

LA PASIÓN SEGÚN CAROL RAMA

EXPOSICIÓN

DEL 31 DE OCTUBRE DE 2014

AL 22 DE FEBRERO DE 2015

Ignorada durante décadas por el discurso oficial de la historia del arte, Carol Rama se afirma hoy como una de las artistas indispensables para entender la producción del siglo XX. A través de una selección de doscientas obras, esta exposición propone un itinerario por los distintos momentos creativos de la artista. Ni exhaustiva ni antológica, la exposición –un intento de reconocer y restituir una obra todavía desconocida, pero llamada a convertirse en clásica– constituye la muestra más amplia de esta artista hasta la fecha.

ANATOMÍA POLÍTICA

Nacida en 1918 en el seno de una familia de industriales de Turín, sin formación artística académica, Carol Rama imprime en su obra temprana la huella de la experiencia del encierro institucional (se cree que su madre estuvo internada en un psiquiátrico) y de la muerte (el suicidio de su padre). Situada en el centro de la exposición, se encuentra una sala que reúne una amplia selección de sus acuarelas figurativas de los años treinta y cuarenta. Cuando estas obras –firmadas *Olga Carolina Rama*– se exponen por primera vez en 1945, son censuradas por «obscenidad» por el gobierno italiano. Los motivos figurativos de las acuarelas de Rama están lejos del *ethos* fascista que glorificaba el paisaje regional, la familia o la máquina como encarnaciones del progreso nacional e imperial. Frente a ellos, Carol Rama inventa un cuerpo político deseante que resiste a los ideales normativos de género, sexuales y de normalidad cognitiva y física impuestos por la Italia de Mussolini.



Dorina, 1940 (detalle). Colección particular, Colonia
© Foto: Andy Keate © Archivio Carol Rama, Turín

Durante el fascismo, el cuerpo de las mujeres – y también el de otras minorías como «razas inferiores», «locos», «homosexuales», «deficientes», «anormales» y «extranjeros»– se convierte en el espacio material sobre el que las distintas técnicas gubernamentales inscriben la violenta ley soberana del Estado-nación. Animales deseantes, *Appassionatas* y *Dorinas* con miembros amputados y lenguas erectas: esos son los cuerpos enfermos e institucionalizados a los que la obra de Carol Rama va a dar visibilidad, exaltándolos a través de una representación vitalista y sexualizada y reclamándolos como sujetos políticos y de placer.

Como la feminista Carla Lonzi escupirá sobre el idealismo patriarcal de Hegel, Carol Rama escupe sobre el realismo plástico de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet e incluso de *Étant donnés* de Duchamp. Primero Rama abre el horizonte: el espectador ya no mira a través de una grieta, no hay límites, lo que está ahí está ahí para ser visto, frente a frente. En segundo lugar, dota al cuerpo sexualizado de *Étant donnés* o de *L'Origine du monde* de rostro, mirada, boca y lengua. Ese cuerpo no es deseado. Ese cuerpo desea, actúa: es un agente político. Por último, Rama hace que la vagina o el ano ya no sean orificios abiertos a la penetración (material o visual de la mirada heterocentrada), sino orificios de donde salen culebras, trozos de mierda, tuberías.

Sin embargo, Rama entenderá la censura de su primera exposición como una advertencia: una «invitación» a abandonar el conflicto de los motivos figurativos y pasar a

lo que podríamos llamar, utilizando sus propios términos, la «guerra abstracta». En la década de 1950, la artista se asocia al Movimiento de Arte Concreto (MAC) para –según su propia expresión– «dar un cierto orden» y «limitar el exceso de libertad». Su obra, a partir de entonces, será firmada *Carol Rama*. El nombre *Olga*, como la figuración que llevó a la censura, será eliminado.

A partir de mediados de los años cincuenta, Rama se deshace poco a poco de las convenciones geométricas del MAC y comienza a experimentar con nuevos materiales y nuevas técnicas. La energía corporal de la primera época resurge aquí transformada en una vibración que recorre los lienzos. Las variaciones verticales del trazo en *Diagramma* (1960) y en los numerosos *Sin título* de finales de los años cincuenta parecen ser el registro físico llevado a cabo por un aparato (el cuerpo al mismo tiempo fuerte y vulnerable de la artista) que, como el sismógrafo o el electroencefalógrafo, traduce el movimiento de la tierra o la actividad cerebral en inscripción material.

BRICOLAGES: LA ABSTRACCIÓN ORGÁNICA

En los años sesenta, Carol Rama se acerca al movimiento de experimentación lingüística y de poesía visual de los Novissimi y especialmente al escritor Edoardo Sanguineti. En 1962, Sanguineti denomina «bricolages» un nuevo conjunto de obras de Rama en las que una variedad de elementos orgánicos e inorgánicos se articulan, a través de una suerte de principio «Frankenstein» de Mary Shelley, para formar una nueva imagen. Los *Bricolages* podrían ser el equivalente, en el lenguaje sensorial de Rama, de los poemas de Sanguineti que mezclan una multiplicidad de lenguas (latín, alemán, francés, griego), pero también de registros lingüísticos (el lenguaje coloquial, la retórica política del marxismo, la pornografía, la publicidad o el lenguaje de los medios de comunicación) de forma no lineal, hasta constituir un único flujo textual. Resuenan también aquí los *Cronogrammi* de Nanni Balestrini y el *cut-up* de Brion Gysin y William Burroughs. Las obras de esta época reorganizan de manera aleatoria materiales orgánicos e inorgánicos, ecuaciones que provienen de la bomba nuclear, nombres como Mao Tse-Tung o Martin Luther King..., para integrar un artefacto al mismo tiempo vivo y desnaturalizado. Lo que se pone aquí en cuestión es la experiencia de lectura o de la visión como representación: estos textos y estas imágenes ya no están hechos para ser leídos o simplemente vistos, sino para ser «experimentados» con todos los sentidos.

En *Sin título* (1963), una masa de hilos metálicos (que recuerda las esculturas metálicas de Marisa Merz, Eva Hesse o Diane Itter) emerge tridimensionalmente desde

una mancha negra en el lienzo. En *Contessa* (1963) y en *Bricolage* (1964), el lienzo está literalmente atravesado por una multitud de uñas animales. El cuadro, salpicado de rojos y negros, es al mismo tiempo abstracto y animal, composición estética y herida en la que es posible leer la huella de la agresión. La abstracción orgánica es llevada al límite cuando Carol Rama decide nombrar *Pornografía* y *Pornografía II* (probablemente burlándose de la caracterización habitual de su obra) dos lienzos, de 1963 y 1965 respectivamente, en los que juega con la capacidad de la materia pictórica para solidificarse y constituir cuerpos disgregados sobre la tela. La pasión se ha vuelto abstracción. Carol Rama inventa el sensurrealismo, el arte visceral-concreto, el porno brut.

ARTE QUEER POVERA

Desde finales de los años sesenta, la escena artística italiana queda totalmente tomada por las figuras masculinas del arte *povera* (Alighiero Boetti, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Mario Merz, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto...), con la excepción de las escasas mujeres (de) como Marisa Merz. Mujer-sin-hombre, rodeada en su mayoría por amigos no vinculados al *povera* y/o homosexuales (el pintor Carlo Monzino, el artista y activista homosexual Corrado Levi, Guido Carbone, Gianni Vattimo, etc.), Carol Rama queda fuera de la escena artística italiana de 1960-1970. Aunque si miramos con detenimiento su obra de esta época, es imposible no ver paralelismos y recurrencias con lo que el crítico italiano Germano Celant denominará por primera vez en 1969 arte *povera*.

Para Celant el *povera*, en oposición al pop, se caracteriza por la transformación a través del proceso artístico de materiales industriales y de consumo ordinario sin referencia a las iconografías de la cultura de masas. Objetos usados y carentes de valor (papeles, platos rotos, maderas, cartuchos, escaleras, ruedas, sierras...) son recuperados como materiales nobles con los que el artista, en un encuentro inmediato y sensible, construye nuevas formas. La elaboración de formas orgánicas, el uso de materias primas o de materiales industriales, la atención a la relación entre arte y subjetividad, el privilegio de formas populares y artesanales de producción... Todos estos recursos, presentes en Carol Rama, son característicos del *povera*. ¿Acaso no podrían constituir los *Bricolages* y los *Presagi di Birnam* de Rama de esa misma época, hechos con tornillos, sacos o cámaras y neumáticos de bicicleta, un ejemplo paradigmático del *povera*? Celant no incluye ninguno de ellos.

Ciertamente no solo había neumáticos de caucho en las obras de Carol Rama, sino también prótesis de pies y

piernas, ojos de taxidermista, pestañas, pelo, piel, uñas y dientes naturales, componentes eléctricos (fusibles, baterías), médicos (cánulas de lavativa anal, jeringas)... A medio camino entre el *povera*, el *junk art* y el Nouveau Réalisme, en Carol Rama la pintura se vuelve semen, sangre, leche... Y el lienzo, como en *Le siringhe* (1967), un cuerpo adicto a la transfusión de la pintura. Su obra es más visceral y más sucia que pobre. El *povera* de Rama era un *queer povera*. Carol Rama había entendido que no solo los objetos inorgánicos, absorbidos por el proceso alienante de la producción industrial, debían ser recuperados por el artista a través de un nuevo encuentro utópico con la materia, sino que el cuerpo mismo, sus órganos y fluidos, objetos de la gestión política y del control social, debían ser también sometidos a una recuperación plástica. Excluida de la escena del *povera*, la obra de Rama permanece invisible.

ORGANISMOS TODAVÍA BIEN DEFINIDOS Y VULNERABLES

En los años setenta, Carol Rama conecta de nuevo con su biografía a través de la intensidad de los materiales. En esta época utiliza casi exclusivamente el caucho proveniente de neumáticos de bicicleta, un material que conoce bien porque su padre tuvo una pequeña fábrica de bicicletas en Turín. Rama trata el caucho como un taxidermista trabaja la piel: disecciona los neumáticos, los transforma en superficies bidimensionales, crea formas a través del ensamblaje de distintos colores y texturas. Los neumáticos de Rama, de látex natural (también presente en las *soft sculptures* de Claes Oldenburg y Richard Serra), envejecidos por la luz y el tiempo, deshinchados, flácidos y en descomposición, son, como nuestros cuerpos, «organismos todavía bien definidos y vulnerables».

En 1980, la curadora italiana Lea Vergine «descubre» la obra de Carol Rama e incluye una selección de sus acuarelas tempranas en la exposición colectiva *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, en la que reúne obras de más de un centenar de artistas mujeres. Ese «descubrimiento» vuelve a invisibilizar la obra de Carol Rama de dos maneras: por una parte, la «reconoce» a condición de presentarla como «mujer». Por otra, prestando atención exclusivamente a sus acuarelas del periodo 1930-1940, eclipsa la obra posterior de la artista. En ese discurso historiográfico, Carol Rama (que tiene entonces 62 años) no puede ni siquiera ser contemporánea de sí misma. Curiosamente la valoración retrospectiva de las acuarelas llevará a la propia Rama a recuperar la figuración y a «reproducir» los motivos tempranos de las *Dorinas* y las *Appassionatas*, que fuera del contexto creativo que las hizo existir aparecen ahora como inscripciones fantasmáticas del trauma del borrado histórico.

«YO SOY LA VACA LOCA»

Durante los noventa, cuando Carol Rama busca un lugar de identificación, no recurre a figuras de la feminidad, sino a la figura del animal enfermo afectado por la encefalopatía espongiiforme bovina: la *mucca pazza* (la vaca loca). Los elementos y motivos característicamente carolramianos (el caucho, las telas de saco de correos, los pechos, las lenguas, los penes, las dentaduras...) se reorganizan ahora para formar una anatomía dislocada que ya no puede constituir un cuerpo. Sin embargo, Rama llegará a calificar esos trabajos no figurativos de autorretratos: «Estos son extraordinarios autorretratos, extraordinarios, no porque sean bonitos, sino por la idea de estas tetas y pollas de toro, por la manera de ver la anatomía de todos en partes compartidas, extremas.» «Yo soy la vaca loca», afirma. Y añade, de forma inesperada: «Y esto me ha hecho gozar, gozar de manera extraordinaria.»

La proximidad entre lo humano y lo animal que Carol Rama hace efectiva en su obra no es únicamente metafórica. La epidemia de las «vacas locas», transmisible al hombre, revelaba los vínculos bioculturales, rituales, económicos y sexuales con lo animal. La investigación científica determinó que el origen de la enfermedad estaba en la inclusión en los piensos que se daban a las vacas de harinas hechas con restos de carne ovina, caprina e incluso bovina. Esta conciencia de ser-animal-para-ser-consumido estaba ya presente en 1980 cuando Carol Rama retoma en *La macelleria* la figura de Dorina, pero esta vez convertida en carnicera. Representada con cara porcina, la Dorina-carnicera es al mismo tiempo una *Saturno devorando a un hijo* de Goya y una *Medea* de Pasolini en versión humano-animal. Eso es la pasión según Carol Rama. Ansia de devorar para poseer. Sabiendo que nos estamos devorando a nosotros mismos.

En Carol Rama, la vaca loca es una figura poshumana de la histeria, una variación animal del Holocausto, al mismo tiempo que una evocación de la epidemia de SIDA. Con un solo gesto, Carol Rama adelanta a Bataille y a Simone de Beauvoir por la izquierda animal. Riéndose de la impostura de los binomios humano/animal, masculino/femenino, sano/enfermo, la artista parece afirmar un animalismo radical frente a las ficciones normativas de lo humano, masculino, sano... El feminismo de Carol Rama no es un humanismo. Carol Rama afirma la universalidad y la preeminencia del animal, de lo femenino, de la enfermedad y de la muerte, encarnada en la figura moribunda de la vaca. El animalismo de Carol Rama es un feminismo expandido y no antropocéntrico.

El reconocimiento de Rama como artista no llega hasta que se le concede el León de Oro de la Bienal de Venecia por su carrera en 2003. Todas las predicciones de las

Guerrilla Girls se han cumplido en el caso de Rama. Esas son las «ventajas de ser una mujer artista»: «Saber que tu carrera podría despuntar cuando tengas ochenta años. Estar segura de que cualquier tipo de arte que hagas será etiquetado de “femenino”. Ser incluida en las ediciones revisadas de las historias del arte.»

Carol Rama reclama otra narración de la historia del arte y aparece hoy como una artista imprescindible para entender las mutaciones de la representación en el siglo XX y el trabajo posterior de artistas como Cindy Sherman, Kara Walker, Sue Williams, Kiki Smith o Elly Strik.

Comisariado: Teresa Grandas y Beatriz Preciado (MACBA, EMMA, IMMA y GAM); Anne Dressen (MAMVP)

Exposición concebida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), organizada por el MACBA y coproducida con PARIS MUSÉES / MAMVP, EMMA – Espoo Museum of Modern Art, Irish Museum of Modern Art, Dublín (IMMA) y GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

PUBLICACIÓN EN PREPARACIÓN

La pasión según Carol Rama. Con textos de Anne Dressen, Teresa Grandas y Beatriz Preciado; reedición de un texto de Lea Vergine y de una entrevista de Corrado Levi y Filippo Fossati a la artista; aportaciones de otros autores para quienes la obra de Carol Rama ha sido un referente. Ediciones en catalán, castellano, inglés y francés, en coedición con Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), PARIS MUSÉES / Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), EMMA – Espoo Museum of Modern Art y GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

ACTIVIDADES

SEMINARIO CAROL RAMA

El otro lado de la vanguardia: estética y disidencia somatopolítica en el arte del siglo XX

Comisariado por Beatriz Preciado

Viernes 12 de diciembre de 2014, de 17 a 21 h

Sábado 13 de diciembre, de 17 a 19 h

Con ocasión de la exposición *La pasión según Carol Rama*, convocamos a cinco críticos contemporáneos para interrogar la narración dominante de la historia del arte del siglo XX y su exclusión de las minorías somatopolíticas.

¿Qué ocurre con el relato hegemónico de la historia del arte del siglo XX si lo confrontamos con sus otros subalternos? ¿Cuáles son las relaciones entre los lenguajes del arte y los discursos de la exclusión política y sexual? Se trata aquí de proponer otras narraciones, otros relatos capaces de generar otras formas de visibilidad pública.

Participantes: Julia Bryan-Wilson, Patricia Falguières, Jack Halberstam, Elisabeth Lebovici y Beatriz Preciado

Auditorio Meier. Entrada gratuita

Con inscripción previa. Plazas limitadas

Inscripciones a partir del 24 de noviembre en www.macba.cat

En inglés con traducción simultánea

Se ruega puntualidad

MACBA SE VIVE

Pregunta a los comisarios

Conversación con Teresa Grandas y Beatriz Preciado

Sábado 13 diciembre de 2014, a las 19 h

Salas del Museo. Entrada: 5 €

Gratuito con el carné Passi y Amigos del MACBA y para los asistentes al seminario

Sin inscripción previa

Plazas limitadas

Visitas guiadas diarias

(incluidas en la entrada)

Consultar horarios e idiomas en

www.macba.cat

Horarios

Laborables, de 11 a 19.30 h

Sábados, de 10 a 21 h

Domingos y festivos, de 10 a 15 h

Martes no festivos, cerrado

Lunes, abierto

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1

08001 Barcelona

www.macba.cat

Con el apoyo de:



Medio colaborador:



Síguenos:

