

conjurs, un llibre per ser llegit en veu alta, un llibre de llengües. Un llibre de llengües amb una profunda dimensió filosòfica: sí, aquesta sembla una lectura plausible de l'art de Nancy Spero.

Amb el *Codex Artaud* (1971-1972), Spero va adoptar el rotllo com a mitjà per al seu art, enganxant fulls de paper l'un amb l'altre, un procediment inspirat, com ha remarcat l'artista, en els «jerglífics egipcis, els seus mètodes de composició sobre murs i papirs».³ L'escriptura en el *Llibre dels Morts*, tal com observa Kemp, «estava feta majoritàriament sobre un rotllo de paper, un primerenc equivalent del paper, elaborat amb fines làmines de la tija fibrosa i gruixuda de la planta del paper, enganxades per formar un full continu».⁴ I, com el *Llibre dels Morts*, els llibres de Spero són compendis de textos i imatges manllevats —copiats directament, en el cas dels textos, i literalment transferits, en el cas dels motius utilitzats en obres

impreses posteriors— d'altres fonts, començant pels escrits d'Antonin Artaud, el poeta, autor de teatre i actor francès, que en les seves obres de gran contingut al·lusiú fa referència, ocasionalment, al *Llibre dels Morts*. «Pel camí», comenta Spero, «recollia moltes imatges i referències».⁵ En la majoria d'ocasions, es fa referència als textos recopilats dins el *Llibre dels Morts*, de vegades denominats capítols, com a conjurs o encanteris. Per això llegir aquest llibre és pronunciar-lo. «La paraula que traduïm per "conjur" o "encanteri"», observa Kemp, «significa alhora "boca" i la parla que en surt.»⁶

L'obra de Spero també invoca una tradició oral, però la seva és una disputa de llengües, de vegades una lletania de renecs.⁷ La boca i el fet de parlar o de callar, de ser silenciats o silenciada, són els temes principals de l'artista. L'OBSCÈNE PESANTEUR PHALLIQUE D'UNE LANGUE QUI PRIE

3. Citat dins Jon Bird: «Nancy Spero: Inscripting Woman — Between the Lines», *Nancy Spero*. Londres: Institute of Contemporary Art, 1987, p. 24. Per a un debat més a fons sobre les obres de Spero en format de rotllo, vegeu Jon Bird: «Present Imperfect: Word and Image in Nancy Spero's "Scrolls" of the 1970s», dins *OtherWorlds: The Art of Nancy Spero and Kiki Smith*. Londres: BALTIC i Reaktion Books Ltd., 2003, p. 113-135.

4. Barry Kemp: «How to Read the Egyptian Book of the Dead», op. cit., p. 4.

5. Citat dins Jon Bird: «Nancy Spero: Inscripting Woman — Between the Lines», op. cit., p. 25.

6. Barry Kemp: *How to Read the Egyptian Book of the Dead*, op. cit.

7. Sobre la maledicció dins l'art de Spero, vegeu Mignon Nixon: «Spero's Curses», *October* 122 (tardor de 2007), p. 3-30.

8. Vegeu, per exemple, Susan Rubin Suleiman: «A Double Margin: Women Writers and the Avant-Garde in France», *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990, p. 14.

9. *Ibid.*

10. Citat dins *ibid.*, p. 15.

11. Nancy Spero, «Creation and Pro-creation», dins «Forum: On Motherhood, Art and Apple Pie», *M/E/A/N/I/N/G*, n. 12 (1992). Reeditat dins Jon Bird: Jo Anna Isaak; Sylvère Lotringer: *Nancy Spero*. Londres: Phaidon, 1996, p. 119.

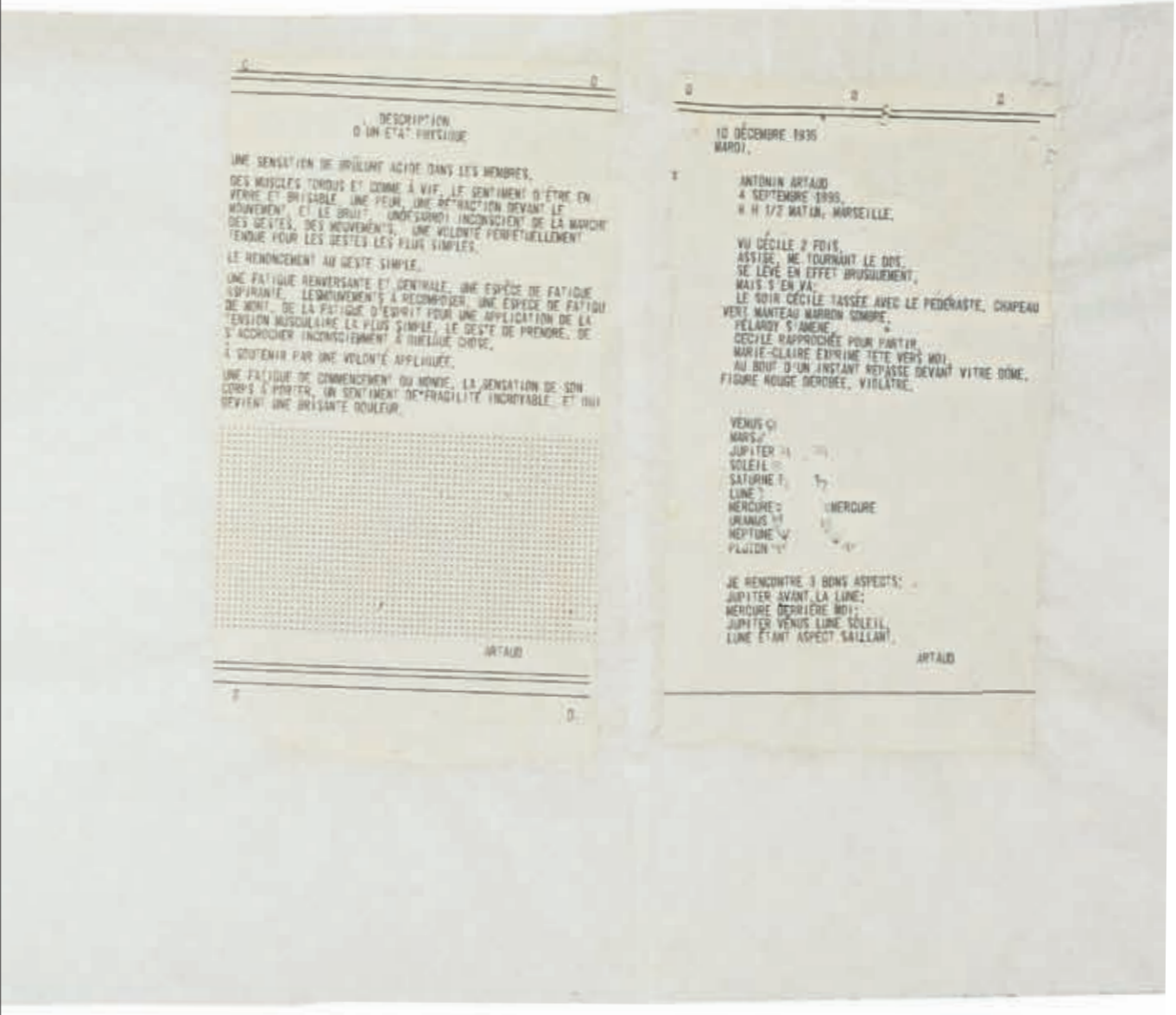
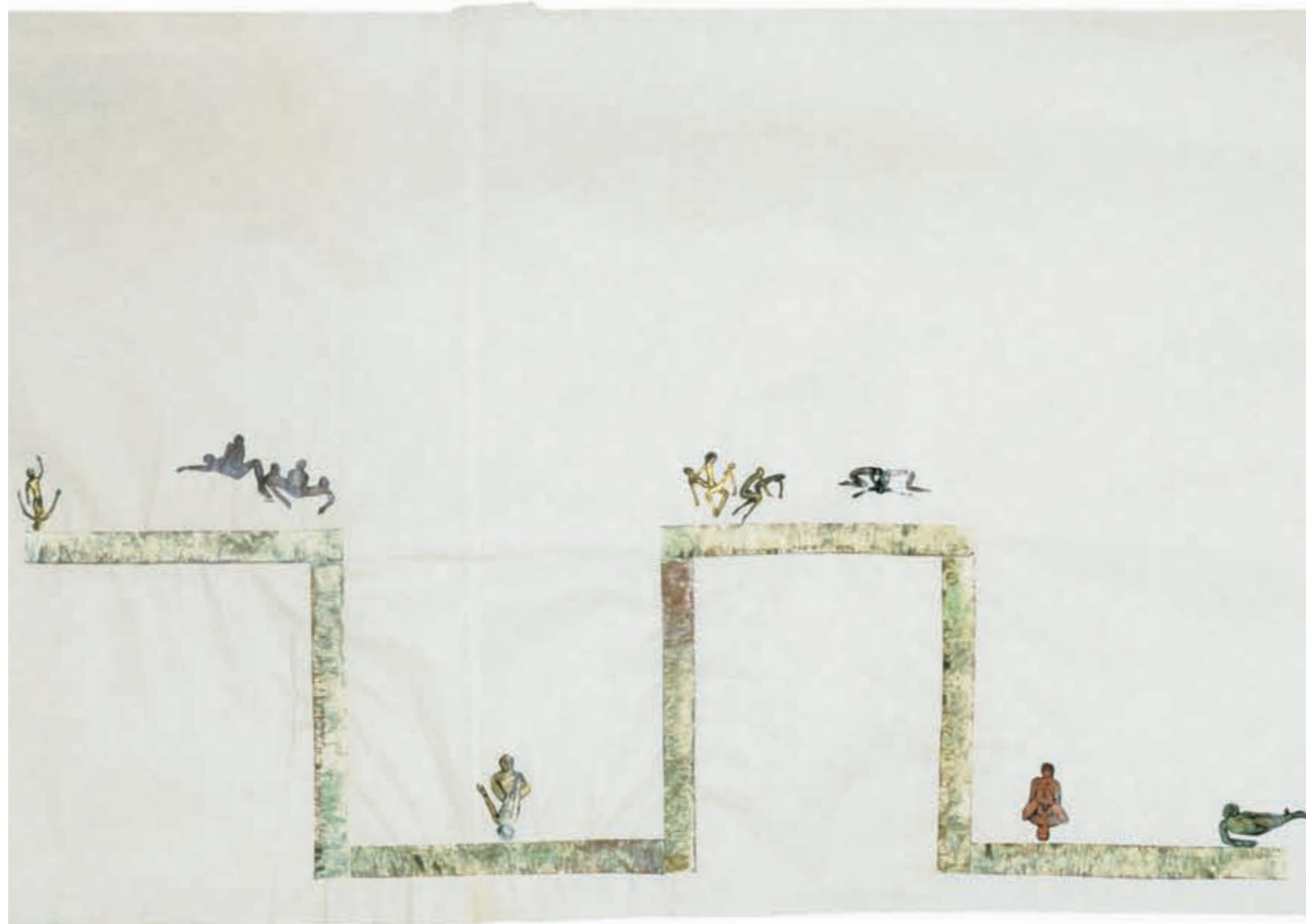
12. Vegeu concretament Jon Bird: «Nancy Spero: Inscripting Woman — Between the Lines», op. cit.

13. Hélène Cixous: «The Laugh of the Medusa», *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1, n. 4 (1976), p. 886 (trad. de Keith Cohen i Paula Cohen). «Le Rire de la Méduse», *l'Arc* (1975).

—L'obscena pesantor fàl·lica d'una llengua que prega— és el clam que ressona en una de les làmines del *Codex Artaud*. Una prístina corrua de lletres majúscules mecanografiades, una frase d'Artaud a la qual s'ha donat l'aparença d'un telegrama, fendida per una llengua rígida, surt d'una boca oberta de bat a bat en un cap de perfil que domina el marge de la pàgina. El marge el comparteixen l'avantguarda i la «dona», s'ha dit.⁸ A través del manifest i del collage, l'avantguarda s'anuncia ella mateixa com a cultura impresa, les pàgines de la qual presenten la càrrega feixuga d'altres pàgines: retalls de diari, cartells i papers de rebuig, arrellegats pel carrer i etiquetats de perifèrics, de marginals, un lloc reservat també per a la «dona».⁹ Spero ocupa activament aquesta posició «doblement marginal» de la dona artista i torna la seva intervenció, com Marguerite Duras va definir la seva obra en una ocasió, «doblement intolerable».¹⁰

«Literalment treia la llengua al món: una dona silenciada, victimitzada i brutalitzada, histèrica, parlant "en llengües"», ha remarcat l'artista.¹¹ Les seves interjeccions gràfiques als marges del llibre —un llibre que és en ell mateix una obra marginal: un rotllo format pels escrits fragmentaris d'un boig proscrit— s'han interpretat en termes d'una inscripció de l'«entre línies» femení del discurs patriarcal, sinònim de la pàgina impresa.¹² L'estret format d'aquesta làmina i la concentració de motius a les vores en fan, efectivament, una obra que es desenvolupa al marge: una meditació sobre l'audàcia i la precarietat del fet de parlar per a veus que n'estan excloses.

La tirallonga de Spero, una forma d'història oral, és un llibre de llengües que es revolten contra la seva pròpia sufocació, una història de veus que, com va escriure amb encert Hélène Cixous, «s'han mossegat la llengua massa sovint».¹³



Codex Artaud XXXIII A, 1972
(detall)
Escriptura mecanografiada
i collage pintat sobre paper
71,1 x 289,6 cm

Jo no desafio

El llibre de Spero, doncs, s'obre amb una obra titulada *Homage to New York* (1958), una pintura que mostra, com explica ella mateixa, «una làpida» flanquejada per «dos caps amb orelles de burro i la llengua fora. I en aquesta làpida de forma fàl·lica... hi ha les inicials dels artistes que es consideraven més importants en aquella època... A dalt de tot hi vaig escriure "Jo no desafio" (*I do not challenge*) i, a sota, "Homenatge a Nova York".¹⁴ Però Spero també va escriure o garge-tejar a la pintura —com si fos un grafit— el seu nom, desplaçat des de la posició subordinada convencional de la firma fins al bell mig del quadre.

Aquí, el nom d'una «artista dona» —no Spero, o N. Spero, o N.S., sinó Nancy Spero— està escrit en lletres de motllo, blasonat al pit dels dos misatgers amb la llengua balba penjant. Per això aquesta firma exerceix, alhora que l'altera, la funció ordinària de l'autògraf que, segons va observar Jacques Derrida, consisteix a implicar «la no-presència actual o empírica del signant».¹⁵ En aquest cas, l'autora declara la seva absència no sols respecte al document que ha signat —un document, en forma de pintura, creat amb el propòsit exprés d'anunciar l'existència de l'autora que hi ha inscrit la seva firma—, sinó també respecte a un grup selecte d'artistes tan coneguts que n'hi ha prou de representar-los amb les inicials. En contrast amb els pintors que impreca *Homage to New York* —pintors de la modernitat tardana que, efectivament,

van desafiar l'autoritat cultural del logos amb els gestos muts de l'abstracció—, el «Jo» de Spero és el subjecte la revolta del qual cau en orelles sordes, i la seva firma contundent només pot anunciar la futilitat del gest mateix que representa.

La veu del subjecte silenciada que tanmateix parla és un tema recurrent en l'obra de Spero. Aquí, amb la seva negació mofeta de l'acció —proclamant irònicament la lletania típica dels subordinats, «Jo no desafio», mentre enterra simbòlicament una generació de rivals—, troba la seva llengua en l'escarni. Es tracta d'una estratègia que Virginia Woolf recomanava a les dones: «recordar, aprendre i utilitzar l'escarni, del qual havien estat objecte tant de temps».¹⁶ Woolf va nomenar l'escarni un dels «mestres no retribuïts» de les dones, que n'havien après la tècnica a força de ser-ne el blanc, i els aconsellava que n'apliquessin les ensenyances àmpliament, que escarnissin les jerarquies patriarcals i els rituals de deferència en tots els àmbits, fins i tot si, pel fet de fer-ho, s'arriscaven al «ridícul, l'obscuritat i la censura».¹⁷

Per tradició cultural, «la llengua» és, com ha assenyalat Lisa Tickner, «l'arma de les dones. Als homes els fan por els crits». I «els homes posen brides a les dones que criden».¹⁸ El procediment de la firma de Spero, la seva marca autògrafa, és una llengua burleta, afilada com una espasa o carregada de fúria. Aquesta puta llengua llampant, titil·lant i flagel·ladora és també, com es posa de manifest, una llengua mare.¹⁹

14. Nancy Spero: «Jo Anna Isaak in Conversation with Nancy Spero», dins Jon Bird; Jo Anna Isaak; Sylvère Lotringer: *Nancy Spero*, op. cit., p. 9.

15. Jacques Derrida: «Signature, Event, Context», dins *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 328 (trad. Alan Bass).

16. Virginia Woolf: *Three Guineas* (1938), dins Michèle Barrett (ed.): *A Room of One's Own/Three Guineas*, Londres: Penguin Books, 1993, p. 204.

17. *Ibid.*, p. 205.

18. Lisa Tickner: «Nancy Spero: Images of Women and la peinture féminine», dins *Nancy Spero*, Londres: Institute of Contemporary Art, 1987, p. 13. La *scold's bridle* (literalment, «brida per a escridas-saires») era una gàbia metàl·lica amb un morrió que es posava al cap de les dones per impedir-los de parlar. Les primeres de què es té constància corresponen a l'Escòcia del segle XVI [N. de la T.].

19. Nancy Spero: «Creation and Pro-creation», op. cit., p. 119.



Papir del Llibre dels Morts de Nakht de Tebes, Egipte, finals de la XVIII dinastia, 1350-1300 aC

Homage to New York (I Do Not Challenge), 1958 Oli sobre tela 119 x 79 cm





Del 1959 al 1964, vaig fer el que anomeno *Black Paintings* de París. En dic així, «Pintures negres», perquè treballava de nit i les refeia molt. Es van tornar molt fosques i grises. De vegades, quan les miro, semblen negres. Pintava sobre la superfície d'una manera lineal, resseguint les figures, fins que aconseguia el que buscava. Després ho fregava amb trementina i això enfosquia la superfície.

Feia una mena de declaracions existencials, expressava la idea d'una persona i la solitud del seu destí. Dibueixava prostitutes, mares i fills, una mena de temes intemporals. Si es veia una figura sola, era sempre una figura femenina. Quan dibueixava parelles, les separava. Encara que fossin parelles, les situava en un espai aïllat, indefinit. Era com si tot es fusionés en el negre. Els caps de les figures eren com una massa informe. En certa mesura, era com si la cara es convertís en una màscara per al món. Aleshores jo només pensava en termes filosòfics, existencials, més que en termes polítics.

Nancy Spero, 1987

Les Anges, Merde, Fuck You

El 1959, Nancy Spero i el seu marit, Leon Golub, tots dos pintors figuratius residents a Chicago, van decidir «saltar-se» Nova York, on encara dominava l'expressionisme abstracte, i traslladar-se a París per una raó de pura «supervivència artística».²⁰

Spero coneixia París dels seus anys d'estudiant, ja que havia estat alumna de l'École des Beaux-Arts i havia merescut la qualificació, com ella mateixa va recordar amb murrieria en una ocasió, d'«estudiant brillant d'André L'Hôte, que va organitzar un Salon des Indépendants al Grand Palais i m'hi va incloure». «I després em vaig casar i vaig tenir un fill... Ell [Golub] es movia i les seves obres entraven en col·leccions, però jo anava de bòlit amb els nens i em matava pintant.»²¹ Amb els seus dos fills (que aviat serien tres), la parella va marxar cap a París, on Spero va treballar intensament en una sèrie denominada *Black Paintings*, unes vinyetes expansives, sensuals, nocturnes, de parelles jacents —amants, mares i fills— amb els cossos entrelaçats, abraçats, extasiats. Tal com ho explica Spero, el seu treball com a artista era l'ombra de les rutines del seu treball com a mare. Pintava de nit, mentre els nens dormien. El seu tema íntim era la parella jacent, i aquest ritual nocturn de pintar, consagrat a una tasca lenta i pacient de creació, nodria el motiu de la parella sensual. Més endavant, durant el segon hivern a París, «de sobte, mentre em trobava immersa en l'execució d'aquestes *Black Paintings*», Spero recorda que es va sorprendre ella mateixa escrivint «fuck you».²² I volia dir literalment això. A *Les Anges, Merde, Fuck You* (1960), aquestes paraules suren en lletres blanques sobre una superfície fregada amb tinta negra, com peus de foto grollers per a tres caparrons amb les boques obertes, que travessen la pàgina com fúries envoltant-se.

20. Nancy Spero, dins Irene Sosa: *Woman as Protagonist: The Art of Nancy Spero*, vídeo documental, 1993. Nancy Spero, citat dins Elaine A. King: *Nancy Spero: The Black Paris Paintings 1959-1966*. Pittsburgh: Hewlett Gallery, Carnegie-Mellon University, 1985, p. 10.

21. Citat dins Amei Wallach: «Hysterical Men, Castrated Women: Nancy Spero's Exquisite Corpse», dins Nancy Spero: *Selected Works from the Codex Artaud 1971-72*. Dartmouth, Mass.: University Art Gallery, University of Massachusetts, 2001, p. 7. Spero i Golub es van conèixer quan estudiaven a l'Art Institute de Chicago a mitjan anys quaranta i es van casar el 1951, quan Spero tenia vint-i-cinc anys.

22. Nancy Spero, entrevista amb Jon Bird, 25 i 26 d'octubre de 1986.

At Their Word
(*The Sick Woman*), 1957-1958
Oli sobre tela
160 x 103 cm



Les Anges, Merde, Fuck You, 1960
Guaix i tinta sobre paper
43,8 x 55,9 cm

23. Benjamin H.D. Buchloh: «Spero's Other Traditions», op. cit., p. 242.

24. Ibid.

25. Juliet Mitchell: *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effect of Sibling Relationships on the Human Condition*. Londres: Allen Lane, 2000, p. 189.

26. Ibid.

27. Helene Deutsch: *The Psychology of Women* (1945), segons apareix citat dins Susan R. Suleiman: «Writing and Motherhood», dins Shirley Nelson Garner; Claire Kahane; Madelon Sprengnether (eds.): *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 353.

28. Adrienne Rich: «Anger and Tenderness», cap. 1, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nova York: W.W. Norton, 1976, p. 32.

Reflexionant sobre el lloc que ocupa l'escriptura en l'art de Spero, Benjamin H.D. Buchloh ha subratllat les «difíciloses condicions d'articulació» que posen en relleu el seu ús del grafit i la imprecisió. Aquests gestos són sempre motivats, continua Buchloh, pel «malestar dins les condicions de confinament» que impedeixen al subjecte —en aquest cas, una «artista dona» i mare— de parlar amb llibertat.²³ Per a Buchloh, la pintura de Spero és «un manifest de dessublimació» que coincideix històricament amb «el projecte culminant de la modernitat de desmitificació de la pintura».²⁴ Això no obstant, la desmitificació de la pintura en el cas de Spero té una relació directa amb una altra tendència cultural, cap a la remitificació de la dona i, en especial, de la figura femenina maternal, durant els anys de la postguerra. Després de la Segona Guerra Mundial, el culte de la domesticitat materna va tornar a confinar la dona a l'àmbit

de la llar, revivint la «maternitat moral» del segle XIX, tal com ha remarcat la psicoanalista Juliet Mitchell.²⁵ La «significació psicològica» atorgada a la dona en el període de postguerra derivava al seu torn del rol maternal.²⁶ «Aquesta expressió emocional predominant de la maternitat elimina i bandeja tota agressivitat i sensualitat sexual en la personalitat de la dona», observava Helene Deutsch en un estudi del 1945, *The Psychology of Women*, en el qual plantejava una contradicció fonamental entre maternitat i activitat artística.²⁷ La lluita psíquica per afrontar les tendències de l'angoixa i l'agressivitat —les onades de tendresa (*les anges*), els llampecs d'agressivitat (*merde*) i les mareas d'enuig (*fuck you*) que subratlla Spero, fent-se ressò de la descripció que feia la poeta Adrienne Rich de les «onades d'amor i d'odi» en les quals es pot veure «atrapada» una mare— se suprimeix en aquest discurs.²⁸ Així doncs, al mateix



Merde, 1960
Guaix i tinta sobre paper
43,2 x 55,9 cm

moment en què el subjecte maternal emergia per primera vegada com a focus d'estudi psicoanalític, aquest subjecte va ser confinat de nou dins els estrets límits de la feminitat normativa. La «maternitat moral» excloent la dona de l'esfera pública i de l'activitat artística, reproduïa, en la lectura que en fa Spero, les mateixes condicions que Buchloh adscriu al subjecte social alienat del gest dels grafitis, que està «enutjat per les condicions de confinament i la manca evident de competència lingüística per articular-se un mateix públicament», però que tanmateix està «complagut de trobar qualsevol mitjà i lloc d'articulació en un règim general d'interdicció».²⁹

Spero afirma que va trobar la inspiració per a les pintures negres en l'art medieval. «Em sembla recordar que a l'Apocalipsi del *Beatus de Girona*, les figures que s'enfonsen tenen la llengua penjant», comenta l'artista, suggerint que es va inspirar en

la imatgeria de la tradició cristiana del subjecte *in extremis* per «racionalitzar» una representació de l'apocalipsi maternal.³⁰ En un altre sentit, però, Spero profanava la pintura i la figura femenina maternal, les corrompia en tàndem, les «desmitificava», les condemnava, les maleïa acusant-les de ser «règims d'interdicció» que «embridaven els crits».

Exorcismes per allunyar la guerra

El 1964, Spero i Golub van tornar als Estats Units i es van establir a Nova York, on van ser testimonis de l'escalada de violència de l'acció americana al Vietnam. Reconeixent que «A París ja no ens sentíem com uns expatriats», Spero va abandonar abruptament el que ella denominava «mode elegíac» de les *Black Paintings* i va «començar a treballar molt de pressa sobre paper», produint «obres aïrades, sovint escatològiques, manifestos contra una guerra obscena i absurda, una guerra a la qual

29. Sobre la maternitat moral en el període de postguerra, vegeu Juliet Mitchell: *Mad Men and Medusas*, op. cit., p. 189; i Benjamin H.D. Buchloh: «Spero's Other Traditions», op. cit., p. 242.

30. Nancy Spero, entrevista amb Jon Bird, op. cit.



Imatge de l'Apocalipsi, *Beatus de Girona*, 975



Helicopter, Pilot, Victims, Eagle, 1968
Guaix, tinta i collage sobre paper
62,5 x 100 cm

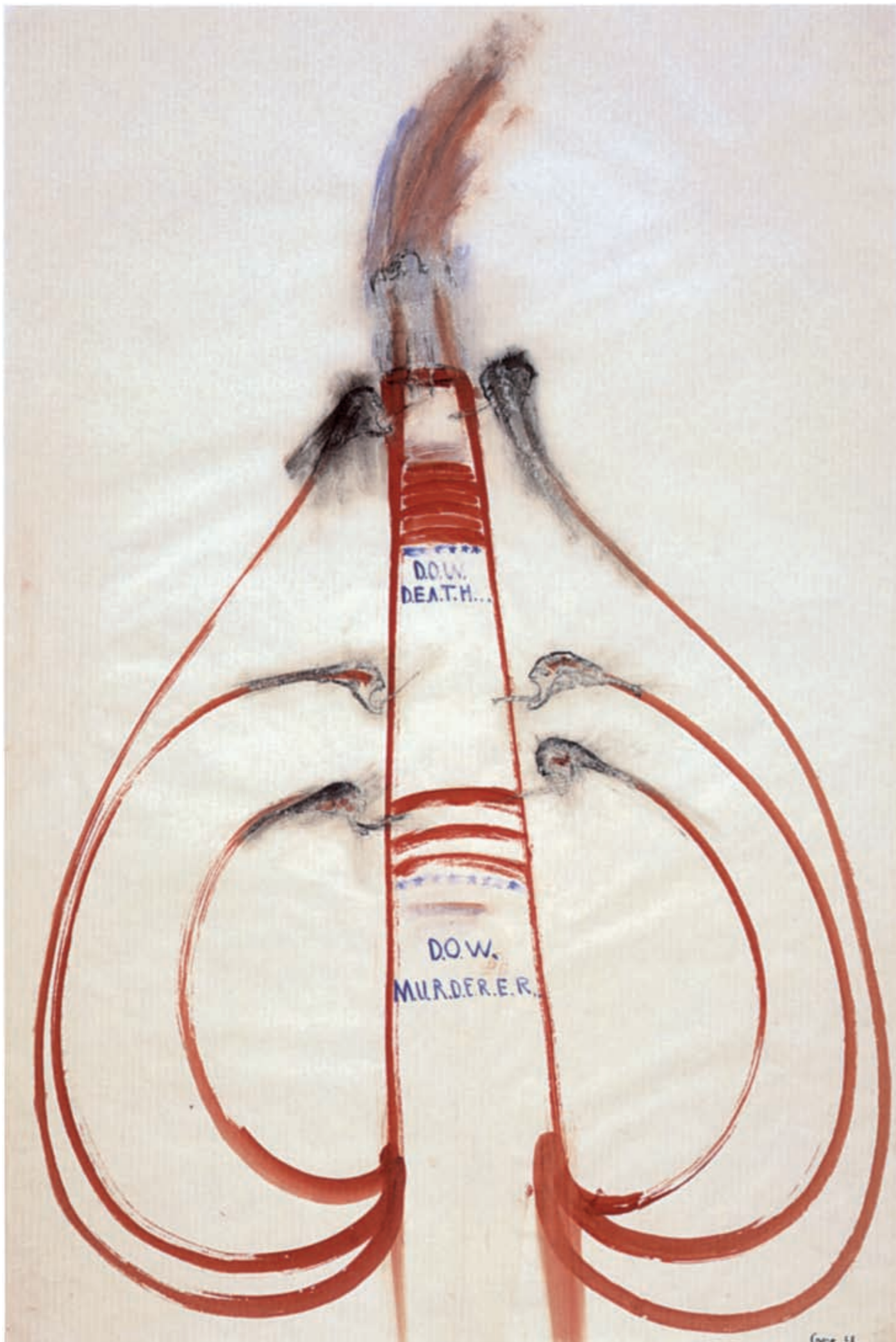
Vaig deixar de banda la pintura a l'oli el 1966. Va ser un acte personal i també polític.

JEANNE SIEGEL: Quan penso en el teu salt de la pintura al collage, acompanyat d'aquest nou format tan poc convencional, estic temptada de creure que era una resposta a la pintura masculista, la pintura que en diuen heroica, dominada per l'artista mascle. T'ho plantejaves, això, en aquella època?

NANCY SPERO a JS: Era una reacció a l'autobombo de la pintura a l'oli, al seu valor com a mercaderia; volia minar aquesta noció. Era important el fet de rebutjar el que jo considerava un producte de l'establishment i fer una crítica no sols del món de l'art per implicació, sinó també de la política de guerra.

NS a AMY SCHLEGEL: Deixar de banda la pintura a l'oli i substituir-la per paper va ser una mena d'autorealització definitiva. Malgrat que estava en contra d'aquella dèria de donar-se importància, volia expandir-me, volia més espai. Necessitava augmentar els espais restringits de l'obra de petit format amb un gest més ampli. Tenia idees subversives sobre l'espai a la sèrie *War* i a les *Artaud Paintings*. Volia sortir al món i ocupar el «meu» espai; havia de ser una franja d'espai fonamentalment horitzontal, però també vertical, que pogués continuar quasi indefinidament en formats lineals expandits.

Nancy Spero: «The Art of Getting to Equal», *The Feminist Memoir Project: Voices from Women's Liberation*. Nova York: Three Rivers Press; 1a edició (27 d'octubre de 1998), p. 366



D.O.W. M.U.R.D.E.R.E.R.,
1968
Guaix i tinta sobre paper
88,6 x 99,1 cm



Eagle, Swastikas, Victims, 1969
Guaix i tinta sobre paper
88,6 x 99,1 cm



G.L.O.R.Y., 1967
Guaix i tinta sobre paper
60,1 x 89 cm

31. Citat dins Amei Wallach: «Hysterical Men, Castrated Women: Nancy Spero's Exquisite Corpse», op. cit., p. 11. Spero fa referència al «mode elegíac» de les *Black Paintings* en una declaració inèdita del 1982. El comentari sobre el treball sobre paper apareix dins Nancy Spero: «Creation and Pro-creation», op. cit., p. 118-119.

32. Declaració inèdita de l'artista, sense data.

33. Citat dins Amei Wallach: «Hysterical Men, Castrated Women», op. cit., p. 11-12.

34. També és possible llegir les pintures negres com a mecanismes apotropaics adreçats a encarnar una prohibició. Per a una discussió sobre l'ambivalència maternal i la representació apotropaica, vegeu el meu assaig *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005, cap. 4.

35. Nancy Spero, citat dins Elaine A. King: *Nancy Spero: The Black Paris Paintings 1959-1966*, op. cit., p. 13.

36. Nancy Spero: «Creation and Pro-creation», op. cit., p. 119.

37. Rozsika Parker: *Mother Love/Mother Hate: The Power of Maternal Ambivalence*. Nova York: Basic Books, 1995.

els meus fills (que aleshores eren massa petits) podrien haver estat cridats. Aquelles obres eren exorcismes per allunyar la guerra.³¹ En aquella època ja rebutjava del tot la pintura sobre tela i treballava exclusivament sobre paper, humitejant i fregant uns fulls fràgils i arrugats amb guaix i tinta, i generava una imatgeria semblant als còmics d'una violència apocalíptica i ferotge. Podríem dir que desmitificava la pintura per deplorar la guerra.

«La meua ràbia realment va aflorar amb la sèrie *War...* pensant com una mare», recorda Spero.³² «Estava tan impacient que escopia i fregava una vegada i una altra, vaig arribar a foradar el paper.»³³ I tanmateix, la imatgeria que se'n desprèn —de bombes que caguen, helicòpters que esclaten, avions que s'esventren, víctimes que xisclen— difícilment s'ajusta al que s'esperaria d'una artista que «pensa com una mare». Amb la sèrie *War*, Spero realitza una inversió apotropaica de l'apocalipsi maternal de *Les Anges, Merde, Fuck You*, en la qual els nens són engolits dins un remolí maternal, solcant onades d'amor i d'agressió. Aquí, d'una manera inversa —o, com a mínim, més òbvia—, l'odi maternal es deixa anar sobre una amenaça externa, és invocat com a protecció, és un «exorcisme per allunyar la guerra».³⁴

El que va començar amb «àngels negres —figures de malson que es precipiten avall entre xiscles—» a les pintures negres es metamorfosava en una fantasmagoria gràfica de guerra tecnològica,

i en una denúncia pública d'una guerra les obscenitats de la qual Spero posava en evidència, en part, «com a mare».³⁵ «Davant d'aquestes imatges extremes», confessa Spero, «m'amoïnava que els meus fills se sentissin incòmodes amb el contingut del meu art, que els molestés el que "la seva mare" feia com a artista.»³⁶ El que Spero fa com a artista, «pensant com una mare», és encarnar la dimensió fantasmal de la guerra per invocar la mania infantil, sàdica i sovint sexualitzada que impregna la violència bèl·lica. La imatgeria de la guerra que ens forneix Spero es nodreix, efectivament, del saber d'«una mare». Perquè la sèrie *War* invoca els orígens de l'agressivitat en els mecanismes infantils, tendències a les quals el subjecte maternal o paternal guanya accés de nou quan reviu les seves primeres fantasies a través del contacte íntim amb els fills, com ha remarcat la psicoanalista Rozsika Parker.³⁷ A la sèrie *War*, el sadisme oral i anal que, en la revisió de Freud realitzada per Melanie Klein inaugura els mecanismes de defensa denominats esquizoparanoides, és estimulat al servei d'una pulsio cap a la mort grotescament agitada per la maquinària de guerra.

Als extrems de la fantasia agressiva, observa Klein, el cos atrapat en les pulsions s'experimenta ell mateix com una força anorreadora: l'orina crema, la femta talla, la boca devora. El cos o, més acuradament, el cos-a-trossos, fragmentat i confús, sembla una destrucció indiscriminada arreu del món —un món que és, en aquest estadi,



Eagle/Victims/River of Blood,
1967
Guaix i tinta sobre paper
60 x 90 cm

Androgynous Bomb & Victims,
1966
Guaix i tinta sobre paper
48 x 60,1 cm

Female Helicopters, 1966
Guaix i tinta sobre paper
48 x 63 cm

The Bug, Helicopter, Victim,
1966
Guaix i tinta sobre paper
48,3 x 59,1 cm



sinònim del cos dels progenitors, sobretot del cos maternal. Segons Klein, el nen fantasieja, a través d'aquests instints corporals, una venjança pel dolor i la frustració infligits pels objectes externs, sobretot els pits, que ell imagina, *in extremis*, com un enemic letal, un perseguidor primigeni. Girant-se cap a un procés que, en la seva immediatesa, volatilitat i «impaciència» aparents, invocava els dibuixos infantils i alhora el seus propis «dibuixos de petit format titulats *fuck you i merde*», la sèrie *War* de Spero recorda la teoria de Klein de la fantasia com un producte dels instints corporals: com un desfogament patològic de l'agressivitat projectant-la sobre els objectes externs, invocant les defenses més primitives i comprensives disponibles contra una amenaça que està lligada al cos maternal, l'objecte d'amor original.³⁸

«Com podem», pregunta Juliet Mitchell, «explicar la brutal sexualitat de la guerra», el fet que «la violència sexual sembli acompanyar "automàtica-

ment" la violència bèl·lica?»³⁹ La sèrie *War* planteja aquesta qüestió. Encarant sexe i violència sense pietat, la imatgeria de Spero retrata la guerra, que prefereix recórrer a l'acció abans que a la paraula, com un fenomen histèric, anticipant la qualificació similar que en farà Mitchell. Sexe i violència apareixen tan inextricablement lligats en la guerra com ho estan en les fantasies infantils, però amb uns efectes realment brutals. Perquè aquestes fantasies, suggereix Spero, sorgides de soldats als quals priven de parlar i exhorten a actuar, són activament explotades en la guerra. En un soldat, observa Mitchell, la histèria és una reacció a la violència que exigeix la guerra. Forçat a trencar el tabú social envers el fet de matar, l'agent de la guerra és obligat a reviure, i a actuar en conseqüència, les fantasies infantils d'assassinat i revenja. I, tal com posa de manifest l'art de Spero, els instigadors de la guerra projecten aquesta histèria bèl·lica, al seu torn, sobre les víctimes,

38. Melanie Klein: «Notes on Some Schizoid Mechanisms» (1946), dins Juliet Mitchell (ed.): *The Selected Melanie Klein*. Nova York: Free Press, 1986.

39. Juliet Mitchell: *Mad Men and Medusas*, op. cit., p. 129.





Victims, 1967
Guaix i tinta sobre paper
61 x 91,4 cm

sobre els opositors i sobre les mares, la resistència dels quals es torna una ràbia impotent.⁴⁰

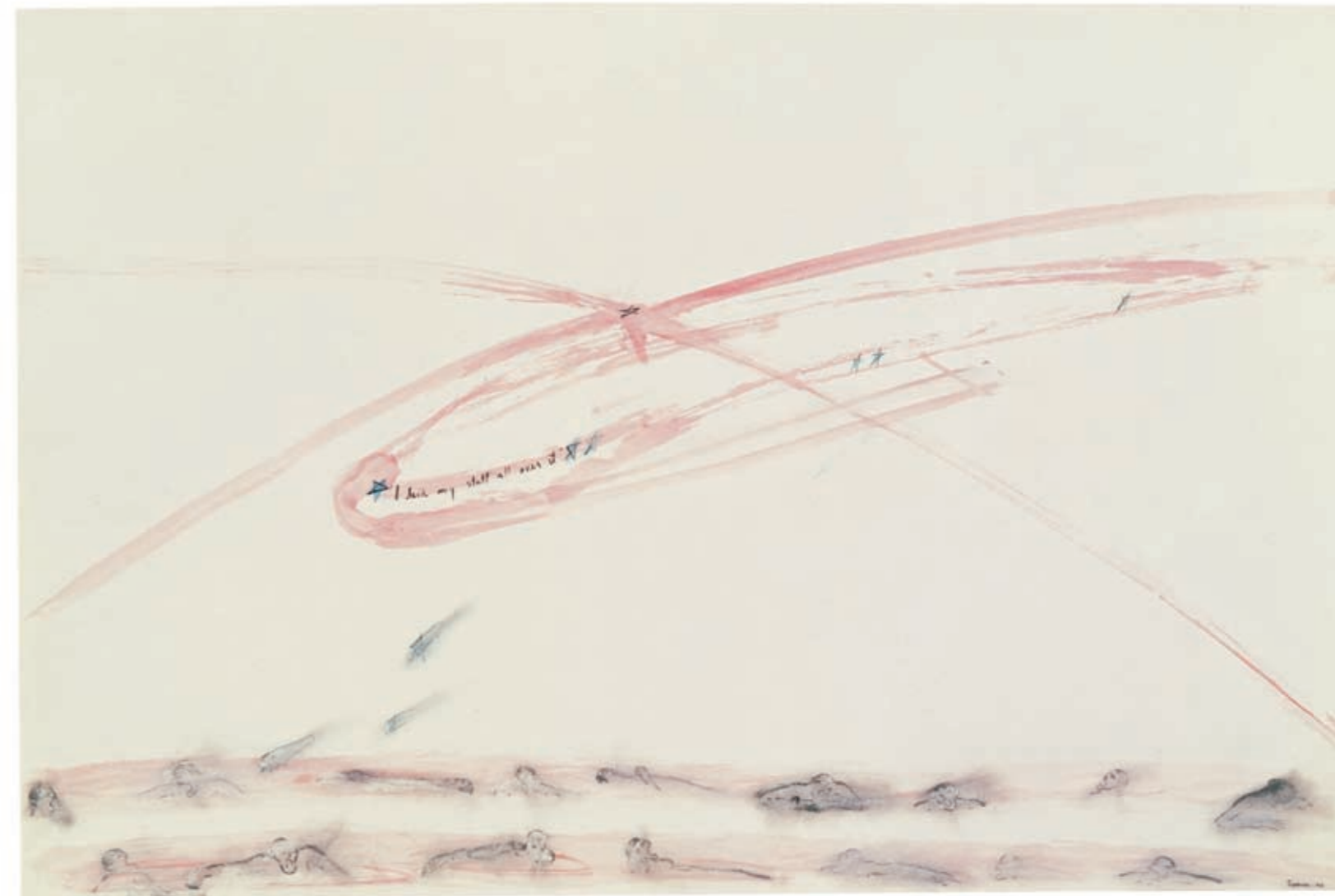
Amb paraules de Spero, «sovint es titlla les dones de baladres o irracionals, se les caracteritza com algú que crida però no pot actuar».⁴¹ En la cultura de la guerra, els efectes histèrics proliferen com una actuació, o posada en escena, dels triomfs sobre la representació. A la sèrie *War*, Spero es manifestava contra la intervenció bèl·lica dels Estats Units al Vietnam dramatitzant la violència histèrica de la guerra —l'estimulació del desig de matar, la fusió de sexe i violència, les víctimes de «mort psíquica»—, però també el desplaçament de la histèria cap a la resistència. Amb la histerització de la resistència política —tallant-li la llengua— mentre es compromet i promou activament la histèria bèl·lica, l'autoritat patriarcal condemna la histèria (la brida contra els crits) mentre demostra, com posa en relleu la sèrie *War*, que la guerra és la cultura de la histèria per excel·lència.

A la sèrie *War*, les llengües són ara les armes de la guerra (la navalla i l'espasa, el verí i el foc) i les seves víctimes, castrades, impossibilitades de parlar, empalades per les hèlices capoladores dels helicòpters. Els cossos s'han tornat llengües (*Victims*, 1967), dansen com flames, es tensen per llançar-se sobre l'enemic o, com va escriure Leon Golub en una ocasió, se'ls obliga perversament a «llepar la bomba».⁴² El que uneix la instigació de la guerra amb el patiment de la guerra a la sèrie *War* és una mena de maledicció, una repetició compulsiva d'insults i imatges obscenes. La llengua mare d'aquesta guerra, suggereix Spero, és invectiva. Segons Lisa Tickner, «les metàfores anals i ejaculatòries formaven part de la parla habitual dels soldats al Vietnam —“M'hi he escorregut al damunt”, en paraules d'un pilot— i la imatgeria anal apocalíptica de Spero exposava l'obsenitat sexual i sàdica de la guerra moderna».⁴³ L'obsenitat, a la sèrie *War*, és la llengua franca de l'atrocitat.

40. Pensem, per exemple, en la manera en què George W. Bush va tractar Cindy Sheehan, la mare d'un soldat mort a l'Iraq. Sheehan va esdevenir el símbol del moviment contra la guerra després que Bush es negués a trobar-se amb ella. El 2006, van arrestar Sheehan acusada de desordre públic perquè es va presentar al Discurs sobre l'Estat de la Unió vestida amb unes samarreta contra la guerra. Sobre la regulació del dol com a excés femení a l'antiga ciutat-estat de Grècia, vegeu Nicole Loraux: *Mothers in Mourning*. Ithaca: Cornell University Press, 1998, p. 5-29 (trad. Corinne Pache).

41. Nancy Spero: «Issues and Symbolism», *M/E/A/N/I/N/G*, n. 8 (novembre de 1990), p. 8.

42. Leon Golub: «Bombs and Helicopters: The Art of Nancy Spero», *Caterpillar*, n. 1 (1967); reeditat dins Dominique Nahas; et al.: *Nancy Spero: Works Since 1950*. Syracuse, N.Y.: Everson Museum of Art, 1987, p. 39.



I laid my stuff all over it, 1968
Guaix, tinta i collage sobre paper
21 x 24 cm

Un bolet nuclear blavós omple la pàgina a *Sperm Bomb* (1966), amb el contorn traçat per les cues de cometa d'uns caps xisclant; de les boques obertes en surten imprecacions furioses —«Merde», «Fuck You»— en una pluja de renecs, mentre cossos rígids omplen la terra de sota. Obres com *Fuck* (1966) i *Gunship* (1966) manlleven aspectes de la iconografia dels dibuixos bèl·lics infantils, en els quals apareixen sovint avions o helicòpters, però aquí magnificats amb afegits paorosos: diminuts cranis i ossos que cauen a terra, cadàvers nus i una repetició compulsiva d'imprecacions grolleres. La maledicció, però, és més que una imprecació grollera. També vehicula un cert presagi, conserva el ressò d'un conjur. Com el *Llibre dels Morts*, que incorpora el seu complement de conjurs, malediccions i encanteris, la sèrie *War* és, en un cert sentit, una col·lecció d'imatges apotropaiques, un compendi d'«exorcismes per allunyar la guerra».

43. Lisa Tickner: «Nancy Spero: Images of Women and la peinture féminine», op. cit., p. 6.

44. Benjamin H.D. Buchloh: «Spero's Other Traditions», op. cit., p. 242.

L'art de Spero, com ha observat Buchloh, reconeix «el profund entramat de la història (i la pintura) amb el mite».⁴⁴ Això es posa de manifest en els motius que desplega, en els manlleus de la iconografia mitològica, però també en l'evocació del mite com a vestigi psíquic. En la tradició freudiana (i malgrat la manifesta manca d'interès de l'artista en la psicoanàlisi), Spero revela el passat que assetja el present a través del mite i troba en els vestigis de les civilitzacions antigues encriptaments culturals de les passions que assetgen el món modern. Així, la sèrie *War*, poblada d'ocells i de serps, de foc i de fal·lus, de caps de Gorgones i llengües xisclant, expressa la seva política, els «manifestos contra una guerra obscena i absurda», amb empremtes del «profund entramat de la història amb el mite» i amb peremptòries admonicions sobre els perills de reprimir el passat.

Reflexionant sobre les connexions de Freud amb el mite, Griselda Pollock ha ponderat per què



Bleeding Bomb-Gunship (God), 1966
Guaix i tinta sobre paper
60,1 x 91,5 cm

Atom Bomb, 1966
Guaix i tinta sobre paper
61 x 91,4 cm



K.I.L.L.F.O.R.M.O.M., 1966
Guaix i tinta sobre paper
91,5 x 60,1 cm



aquest científic ateu, símbol de la modernitat, semblava empès a «viure intel·lectualment i afectivament en un món poblat per aquests portadors d'imatges fragmentàries que constitueixen la seva antítesi, és a dir, el pensament mitopoètic, cultural i religiós».⁴⁵ La «paradoxa freudiana», continua Pollock, és la d'una modernitat que «es defineix ella mateixa per l'opòsit que ha creat: el passat fundacional, antic, arcaic.»⁴⁶ A través d'una imatge híbrida de l'arcaic i el modern, i en la seva incorporació apotropaica de la catàstrofe, la sèrie *War* subratlla la complexa interacció de la dimensió física i la dimensió política, del mite i la història.

Així mateix, denuncia l'obsenitat d'una maquinària de guerra que es vanta de racionalitzar i administrar la violència d'acord amb uns principis moderns i científics, alhora que explota sense compassió el que Freud denominava les fantasies «primitives» dels soldats i histeritza compulsivament els seus oponents i les seves víctimes.⁴⁷ En recór-

rer als vestigis del mites per retratar la guerra moderna, la sèrie *War* sosté, com Freud va argumentar a «Zeitgemässes über Krieg und Tod» (Consideracions d'actualitat sobre la guerra i la mort, 1915), que «en aquesta època els pobles es deixen guiar molt més per les passions que no pas pels interessos».⁴⁸ Els interessos de les nacions, afirmava Freud, «els serveixen, en tot cas, per racionalitzar les seves passions; es valen dels interessos per poder donar raons per satisfer les seves passions».⁴⁹ A la sèrie *War*, la persistència de les passions de violència a la guerra del Vietnam es fa evident per la conjunció del mític i el modern: bombes amb cap d'hidra, deesses amb múltiples pits fulminant núvols nuclears, colossals ocells mecànics vomitant foc. Són els emblemes d'una modernitat esclavitzada pels seus propis mites de racionalitat, una modernitat en què la guerra s'entén com l'administració racional de la violència, una modernitat que, com observa Freud, confon la racionalització amb la raó.

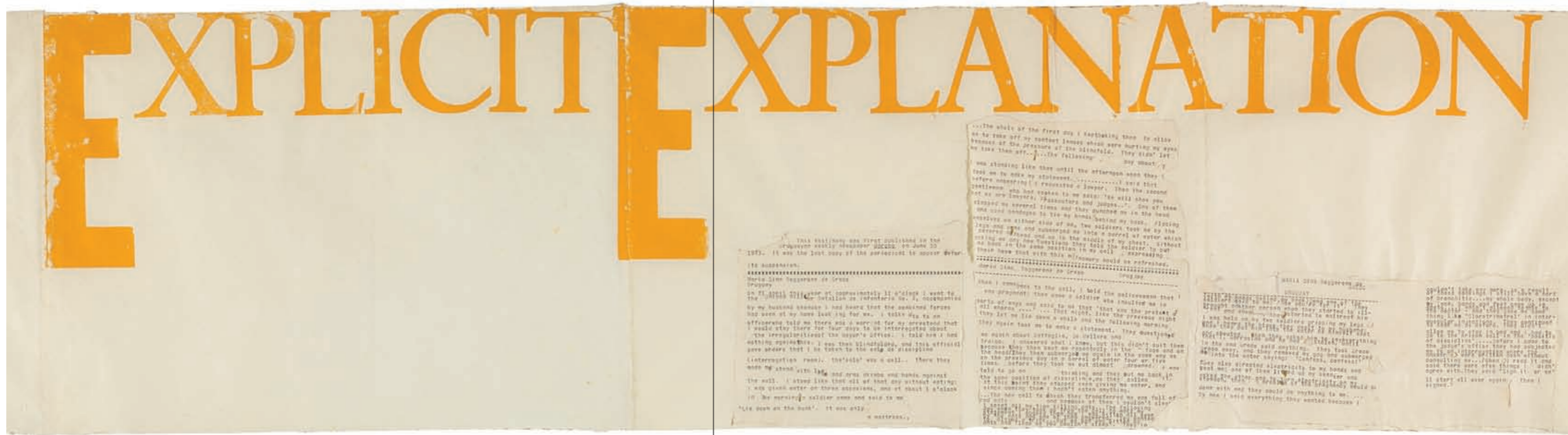
45. Griselda Pollock: «The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor», dins *Psychoanalysis and the Image*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 6.

46. *Ibid.*

47. Sobre la racionalització de la guerra moderna, vegeu Daniel Pick: *War Machine: The Rationalization of Slaughter in the Modern Age*. New Haven: Yale University Press, 1993.

48. Sigmund Freud: «Zeitgemässes über Krieg und Tod» (1915), dins *Gesammelte Schriften*. Viena, 1924-1934, vol. 10, p. 315. Edició anglesa: «Thoughts for the Times on War and Death», vol. 14, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press, 1957/2001, p. 288 (ed. i trad. James Strachey).

49. *Ibid.*



Torture of Women, 1976
 (detall dels panells I i XIV)
 Guaix, textos mecanografiats,
 collage i impressió manual sobre
 paper verjurat
 50,8 x 3.810 cm en total
 (14 panells)

En una obra posterior, monumental, *Torture of Women* (1976), Spero retornava a l'escena de la violència moderna i reflexionava, com havia fet Freud, sobre la fallida moral de l'Estat i les accions brutals que perpetren els seus agents. Aquesta peça, que s'obre amb les paraules «Explicació Explícita», extretes d'un Comentari de l'Apocalipsi del segle VIII, aborda la degradació definitiva de l'Estat i l'individu: la tortura encoberta.⁵⁰ Combinant referències bíbliques i mítiques amb testimonis contemporanis, extrets de *l'Informe sobre la tortura* publicat el 1975 per Amnistia Internacional, l'obra exposa les passions més il·lícites de la violència d'Estat, els secrets terrors de la cambra de tortures. Amb la incorporació de relats reals —la condició testimonial d'aquest text se subratlla amb l'ús de mitjans impresos, incloent-hi impressions tipogràfiques i escrits a màquina—, *Torture of Women* exclou la representació visual de la violència a favor d'una iconografia mitològica de

50. Vegeu Diana Nemiroff: «Fourteen Meditations on Nancy Spero's *Torture of Women*», dins Nancy Spero: *Weighing the Heart Against a Feather of Truth*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporànea, 2005, p. 141.

51. Sigmund Freud: «Thoughts for the Times on War and Death», op. cit., p. 279.

deessa i monstre. Perquè l'admonició de Spero, com la de Freud, no s'adreça tant a l'instigador de la guerra, l'Estat, o el torturador, com al ciutadà corrent. Spero, com Freud, despulla les il·lusions de la modernitat, una de les quals és l'alta moralitat de l'Estat: un Estat que es declara lliure de passions i immune al mite. *Torture of Women* denuncia la pràctica de la tortura, però també pretén dissipar les il·lusions creades per l'Estat per cegar els ciutadans davant els excessos passionals satisfets en nom de la raó. Segons afirma Freud: «En aquesta guerra, el ciutadà particular es pot convèncer amb horror d'allò que només li havia passat pel cap ocasionalment en temps de pau: que l'Estat prohibeix a l'individu recórrer a la injustícia, no perquè desitgi eliminar-la, sinó perquè pretén monopolitzar-la.»⁵¹ A *Torture of Women*, Spero exposa l'aparat de la violència d'Estat com un precinte de la passió desbridada, i proclama el «profund entramat amb el mite» de la modernitat.

“torture was considered to produce probatio probatissimi, ‘the proof of all proofs’, and its practice was meticulously regulated and codified... the ‘question’ was divided into different degrees: ordinary, preparatory, and preliminary torture was administered in a special chamber by a civil servant who also served as a public executioner.”



Fins ara, els homes i el terme «home» s'han fet servir per designar tant les dones com els homes. Jo vaig decidir reflexionar sobre les dones i els homes representant la dona, no sols per capgirar el que ha fet la història sinó també per veure què significa analitzar el món a través de la descripció de la dona. Vaig partir de la tortura de la dona perquè, simbòlicament, l'abús sexual sobre les dones i la seva vulnerabilitat són molt significatius des d'una perspectiva històrica. Se suposa que calia protegir les dones, però tanmateix han estat universalment victimitzades. És un fenomen institucional. La tortura és una institució de l'Estat, que gairebé sempre està controlat pels homes.



Torture of Women, 1976
(panell III)

Artaud Painting - Letter
from Spero 1964, 1969
Guaix i collage pintat sobre paper
63,2 x 50 cm

52. Arran de la Primera Guerra Mundial, els metges van començar a diagnosticar el que van denominar *histeria associada a la guerra* o *histeria de guerra*. Sovint marcada per dificultats en la parla, fins i tot pel mutisme, aquesta forma d'histeria es manifestava en una actitud excessivament, patològicament passiva: en la lògica histèrica de la guerra, s'estimula els soldats a posar en escena les seves fantasies de destrucció, però no a parlar-ne. Contaminat per l'associació amb les dones, la bogeria i la incapacitat sexual, el terme *histeria de guerra* va ser substituït per *neurosi de guerra*.

53. Nancy Spero, entrevista amb Jon Bird, 25 i 26 d'octubre de 1986, en referència a Jack Hirschman (ed): *Antonin Artaud Anthology*. San Francisco: City Lights Books, 1965. Spero havia descobert els escrits d'Artaud a París, però no va ser fins més endavant que els va començar a analitzar en profunditat.

54. Jacques Derrida: «Forcener le subjectile», dins *Antonin Artaud (Dessins et portraits)*. París: Gallimard, 1986. Edició anglesa: «To Unsense the Subjectile», dins Jacques Derrida: *Paule Thévenin: The Secret Art of Antonin Artaud*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998, p. 85 (trad. Mary Ann Caws).

55. Corinne Robins: «Nancy Spero: "Political" Artist of Poetry and the Nightmare», *Feminist Art Journal* 4, n. 1 (primavera de 1975), p. 21.

56. Pamela Wye: «Nancy Spero: Speaking in Tongues», *M/E/A/N/I/N/G*, n. 4 (novembre de 1988), p. 38.

57. Nancy Spero: «Issues and Symbolism», op. cit., p. 8: «Artaud odiava les dones, i potser no es reconeix que assumia un rol de dona perquè s'ha donat un caire masculí al seu valor simbòlic. Als seus crits se'ls ha atorgat un valor masculí, de mascle rebel.»

58. Nancy Spero: «Creation and Pro-creation», op. cit., p. 119.

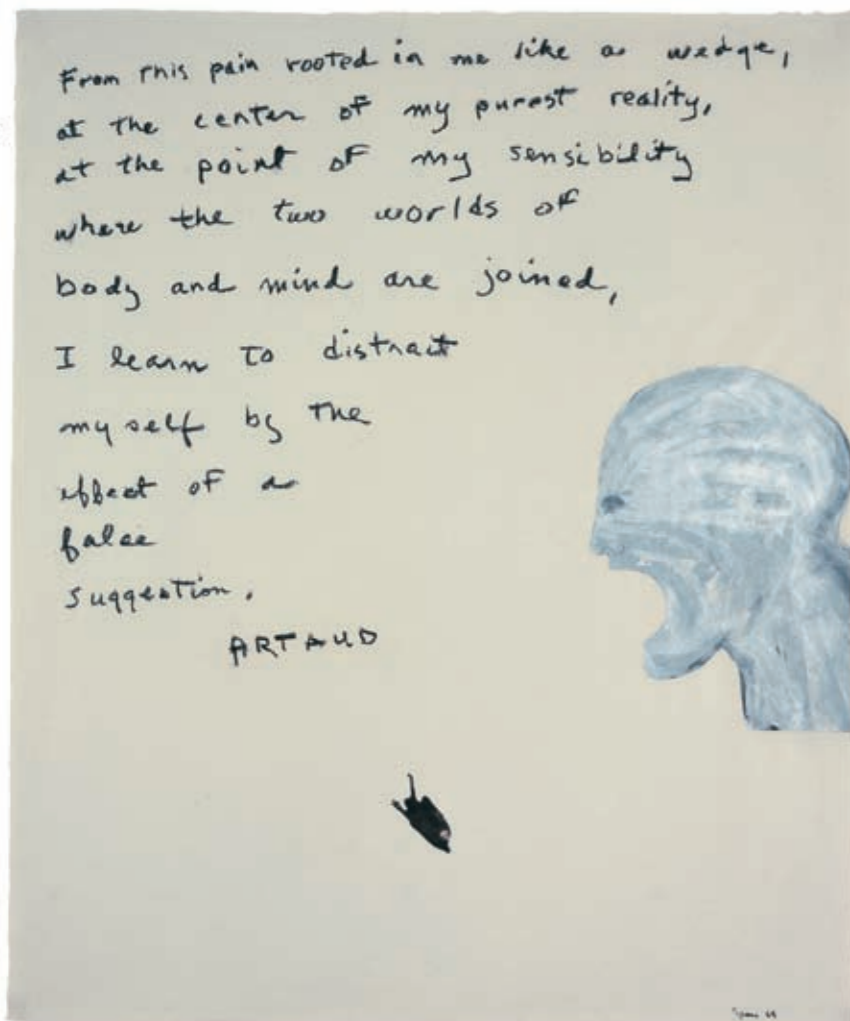
Artaud, no hauria pogut suportar coneixe't viu, el teu desesper, Spero

Segons Juliet Mitchell, la histèria és «una condició que tothom desitja repudiar». Per això, «la solució al profund repudi d'aquesta condició és assegurar-se que algú altre la té». Aquest «algú altre» és, en termes culturals amplis, la dona.⁵² Spero va incorporar la histèria, aquest terme de referència per a les dones «rebaixades a cridaneres», i en va fer la dinàmica axial de la seva obra durant més d'una dècada, un període que coincideix amb la seva autoinvenció com a «artista dona». Tanmateix, ella assumia el mantell d'histeria d'Artaud.

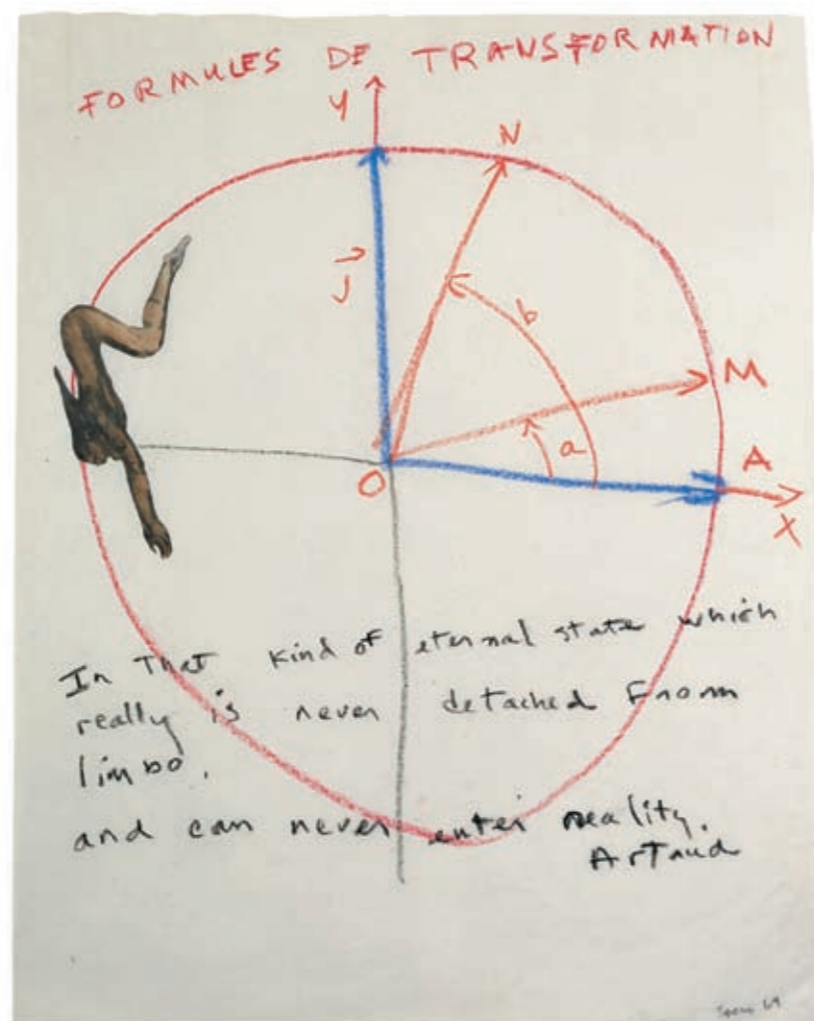
«Vaig pensar que era una transició perfecta, passar de parlar de la guerra a parlar de mi mateixa», recorda Spero del seu primer encontre substancial, l'estiu de 1969, amb l'obra d'Artaud. En llegir un exemplar de la primera traducció anglesa dels escrits d'Artaud, editada pel seu amic Jack Hirschman, i veure-hi reflectit el seu propi «estat mental i la meva situació com a artista en aquell moment», Spero va decidir adoptar «el llenguatge sexual d'Artaud».⁵³ Les obres sobre Artaud comprenen una seixantena d'*Artaud Paintings*, realitzades amb guaix i collage sobre fulls de paper de la mateixa mida, i el vast *Codex Artaud*, 34 rotllos formats per fulls enganxats pels extrems. Al començament, Spero copiava els fragments citats en la traducció anglesa, però aviat va passar al francès, reproduint les paraules en la llengua original. I mentre que les *Artaud Paintings* estan manuscrites, amb la mà esquerra per fer més estranya la marca autògrafa i també per acostar-se a allò que Jacques Derrida defineix com la proclivitat d'Artaud d'escriure contra el significat, les cites al *Codex* acostumen a ser en lletra de màquina.⁵⁴ Per tal de poder citar Artaud més extensament, Spero

produeix ara rotllos de seixanta centímetres d'alçada (o d'amplada, si el posem vertical) i de fins set metres i mig de llargada, en principi concebuts per ser clavats directament a la paret, «com anònims gegantins adreçats al món».⁵⁵

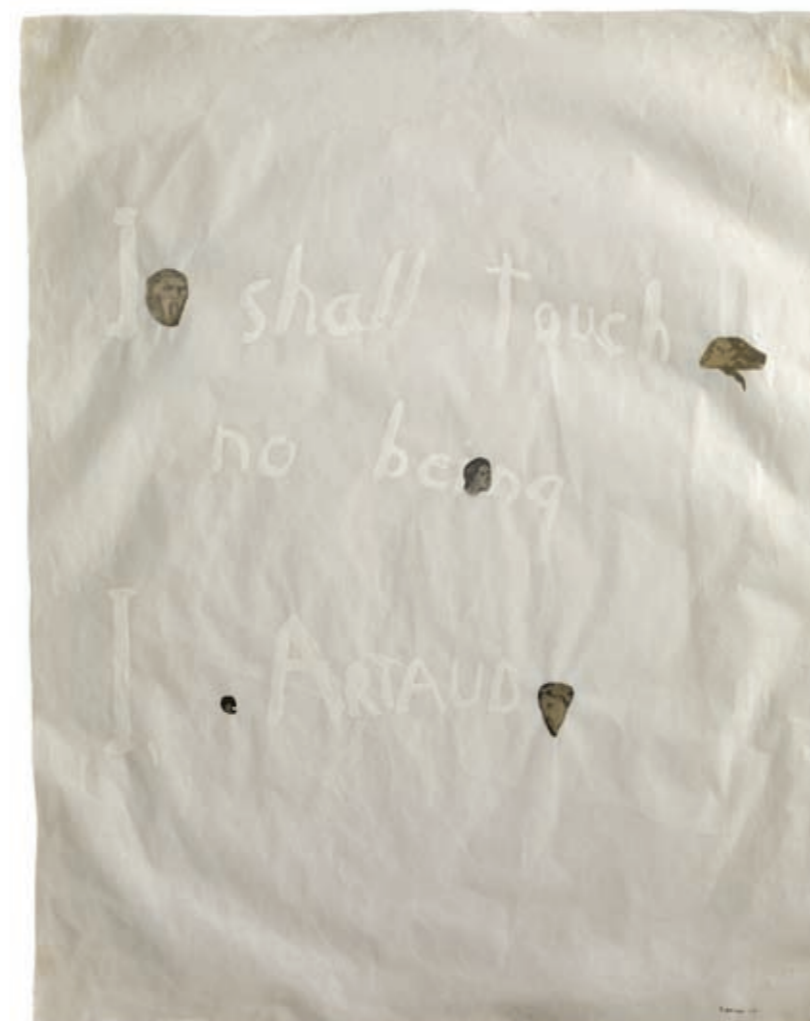
«El discurs "femení"», observa Pamela Wye, «va ingressar en l'art d'aquest segle amb les llengües dels homes, no de les dones.»⁵⁶ Quan reclama la veu de la histèria que sorgeix d'Artaud, Spero ho fa com una mena d'homenatge. Per dur-lo a terme, adopta la lògica de la histèria, que té com a trets comuns la duplicació, la imitació i la còpia. En un exercici d'autodramatització per poders, l'artista va començar a «parlar d'ella mateixa» apropiant-se les paraules d'altri, un artista mascle els crits del qual tenien un «valor masculí».⁵⁷ Els motius que Spero insereix als marges i entre les línies dels fragments d'Artaud representen una interrupció gràfica (el crit, la seva forma recurrent) d'aquest acte d'homenatge. El *Codex* subratlla, però alhora intercepta, la pròpia parla histèrica del poeta. «Vaig fragmentar aquestes cites», explica Spero, «amb imatges que havia pintat: caps decapitats, llengües fàl·liques desafiantes... víctimes amb camisa de força.»⁵⁸ Spero cita Artaud fidelment, repetint les paraules i afegint-hi el nom del poeta no sols en cada *Artaud Painting* i làmina del *Codex*, sinó en cada epigrama individual, en una reiteració compulsiva dels protocols d'homenatge que es registra com un acte d'excés mimètic. Una exageració del discurs fal·locèntric pot facilitar-ne l'anul·lació, ha manifestat Luce Irigaray, i aquí Spero sobrerrepresenta un ritual masculí d'estima, l'acte d'homenatge, i el converteix en un tribut de, i per a, la histèria.⁵⁹ Tanmateix, Spero creu que Artaud «hauria desaprovat, i fins i tot odiat, el que jo feia, utilitzar i retallar el seu llenguatge segons els meus propòsits».⁶⁰



Artaud Painting - From this pain...,
1969
Guaix, tinta i collage sobre paper
63,5 x 52,7 cm



Artaud Painting - Formules
de transformation, 1969
Barra de pintura a l'oli, pintura
i collage sobre paper
63,5 x 50,8 cm



Artaud Painting - I shall touch
no being I, Artaud, 1969
Collage i pintura sobre paper
62,2 x 48,9 cm



Artaud Painting - Je n'ai plus
de point d'appui..., 1970
Guaix, tinta i collage sobre paper
63 x 50 cm

De manera que li va escriure una carta, recorrent una vegada més al principi apotropaic d'esquivar una amenaça a força d'incorporar-la. «Artaud, no hauria pogut suportar coneix't viu, el teu desesper, Spero», va pintar, amb la mà esquerra, en lletres gruixudes de color vermell en una carta a aquest escriptor; la carrera del mateix Artaud va estar definida per una inclinació epistolar que va donar com a resultat, com ha observat Sontag, «centenars de cartes, la seva forma "dramàtica" més aconseguida». ⁶¹ És l'única ocasió, dins aquestes obres sobre Artaud, en què Spero va adoptar com a pròpia la primera persona, que és el registre que feia servir ell gairebé exclusivament. El nom d'Artaud apareix, inversament, en tots els fragments citats, i és repetit gairebé *ad infinitum*

en passatges de densa, entretallada, insistent signatura tipogràfica en el *Codex*. ⁶² Spero cita extensivament a partir d'aquestes cartes, i n'extreu un conjunt abrusador de fragments. «Tu mateix triaràs els extractes; tu ordenaràs les cartes»; aquestes instruccions, que Artaud va donar en una ocasió al seu editor, Jacques Rivière, marquen una directriu que Spero adoptaria com a principi compositiu de les obres sobre Artaud. ⁶³ Reproduint les paraules originals d'Artaud, Spero tanmateix va aconseguir, a diferència d'un editor, «no facilitar la lectura de les citacions» (per a un públic anglòfon), sinó erosionar-ne la llegibilitat en el mateix acte d'inscriure-les, va silenciar Artaud en el mateix acte de citar-lo. «Je suis suspendu à vos bouches», escriu Spero

59. Vegeu Lisa Tickner: «Nancy Spero: Images of Women and la peinture féminine», citant Toril Moi sobre Irigaray, op. cit., p. 16: «Una dona ha de copiar el llenguatge masculí perquè l'entenguin, i el "femení" només pot ser llegit en els espais que queden entre les línies de la seva pròpia mímica o imitació. Però Irigaray duu a terme una doble mímica, imita la imitació, fins al punt en què esdevé una estratègia. El seu objectiu consisteix a "anular els efectes del discurs fal·locèntric amb el simple recurs d'exagerar-los».

60. Margit Rowell; Sylvère Lotringer: «A Conversation with Nancy Spero», dins Margit Rowell (ed.): *Antonin Artaud: Works on Paper*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1996, p. 137.

61. Susan Sontag: «Approaching Artaud», dins *Under the*

Sign of Saturn. Nova York: Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 17.

62. Sobre la repetició del nom d'Artaud com a mecanisme d'imitació crítica, vegeu Amy Ingrid Schlegel: *Codex Spero: Feminist Art and Activist Practices in New York Since the Late 1960s*. Columbia University, 1997, p. 197.

63. Antonin Artaud a Jacques Rivière, 25 de maig de 1924, dins Jack Hirschman: *Antonin Artaud Anthology*, op. cit., p. 20.

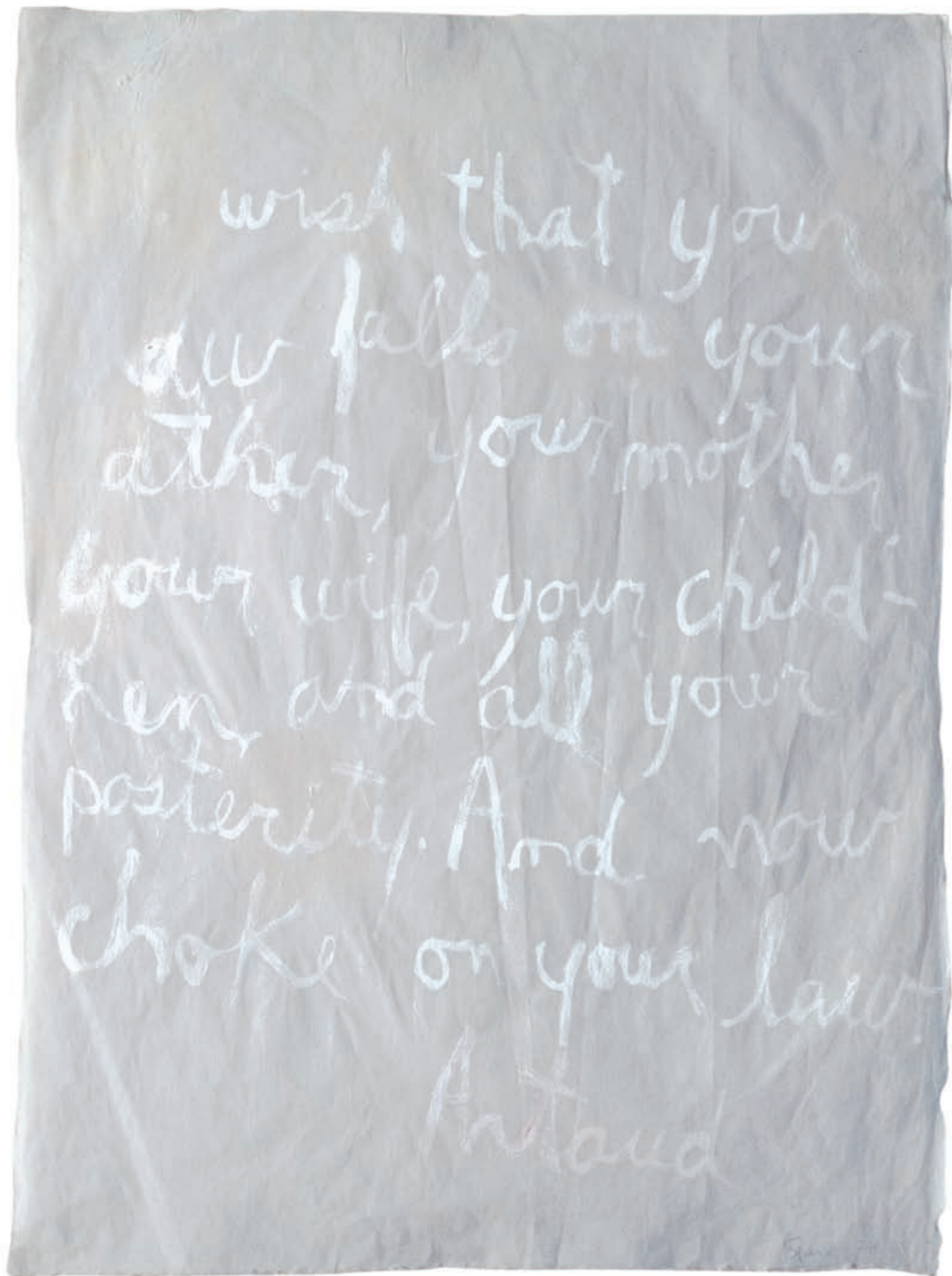
64. Pamela Wye: «Nancy Spero: Speaking in Tongues», op. cit., p. 37.

65. Jacques Derrida: «To Unsense the Subjectile», op. cit., p. 67.

66. Pamela Wye: «Nancy Spero: Speaking in Tongues», op. cit.

amb guaix blanc en una de les *Artaud Paintings*, «donant a les paraules l'efecte d'un sospir visual que es torna tan feble (pàlid) que no en podem "escoltar" les últimes», escriu Pamela Wye. ⁶⁴ «Estic pendent de cada paraula teva» o «dels teus llavis», podria suggerir la traducció —tot i que que Artaud substitueix *lèvres* per *bouches*, llavis per boques, i d'aquesta manera altera una frase feta en la seva llengua materna. Determinat al llenguatge «sense sentit», Artaud manté la necessitat, escriu Derrida, «d'escriure contra aquest llenguatge, i d'expressar-lo amb la denominada llengua materna com amb qualsevol altra, fent-lo amb prou feines traduïble». ⁶⁵ Aquesta citació, o inscripció, de les paraules d'Artaud en francès que és «amb prou feines traduïble», manuscrita

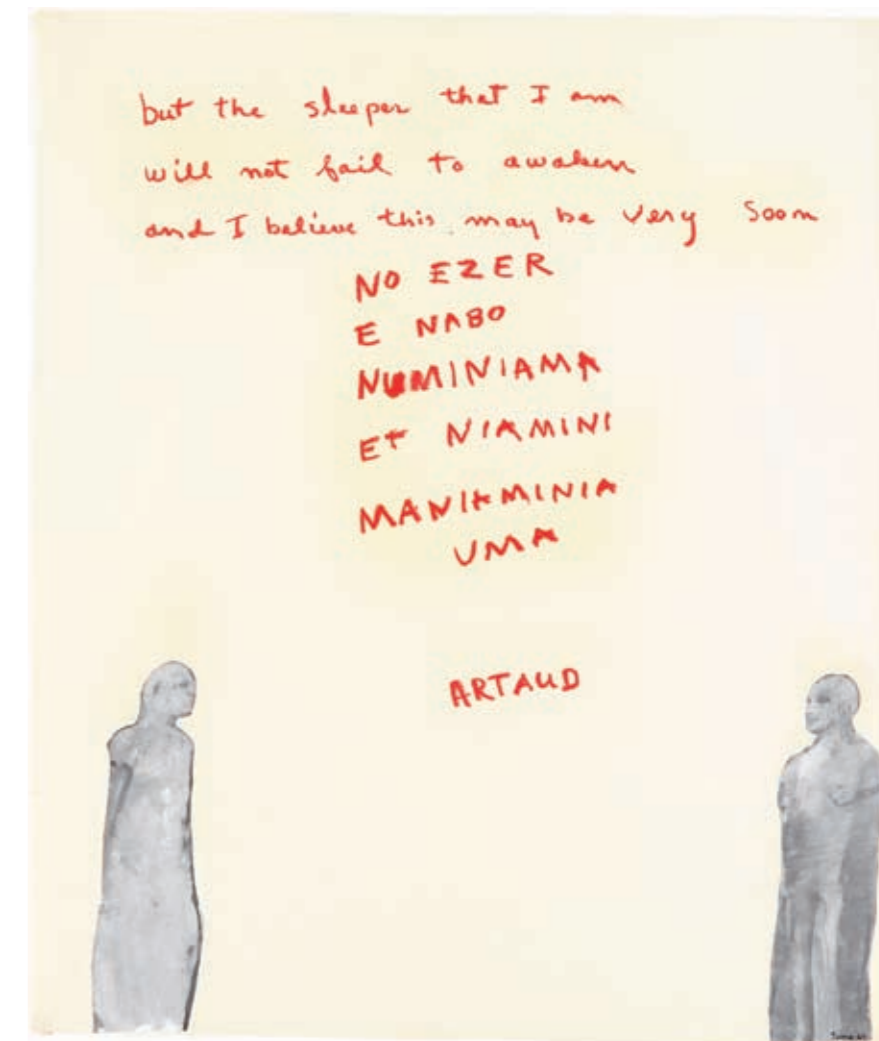
de tal manera que només es llegeix d'una manera borrosa, tematitza i oculta alhora l'acte de llegir. Les interjeccions gràfiques de Spero intensifiquen aquest efecte. A l'angle inferior dret de la pàgina apareix un d'aquests «retalls d'altres pàgines en les quals ella ha dibuixat i escrit», un fragment de paper enganxat que reitera i redobla «la idea de la "pàgina"». ⁶⁶ Aquí, una llarga llengua rígida es projecta violentament des de la boca oberta d'un cap de perfil, i el motiu es repeteix, a la inversa, en un fragment de collage més petit enganxat damunt la cara a l'alçada dels ulls, com qui fica un dit a l'ull. Segons Susan Sontag, Artaud aspira a «la humiliació verbal de la literatura». La seva tècnica, com passa sovint amb Spero, és apotropaica, adreçada a preservar l'acte de l'escriptura de ser «transformat



Les Artaud Paintings (1969-1970) són equivalents a les pintures de la sèrie War. Són noranta pintures amb poesies en francès i en anglès, escrites com graïts a les parets, fragments de frases, exabruptes, sentències, xiscles i paradoxes dels textos d'Artaud gargotejats i arrencats i enganxats: «Aquest Déu ha disposat de mi fins a l'absurditat.» «Déu no existeix, s'ha retirat, ha fotut el camp, i ha deixat la bòia perquè vigili el que passa.» «... aquest home que han socarrimat, escanyat, penjat, engrillonat, batejat, disparat i empresonat, difamat i guillotinat.» Les Artaud Paintings són moments existencials congelats. Tenen a veure amb «... aquell petit moc negre, aquell pet cerós d'un dolor insuportable, a l'extrem d'un torniquet de sang...»

Nancy Spero, 1974

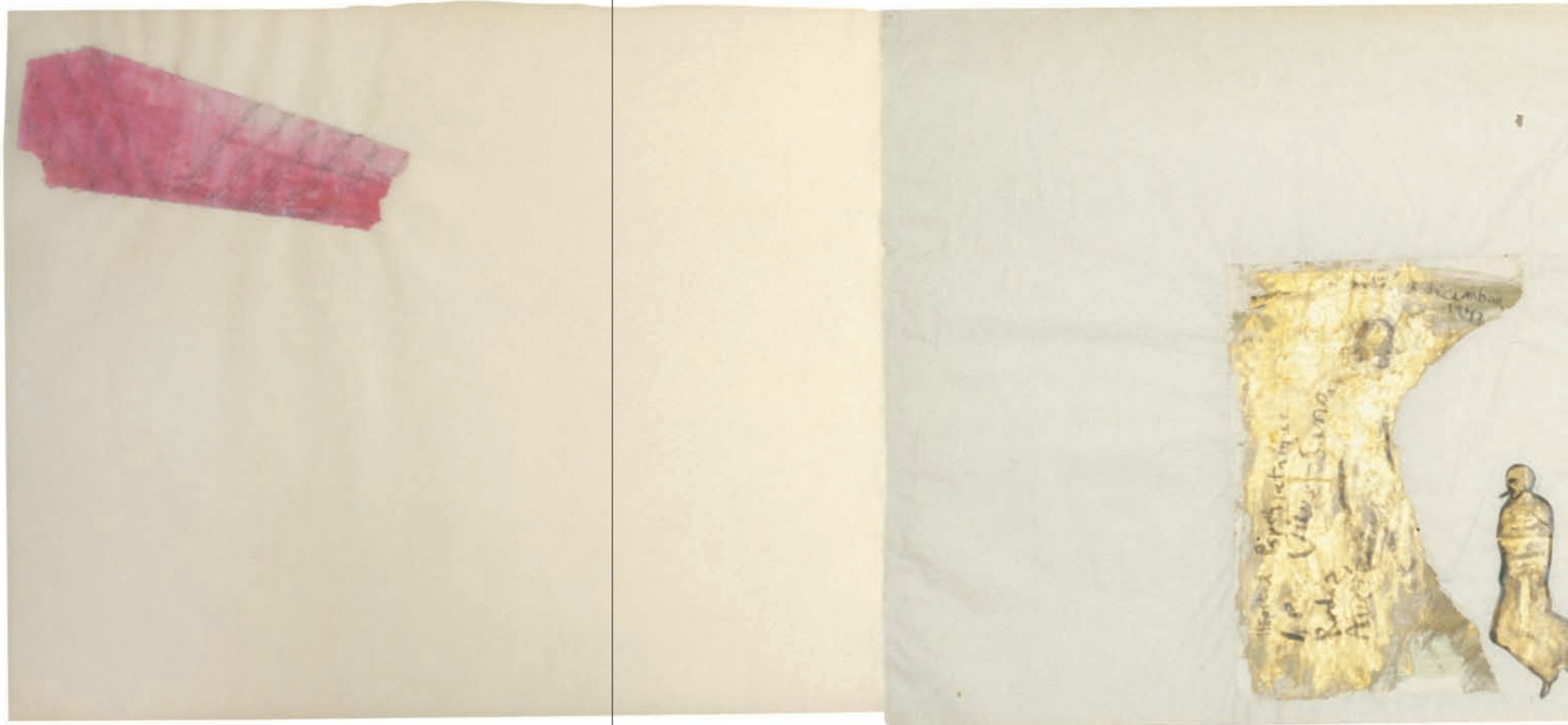
Artaud Painting -
Wish that you..., 1969
Guaix blanc sobre paper
70 x 55,9 cm



Artaud Painting - But
the sleeper I am..., 1969
Guaix, tinta i collage
sobre paper
63,5 x 55 cm



Artaud Painting - Mange
la langue, 1970
Guaix i collage sobre paper
60,1 x 50,8 cm



en artísticitat», d'atènyer «l'estatus beninge d'un producte literari acabat», precisament a través de la seva ruïna.⁶⁷ Artaud salvaria la literatura a través del seu salvatgisme. D'una manera semblant, Spero aspira a dessublimitzar la pintura (amb l'escripura, sovint literalment grollera) alhora que en preserva el passat mític dessacralitzant-lo amb «fragments de representació pictòrica» sovint obscens, «esmicolats i escampats al llarg dels rotllos del *Codex*».⁶⁸ Quan Spero recorre als escrits d'Artaud, que era un sincrètic ferotge i sovint un escriptor obscè, posa en escena una doble corrupció de text i imatge.

Executades sobre paper, es tracta d'unes obres fràgils i de vegades dolorosament efímeres, que utilitzen una forma híbrida d'escripura, dibuix i collage, consagrada a una «imatgeria extremadament sexual», per «humiliar» la pintura desmitificant-la, fins i tot quan «apunten igualment a les fonts perdudes de la pintura en el mite».

Combinant referències a *el Llibre dels Morts*, els manuscrits medievals, el *papier collé* i la poesia concreta, les làmines del *Codex Artaud* inclouen mecanografia, pa d'or, guaix i collage, cosa que evoca el fràgil mitjà del paper en què el mateix Artaud confiava constantment. En una làmina,

67. Susan Sontag: «Approaching Artaud», op. cit., p. 20.

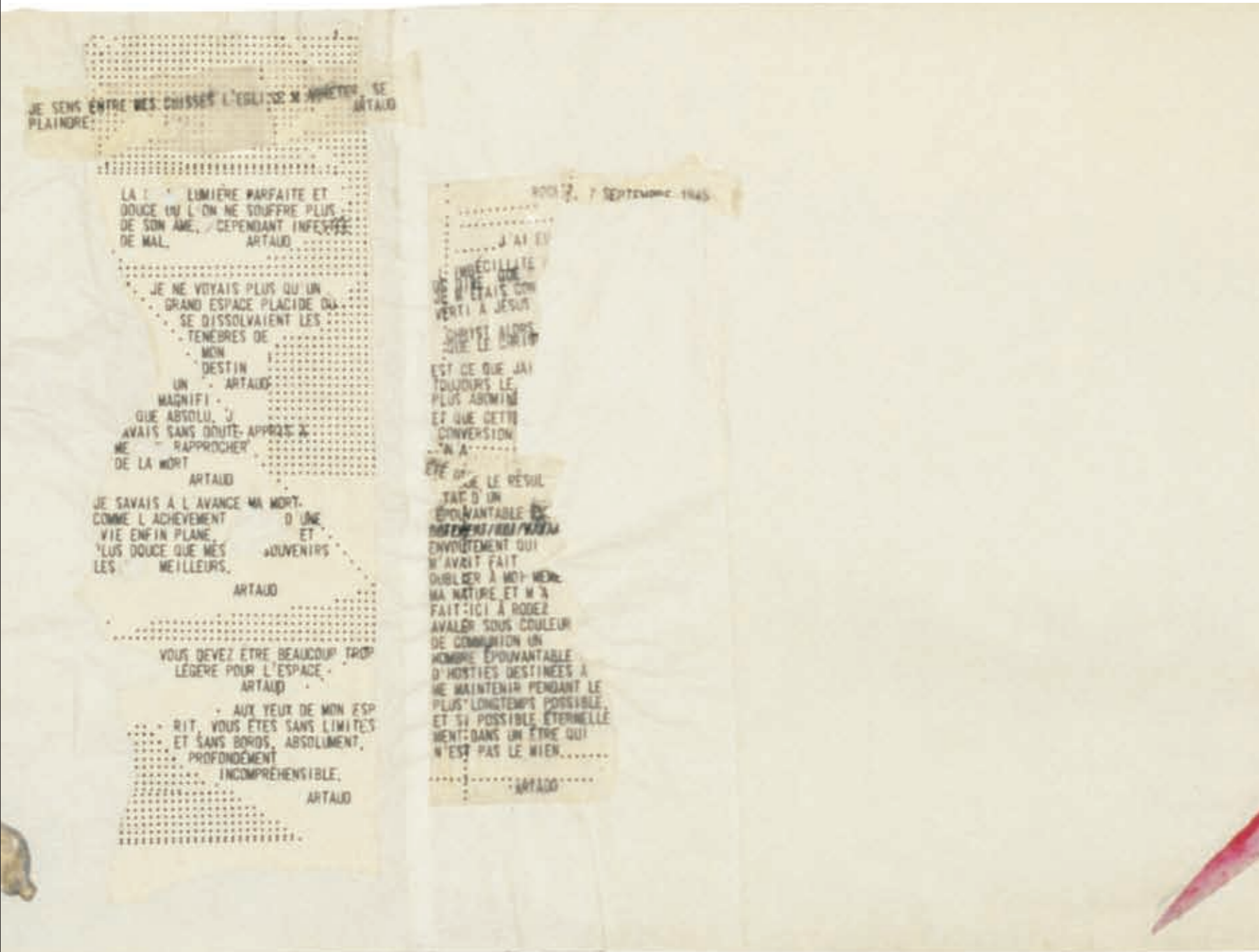
68. Benjamin H.D. Buchloh: «Spero's Other Traditions», op. cit., p. 244.

Codex Artaud VI (1971), tres serps daurades, amb cap humà i llengües fàl·liques, avancen majestuosament cap al cos de la deessa egípcia Nut, que s'autollepa, un motiu recurrent en l'obra de Spero; aquí la trobem doblegada per formar un pedestal per a una carta urgent d'Artaud des de Rodez, on estava tancat en un hospital psiquiàtric, des del qual va enviar innombrables apel·lacions on es declarava una lletra morta, una carta que passava gens cerimoniosament d'una mà a una altra. Aquesta carta en concret, reproduïda en lletra de màquina d'escriure, està inscrita en un bloc de dibuix geomètric que, quan es mira de més a prop,

69. Jon Bird: «Present Imperfect: Word and Image in Nancy Spero's "Scrolls" of the 1970s», dins *OtherWorlds: The Art of Nancy Spero and Kiki Smith*, op. cit., p. 118.

es descobreix que és una vasta firma; aquesta composició tipogràfica tan intricada revela «la repetició del nom del poeta en una forma visual» que, com ha observat Jon Bird, «és l'equivalent fonètic d'un crit o xiscle».⁶⁹ Juxtaposada amb la petició d'Artaud, aquesta firma-crit *concrète*, augmentada i desplaçada de la seva posició habitual a la part inferior de la pàgina per dominar i ombrer l'escena des de la part superior, representa alhora l'anorreament i la restitució excessiva de la identitat que constitueix el *Codex* en conjunt.

El llibre de Spero comença amb una declaració firmada en forma de fals homenatge. «Jo no

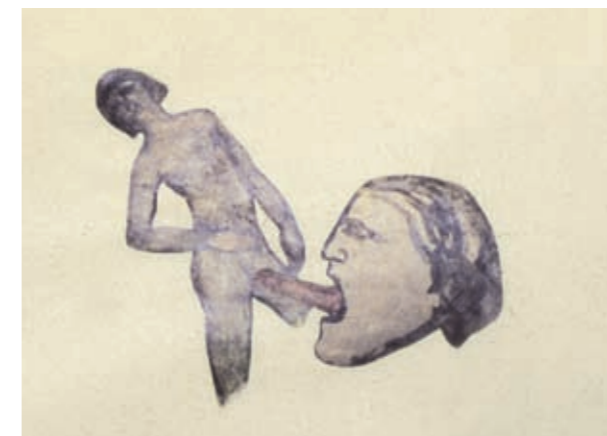


desafio», manifesta, una declaració feta per una «artista dona» desconeguda. Nancy Spero, mitjançant l'irònic *Homage to New York*. Que aquesta proclama, llançada per figures mudes, caigui en orelles sordes n'és, evidentment, el missatge urgent. Al *Codex Artaud*, aquesta protesta és òbvia. Els escrits d'Artaud tendeixen a maleir el seu propi silenciament, amb una veu que —segons Spero, una «artista dona»— té, com a mínim, algun «valor masculí». En homenatjar Artaud, en declarar la seva bogeria «el vehicle perfecte» per a la parla d'ella, Spero dramatitza la perversitat del seu propi predicament històric.⁷⁰

Per tancar aquesta lectura abreujada del llibre de Spero, tornant enrere a la fulla, el capítol, l'encanteri amb què s'obria, al *Codex Artaud XVII* (1972), mireu més avall. Exiliada al peu de la pàgina hi ha una escena encara més obscena que el cap de perfil, amb una llengua ferotge inserida entre les línies d'un text d'Artaud. Envoltant el marge inferior, hi ha un altre cap més petit, amb una llengua brillant que envesteix l'entrecuix d'una figura femenina nua. «Una petita dona és penetrada, com si l'empalessin, per la llengua vermellova d'un enorme cap d'home», suggereix una crítica.⁷¹ I tanmateix, si aquest cap de perfil, ritualment repetit,

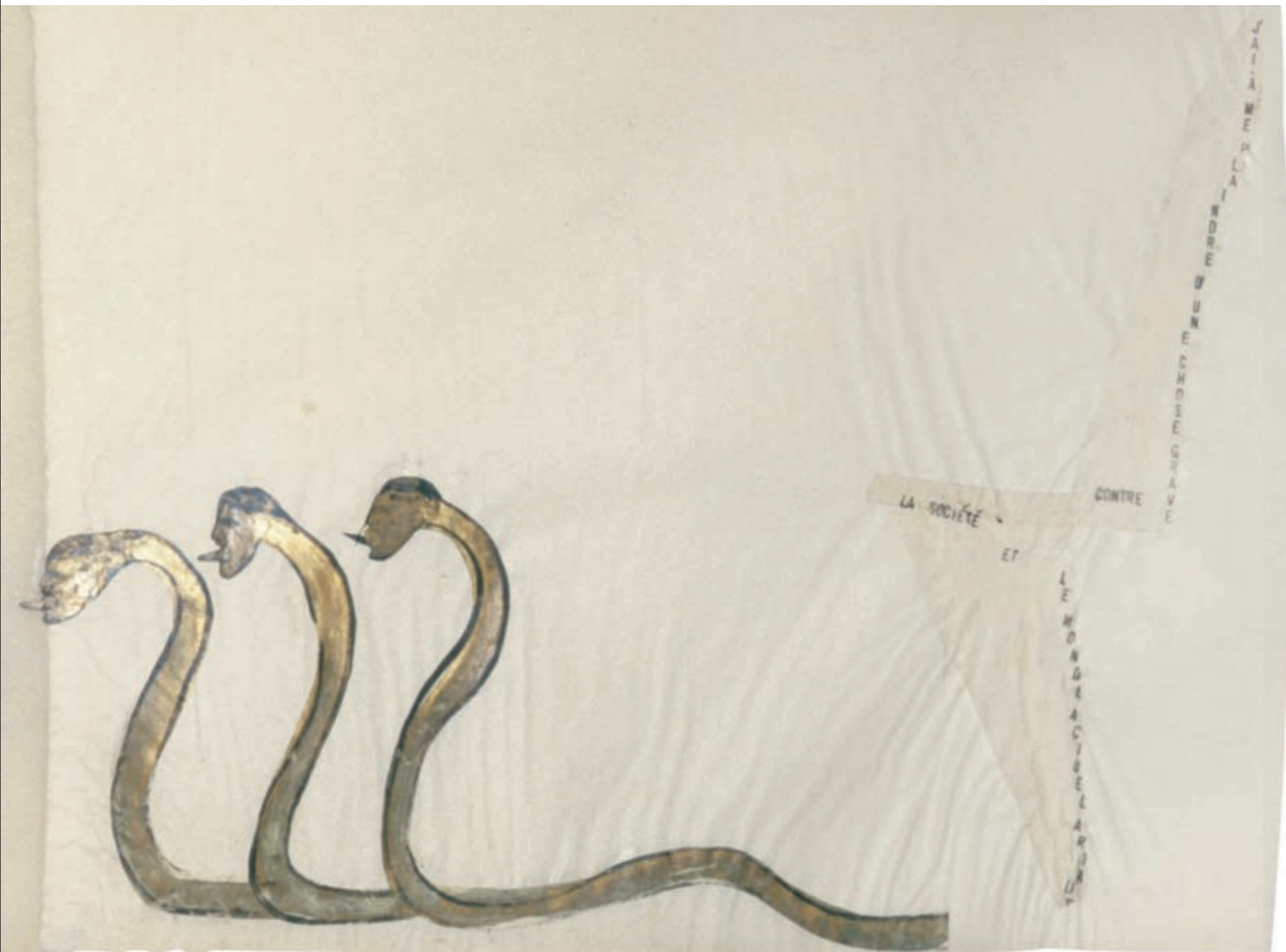
70. Nancy Spero: «Creation and Pro-creation», op. cit., p. 119.

71. Corinne Robins: «Nancy Spero: "Political" Artist of Poetry and the Nightmare», op. cit., p. 38.



Codex Artaud XVII, 1972 (detall)

amb la llengua grotescament estesa, funciona en efecte com la pròpia signatura gràfica de Spero, la seva autoicona, la implicació d'aquesta parella és més ambigua. Spero ha declarat que els escrits d'Artaud, sobretot el seu «llenguatge sexual», la van portar a «forçar una col·laboració» amb ell. La parella que hi ha a peu de pàgina, abandonada al marge més inferior, és el signe d'aquesta perversa i desesperada associació. La figura concatenada de la llengua fàl·lica i el cos extàtic/histèric encapsula la lluita en què Spero i Artaud, un boig i una «artista dona», s'embranchaven mútuament, als marges del llibre.



Artaud és excepcional, perquè dóna veu a les expressions més extremes de dislocació i alienació de tot el segle XX. Es representa ell mateix com la víctima per excel·lència. Malgrat la violència del gest i el llenguatge, és masoquista i passiu. I tanmateix, fa el paper de la dona víctima.

Sovint es menysprea les dones qualificant-les de baladreres o irracionals; se les caracteritza com algú que crida però no pot actuar. La denominada «dona boja» és separada de qualsevol mena de participació en el món extern. Aquesta mena d'al·legacions fan de les dones uns éssers indefensos.

Artaud odiava les dones, i potser no es reconeix que assumia un rol de dona perquè s'ha donat un caire masculí al seu valor simbòlic. Als seus crits se'ls ha atorgat un valor masculí, de mascle rebel.

Jo m'identifico amb el sentit de victimització d'Artaud: utilitzo el seu llenguatge per exemplificar la meua pèrdua de llengua, fragmento els seus textos ja fragmentats perquè em sento una víctima, tant pel fet de ser dona com pel fet de ser artista. Vaig recórrer a Artaud durant quatre anys, a les *Artaud Paintings* (1969-1970), i al *Codex Artaud* (1971-1972), per explorar els límits de la victimització (imaginària i real), malgrat que era conscient que Artaud hauria odiat que una dona reutilitzés el seu llenguatge i en desplaçés les implicacions.

Jo vaig fer servir aquests fragments de textos en tensió amb les imatges pintades retallades, per exemplificar l'artista (jo mateixa) rebutjada en una societat burgesa.