, l'escena artística italiana queda totalment en mans de les figures masculines de l'*arte povera* (Alighiero Boetti, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Mario Merz, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto...), a excepció de les escasses dones (de), com Marisa Merz.¹⁶ Aquests cossos virils són en l'escena italiana el que representen en l'escena americana els herois de l'expressionisme abstracte i del pop, des de Jackson Pollock i Willem de Kooning fins a Richard Hamilton i Robert Rauschenberg.

Dona-sense-home,¹⁷ envoltada en la seva majoria per amics no vinculats al *povera* o homosexuals (el pintor Carlo Monzino, l'artista i activista Corrado Levi, Guido Carbone, que té una galeria amb Giorgio Marin, i el seu amic Luciano Anselmino), Carol Rama queda fora de l'escena artística torinesa dels anys seixanta i setanta. Tot i que si mirem amb deteniment la seva obra d'aquesta època és impossible no veure-hi els paral·lelismes i recurrències amb el que el crític italià Germano Celant denominarà per primera vegada el 1969 *arte povera*. Per Celant, el *povera*, en oposició al pop, es caracteritza per la transformació a través del procés artístic de materials industrials i de consum ordinari sense referència a les iconografies de la cultura de masses.¹⁸ Objectes usats i sense valor (papers, plats trencats, fustes, cartutxos, escales, rodes, serres...) es recuperen com a materials nobles amb els quals l'artista, en una trobada immediata i sensible, construeix noves formes. L'elaboració de formes orgàniques, l'ús de matèries primeres o de materials industrials, l'atenció a la relació entre art i subjectivitat, el privilegi de formes populars i artesanals de producció, presents en Carol Rama... són característics del *povera*. ¿Que potser els *Bricolages* i els *Presagi di Birnam* de Rama d'aquesta mateixa època,

¹⁵ Lucia Re: op. cit., p. 166-167. Vegeu també Graziella Parati i Rebecca West (ed.): *Italian Feminist Theory and Practice*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

¹⁶ Dieter Schwarz: «The Irony of Marisa Merz», *October*, vol. 124, *Postwar Italian Art* (primavera del 2008), p. 157-168.

¹⁷ Rama parla d'aquesta manera de la institució matrimonial: «La idea del matrimoni o la coha-

bitació mai no m'ha temptat. La solitud és alliberadora.» Entrevista de Vera Schiavazzi a Carol Rama: «Ma non chiamatemi artista al femminile», *La Repubblica* (6 de març del 2004).

¹⁸ Germano Celant, «Arte Povera: Notes for a Guerrilla War», *Flash Art*, núm. 5 (1967). Text disponible en línia.

fets amb cargols, sacs i gomes de bicicleta, no podrien constituir un exemple paradigmàtic del *povera*? Celant no n'hi inclou cap.

Certament no només hi havia pneumàtics de cautxú, en les obres de Carol Rama, sinó també pròtesis de peus i cames, ulls de taxidermista,¹⁹ pestanyes, pèl, pell i ungles naturals, xeringues, cànules de lavatives anals, ploms i fusibles, bateries...
P. 173 En Rama, la pintura es torna semen, sang, llet... i la tela, com a *Le siringhe* (1967), un cos addicte a la transfusió de pintura. Allò era més visceral i més brut que pobre. El *povera* de Rama era un *queer povera*. Carol Rama havia entès que no només els objectes inorgànics, absorbits pel procés alienador de la producció industrial havien de ser recuperats per l'artista a través d'una nova trobada utòpica amb la matèria, sinó que el cos mateix, els seus òrgans i fluids, objectes de la gestió política i del control social, havien de ser també sotmesos a una recuperació plàstica. Però, als setanta, ningú no ho va veure.

L'obra de Carol Rama no es va poder veure en el seu moment: no hi havia un marc d'intel·ligibilitat on pogués fer-se visible. El que s'hauria d'haver dit sobre Carol Rama no es va dir mai en el seu moment. No hi havia un règim discursiu en què la seva obra no fos pensada com a pornogràfica o simplement amateur. Això implica que Carol Rama no va existir com a contemporània dels seus contemporanis. Carol Rama no va poder ser, tot i les seves relacions personals, contemporània ni de Picasso, Duchamp o Man Ray, ni tampoc més tard de Merz o Pistoletto, ni de Cindy Sherman o Zoe Leonard. La seva contemporaneïtat serà sempre pòstuma. Existeix en un futur anterior. L'obra de Carol Rama és un membre fantasma les sensacions del qual tornen per reclamar una altra història. La seva pròpia imatge cobra un caràcter fantasmàtic en el seu estudi, en el qual una multitud de fotografies de diferents èpoques de la seva vida se superposen per formar un temps fora del temps.

Carol Rama no és contemporània de ningú. I, tanmateix, des d'aquest enfora de la historiografia dominant, s'afirma com la nostra *extemporània* més absoluta. Torna per desfer el relat dominant, reclamant un altre discurs i un altre temps. Però estem preparats per a Carol Rama? Ara Rama té gairebé cent anys i des del 2006 pateix demència senil. D'aquesta manera, les qüestions de la vellesa, la conservació o la pèrdua de la memòria i de la mort es converteixen també en preguntes sobre la temporalitat, la història, l'arxiu.

¹⁹. Aquests materials provenien d'un taxidermista de Milà amb el qual Rama tenia contacte. Entrevista de Teresa Grandas i l'autor a Maria Cristina Mundici l'abril del 2013.

Resulta inaudit comissariar una exposició internacional de l'obra d'una artista totalment oblidada per la història de l'art que ha perdut la memòria. La història de l'art normativa és la història de la nostra pròpia amnèsia, de l'oblit de tot el que no vam saber mirar, d'allò que es resisteix a ser absorbit pels nostres marcs hegemònics de representació. Em pregunto si l'exposició podria ser una forma de reconstruir o inventar *la seva* memòria o si, en canvi, el nostre intent formarà part d'aquest procés amnèsic general que Walter Benjamin anomenava *progrés*. Em pregunto si el nostre acte és tautològic o oposicional. Si som un moment més d'aquest oblit col·lectiu o si podem obrir un punt de fuga, inventar un altre arxiu.

Descobrir, identificar... controlar, marcar

La segona estratègia hegemònica, aparentment virtuosa i, per tant, més difícil de neutralitzar críticament, consisteix a *descobrir* l'obra i ressituar-la dins la narració dominant. Aquí la paraula *descobrir* sembla activar el significat colonial que aquesta noció té en la llengua del segle XVI, quan els espanyols arriben a «Amèrica»: descobrir és sobretot prendre possessió, anomenar amb el llenguatge del poder, territorialitzar. El 1980, la comissària italiana Lea Vergine organitza una exposició en la qual mostra una selecció d'aquarel·les de la primera època de Carol Rama a la galeria Giancarlo Salzano de Torí. El mateix any inclou algunes de les seves obres primerenques en l'exposició col·lectiva *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940*, en la qual reuneix obres de més de cent artistes dones.²⁰

En el catàleg, Lea Vergine es refereix a la historiografia sobre les artistes dones a l'època com a «miserablement censada» en «anuaris humiliants», feta d'«una mentida que la recent mitografia farisaica havia llançat sobre elles». Sobre les artistes, que Lea Vergine qualifica d'«experimentadores genials», diu: «Moltes eren jueves, d'altres homosexuals, d'altres no eren alienes a la bogeria per haver travessat la bogeria del món: totes aquestes “desviacions” juntes han produït una rica suma de canvis.» Lea Vergine es queixa que moltes hagin estat considerades «transvestides, camuflades, deformes o desviades».²¹ Llavors no es tracta de l'altra «meitat de l'avantguarda», sinó del seu enfora constitutiu.

²⁰ Lea Vergine, *L'Autre Moitié de l'avant-garde, 1910-1940*. París: Éditions des Femmes, 1982 [cat. exp.]. Lea Vergine inclou Carol Rama sota l'epígraf «antisegle vint» juntament amb Vanessa Bell, Anna Lesznai, Edita Broglio, Maria Grandinetti Mancuso, Jenny Wiegmann,

Deiva de Angelis, Pasquarosa, Maria Morino i Antonietta Raphäel.

²¹ *Ibid.*, p. 18, 21 i 22. En el mateix catàleg es publica la carta que Giovanni Lista, un dels historiadors de l'art italià més coneguts, envia a Lea Vergine, en què diu: «La hipòtesi d'un

Podríem dir, per tant, que Lea Vergine «va descobrir» Carol Rama, com Lucy Lippard «va descobrir» Louise Bourgeois.²² Si no fos perquè, como ens recorda Griselda Pollock, el descobriment «defineix precisament el buit creat entre el coneixement permès dins un discurs dominant i aquell que, existent dins la seva pròpia temporalitat i història, reapareix de sobte com si la seva existència només fos a l'ull de l'observador "dominant"».²³

Aquest descobriment torna a invisibilitzar l'obra de Carol Rama de dues maneres: d'una banda, la «reconeix» a condició de presentar-la com a «dona»; de l'altra, fent atenció exclusivament a les seves aquarel·les dels anys trenta i quaranta, eclipsa l'obra posterior de Rama. En aquest discurs historiogràfic, Carol Rama (que llavors té 62 anys) no pot ni tan sols ser contemporània de si mateixa. Curiosament, la valoració retrospectiva de les aquarel·les portarà la mateixa Rama a «reproduir» els motius primerencs de les *Dorine* i les *Appassionate*, que ara, fora del context creatiu que les va fer existir, apareixen com a inscripcions fantasmàtiques del trauma de l'esborrany històric, membres fantasma de la mateixa Rama, gestos desesperats de cerca de reconeixement.

El descobriment invisibilitzador de Rama passa també per una recuperació historiogràfica a través de la relació de l'artista amb altres artistes hegemònics. S'historitzarà així Carol Rama, igual que Meret Oppenheim, Leonor Fini, Frida Kahlo i Marisa Merz, no a través de la seva obra sinó a través de la seva relació anecdòtica amb els «seus» homes-artistes. El cronòmetre *Indestructible Object* (1923) que li regala Man Ray i que ella guardarà sempre al seu estudi; el penjador de ferro amb forma de penis que li regala Picasso i que servirà per penjar les gomes a *Presagi di Birnam* (1970), a *Movimento e immobilità di Birnam* (1977) o a *Sortilegi* (1984); les escasses fotografies en què ella posa al costat de Warhol... es converteixen en icones que proven la seva existència anecdòtica: Carol Rama existeix perquè existeixen Man Ray, Picasso, Warhol, Orson Welles, Luis Buñuel. I, amb tot, Rama va

p. 185
p. 190 i 189

component femení específic, associat a la sexualitat i a la natura biològica en general, encara ha de ser explorat» (p. 25). Notem que Lista intenta fer «justícia» a l'art de dones i treu algunes conclusions: «A la dona li resultaria més difícil deduir una visió tridimensional en un dibuix de dues dimensions...»; «La connotació michelangelesca de "geni" creador ha conferit a la creació masculina una dimensió escatològica allà on la creació femenina s'exerciria només en l'àmbit quotidià, a través d'allò

ornamental i decoratiu, aplicant-se a la costura i al "patchwork"» (p. 25). Per a Lista, per exemple, l'artista «sembla respondre a l'estatus culturalment impropri del seu rol per una negació de la seva pròpia identitat biològica: el nombre d'homosexuals és en efecte prou elevat entre els artistes», (p. 26).

²². Amb la *Femme-Maison* (1947), impresa en la portada de *From the Center* (1976).

²³. Griselda Pollock: op. cit., p. 83.

rebutjar sempre aquesta posició de musa o deixeble: «No tinc cap mestre pintor; el meu mestre és un cert sentit del pecat.»²⁴

Al mateix temps que una obra és descoberta, desvelada, sembla que és eclipsada per la tercera de les estratègies normatives: classificar l'activitat artística des de paràmetres de control biopolític que busquen assignar identitat. Es redueix l'artista a la seva biografia, a la seva ètnia, al seu cos, a la seva sexualitat, a la seva condició social o de classe, a la seva diferència funcional, a la seva salut mental... com si aquests fossin paràmetres universals i estables, i no pas l'efecte de relacions entre visibilitat i poder. Aquest ha estat fins ara l'únic marc crític des del qual s'ha pensat l'obra de Rama.

L'assignació identitària conduirà, com hem vist, a «sobrefeminitzar» la tasca de Carol Rama i fer de la seva obra la producció exemplar de l'«art de dones». Aquesta identificació porta a reduccions historiogràfiques: dir que Carol Rama és una Louise Bourgeois italiana resulta tan absurd com dir que Frida Kahlo és una Carol Rama mexicana o que Maria Lassnig és una Frida Kahlo austríaca. Com si per a cada paisatge artístic «nacional» hi hagués una (i única) dona artista que repeteix una sèrie de gestos «marginals», sempre relacionats amb el cos «femení» i els seus traumes, operant al mateix temps com a incidència efímera i com a confirmació de la regla masculina per excepció. Davant d'aquesta reducció al que és femení, seria totalment possible afirmar que Oskar Kokoschka, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Francis Bacon i Bruno Gironcoli són Carols Ramas a qui la historiografia va donar l'oportunitat de ser contemporanis del seu propi temps.

La inclusió historiogràfica de Rama membre fantasma de la història de l'art no arriba fins a l'atribució del Lleó d'Or per la seva carrera, a la Biennal de Venècia del 2003. Carol Rama ja té 85 anys: «Suposo que fins i tot avui en dia algú podria trobar la meua obra massa explícita, però no m'interessa la gent estúpida. El món, al cap i a la fi, no ha parat mai gaire atenció al meu art. [...] Quan em van donar el Lleó d'Or fa dos anys a la Biennal de Venècia era tan tard en la meua carrera que em sento trista. Em deixa perplexa: i tot això ara?!»²⁵ L'any següent Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles i Marco Vallora organitzen la seva primera exposició antològica a la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. La seva obra entra finalment en el mercat, en els museus. Totes les prediccions de les Guerrilla Girls s'han complert en el cas de Rama. Aquests són els «avantatges de ser una dona artista»: «Saber que la

²⁴ Citat a Kirsty Bell: «Carol Rama», *Frieze*, núm. 124 (juny-agost del 2009).

²⁵ Entrevista a Carol Rama: «Crazy Life», *The Walrus* (març del 2005).

teva carrera podria despuntar quan tinguessis vuitanta anys. Estar segura que qual-sevol mena d'art que facis serà anomenat femení. Ser inclosa en les edicions revisades de la història de l'art.»²⁶

D'altra banda, l'obra de Carol Rama serà objecte del que podríem anomenar una reducció a la psicopatologia. Durant el segle XIX i bona part del XX, l'art produït per les minories sexuals, polítiques i de diversitat cognitiva i funcional ha caigut en aquestes falles epistemicopolítiques. L'art no acadèmic o popular ha estat considerat artesania, arts aplicades, folklore; l'art de les minories sexuals, com a naïf, kitsch, teatre, transvestisme, fetitxisme o pornografia; l'art de les minories racials, com a art negre, indígena o aborigen; l'art de les cultures no occidentals, com a simple material etnogràfic; l'art de les minories cognitives i funcionals, com a patologia clínica, «art dels bojos» o artteràpia.

Com en el cas de Claude Cahun, Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Berthe Morisot, Helen Frankenthaler, Georgia O'Keeffe i Maria Lassnig, la imatge de Carol Rama oscil·la entre els tropos culturals de la nena perversa, la que mascleja, la histèrica, la lesbiana, el monstre, la dona-sense-fills, la nimfòmana i la vella bruixa.²⁷ Carol Rama serà historitzada com a «pornogràfica», «malalta mental», «fetitxista» i «sexualment desviada».

Els pocs textos que comenten l'obra de Rama fan atribucions crítiques tan injustificades com paradoxals: a Carol Rama se la descriu com a histriònicament femenina o indecentment fàl·lica, infantil o tossudament vella, com una figura totalment secreta o despreocupadament teatral, com a obsessionada sexual o frígida, com una puta..., però també com una verge pagana. Prematura i pornogràfica quan és jove i fa les seves primeres aquarel·les, recalcitrant i grotesca quan ja passa dels quaranta.

El crític i comissari d'art italià Achille Bonito Oliva descriu la pràctica de Carol Rama com a investida d'una «condició infantil», efecte de la «imitació», de l'«afecció femenina» i del «narcisisme».²⁸ Defineix la seva obra com a «expressionisme agressiu».²⁹ David Rhodes troba determinant en el seu treball el «problema eròtic».

26. Guerrilla Girls: «The Advantages of Being a Woman Artist», 1988, pòster. Disponible en línia a: <http://www.guerrillagirls.com>. Vegeu també Roger Clark, Ashley R. Folgo i Jane Pichette: «Have There Now Been Any Great Women Artists? An Investigation of the Visibility of Women Artists in Recent Art History Textbooks», *Art Education*, vol. 58, núm. 3

(maig del 2005), p. 6-13.

27. Griselda Pollock: op. cit., p. 91.

28. Jennifer Griffiths: «Erotically Engaged: Carol Rama's Politically Defiant Bodies», *Women's Studies Quarterly*, vol. 41 (tardor del 2013), p. 79.

29. *Quando l'arte non era ancora povera, Torino tra 50 et 60*. Tori: Neos Edizione, 2008, p. 62.

I afirma: «Igual que Bourgeois té les seves aranyes, Carol Rama té els seus pneumàtics de bicicleta.»³⁰ El periodista de *The Guardian* Alfred Hickling no dubta a qualificar-la de «vell ocell boig».³¹

Aquesta historiografia clínica es basa sempre en el relat biogràfic com a evidència psicopatològica. Tots els comentaris crítics sobre Carol Rama repeteixen el mateix esdeveniment fundador: la seva mare, Marta Pugliara, va estar tancada en un sanatori psiquiàtric entre 1936 i 1940. El seu pare, un industrial fabricant de bicicletes, s'arruïna i se suïcida el 1942. El problema de la psicobiografia, afegeix encertadament Pollock, és que és «mala història de l'art i mala psicoanàlisi».³² La insistència en la biografia com a explicació clínica de l'obra «només serveix per feminitzar (l'artista) com una malalta psicològica i ens converteix a tots en voyeurs».³³ Tots els comentaristes obliden que la biografia és sempre una narració de ficció, un relat possible en un camp discursiu determinat per la norma.

Parlant amb els seus amics, col·leccionistes i galeristes emergeix una segona versió, un altre rumor impossible de verificar: el pare de Rama era homosexual i duia una doble vida. El deshonor que suposava ser homosexual en la burgesia de Torí dels anys quaranta era molt pitjor que la ruïna. Hi ha qui diu que Carol Rama era bisexual; d'altres que la seva relació amb el sexe era «abstracta». Uns diuen que va ser Man Ray qui li va proposar fer-se la trena que la caracteritzarà al final de la seva vida; d'altres afirmen que Rama admirava la trena daurada de Cicciolina. L'espiral biogràfica podria ser infinita...

Cal sobrepassar la lectura «clínica» de Carol Rama, la que explica l'obra com un símptoma d'una feminitat desviada o d'una patologia psicològica. Cal repensar les relacions entre trauma i memòria, historiografia i biografia, norma i ficció, esdeveniment i testimoni. Cal passar de la història de les dones artistes a una intervenció crítica transfeminista en el dispositiu historiogràfic de l'art: necessitem passar de pensar en l'art de dones, en l'art dels homosexuals, dels pobles no occidentals o dels bojos a pensar de quina manera l'art funciona històricament i políticament com una tecnologia de producció de subjectivitat, de normalització o de resistència. No advoquem aquí per una metodologia postfeminista que faria innecessari o obsolet pensar la diferència sexual, sinó, al contrari, per una epistemologia somatopolítica que posi en qüestió que la diferència sexual home/dona pot definir un ordre

³⁰ David Rhodes: «Carol Rama: Spazio anche più che tempo», *The Brooklyn Rail* (4 d'octubre del 2012), amb motiu de l'exposició a la Isabella Bortolozzi Galerie, Berlín, 11 de setembre – 13 d'octubre del 2012. Alfred Hickling fa la

mateixa comparació a *The Guardian*.

³¹ Alfred Hickling: «Carol Rama», *The Guardian* (25 de gener del 2005).

³² Griselda Pollock: op. cit., p. 88.

³³ *Ibid.*, p. 81.

simbòlic i polític universal i primigeni deixant qualsevol altra diferència (de classe, racial, de diversitat sexual o funcional, d'edat) en segon pla.

Cal desfeminitzar, desfolkloritzar, desfetixitzar, despatologitzar i despornografiar Carol Rama. No és possible seguir imposant com a marc hermenèutic, com fan sovint Rosalind Krauss, Marie-Laure Bernadac o Hélène Cixous quan llegeixen les obres de Louise Bourgeois, Frida Kahlo o Nancy Spero, l'oposició masculí·fàl·lic/femení·maternal. Cal posar en qüestió la validesa universal de l'aparell hermenèutic de la psicoanàlisi i la seva narrativa heterocentrada, així com la universalitat dels tropos de la diferència sexual, de la maternitat i del fal·lus que van dominar la crítica de l'art «de dones», des de Kristeva o Irigaray fins als usos lacanians de «la feminitat» que prevalen en les lectures dels anys vuitanta i noranta.

No n'hi ha prou de continuar aplicant l'anàlisi de la «mirada masculina» popularitzada per Laura Mulvey. Carol Rama reclama una anàlisi més àmplia entre corporalitat i política de la mirada. Seguint Michel Foucault, T. Benjamin Singer diu que caldrà parlar de «mirada disciplinària» per caracteritzar l'espai visual en què el cos es fa visible com a normal o patològic.³⁴

Dorine i Appassionate: cossos antifeixistes

Carol Rama inventa un cos polític desitjós que resisteix els ideals de gènere, de sexe i de salut imposats pel feixisme de la Itàlia de Mussolini entre els anys vint i quaranta i que, malgrat tot, no desapareixen amb el final de la guerra.³⁵

L'escena artística italiana contemporània de les aquarel·les censurades de Rama (els millors exemples de les quals es trobaven al pavelló futurista de l'Exposició Universal de Chicago, *A Century of Progress*, l'any 1933 i al pavelló italià de l'Exposició Universal de Nova York el 1940) era eclèctica i reflectia les contradiccions polítiques del modernisme d'avantguarda: d'una banda, el retorn al regionalisme, als valors rurals, al naturalisme pictòric; de l'altra, les estratègies pròpies del futurisme: abstracció, velocitat, tecnologia. Totes dues tendències es reunien en els valors comuns de l'*ethos feixista*: la mitologització de la història, l'elevació del paisatge, de la màquina i de la família com a encarnacions del cos col·lectiu de la nació, de la *italianità*³⁶ i

³⁴ T. Benjamin Singer: «From the Medical Gaze to *Sublime Mutations: The Ethics of (Re)Viewing Non-Normative Body Images*», a Susan Stryker i Stephen Whittle (ed.): *The Transgender Studies Reader*. Nova York: Routledge, 2006, p. 601-620.

³⁵ Jennifer Griffiths: op. cit., p. 79. Catherine de

Zegher i Jennifer Griffiths han estat les primeres a subratllar aquesta relació de Carol Rama amb el feixisme.

³⁶ Sergio Cortesi: «Italian Painters and Fascist Myths across the American Scene», *American Art*, vol. 25, núm. 1 (primavera del 2011), p. 58.

de la *schiettezza* [la franquesa de caràcter], que Mussolini considerava pròpiament llatina i «mediterrània» (i oposada a l'abstracció de les avantguardes comunistes).³⁷

El govern de Mussolini havia aprovat el 1926 una llei de control de les publicacions i exposicions d'art per protegir la «decència pública».³⁸ Aquestes mesures de restricció de la representació i del discurs en l'espai públic van acompanyades d'un conjunt d'accions biopolítiques destinades a redefinir el cos nacional a través del control de les dones i de les minories sexuals, cognitives i funcionals.

Com ha assenyalat Griffiths, «Amb l'eslògan “Tot en l'Estat, res fora de l'Estat, res contra l'Estat”, el govern feixista italià legitimava la intrusió en la vida privada dels ciutadans. El feixisme considerava els cossos anormals enemics de la societat, i la pràctica de definir i disciplinar els cossos i les sexualitats dels individus va passar a ser un element central en la construcció del consens social i de la identitat nacional.»³⁹ El cos de les dones, però també d'altres minories somatopolítiques («races inferiors», «bojos», «homosexuals», «deficients», «anormals» i «estrangers»), es converteix en l'espai material sobre el qual les diferents tècniques governamentals inscriuen la llei sobirana de l'Estat-nació.

En el ix congrés de la International Woman Suffrage Alliance del 1923, Mussolini promet el vot només a «certes categories de dones»: mares i caps de família i vídues de veterans de guerra.⁴⁰ L'any 1929 el seu govern consolida les relacions amb l'Església amb la firma d'un tractat amb el Vaticà. En una de les seves encíclics socials, el papa Pius XI atribuïa al «debilitament de l'autoritat paterna l'esfondrament de la família».⁴¹ L'encíclica *Casti connubii* del 1931 determina la posició de la dona en la societat com a muller i com a mare.⁴² La llei dictada per Mussolini el 1931 endureix les penes per avortament i reafirma el control i la vigilància de la reproducció sexual.⁴³

En el feixisme, les dones van quedar excloses dels àmbits polítics, de la feina remunerada o de l'educació.⁴⁴ Per a Mussolini, l'emancipació femenina i els baixos

³⁷ Vegeu el discurs públic de Benito Mussolini del 25 d'octubre del 1932 a Milà, a: Renzo De Felice: *Mussolini il duce, vol. 1. Gli anni del consenso (1929-1936)*. Torí: Einaudi, 1974, p. 308.

³⁸ Victoria de Grazia: *How Fascism Ruled Women*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 55.

³⁹ Jennifer Griffiths: art. cit., p. 79.

⁴⁰ Victoria De Grazia: op. cit., p. 31; Alexander De Grand: «Women Under Italian Fascism», *The Historical Journal*, vol. 19, núm. 4 (desembre del 1976), p. 954.

⁴¹ *Ubi arcano dei consilio*, Joseph Husslein (ed.): *Social Wellsprings: Eighteen Encyclicals of Social Reconstruction by Pope Pius XI*, vol. II. Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1942, p. 8.

⁴² «Casti connubii», *Eighteen Encyclicals of Social Reconstruction by Pope Pius XI*, p. 150-151.

⁴³ George Mosse: *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Nova York: Howard Fertig, 1985.

⁴⁴ Nicola Pende: «Maternità, estetica e salute femminile», *Maternità ed infanzia* (desembre del 1934).

índexs de reproducció sexual eren la primera causa de la «decadència nacional», contra la qual s'havia de lluitar com en una guerra interna de la nació. Només la maternitat i la domesticitat apareixien com a llocs de codificació social i política del cos de les dones en el llenguatge nacional-catòlic.⁴⁵ En el seu discurs del 26 de maig del 1934 davant del Parlament, Mussolini declara: «La guerra és per a l'home el que la maternitat és per a la dona.»⁴⁶ La nació es construïa en aquests dos fronts: el camp de batalla i el cos sexual i reproductiu. Les dones burgeses, el seu gust per la independència i el descens del nombre de naixements a les ciutats industrials de Torí i Milà es van convertir en l'objectiu d'una campanya de sensibilització feixista.⁴⁷ Les solucions que el feixisme proposava davant d'aquest «problema nacional» eren l'expansió imperial a l'Àfrica, la ruralització de la població, la domesticació de les dones i l'augment dels índexs de natalitat. El cos femení matern, blanc, bell, sa i reproductiu era la fàbrica de la nació i havia de ser preservat de tota degeneració o contaminació racial. La dona italiana havia de ser la mare del feixisme.⁴⁸ Aquesta política sexista i racista es converteix en una obligació patriòtica durant la invasió d'Etiòpia durant els anys 1935-1936 i la guerra colonial del 1938.

Durant els anys trenta, el govern de Mussolini posa en marxa un conjunt de mesures institucionals de «millora de la nació», inspirades en les propostes eugenèsiques de Francis Galton, destinades a eradicar aquells cossos de la població que considera portadors de defectes congènits. Aquí s'hi troben tant malalts mentals com deficientes físics i psíquics i desviats sexuals. Aquests són els cossos malalts i institucionalitzats als quals l'obra de Carol Rama donarà visibilitat, exaltant-los a través d'una representació vitalista i sexualitzada, i reclamant-los com a subjectes polítics i de plaer.

La somateca Carol Rama

L'obra de Carol Rama, com la d'Antonin Artaud, Francis Bacon, Louise Bourgeois o Bruno Gironcoli, ni expressa ni representa el cos, sinó que apunta a fer visible la somateca com a aparell biopolític. Aquí la noció de *somateca* busca desplaçar tant la tradició metafísica en la qual forma i matèria s'oposen, com la tradició medicoanatòmica occidental, en la qual el cos és una objectivitat empírica. Enfront

⁴⁵. Victoria de Grazia: op. cit., p. 53.

⁴⁶. *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*. 1934, vol. 9.

Milà: Ulrico Hoepli, p. 98. Citat a Jennifer Griffiths: op. cit., p. 81.

⁴⁷. Alexander De Grand: op. cit., p. 957.

⁴⁸. «La donna madre nel fascismo», *Critica Fascista* (1 de juny del 1931).

d'elles, la noció de somateca permet entendre el cos com un arxiu polític viu: un entramat biohistòric travessat per fluxos (sang, semen, llet, però també glucosa, petroli, text, poder, imatge, desig, electricitat...) que excedeixen el cos individual i que formen part d'una gestió política i econòmica més àmplia.

El cos que Carol Rama construeix i representa ja no és ni un sistema anatòmic ni una icona pornogràfica, sinó un aparell somàtic polític traspasat per desitjos, fluids i energies. Carol Rama mostra que la somateca, a diferència del cos hipostatitzat per la modernitat, és un sistema obert, un procés, una pràctica, una tècnica social i política connectada als altres sistemes animals o humans, vius o morts, orgànics o maquinics.

En una *Appassionata* del 1940, per exemple, un cos despulat però amb sabates apareix estès en un llit del qual pengen corretges de restricció. Al fons del quadre veiem una estructura que sembla suspesa en l'aire i que resulta de l'entrecruament i la imbricació de somiers i corretges. Podriem dir que aquesta estructura és l'efecte de l'aplicació esquemàtica d'algunes de les lleis visuals del cubisme que Carol Rama ha modificat introduint la variable de l'afecte. *Cubisme-afectió*, podriem dir-ne, com Deleuze.⁴⁹ L'art és el resultat de l'extracció de la imatge de les seves coordenades espai-temps per transformar-la en *percepte* i *afecte*. L'estructura en suspensió és, alhora, la bogeria i el sistema carcerari que la subjecta. Rama dibuixa un mapa de l'inconscient i de la seva relació amb l'aparell de control que produeix la bogeria al mateix temps que la reprimeix. El cos físic, una silueta rosa estesa sobre una superfície blanca, no és aquí sinó un pla bidimensional sobre el qual s'encadena el sistema mecànic i social feixista que construeix i controla l'aparell somàtic.

En una altra *Appassionata* també del 1940, el cos, amputat de braços i cames, apareix despulat i postrat sobre un pla vertical amb rodes. Fins ara les lectures feministes veien en aquestes representacions figures del tancament femení imatges de l'«aïllament estàtic de la dona»⁵⁰ o de la «misèria del seu captiveri».⁵¹ Un altre cop, cal entendre l'art de Rama no com el símptoma d'una patologia femenina o fetitxista, sinó com un exercici actiu de resistència a la imposició de normes que patologitzen i subjuguen el cos polític dissident. Aquí, com en l'estructura suspesa dels somiers, l'espai-temps de les rodes es distorsiona com si fos observat simultàniament des d'una multiplicitat de perspectives. Aquesta multiplicació dels eixos perceptius no produeix, malgrat tot, una sensació de moviment (como hauria passat

⁴⁹ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Éditions du Seuil, 2002. Edició en castellà: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*.

Madrid: Arena Libros, 2001.

⁵⁰ Jennifer Griffiths: op. cit., p. 84.

⁵¹ Ibid.

en Muybridge o en Boccioni), sinó més aviat el contrari, d'incorporació: les rodes i els reposapeus s'han convertit en òrgans prostètics. Al centre de la imatge i en contrast amb el color tènue del cos, destaca la vivacitat cromàtica del cap-jardí, de la llengua erecta i de la vulva representada com un òrgan extern i no com un orifici. En la biopolítica normativa, el cos hauria d'estar mort, però està viu. Hauria de ser asexual, però desitja.

Del fetitxisme al desig contrasexual

Per tot això, seria un error epistemològic i polític caracteritzar la trajectòria de Carol Rama segons els conceptes de fetitxisme tal com aquest ha estat articulats pel discurs psiquiàtric normatiu dels segles XIX i XX. Diguem-ho d'una vegada per totes: l'obra de Carol Rama no és ni fetitxista, ni zoofílica, ni voyeurista, ni necrofílica, sinó tot el contrari.

El terme *fetitxe* (*fetiçió*) apareix per primera vegada en el llenguatge dels colonitzadors portuguesos al voltant del 1552 per caracteritzar els objectes utilitzats en les pràctiques religioses i culturals de les tribus africanes. Es considerarà que les cultures africanes són heretges i se les sotmetrà a les lleis de la Inquisició. El «fetitxisme» es convertirà després en noció etnològica en els llibres de viatges del colon francès Charles de Brosses per denominar l'estat més primitiu de la racionalitat religiosa, en la qual el creient substitueix la divinitat per un objecte. Kant i Hegel reprendran la descripció del «primitivisme» de Brosses per referir-se a aquesta «religió de l'objecte» a *La religió dins els límits de la mera raó* (1793) i les *Lliçons sobre la filosofia de la història universal* (1831) respectivament. La mateixa noció reapareix el 1842 quan Marx l'utilitza per parlar del «fetitxisme de la mercaderia»: per a Marx, el fetitxisme és una patologia capitalista que porta el treballador a no reconèixer la mercaderia com a fruit de la seva pròpia explotació. Poc després, Alfred Binet encunyarà la definició psicopatològica i sexual a *Le Fétichisme dans l'amour* (1887): per a Binet, el fetitxista amorós és un malalt psíquic que desplaça els òrgans genitals i reproductius per un objecte material (viu o fins i tot inanimat: del nas a una sabata) al qual dedica adoració sexual. Krafft-Ebing recollirà aquesta definició, que tornarà a aparèixer en Freud el 1927: culturalment cal reprimir el fetitxisme, conclou Freud, perquè posaria en qüestió la relació estable entre òrgans genitals i òrgans sexuals. Sense reprimir el fetitxisme, tot òrgan seria potencialment sexual. La noció de fetitxisme tradueix, per tant, l'intent de patologitzar tota pràctica religiosa i sexual que excedeixi els límits de la raó colonial i de l'economia libidinal heterocentrada. El fet de dir que l'obra de Carol Rama és fetitxista suposaria tornar-la a tancar i barrar en aquestes lògiques normatives.

La crítica somatopolítica (*crip*⁵² i transfeminista) i esquizoanalítica ens proporciona marcs més encertats per entendre l'obra de Carol Rama que la psicoanàlisi o el feminisme normatiu. Desfetitxitzar l'obra de Rama implica primer treure-la del binarisme de gènere, sexual i genital. Salvar-la de la sobirania conceptual de l'Èdip. No es tracta que les «sabates buides es converteixin en fal·lus i les pales en vulves (*Le palette*, 1940)» o que les «brotxes d'afaitar siguin imitacions del pèl púbic (*Gli scopini*, 1937)», que les «dentadures postisses es transformin en *vaginas dentatas*»⁵³ o que els pneumàtics desinflatats siguin penis flàccids. Si fos així, l'obra de Carol Rama es reduiria a una traducció semàntica, a un «joc lingüístic»⁵⁴ que no afectaria la gramàtica sexual dominant. Això seria reduir l'exercici salvatge de l'ampliació del domini de la sexualitat que Carol Rama porta a terme a la lògica de la diferència sexual i al règim de plaer heteronormatiu. Cal sortir del sistema tautològic del fal·lus lacanià: els penis no són fal·lus, són penis. Les serps no són fal·lus, són serps. Els pneumàtics no són fal·lus, són pneumàtics. Les sabates no són fal·lus, són sabates. No són fetitxes: són òrgans polítics. Aquests objectes i òrgans no són metàfores fàl·liques o desplaçaments fetitxistes perversos, sinó operadors antipatriarcal que vénen a desgeneritzar el cos, a desgenitalitzar la sexualitat, a alliberar la sexualitat de l'autoritat religiosa i estatal. Perquè la sexualitat és també una teoria de formes, un règim visual i perceptiu, una manera d'entendre el cos i la seva relació amb l'objecte, una disposició d'endins i enfora, una instal·lació espacial. Aquí tampoc no hi ha pornografia, perquè aquestes imatges no poden funcionar com a simples suports masturbatoris normatius.

No hi ha traducció a l'economia de la diferència sexual, sinó desplaçament contrasexual: la sabata i la brotxa, la pala i la dentadura podrien funcionar com a extensions sintètiques i inorgàniques del cos, òrgans contrasexuals capaços de desfer els rituals normatius de la sexualitat. Per això el llenguatge de Rama resulta tan amenaçant. Mentre que un dels gestos que caracteritzen la transformació dadaïsta i surrealista de l'objecte n'és la sexualització antropomòrfica,⁵⁵ podríem dir que en el cas de Carol Rama aquesta operació es porta a terme al mateix temps que es posa en qüestió l'estabilitat de les assignacions sexuals i de gènere. Si hi ha traducció semàntica, aquesta podria operar en sentit invers. Ni la sabata ni la brotxa són penis; no obstant això, el penis podria funcionar com una sabata o una brotxa. És

⁵² El terme *crip theory*, que podríem traduir per «teoria tollida», reuneix una sèrie de discursos polítics de crítica de la normalitat corporal, funcional o cognitiva. Vegeu Robert McRuer: *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. Nova York: NYU Press, 2006.

⁵³ Jennifer Griffiths: op. cit., p. 84.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Griffiths diu: «L'antropomorfització genèrica dels objectes era una pràctica comuna en el dadaisme i el surrealisme», op. cit., p. 85.

a dir, podria deixar de ser un òrgan (normativament) genital per tornar-se un objecte funcional a la vida quotidiana: un objecte sobre el qual caminar o amb el qual pintar. De la mateixa manera, ni la pala ni la dentadura postissa són vagines. Tanmateix, entenent la somateca com una *opera aperta*, la vulva podria deixar de ser un òrgan penetrable i reproductiu per convertir-se en una pala que excava o en una dentadura que mastega. Podríem dir, parafrasejant Deleuze i Guattari: el pneumàtic de bicicleta i l'anus són el centre de la qüestió. Donat un efecte, ¿quin cos, quina màquina pot produir-lo? I donat un cos, una màquina, ¿per a què pot servir?⁵⁶ En l'economia capitalista els penis, els pits, les llengües, les gomes, les sabates, semblen intercanviables. Tots ells són apèndixs que desitgen, que produeixen: de sentit, de fluxos-paraula, semen, sang, llet, velocitat, energia, plaer.

Animalisme: «La vaca boja sóc jo»

Als anys noranta, quan Carol Rama busca un lloc d'identificació, no recorre a figures de la feminitat, sinó a la figura de l'animal malalt afectat per l'encefalopatia espongiforme bovina: la *mucca pazza*. La vaca boja ocupa de forma obsessiva l'últim període de la seva vida. Els elements i motius característicament carolramians (el cautxú, les teles de sacs de correus, els pits, les llengües, els penis, les dentadures...) es reorganitzen ara en un *teatrino*⁵⁷ abstracte per formar una anatomia dislocada que ja no pot constituir un cos. No obstant això, Rama arribarà a caracteritzar aquestes obres no figuratives com a autoretrats: «Són uns autoretrats extraordinaris, extraordinaris no perquè siguin bonics, sinó per la idea de totes aquelles mamelles i vergues de toro, per la manera tan radical de veure l'anatomia de tots en parts compartides.»⁵⁸ «La vaca boja sóc jo –afirma, i afegeix de manera inesperada– i això m'ha fet gaudir de manera extraordinària.»⁵⁹

La proximitat entre la humanitat i l'animalitat que Carol Rama fa efectiva en la seva obra no és únicament metafòrica. L'epidèmia de les vaques boges, transmissible a l'home, revelava els vincles bioculturals, rituals, econòmics i sexuals amb el món animal. L'epidèmia va aparèixer al Regne Unit el 1986 com una variació bovina de la malaltia humana de Creutzfeldt-Jakob. Es tracta d'una malaltia degenerativa del sistema nerviós central causada per la mutació d'un gen que canvia la

⁵⁶. Gilles Deleuze i Félix Guattari: *El Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 12.

⁵⁷. Referència a l'obra *Teatrino n. 3*, del 1938, formada per una sèrie d'òrgans seccionats i un

ocell; reproduïda en aquesta publicació, p. 68.

⁵⁸. Entrevista de Corrado Levi i Filippo Fossati a Carol Rama, Torí, 1996; reproduïda en aquesta publicació, p. 235.

⁵⁹. *Ibid.*, p. 227.

forma d'una proteïna: aquesta afecta la cèl·lula neural, que es desintegra i mor. El cervell queda literalment foradat i es produeix una desconexió progressiva del sistema nerviós.

Si en l'aspecte microcel·lular l'epidèmia era una qüestió de formes, d'estètica cel·lular, en l'aspecte etològic es tractava d'una qüestió de ritus, de teatralitat social. L'epidèmia deixava al descobert el circuit de canibalisme animal-humà generat per la indústria alimentària i el «complex industrial animal» després de la Segona Guerra Mundial.⁶⁰ Després d'una dura controvèrsia científica, es va determinar que l'origen de la malaltia es trobava en les farines fetes amb restes de carn ovina, caprina i fins i tot bovina que s'afegien als pinsos que es donaven a les vaques. Entre els anys 1998 i 2000 apareixen a les televisions d'arreu del món les imatges. Primer, de les vaques tremoloses traient escuma per la boca; després, dels escorxadors on es fabriquen les farines animals. Els primers plans de la carn transformada en pols. Les fotografies microscòpiques de les neurones infectades. Finalment, el sacrifici i les incineracions massives d'animals. No només Carol Rama és la vaca boja: la humanitat és la vaca boja.

Haviem convertit els animals vegetarians en caníbals carnívors. I nosaltres, «humans», érem els últims convidats a aquest banquet sacrificial. A través d'una anàlisi de les relacions entre el que és visible i la carn, l'ecofeminista Carol J. Adams parla de «pornografia de la carn» per referir-se a la lògica (sexual, visual, però també gastronòmica) de representació-producció del cos animal com a consumible en les societats heteropatriarcals.⁶¹ Carol J. Adams i l'activista antiespecista Ami Hamlin es refereixen a la sexualització gastronòmica de l'animal i a la representació pornogràfica de la carn com a efectes d'un sistema visual «antropornogràfic» en què el cos mort de l'animal es representa com un objecte de desig sexual.⁶² El cos femení és carn, i la carn animal un cos feminitzat a través de la mirada heterosexual normativa. És a aquesta cadena caníbal i als llaços bioculturals de consanguinitat, desig, poder i violència a què apunta l'obra de Rama.

Aquesta consciència de ser-animat-per-ser-consumit ja existia el 1980 quan Carol Rama reprèn a *La macelleria* la figura de la *Dorina*, però aquesta vegada convertida en carnissera. Representada amb cara porcina, la *Dorina*-carnissera és alhora un Saturn que devora el seu fill, de Goya, i una *Medea* de Pasolini en versió humana-

P. 206

⁶⁰ Carol J. Adams: «“Mad Cow”. Disease and the Animal Industrial Complex: An Ecofeminist Analysis», *Organization & Environment*, vol. 10, núm. 1 (març del 1997), p. 26-51. Vegeu també Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat:*

A Feminist Vegetarian Critical Theory. Londres: Continuum, 2000.

⁶¹ Carol J. Adams: *The Pornography of Meat*. Londres: Continuum, 2003.

⁶² *Ibid.*, p. 109.

animal. Això és *la passió segons Carol Rama*. Anhela devorar per posseir. I sap que ens estem devorant a nosaltres mateixos.

En Carol Rama la vaca boja és una figura posthumana de la histèria. Així com la modernitat disciplinària va histeritzar el cos femení, les societats farmacopornogràfiques de finals del segle xx histeritzen l'animal. Els tremolors de les vaques sacsejant les enormes mamelles, filmats en els escorxadors europeus, són com els espasmes histèrics fotografiats a la Salpêtrière per l'equip fotogràfic de Charcot. La vaca boja és també una altra imatge de la sida: Anselmino, la parella de Giorgio Marin i bon amic de Rama, mor de sida en aquells anys. A diferència de la gestió de la sida, en què les estratègies d'exclusió i mort dels malalts van ser emmascarades com a mesures de prevenció higiènica, la vaca boja deixa al descobert l'amplitud i la violència de les tècniques tanatopolítiques. Com assenyala Roberto Esposito, les tècniques d'immunització aniquilen la vida en nom de la vida: no és la vida el que es protegeix aquí, sinó un ideal polític de sobirania, independència i llibertat en el qual el que és humà (centreeuropeu) ha de ser definit davant l'amenaça del contagi animal.⁶³ Finalment, les incineracions d'animals reenvien inevitablement als crematoris dels camps de concentració nazi i a l'extermini racial, en què la «puresa de sang» defineix el paradigma polític. Davant totes aquestes figures, l'obra de Carol Rama funciona com un exorcisme plàstic.

Aquí la referència no és Bataille, perquè ja no es tracta únicament de subratllar la proximitat afectiva i visual entre l'espasme i l'orgasme, entre l'erotisme i la mort. Amb un sol gest, Carol Rama avança Bataille i Simone de Beauvoir per l'esquerra animal. Mentre es riu de la impostura dels binomis humà/animal, masculí/femení, sa/malalt, Carol Rama sembla afirmar un animalisme radical: davant les ficcions normatives sobre humanitat, masculinitat, salut... el feminisme de Carol Rama no és un humanisme. Carol Rama afirma la universalitat i la preeminència de l'animalitat, de la feminitat, de la malaltia i de la mort, encarnada en la figura moribunda de la vaca. L'animalisme de Carol Rama és un feminisme expandit i no-antropocèntric.

⁶³. Roberto Esposito: *Bios. Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2008, p. 120-121.