
Esriptura i art

PID_00267713

Antonio Gagliano

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores



**Antonio Gagliano**

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Córdoba (Argentina). Màster en Museologia i estudis crítics, Programa d'Estudis Independents (PEI), Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Els seus projectes entrellacen les pràctiques artístiques i la investigació, tot recorrent al dibuix i a l'escriptura per explorar les múltiples maneres com emergeix, s'organitza i es dissemina el coneixement. Ha participat en exhibicions al Württ Kunstverein Stuttgart, a la Biennal de l'Havana i al MACBA, entre altres. Ha obtingut diversos premis, com el Generación 2018 (Fundación Montemadrid, 2017) i l'arteBA-Petrobras (Buenos Aires, 2013). Les seves publicacions inclouen *El espíritu del siglo XX* (Album, 2014), *Buno* (Fundació Joan Miró, 2014) i *Estado de la técnica* (Verlag für Handbücher, 2019). Des de l'any 2014 integra l'equip editorial de Son[í]a a Ràdio Web MACBA. És col·laborador habitual de l'àrea d'investigació de Hangar.

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per les professores: Andrea García Méndez, Aida Sánchez de Serdio Martín

Primera edició: setembre 2020

© d'aquesta edició, Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC)

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Autoria: Antonio Gagliano

Producció: FUOC

Tots els drets reservats



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència Creative Commons de tipus Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció.....	5
Objectius.....	7
1. Les eines: inventar un temps per a la nostra pràctica.....	9
2. El material-escriptura: propietats i comportaments.....	14
3. Esriptura i imaginació.....	20
4. La primera persona.....	22
5. Autoria i comunitat.....	26
6. Fer-se manifest.....	29
7. Escriure en l'àmbit: la mescla lúcida.....	32
8. Epíleg: tres convencions.....	36
Bibliografia.....	39

Introducció

L'escriptura com a aliada

Probablement, l'escriptura és la tecnologia més important que hem inventat. La circulació de textos ha permès que persones de moments històrics i coordenades geogràfiques diferents puguin pensar-se entre elles. A diferència de la volatilitat de parlar, escriure ha fet possible emmagatzemar i distribuir un teixit immens de sabers que avui dia podem contrastar, remesclar i rebatre. També ha garantit la inscripció material dels relats que organitzen les comunitats, tot inaugurant els dominis de la literatura i de la història. Gràcies a l'escriptura aconseguim accelerar el llenguatge per l'espai i el temps, i la seva vigència continua intacta: encara constitueix una de les nostres eines més sofisticades per produir socialment la realitat. A més, es tracta d'una tecnologia molt barata. Escriure i llegir són habilitats assequibles per a la majoria de les persones. Són pràctiques tan habituals, i travessen les nostres activitats a tants nivells, que de vegades les naturalitzem per complet i les convertim en procediments invisibles.

En el cas concret de la producció artística, és realment difícil imaginar un projecte en què no intervingui, en qualsevol de les fases, ni un borrall d'escriptura. Perquè les coses es moguin necessitem enviar missatges de text, correus electrònics, redactar propostes i llegir, llegir i llegir. Si algú aconseguís fer una obra que es mantingués de principi a fi, en les intencions i en les conseqüències, impol·luta i buida de llenguatge escrit, desencadenaria probablement notes i ressenyes especialitzades que acabarien desorientant el propòsit inicial del treball. Tota l'estona, inevitablement, participem de les cadenes de producció de l'escriptura.

L'escriptura té molt per oferir-nos i és important apropar-s'hi com a una tecnologia aliada. Escriure obre, en principi, un camp de sensibilitat i fa complexes les possibilitats latents en la nostra pràctica, amb independència del mitjà que utilitzem o dels temes que ens interpel·lin. Escriure ens col·loca en una situació d'esforç per a la qual cal imprimir un ordre a la confusió habitual de les idees, i ens ajuda a aclarir zones d'intuïció l'existència de les quals és fugaç i borrosa. L'escriptura amplifica el pensament i inaugura un espai material de possibilitats perquè ocorri. I és que mai no traslладem una idea polida, segellada al buit, del cervell a la pantalla, sinó que construïm pas a pas aquesta idea mitjançant constel·lacions de paraules que triem i d'oracions que unim. Es tracta d'una artesanía lenta, moltes vegades agònica, de tecleig, d'esborrat i de reescriptura que involucra tot el cos. Entendre que les idees existeixen per fora o des d'abans de la seva materialitat implica una mirada essencialista que, a part d'inexacta, és poc solidària en el moment d'entendre la dimensió

comunal de l'escriptura. Mai no escrivim sols. Les idees emergeixen com una força palpitant abans de la seva inscripció, però és en el procés mateix de compartir-les quan acaben de completar-se.

Si tornem a l'àmbit de l'art, apropar-se a l'escriptura no significa engiponar teories o «explicar» perfectament el significat d'una obra. No implica suplementos textuais per avaluar la pertinència d'un projecte ni un esquarterament gèlid i forense. L'escriptura feta per artistes tendeix, de fet, a produir formes descentrades respecte a les convencions acadèmiques. I és en la posada en pràctica, mitjançant l'acumulació de proves i d'errors, on emergeix l'escriptura que millor acompanya les obres. No és el mateix, per exemple, crear una narració utilitzant el llenguatge tècnic de la filosofia que convocar l'emocionalitat atropellada d'un diari íntim. Produeixen efectes diferents la declamació d'un manifest que la veu monòtona d'una crònica periodística. Igual que la galàxia de paraules que triem, el format emprat inaugura els sentits de l'obra.

Si l'escriptura desplegada com a exploració i recompensa, com a una tecnologia aliada per fabricar sensibilitats i sabers, pot sonar desajustada respecte a les demandes textuais del món de l'art, és perquè hi ha convencions tàcites força precises sobre com cal redactar un projecte, quin és el format professional d'un *statement* o quina dosi de complexitat cal utilitzar en els epígrafs dels nostres portafolis. És imprescindible entendre el funcionament de totes aquestes convencions per incorporar-les o eludir-les del tot segons calgui. Es tracta d'acords tàcits rellevants que organitzen professionalment l'àmbit, però com a eines textuais representen una porció diminuta de tot el que l'arxiu disciplinar de les arts visuals, en el seu col·lapse amb les tecnologies de l'escriptura, pot assolir eventualment.

En els apartats següents analitzarem la mecànica d'aquestes convencions i aportarem diversos casos d'estudi que permetin entendre com el llenguatge escrit entrellaça i mobilitza l'àmbit artístic. Compartirem diferents eines, temporalitats i estructures, així com la tradició heroica dels manifestos i les possibles actualitzacions. Explorarem la materialitat mal·leable de la veu en primera persona, els diversos llegats del canibalisme cultural per a l'absorció de textos aliens i les diferents maneres com es construeix avui dia l'autoritat subterrània d'un text.

Aquest document té com a principal objectiu que pugueu fer complexes totes les instàncies del procés d'escriptura, des de la primera idea palpitant en un quadern fins a l'última línia d'una justificació burocràtica. Partim de la base que no hi ha una recepta per escriure bé, i encara menys en les pràctiques artístiques. En l'àmbit de l'art, les receptes sempre són lliscoses i el que importa és la destresa per explorar camps desconeguts i formular preguntes importants. En aquest sentit, cada apartat té un subapartat final on us proposarem una sèrie de preguntes obertes perquè pugueu interioritzar i apropar els arguments desplegats al vostre procés d'escriptura.

Objectius

L'objectiu principal d'aquest mòdul és que pugueu fer complexes totes les instàncies del vostre procés d'escriptura, des de la primera idea palpitant en un quadern fins a l'última línia d'una justificació burocràtica. Els objectius específics que caldrà assolir són els següents:

1. Explorar la dimensió material de l'escriptura.
2. Assajar el muntatge i la creació de metàfores.
3. Conèixer els recursos literaris autobiogràfics.
4. Dominar les tècniques d'escriptura comunitària.
5. Indagar i barrejar formats i gèneres literaris.
6. Personalitzar i optimitzar les eines generals de l'escriptura al procés d'investigació.

1. Les eines: inventar un temps per a la nostra pràctica

«Un dels principals objectius de la distribució del teclat QWERTY, patentat per Christopher Sholes el 1868, fou separar les lletres més usades de la part central del teclat i així evitar que s'embussessin els tipus de metall de les màquines d'escriure. En teclejar, un petit braç metàl·lic amb un tipus gravat a l'extrem estrenyia la cinta tintada sobre el paper i deixava la lletra impresa. D'aquesta manera es podia escriure més àgilment, sense problemes mecànics que entorpissin la mecanografia.

La síndrome del túnel carpià és un trastorn en els nervis de la mà provocat per la compressió del nervi medià, que queda oprimat dins d'un conducte estret del canell anomenat túnel carpià. Aquest nervi proveeix de sensació els dits polze, índex, cor i la meitat del dit anular. Una activitat mecanogràfica constant, així com altres moviments repetitius, pot ser l'origen d'aquesta síndrome».

M. Cañellas (2017). *El olor de una montaña por dentro*. Barcelona: Sala d'Art Jove & La Panera.

L'ús d'eines és un dels arguments centrals pels quals sol plantejar-se que l'escriptura, tot i ser mil·lenària, pertany al domini de la tecnologia. A diferència de la parla, quan ens asseiem a escriure sempre necessitem l'ajuda d'un conjunt d'objectes. Perquè els nostres textos perdurin i puguem emmagatzemar-los correctament haurem de recórrer, si usem les possibilitats més convencionals, a paper i bolígraf, o a una pantalla i un teclat.

En major o menor mesura, segons el cas, aquestes **eines** que emprem intervenen en els resultats dels textos que ens proposem fer. I encara més: determinen una velocitat (temps) i un ambient (espai) que poden ser propicis i ajudar-nos en el moment de començar a escriure.

Pensem com es duia a terme el procés d'escriptura fa moltíssims anys. El lloc de treball d'un escriptor medieval, per exemple, comptava amb un ganivet per esquinçar el pergami, una pedra per esmolar el ganivet, una dent de senglar per polir-ne la superfície, i plomes de diverses grandàries i gruixos. Eren els objectes necessaris per fer una activitat que requeria precisió en la motricitat i una resistència muscular gairebé atlètica. Marcar una superfície física tan dura com la pell d'un animal implicava estripar-la amb un instrument molt esmolat. Encara era més complex el procés de correcció, que implicava erosionar el pergami a força d'insistents raspats. Els escriptors seien molt drets i sempre tenien ocupades ambdues mans, i amb l'esquerra empunyaven fermament el ganivet. L'escriptura es percebia (i moltes vegades es qüestionava) com un acte corporal esgotador.

A partir del segle XX, els canvis en les eines es van accelerar, la qual cosa ha influït no només en els continguts, sinó també en les convencions sobre l'escriptura i la creativitat en general. L'escriptor i teòric Ricardo Piglia enumera una sèrie d'estrís tècnics que van significar salts clau en els processos

d'escritura de la història recent. Sobre l'aparició de la màquina d'escriure, per exemple, esmenta que va produir efectes decisius en l'armat de les novel·les. Piglia diu:

«[...] Henry Miller fa del cant de la màquina d'escriure en els hotels de París, on escrivia la seva trilogia dels tròpics, un element que forma part de la mística de l'escritura. "Tots els veïns del meu hotel –diu– sentien el so musical de la meua màquina, que no s'aturava mai". Aquí hi ha la idea que la màquina permetia escriure més ràpid. L'altre exemple és el de Kerouac, el novel·lista de la Beat Generation, que va escriure *On the road* –una novel·la que tots hem llegit o, almenys, de la qual hem sentit parlar– amb una innovació. Com vostès saben, la màquina d'escriure té una imperfecció: en completar un full cal treure'l del corró i posar-ne un altre, i això significa una pausa en l'escritura. Llavors Kerouac es va inventar una bobina: va comprar un rotlle de paper que va col·locar en el corró i escrivia sense parar seguint el ritme que per a ell tenia l'escritura contínua, buscant canviar la prosa i la narració amb aquests grans *rush* d'escritura, a partir de la innovació tècnica de la màquina i de la velocitat que es podia imprimir a l'escritura».

R. Piglia (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (pàg. 39). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

El ritme frenètic de Kerouac responia a aquella llarga bobina de paper que ell anomenava simplement «el rotlle», però també a la improvisació del jazz, als viatges amb automòbil i al consum d'amfetamines. Es tracta d'una constel·lació d'objectes tècnics i culturals molt precisos que van anar modelant el seu procés d'escritura, i que més endavant acabarien influenciant importants escriptors i poetes del segle XX, com ara Elise Cowen o Diane di Prima. L'acceleració en la ruta, l'ambient nocturn dels clubs, el clímax pels estupefaents o la textualitat ondulant gràcies als rotlles de paper continu estableixen un tipus de pràctica que acaba sedimentant un llenguatge singular. Els textos de Kerouac, efectivament, són rapidíssims. *On the road* es va escriure en tres setmanes, sense marges ni salts de paràgraf. El rotlle continu de Kerouac i els pergamins dels escribes medievals ens proposen, en aquest sentit, dos pols oposats de temporalitat. Un és pura velocitat, pura explosió endavant, i l'altre és pura meticulositat i lentitud.

Actualment, els objectes que entenem com a eines d'escritura solen incloure llapis, bolígrafs, retoladors, papers, quaderns, teclats, mòbils i ordinadors.

Tanmateix, en continuar l'enumeració d'objectes tècnics, Piglia també inclou la **gravadora** com una de les tecnologies que va canviar radicalment la nostra manera d'escriure. Piglia explica que la gravadora:

«[...] està molt lligada a la capacitat de resoldre la tensió entre oralitat i escriptura perquè no només capta la història, sinó que també capta les maneres de dir. Juan Rulfo, per exemple, havia de construir les llengües, però avui dia una persona pot anar a qualsevol poble de Mèxic, buscar algun camperol i enregistrar-lo, i podrà reproduir la veu amb la sintaxi i el lèxic que escolta. La vella tradició de la relació entre l'oralitat i l'escritura troba en aquest instrument tècnic no sé si una resolució, però sí una obertura».

R. Piglia (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (pàg. 40). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Enfront dels guions de sèries i pel·lícules, les dramatúrgies teatrals, incloses les anotacions en un quadern per fer una xerrada en públic, tenen un transvasament en la direcció oposada: és l'oralitat la que es transforma en escriptura. La

gravadora enregistra una o diverses veus tal com s'expressen i permet capturar maneres de parlar més espontànies i proteiques. És una eina de gran utilitat que podem incorporar als nostres processos d'escriptura, independentment que ens interessi, com a un novel·lista, reproduir els modismes i les formes de parlar de determinats personatges o regions. Una conversa amb col·legues sobre temes que ens interessin pot ser transcrita i editada després per compondre un text valuós.

Un altre element important, que fent un exercici d'imaginació podríem entendre com un «objecte», és el lloc que triem per dur a terme el procés d'escriptura. L'**emplaçament** és també una eina. Una biblioteca de dia i un bar de nit solen implicar nivells diferents de concentració. No és el mateix escriure des de dins del llit que a la taula d'un espai de cotreball. L'escriptor Roberto Bolaño, per exemple, escrivia de matinada a la seva casa de Blanes, assegut davant d'un petit escriptori i connectat als auriculars amb música *heavy* a tot volum. Hugh Hefner, el creador de *Playboy*, va idear un ample llit circular per treballar i escriure, i rarament se'n movia, decisió que finalment li va originar greus problemes lumbar. L'escriptora Virginia Woolf va compondre un poderós al·legat sobre les condicions materials de producció de les dones, en el qual assenyallava que qualsevol persona que decideixi escriure necessita, abans de res, una habitació pròpia i un estipendi mensual de cinc-centes lliures:

«[...] si cadascuna de nosaltres té cinc-centes lliures a l'any i una habitació pròpia; si ens hem acostumat a la llibertat i tenim el valor d'escriure exactament el que pensem; [...] si ens enfrontem al fet que no tenim cap braç a què aferrar-nos, sinó que estem soles, i que estem relacionades amb el món de la realitat i no només amb el món dels homes i les dones, aleshores, arribarà l'oportunitat i la poetessa morta que fou la germana de Shakespeare recobrarà el cos del que tan sovint s'ha desposseït».

V. Woolf (2008). *Una habitación propia* (ed. original 1929, pàg. 81). Disponible a: <<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>>

L'habitació o cambra pròpia delimita un lloc de treball i els **diners** permeten tenir temps per a l'escriptura. Es tracta, una vegada més, d'eines. D'altra banda, l'escriptora Gloria Anzaldúa ens recorda que moltes vegades espai i temps són variables que ens desborden i que la realitat de les persones no és sempre la mateixa:

«Oblida't de la "cambra pròpia", escriu a la cuina, tanca't al bany. Escriu a l'autobús o mentre fas cua al departament de Benefici social, o a la feina durant el dinar, entre dormir i estar desperta. Jo escric fins i tot asseguda en l'excusat. No hi ha temps extensos amb la màquina d'escriure si no és que ets rica, o que tinguis un patrocinador (pot ser que ni tan sols tinguis una màquina d'escriure)».

G. Anzaldúa (1980). *Una carta a escritoras tercermundistas* (pàg. 4). Disponible a: <<https://vdocuments.mx/una-carta-a-escritoras-tercermundistas-gloria-anzaldua.html>>

Es tracta d'una mirada més propera a la precarietat material que habitualment embolcalla les pràctiques artístiques. En qualsevol cas, per tornar a l'argument anterior, direm que, més enllà de les estretors de la nostra realitat, el simple fet de ser conscients que podem **triar algunes de les nostres eines** i que el seu ajustament pot ajudar-nos a escriure millor ja significa un avenç important. Sempre podem reorganitzar, encara que sigui mínimament, la constel·lació

d'objectes que ens acompanyen i fer ajustaments segons el projecte que tinguem entre mans. És un aspecte que pot semblar accessori, però fins i tot en la seva dimensió més petita, trobar el lloc on podem concentrar-nos, la posició correcta del cos o la grandària adequada de la tipografia, pot facilitar i fer més fluïda la nostra relació amb l'escriptura.

Per acabar aquest apartat, esmentarem un parell d'autors que han desenvolupat relacions intenses amb les eines, i en modificar aquesta relació també han propiciat un canvi de temporalitat en els seus processos creatius. En *El exceso de pasado: la destrucción de manuscritos como liberación del autor*, per exemple, l'escriptor **Patricio Pron** explica les diferents tecnologies que va emprar per escriure al llarg dels anys –del llapis a l'ordinador, del full de grandària ofici a la llibreta o a l'arxiu digital– i també la complicada relació amb l'arxivament dels manuscrits.

«Quan, una tarda, va decidir calar foc a documents que ja tenia oblidats però que seguien existint a l'altell de la casa paterna, Pron va tenir, tanmateix, la precaució de fotografiar-los digitalment per així salvar-los».

C. Rivera Garza (2013). *Los muertos indóciles* (pàg. 101). Mèxic: Tusquets.

Els antics textos mecanografiats van desaparèixer físicament, però van sobreviure en imatges. Un altre exemple similar és el de l'artista **John Baldessari**, que de jove va decidir canviar el rumb de la seva carrera i per a això va fer una gran foguera amb totes les seves pintures. Per reafirmar el gest d'abandonament de l'«eina-pintura» i inaugurar el temps de l'«eina-text», Baldessari va fer una peça de vídeo on escrivia, paradoxalment amb gest desganat, «no tornaré a fer art avorrit una altra vegada, no tornaré a fer art avorrit una altra vegada». En aquest cas, les imatges van desaparèixer i van donar lloc a un procés d'escriptura.

Tots dos exemples són curiosos per la radicalitat amb què els autors es desvinculen dels seus objectes. Representen un extrem en el qual cremen literalment una eina i el temps contingut en ella. L'antropòleg Tim Ingold dona una pista sobre això quan assenyala que:

«Si tens èxit, l'escriptura et reafirma, però quan no funciona, l'escriptura es viu no com un error de la tecnologia o com una avaria tècnica, sinó com una crisi de la persona sencera».

T. Ingold (2015). *Líneas, una breve historia* (pàg. 203). Barcelona: Gedisa Editorial.

En apartats posteriors explorarem com les persones i el que aquestes persones escriuen de vegades es confon i es torna emocionalment indistingible.

Recapitulant

Ara que ja hem examinat arguments i exemples de quines són les eines d'escriptura, com aquestes eines estableixen una temporalitat i com tot això afecta la nostra manera d'escriure, tornem a les idees centrals de l'apartat amb una constel·lació de preguntes. L'objectiu és que pugueu interioritzar tot el que s'ha dit i incorporar-ho fluidament al vostre procés d'escriptura.

1) Quines eines utilitzeu quan escriviu?

2) Penseu en totes les coses que intervenen mentre escriviu: des del teclat del mòbil fins al ventilador que manté fresc l'ambient a l'estiu. Què canviaríeu d'aquesta llista d'objectes? Quins petits ajustaments creieu que podrien millorar el vostre procés d'escriptura?

3) Escriviu en la intimitat o acostuma a haver-hi gent al voltant?

- 4) Diríeu que escriviu de pressa o a poc a poc?
- 5) A més de canviar la temporalitat, quines altres coses ocorren quan canvieu d'eines?
- 6) Heu provat d'enregistrar-vos explicant una idea?

2. El material-escriptura: propietats i comportaments

Sabem que l'escriptura és una pràctica dominada per múltiples reglamentacions. Ortografia, gramàtica, vocabulari, cohesió o coherència són alguns dels aspectes que solen determinar els trets distintius d'un text. Els cursos divulgatius d'escriptura acostumen a enaltir la idea d'un **estil propi i recognoscible** mitjançant la combinació específica d'aquests elements. Així, per exemple, és possible practicar un estil en el qual les oracions són llargues i tenen moltes subordinades, abunden els adjectius i es persegueixen com a premis les floritures en les descripcions de les coses. O bé una veu lacònica, feta d'oracions curtes i salts el·líptics que deixen al lector la tasca d'emplenar tots els buits de sentit. La primera opció ens apropa més aviat a una novel·la de Góngora, i la segona als contes de Raymond Carver, que a força d'esborradures recurrents (seves i del seu editor a l'ombra) aprima el text fins a aconseguir-ne el mínim esquelet narratiu.

Aquesta idea de «descobrir» l'estil propi que apareix en alguns tutorials d'escriptura creativa se sustenta en un principi segons el qual una persona conquereix progressivament una veu que existeix des de sempre al seu interior i que es manifesta, naturalment, en una manera de puntuar les oracions o de desplegar els adverbis. Fins no fa gaire temps, les carreres d'arts plàstiques promovien una cerca semblant. La introspecció i l'expressió personal profunda permetien descobrir galeries d'imatges que havien estat sempre allà, que ja eren nostres, fins i tot abans de començar a buscar-les. Encara que bona part dels artistes segueix, de fet, explorant mons mitjançant imaginaris i procediments propis, les arts visuals han deixat de pensar-se en aquests termes.

No descobrim la nostra veu, la construïm. I aquesta construcció no és empena únicament per la inèrcia emocional de la nostra biografia, sinó que depèn dels materials dels quals disposem i de la interacció dinàmica amb l'entorn.

L'artista Olivia Plender, que durant més d'un any va perdre la capacitat de parlar, ho matisa elegantment en referir-se a la musicalitat de les veus: «acostumem a adoptar una veu per la qual ens sentim socialment recompensats» (podcast de Ràdio Web MACBA, 2019). Això significa que no hi ha una manera natural de parlar o d'escriure, sinó un arranjamnt provisional dins d'un camp de tensions. Margaret Thatcher, per citar un exemple canònic, va masculinitzar amb entrenament vocal el timbre de la veu per dominar la Cambra dels Comuns del Regne Unit. El rei Jordi VI va fer quelcom semblant per vèncer la quequesa. Es tracta, llavors, d'una negociació en moviment en la qual anem modelant els materials per reorientar les nostres marques d'estil. Podem deci-

Referència bibliogràfica

O. Plender (2019). *Son[ia] #294* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona.

dir la nostra manera de parlar i d'escriure, però sempre dins d'un perímetre traçat pels imperatius del context i dels materials disponibles. El nostre «estil» i la nostra «veu» són sempre un artifici que, com veurem més endavant, ni tan sols és nostre del tot.

Quan, continuant la conversa, Plender parla de la materialitat de l'aparell vocal i s'atura amb èmfasi en la llengua, les dents i la saliva, ens apropa al postulat històric de les pràctiques artístiques segons el qual l'**exploració dels materials** és absolutament necessària. Explorar les propietats de l'acrílic, de l'argila o del neó és un pas ineludible per desenvolupar bons projectes que incloguin, respectivament, una pintura, una ceràmica o un dibuix lluminós. El quequeig del rei Jordi es devia a la falta de coordinació entre la laringe i el diafragma, i la seva creixent fluïdesa verbal va ser fruit de l'entrenament material dels òrgans mitjançant l'assistència regular a un logopeda. De la mateixa manera, per dur a terme un projecte d'art necessitem conèixer el comportament dels materials triats. Necessitem entrenar-nos i conversar amb especialistes que ens guiïn dins de l'àmbit en el qual hem de capbussar-nos i, segons el projecte, decidir com serà de profunda la immersió en l'activitat, quant de temps li dedicarem i quanta ajuda ens caldrà.

Conèixer els materials és important, i és possible imaginar l'espectura, en si mateixa, com un material.

Perquè, què succeiria si l'espectura fos un objecte físic susceptible d'estirar-se, de barrejar-se, de fer-se opac o transparent? Ens ajuda a escriure pensar la pràctica de l'espectura en aquests termes? Imaginem-nos que podem aplicar-hi diferents forces i temperatures. Vist des d'aquest angle, el material de l'espectura, com qualsevol altre material de treball, presentaria una sèrie d'avantatges i de desavantatges, i –encara més important– una sèrie de propietats i de comportaments que caldria explorar.

Els *Ejercicios de estilo* (1947) de l'escriptor, traductor i editor Raymond Queneau prenen una anècdota insignificant ocorreguda en un autobús per confirmar la mirada segons la qual no hi ha una separació nítida entre la teoria i la pràctica de l'espectura. L'espectura, ens diu Queneau, és sempre materialitat. El llibre explica noranta-nou vegades el mateix episodi de diferents maneres, tot canviant els narradors, els temps verbals, els punts de vista i la posició de la veu. A més de proposar una manera divertida d'aprendre tècniques d'espectura, el text deixa palès quin és el rol de l'estil en la construcció dels efectes narratius, i estableix al mateix temps una refutació de l'essencialisme que planteja que d'una banda hi ha la història, i de l'altra la manera com s'explica aquesta història. En practicar els exercicis d'estil entenem com les decisions formals modelen els relats. El material-espectura es comporta de maneres diferents segons el tracte que li proporcionem. Queneau va ser el fundador i capdavanter d'OULIPO, el taller de literatura potencial que reunia matemàtics i escriptors

Referències bibliogràfiques

- R. Queneau (2006). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Càtedra.
G. Perec (1997). *El secuestro*. Barcelona: Anagrama.

per explorar noves possibilitats literàries a partir de **constriccions**. Un exemple molt clar de què és una constricció apareix en la novel·la d'intriga *El secuestro* (A Void, 1969) de l'escriptor George Perec, on en la versió original no hi ha ni una sola paraula que tingui la lletra «e», la més utilitzada en francès. En la traducció a l'espanyol, feta dècades després, la lletra absent és la «a», i el procés de traducció, iniciat per un grup d'entusiastes de la Universitat Autònoma de Barcelona, va requerir la dedicació d'una gran quantitat de persones durant anys. Les constriccions són límits o consignes inventades per multiplicar les possibilitats expressives dels materials.

L'any 2010, l'artista Oriol Vilanova va fer un projecte que incloïa la consigna de reescriure el llibre *La risa, ensayo sobre el significado de lo cómico* de Henri Bergson infiltrant al llarg de les seves pàgines una gran quantitat de superlatius. En la versió nova del llibre tot està adjectivat de manera més gran, més brillant i més intensa. Els adverbis i els sufixos col·laboren perquè tot adquireixi una màxima esplendor. La peça es titula, efectivament, *La gran risa: ensayo sobre la significación de lo más cómico*. Es tracta d'una operació per la qual els materials textuais s'inflen en totes les direccions possibles, creixen amunt i cap als costats, com si en el pastat de la peça s'hagués infiltrat una dosi massiva d'anabòlics.

Davant dels esquelets nus de Raymond Carver i del seu editor en l'ombra, el llibre *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian adopta una **consigna inflacionària** que consisteix a incrementar el nombre de pàgines del conte clàssic de Borges.

«El treball d'engreixament va tenir una sola regla: no treure ni alterar res del text original, ni paraules, ni comes, ni punts, ni l'ordre. Això significa que el text de Borges està intacte, però totalment encreuat pel meu, de manera que, si algú volgués, podria tornar al text de Borges des d'aquest».

A. Saavedra Galindo (2018). «Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph Engordado* de Pablo Katchadjian». *Revista Chilena de Literatura* (núm. 97). Disponible a: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952018000100269>

En aquest cas, més que exagerar la pompositat de les oracions, el que s'augmenta és el gruix físic de l'edició. Es tracta de fer un llibre literalment més pesant que l'anterior. La constricció inventada per Katchadjian va tenir, tanmateix, una conseqüència inesperada. María Kodama, vídua de Borges, és coneguda des de fa dècades per mantenir un estricte setge legal per descoratjar la utilització de les obres del seu difunt espòs, i insisteix a querellar-se contra autors com Agustín Fernández Mallo, el llibre del qual, *El hacedor (de Borges) Remake* (2011), finalment va ser retirat del mercat editorial. Katchadjian va passar també per un judici força mediàtic en què la fiscalia sol·licitava que el llibre es tragués de circulació i se sancionés l'autor amb una multa impagable. En aquest cas, quan parlem d'estudiar les propietats dels materials no ens referim únicament a analitzar el virtuosisme i l'erudició amb què Borges manipula les referències o entrellaça metàfores destacades. Una de les propietats que cal analitzar d'*El aleph* seria, precisament, la propietat intel·lectual. Era difícil per a Katchadjian o per a Fernández Mallo anticipar la virulència jurídica de

Referència bibliogràfica

O. Vilanova (2010). *La gran risa: ensayo sobre la significación de lo más cómico*. Barcelona: autoedició.

Referència bibliogràfica

P. Katchadjian (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.

Referències bibliogràfiques

A. Fernández Mallo (2011). *El hacedor (de Borges) Remake*. Madrid: Alfaguara.

La Nación (2016, 23 de novembre). «Procesan al autor de *El aleph engordado* por "defraudación"» [en línia]. *La Nación*.

Kodama, però si el pla és utilitzar un text canònic com a objecte de treball, el *copyright* –i l'univers emocional dels seus marmessors– és també una part constitutiva del material que hem escollit per al nostre projecte. Pot incorporar-se com a constricció, i fins i tot com a tema principal de la proposta, però no podem desconèixer-lo.

En una direcció diferent, l'escriptor Kenneth Goldsmith també ofereix diversos paràgrafs il·lustratius sobre el **comportament material de l'escriptura**. Goldsmith diu:

«En aquest moment estic escrivint transparentment: la meua manera d'emprar el llenguatge busca ser invisible perquè puguis entendre les meves idees. Si, en canvi, ESCRIVÍS EN MAJÚSCULES, la meua escriptura faria un pas cap al material o l'oblic. Primer veuries l'aspecte de la meua escriptura –tenint en compte que les MAJÚSCULES tendeixen a connotar CRITS–, després el seu to i, finalment, el seu missatge. En la vida quotidiana gairebé mai no notem les propietats materials del llenguatge, excepte, potser, quan parlem amb algú que quequeja o que té un accent molt marcat; primer notem *com* parlen i després descodifiquem *el que diuen*.

En gran part de la literatura, els escriptors busquen trobar un equilibri entre els dos pols: la materialitat i la significació. S'assembla a com funciona la barra de transparència del Photoshop: si llisquem la barra cap a l'extrem dret, la imatge es torna cent per cent opaca; si la llisquem fins a l'extrem esquerre, la imatge queda amb prou feines visible, creant una versió fantasmal. En la literatura, si llisquéssim la barra cap a la transparència absoluta, el llenguatge es convertiria en un discurs funcional –el tipus de llenguatge que s'utilitza per escriure una editorial periodística o la nota al peu d'una foto. Llisquem la barra una mica enrere, cap a l'opacitat, i el text es converteix en prosa».

K. Goldsmith (2015). *Escriptura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital* (pàg. 66). Buenos Aires: Caja Negra.

La barra de transparència de Goldsmith assenyala la importància de trobar els **equilibris entre la forma i el contingut**.

Segons com decidim aquests equilibris es forjarà (o no) un vincle de confiança amb els lectors. Quan Agustín Fernández Mallo diu que la destresa per aconseguir aquest equilibri és el que millor defineix el talent, és perquè es tracta d'un objectiu fràgil i complex. La barra completament desplaçada cap al pol de l'opacitat, per exemple, ens condueix a la poesia concreta, un moviment que utilitzava les lletres directament com a imatges i blocs constructius. Evidentment, aquesta manera poc convencional d'escriptura no contempla entre les seves prioritats la fluïdesa de la comunicació, i deixa fora molts lectors no especialitzats. Es tracta d'una pèssima opció si el que estem escrivint és un text burocràtic, l'efectivitat del qual depèn de que respectem al detall tecnicismes i convencions narratives molt arrelades. Al contrari, pot resultar una excel·lent idea si el nostre objectiu és empènyer enfora els límits expressius del llenguatge i assenyalar la importància de la dimensió gràfica en el context d'un museu. Aquests equilibris són **dinàmics**, depenen del que estiguem perseguint amb l'escriptura i, sobretot, a qui volem parlar i a qui estem triant com a interlocutor.

L'escriptora val flores, per exemple, recuperant el solc de *bell hooks*, escriu insistentment el seu nom en minúscules. La seva investigació, curosa de no llançar CRITS, promou una **desmajusculització de la literatura** i explora espais de textualitat marginals i poc coneguts. flores procura crear zones de sensibilitat mitjançant actes escriturals mínims i la seva aproximació al material de l'escriptura és coherent amb una mirada segons la qual el llenguatge instaura, inevitablement, una manera de sentir el món. La seva pràctica busca moure les paraules en noves direccions, desorganitzar les maneres de pensar, canviar l'ordre que implica que abans hem d'investigar i després asseure'ns a embastar paràgrafs i arguments. Algunes d'aquestes idees es van presentar en un taller obert organitzat per l'artista Lucía Egaña en el marc de «Metodologías subnormales. Manual práctico para investigadoras desadaptadas» (2019).

Els balbuceigs, la timidesa i l'accent estranger, així com les puntuacions anòmales, les dissonàncies ortogràfiques o la desobediència en l'ús de les majúscules també representen possibilitats expressives del material. Abans que «errors» són formes poc convencionals que, segons el propòsit del text, poden incorporar-se intencionadament com un recurs poètic o conceptual. La poeta María Salgado recull algunes d'aquestes possibilitats sota l'epígraf de «**pràctiques analfabètiques**». El llenguatge com a material –assenyala Salgado– és tridimensional: es constitueix d'una dimensió gràfica, d'una auditiva i d'una gestual. El que fa la lletra alfabètica és invisibilitzar qualsevol procés lingüístic que no consisteixi a canviar un significat per un significat, un so per una lletra. Així, per exemple, els gestos de les mans o la cadència de la respiració queden relegats de l'alfabet encara que integrin l'experiència total del llenguatge. El paraigua d'allò analfabètic permet aleshores agrupar totes les pràctiques que queden obliteratedes per aquesta mirada esbiaixada segons la qual l'escriptura és una pràctica aliena al cos. Salgado comparteix aquesta idea quan diu:

«Lectura i escriptura no són òrgans del llibre, de la lletra o de l'abecedari, sinó agenciaments que també succeeixen fora d'aquestes instàncies».

Finalment es pregunta:

«On són els parlants més vius? On és la parla que està fent text? [...] Creiem que sabem què és l'oralitat i què és l'escriptura. Estan barrejades. Hi ha moltíssima escriptura en la parla. Permetem a la parla coses que no permetem a l'escriptura: atropellar-se, modular-se, interrompre's, no ser fluida».

M. Salgado (2017). *Son[i]a #247*. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/maria-salgado-main/capsula>>

L'escriptura transparent (o la parla transparent, que és el que buscava en última instància el rei Jordi) acostuma a despertar un escàs interès en les pràctiques artístiques. És més plausible imaginar la quequesa com una consigna capaç de reverdir el debat i la creativitat, o entendre-la com la base d'una investigació que explori els sabers produïts per la repetició sincopada de les síl·labes i la interrupció agònica del discurs. La base d'un projecte així seria el material-quequeig, i els moments fluïts de la parla serien filtrats i rebutjats com a ornaments excessius.

Referència bibliogràfica

v. flores (2018). *Son[i]a #257* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona.

Per resumir l'argument, direm que qualsevol cosa es pot convertir en material d'espectura i tots els materials d'espectura són vàlids en la mesura que n'estudiem en profunditat les propietats i els comportaments i entenguem les tensions dinàmiques que estableixen amb l'entorn.

Així mateix, qualsevol d'aquestes decisions implica un posicionament. Masculinitzar la veu per dominar els altres és l'oposat a absorbir la vulnerabilitat del quequeig com un material oportú i preciós. Vehiculen sentits diferents les economies textuais que prioritzen l'aprimament o l'engreix, el crit o la desmajusculització. Aquestes eleccions funden un univers ideològic, i encara que les seves conseqüències es desborden moltes vegades més enllà de les nostres intencions, representen un dels ressorts fonamentals de la relació que establím amb els materials. En apartats posteriors analitzarem més detalladament la relació entre la política, les pràctiques artístiques i la materialitat de l'espectura.

Recapitulant

Ara que ja hem examinat exemples per entendre les propietats i els comportaments de l'espectura entesa com un material, així com les diferents maneres com tot això acaba afectant la nostra manera d'escriure, tornem a les idees centrals de l'apartat amb una constel·lació de preguntes. L'objectiu és que pugueu interioritzar tot el que s'ha dit i incorporar-ho fluidament al vostre procés d'espectura.

- 1) Penseu en el vostre estil en el moment d'escriure. Escriviu oracions curtes o tot el contrari? Acostumeu a incloure-hi molts adjectius?
- 2) Quan llegim i subratllem un llibre, en el fons estem detectant les idees més importants que l'autor o autora vol compartir amb nosaltres, i també les que més ens interessin. Heu provat alguna vegada de reduir un text vostre fins al mínim esquelet narratiu? Quina és la idea que realment us proposeu comunicar quan seieu a escriure?
- 3) Imaginant la barra de transparència del Photoshop que ens proposa Kenneth Goldsmith, diríeu que escriuiu de manera més opaca o més transparent? En quin registre d'espectura us sentiu més còmodes?
- 4) Trobeu pràctiques analfabètiques envoltant la vostra espectura? Podeu detectar-ne alguna?

3. Escriptura i imaginació

La imaginació travessa, en major o menor mesura, tota forma d'escriptura. Esmentem en l'apartat «Les eines: inventar un temps per a la nostra pràctica» com és possible oferir esquelets narratius construïts amb dosis mínimes d'informació. Aquest espai narratiu buit, apimat, en el qual s'omet una porció d'un relat perquè després sigui emplenat pels lectors, assenyala un dels moments més habituals de desplegament i de treball de la imaginació. Les **el·lipsis** desencadenen petits actes creatius, generalment involuntaris, que permeten al lector establir la continuïtat i la coherència d'un relat. En el llenguatge cinematogràfic, l'el·lipsi també és un salt en el temps o en l'espai. Quan es practica amb habilitat, l'espectador no s'adona del treball de l'editor de cinema, que es torna pràcticament invisible. Segons el projecte que tinguem entre mans, totes aquestes idees sobre el que no veiem ens poden servir com a horitzó desitjable per als nostres processos d'escriptura.

Enllaçar les escenes d'una narració qualsevol implica distribuir amb destresa buits, blancs i silencis. Els espais buits fan tracció en la imaginació del lector, l'atrapen en el text i el seu maneig és tan indispensable com el de tot allò que és ple.

Dins dels processos de treball artístic, activar la imaginació en moments clau és molt important. Per exemple, quan escrivim projectes, les idees acostumen a estar en un estat nebulós i és millor insinuar una visió panoràmica que no pas donar precisions i detalls que encara no coneixem. De la mateixa manera, la narració de projectes ja fets demana un lent procés d'edició orientat a triar i trenar els seus instants més valuosos. En el moment d'escriure una descripció d'allò realitzat necessitem aturar-nos un moment per pensar en aquells aspectes del treball que van disparar les preguntes complexes i les situacions més vivificants. Quins espais haurien de quedar buits? La manera com decidim explicar un projecte és també un acte productiu d'imaginació.

Una altra dimensió imaginativa important, que travessa del tot els nostres processos de parla i d'escriptura, és la creació de **metàfores**.

Quan parlem i escrivim utilitzem permanentment llenguatge metafòric. Si esmentem l'«arbre genealògic» d'algú, si diem que aquest algú està «lluitant pels seus somnis» o que «va perdre el cap», estem emprant metàfores naturalitzades i dissoltes de manera profunda en el llenguatge. Des de fa dècades, els lingüistes han acceptat que les metàfores no són només estilitzacions poètiques, sinó

també estructures cognitives capaces d'organitzar les relacions socials. Metaforitzar és pensar; no hi ha experiència sense metàfores ni metàfores buides de contingut ideològic.

El sociòleg Richard Sennet ha reflexionat sobre la seva naturalesa i la relació que estableix amb els oficis artesanals i el treball amb materials artístics diversos. Sennet rescata l'estil d'escriptura de Madame Benschaw, una refugiada iraniana migrada a Boston durant la dècada de 1970 que xampurrejava l'anglès i es guanyava la vida fent, a ell i a tres alumnes més, classes de cuina. Quan els alumnes finalment li van demanar que els escrivís la recepta del pollastre farcit que intentaven aprendre, sense èxit, Benschaw va trigar més d'un mes a imaginar-la i redactar-la. El text deia literalment:

«El seu fill mort. Prepari'l per a una nova vida. Tiri-li terra a dins. Comptel No ha de menjar massa. Posi-li la seva jaqueta daurada. Banyi'l. Escalfi'l, però amb cura. L'excés de sol porta un nen a la seva mort. Posi-li les seves joies».

R. Sennet (2009). *El artesano* (pàg. 234). Barcelona: Anagrama.

L'autor assenyala com, després de la total sorpresa en llegir-la, van entendre que cadascuna de les metàfores de Madame Benschaw era una eina per explorar els processos implícits en l'acte de farcir, daurar i regular la temperatura del forn. I encara més important: les metàfores no proposaven, com faria una recepta d'ús, desglossar pas a pas la repetició calculada d'una seqüència de gestos mecànics. En canvi, formaven una dimensió simbòlica que resignificava per complet el que estaven fent: «[...] desossar, coure i farcir creen conjuntament una nova metàfora de la reencarnació. I això és així perquè aclareixen l'objectiu essencial al que ha de tendir cada fase de treball» (Sennet, 2009, pàg. 236). Aquest exemple mostra com el llenguatge metafòric connecta l'ofici tècnic amb la imaginació. Mentre que el procés d'edició buida els relats, les metàfores eixamplen els significats possibles de la matèria, la fan més complexa en direccions inesperades.

Recapitulant

Ara que ja hem plantejat com la imaginació pot vivificar l'escriptura mitjançant dinàmiques de sostracció i addició, tornem a les idees centrals de l'apartat amb una constel·lació de preguntes. L'objectiu és que pugueu interioritzar tot el que s'ha dit i incorporar-ho fluidament al vostre procés d'escriptura.

- 1) Us heu fixat en com manegen els autors que us agraden els silencis dins dels textos? Tendeixen a emplenar-ho tot o deixen espais buits?
- 2) Heu parat atenció a les vostres el·lipsis quan escriviu? Com són?
- 3) Podeu identificar les metàfores que utilitzeu quan parleu i escriviu?
- 4) Podríeu canviar aquestes metàfores per unes altres?

4. La primera persona

L'**escriptura en primera persona** fa referència a una manera d'explicar històries en la qual el narrador relata els esdeveniments des del seu punt de vista. Es tracta d'una veu que sorgeix des del «jo» o el «nosaltres», i per aquesta raó sol mobilitzar emocions i desigs, tot permetent a l'audiència entendre les vivències del narrador, així com la seva manera personal d'entendre el món.

En l'àmbit artístic, la primera persona permet, per exemple, esbossar idees encara palpitants i projectes pendents de dur a terme. El seu to convida a que s'apropin els qui ens llegeixen, siguin desconeguts o amics, amb qui compartim les nostres primeres intuïcions i llavors per discutir-les i fer-les créixer. La primera persona tendeix a generar un efecte de proximitat, i per això també és una tècnica valuosa per relatar projectes ja realitzats perquè permet injectar a la narració elements personals associats a com experimentem des de dins el desenvolupament de les obres.

La investigadora Andrea Valdés ha recopilat en el llibre *Distraídos venceremos* (2019) casos d'autors que van portar l'**escriptura autobiogràfica al límit**, tot tibant completament les formes textuais en primera persona. Autors com Héctor Viel Temperley o Gloria Anzaldúa, inclosos en la publicació, han desenvolupat una pràctica literària molt intensa en la qual vida i escriptura es barregen del tot. I és que, mentre que altres formes d'enunciació solen mantenir-se en un terreny neutral i equidistant, l'escriptura en primera persona duu aparellada certa vulnerabilitat. Parlar des d'un mateix, propicia un gest de desnuament que també revela com les coses ens miren i ens afecten, i estableix un fil de veu empàtic que tendeix a connectar emocionalment amb els lectors. L'escriptura autobiogràfica tibada fins al límit s'apropa aleshores a certa fragilitat poètica i a l'horitzó de promeses d'una vida totalment sostinguda per l'escriptura. Roberto Bolaño s'hi va referir en una entrevista per a la televisió, i malgrat que en el seu cas abraça exclusivament la pràctica de la poesia, l'argument de fons és molt similar. Bolaño diu:

«No sé què és la poesia, però puc reconèixer els qui es van apropar al fenomen poètic. Rimbaud i Lautréamont van ser els poetes per excel·lència. El seu camí és el camí de la poesia. És un gènere adolescent. Persones fràgils, inermes, que ho aposten tot per una idea i generalment perden».

R. Bolaño (1999). *La belleza de pensar*. Feria Internacional del Libro. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-I>>

Una tècnica literària posterior a Rimbaud i Lautréamont que també implica un desnuament en primera persona és el «**monòleg interior**» o «flux de consciència». El naixement d'aquesta tècnica va permetre als autors plasmar els

Referència bibliogràfica

A. Valdés (2019). *Distraídos venceremos. Usos y derivas en la escritura autobiográfica*. Barcelona: Jekyll&Jill.

pensaments d'un personatge tal com flueixen en la seva ment. En el monòleg interior, la consciència flueix abans que les frases s'acomodin correctament, per la qual cosa la narració acostuma a ser atropellada i caòtica i altera les coordenades habituals d'espai i de temps. Durant la primera meitat del segle XX, escriptores com Virginia Woolf van començar a explorar-ne les possibilitats, i des d'aleshores ha tingut una presència ascendent en les pràctiques artístiques i literàries.

De la mateixa manera, és important recordar que els **diaris personals** i els **quaderns de viatges** formen una valuosa tradició literària en primera persona. Els viatges de Humboldt per Amèrica Llatina al començament del segle XIX, per exemple, van tenir un gran impacte cultural perquè estaven narrats amb tècniques d'escriptura que ultrapassaven els gèlids cànons de la literatura científica de l'època. Humboldt va modificar radicalment la percepció dels entorns naturals mitjançant una textualitat nova que conjugava imaginació i observació, abstraccions i vivències personals. D'aquesta manera va aconseguir establir un nou paradigma narratiu que després fou replicat per Darwin, Thoreau i la comunitat científica en general. Els **diaris d'exploració** recorren des d'aleshores a la primera persona per captivar els lectors amb descobriments sorprenents i per compartir les transformacions vitals esdevingudes durant un viatge.

En un altre àmbit del saber com és la filosofia política i la teoria de gènere, el llibre *Testo Yonki* (2008) del filòsof Paul B. Preciado representa un desafiant diari d'exploració en primera persona. En aquest assaig, l'escriptura autobiogràfica permet compartir els successius efectes somàtics que desencadena l'autoadministració de testosterona en gel. Aquí els cànons de la literatura medicocientífica són novament interpel·lats per una veu nua, obertament subjectiva, que es proposa, parlant des del jo i el nosaltres, reinventar el cos propi i el cos social. Si Preciado anomena el seu llibre una autoficció és perquè, com hem vist en apartats anteriors, la veu personal és l'efecte de certs maneigs materials de l'escriptura. Un text en primera persona sempre és matèria primera que podem modelar mitjançant un **treball de disseny**. Les premisses formals que es plantegen travessen també totes les escriptures que se'ns presenten com a pura nuesa.

El teòric Boris Groys ha reflexionat exhaustivament sobre el funcionament d'això en les societats contemporànies. Groys explica que:

«El món del disseny total és un món de sospita absoluta, un món de perill latent que aguaita darrere de les superfícies dissenyades. L'objectiu principal del disseny de sí es transforma en el de neutralitzar la sospita d'un possible espectador, creant un efecte de sinceritat que provoqui confiança en l'ànima de l'espectador. En el món d'avui dia, la producció de sinceritat i de confiança s'ha convertit en l'ocupació de tothom».

B. Groys (2014). *La producción de sinceridad. Volverse Público* (pàg. 41). Buenos Aires: Caja Negra.

Referència bibliogràfica

P. B. Preciado (2008). *Testo Yonki*. Barcelona: Espasa.

El diagnòstic de Groys és que avui dia hi ha una voracitat de veus nues perquè, en el fons, emprem permanentment tècniques de disseny (i les xarxes socials podrien ser-ne el millor exemple). Actualment tot és sospitós d'estar dissenyat, de no ser fiable ni totalment genuí. L'artista Lúa Coderch ha explorat aquests arguments en diversos dels seus projectes, tot interrogant sensacions com ara la sinceritat, la decepció o l'esperança, apropant-s'hi com un material escultòric susceptible de ser modelat i expandit. Projectes artístics com *Shelter* (2018) tracten com l'escriptura en primera persona, en aquest cas l'escriptura epistolar, es relaciona literalment amb un procés de fabricació.

És important tenir present que una **veu nua** és una veu construïda, però també és una veu empoderada que decideix, en el fons, què mostra i què no mostra.

En el **format epistolar**, a més, s'hi suma una dimensió complementària: arribar a un destinatari molt concret. I és que les cartes sempre s'escrueixen per establir una connexió amb algú. La novel·la *I Love Dick* (1997), de l'escriptora i directora Chris Krauss, o *Acoso textual* (1999), de Raúl Vallejo, es fonamenten del tot en aquesta premissa. L'artista Jon Mikel Euba també ha experimentat amb aquesta destresa que té la primera persona per arribar a altres persones. En el seu text *Sobre producció, sobredosis, sobreproduciendo*, Euba narra com, després de rebre una invitació per dur a terme una peça per a una exposició, decideix fer una obra textual consistent a imitar un estil d'escriptura que ell anomena «crítica institucional masculista-leninista». Ho explica de la següent manera:

«Una qüestió pràctica d'aquesta tècnica d'atac es basa en que per evitar sofrir no saber a qui es parla quan manca un interlocutor físic, en el procés d'escriptura el que s'escriu està dirigit sempre a una persona. (Sabeu que moltes vegades en escriure es divaga tant que de sobte t'adones que estàs sol i, el que és pitjor, veus que acabes discutint amb un fantasma inexistent.) És a dir, es tracta de funcionar com si li parlessis a una persona. En aquesta tècnica d'atac de què us parlo, les paraules s'utilitzen (es llancen més aviat) de manera que siguin capaces de tocar, fins i tot ferir un cos, i això implica una manera confrontacional d'accedir al coneixement mitjançant una tècnica de la destrucció típicament "de nois"».

J. M. Euba (2013). *Sobre producció, sobredosis, sobreproduciendo* (pàg. 5). Sant Sebastià: Ere-muak. Disponible a: <<https://www.ere-muak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

La tècnica a què fa referència Euba abraça una **textualitat emocionalment agressiva** que també se serveix de l'enunciació en primera persona. És un experiment literari que reforça el que esbossem més amunt: l'escriptura subjectiva sempre porta aparellats espais viscosos entre el desnucament i l'artifici. L'artista explica que el contingut d'aquest text no reflectia totalment les seves opinions (i encara menys el seu temperament), sinó que va sorgir, en part, per l'estil testosterònic aplicat. «És el text el que pensa per mi –explica Euba– ja que en general mai no tinc idees preconcebudes de res».

Referència bibliogràfica

L. Coderch (2016). *Son[i]ja #225* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona.

Referència bibliogràfica

C. Krauss (1997). *I Love Dick*. Los Angeles: Semiotext(e).

Per sintetitzar, direm que l'escriptura en primera persona tendeix a ser una escriptura que mobilitza les emocions, que s'inscriu en una tradició segons la qual la dimensió personal és sempre una dimensió política, però això no significa que se sostregui dels processos materials d'escriptura.

Hi ha maneres més efectives que altres de redactar una carta commovedora, o de narrar la travessia mitjançant la qual reinventem el nostre cos. Les veus més profundament subjectives no sorgeixen d'una tirada, com una descàrrega expressiva del jo, sinó que requereixen un meticolós treball de fermentació de les idees i d'organització dels materials, i el resultat d'aquest procés no és innocu: escriure en primera persona fabrica literalment la nostra subjectivitat. En el proper apartat analitzarem com totes aquestes escriptures emergeixen, es bifurquen i són canibalitzades i articulen processos de contagi valuosos per a la comunitat.

Recapitulant

Ara que ja hem examinat algunes de les múltiples manifestacions de l'escriptura en primera persona, tornem a les idees centrals de l'apartat amb una constel·lació de preguntes. L'objectiu és que pugueu interioritzar tot el que s'ha dit i incorporar-ho fluidament al vostre procés d'escriptura.

- 1) Segurament heu escrit alguna vegada una carta o un correu electrònic molt personal. Què en recordeu del procés d'escriptura?
- 2) Heu provat de descriure el vostre treball artístic de manera autobiogràfica? Quins creieu que són els aspectes de la vostra vida que realment cal compartir per acompanyar millor un projecte?
- 3) Heu escrit alguna vegada en primera persona utilitzant un estil, un to i unes formes molt diferents de les vostres?

5. Autoria i comunitat

Una de les particularitats dels textos és que funcionen de manera acumulativa. El que altres van escriure en temps i llocs remots avui dia es pot recuperar quan seiem a llegir o a escriure. Així doncs, estem connectats ineludiblement amb els nostres avantpassats. Submergir-nos en una lectura o teclejar oracions ens fa partícips d'aquest teixit de veus que expandeix el nostre lloc de residència i el nostre temps històric. Tota escriptura és, en aquest sentit, **comunitària**.

Si abans parlàvem d'imaginació, moltes de les metàfores que envolten la pràctica de l'escriptura acostumen a estar associades a aquesta constel·lació de persones que, segle rere segle, van llegar els seus textos i ja no hi són. L'escriptora Cristina Rivera Garza ho resumeix així:

«No és del tot atzarós, doncs, que la proximitat al llenguatge de la mort, o el que és el mateix, a l'experiència del cadàver, posi en relleu una materialitat i una comunitat textual en les quals l'autoria ha deixat de ser una funció *vital* per cedir el seu espai a la funció de la lectura com a autoritat última. Només els textos que han perit estan oberts o poden obrir-se. Només els cossos morts, aptament oberts, ressusciten. Com a cadàver i en la seva condició de cadàver, doncs, el text es pot enterrar i exhumar; el text es pot disseccionar per a la seva anàlisi forense o desaparèixer, a causa de la ferotgia estètica o política dels temps. El text jeu sota la terra o levita a l'aire en forma de cendres, però, perquè està més enllà de la vida, escapa als dictats de l'originalitat, la versemblança i la coherència que van dominar el segle XX».

C. Rivera Garza (2013). *Los muertos indóciles* (pàg. 37). Mèxic: Tusquets.

Rivera Garza proposa la noció de «**necroescriptures**» per anomenar les escriptures que abracen la dimensió col·lectiva i no temen assumir una desposseïció del domini d'allò propi. Si tota escriptura és, en el fons, reescriptura, si els seus sentits potencials s'activen en el procés de ser llegits, aleshores els textos pertanyen tant als lectors com a les persones que els van escriure. Vista així, la història de la literatura no és tant una seqüència de genis i d'obres mestres com un teixit cultural fet de textos que es desarmen i es tornen a armar en diferents comunitats de lectura. Moltes de les metàfores al·ludides per Rivera Garza apunten precisament a discutir i a posar en dubte l'estabilitat de fenòmens com ara la identitat, l'originalitat i l'autoria.

Una mirada similar ha estat llançada per altres pensadors contemporanis que també analitzen com l'escriptura respon, en realitat, a un procés de reciclatge i de contagi col·lectiu. Kenneth Goldsmith, per exemple, parla d'«**escriptura no creativa**» per referir-se a un tipus de pràctica literària segons la qual el desafiament no resideix tant a escriure coses noves com a aprendre a absorbir i a manejar l'enorme abundància de textos disponibles. Goldsmith diu:

Metàfores al·ludides per Rivera Garza

Podrien incloure, per exemple, el *Manifiesto antropófago* d'Oswald de Andrade, tècniques d'escriptura com els *cadáveres exquisitos* i els *quebrantahuesos*, o la noció de *mort de l'autor* de Roland Barthes.

«Si es tracta simplement de tallar i enganxar la totalitat d'internet en un document de Word, aleshores el més important és el que tu, autor, triïs. L'èxit rau en saber què incloure i, encara més important, què excloure. Si tota instància de llenguatge pot transformar-se en poesia amb només recontextualitzar-la (una possibilitat molt emocionant), llavors qui recontextualitzi paraules de la manera més convincent serà jutjat com el millor».

K. Goldsmith (2015). *Escriptura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital* (pàg. 35). Buenos Aires: Caja Negra.

L'escriptura no creativa de Goldsmith inclou projectes com *Día* (2003), on l'autor copia per complet, anuncis inclosos, cadascuna de les paraules de l'exemplar de *The New York Times* publicat l'1 de desembre de l'any 2000. O *Soliloquy* (2001), on recull i transcriu meticulosament tota la massa de llenguatge que ell mateix pronuncia durant el transcurs d'una setmana. Dins de la indústria editorial, són també interessants els treballs de Wu Ming, un col·lectiu d'escriptors italians que escriuen sota un sol nom, mai no es deixen fotografiar i comparteixen el seu treball mitjançant llicències obertes que permeten la descàrrega gratuïta a internet. Wu Ming és autor de nombroses novel·les, traduïdes i publicades en molts països. L'argument de fons en la seva pràctica és el mateix que estem esbossant: cap veu no emergeix del no-res, tota veu és deutora d'altres veus.

La idea central d'aquest apartat és assenyalar les possibles maneres com els nostres processos d'escriptura incorporen les veus dels altres. Les pràctiques de lectura i d'escriptura són sempre processos productius en els quals pensem amb els altres.

Els textos vehiculen una conversa polifònica, la promouen i connecten un conjunt d'interlocutors que poden congeniar o dissentir, sense importar que hagin viscut en segles diferents o resideixin en punts oposats del planeta. Allò comunitari està penetrant constantment en la nostra relació amb l'escriptura, i cap text, per això, ens pertany del tot. Mai el que escrivim no és del tot propietat nostra.

Recapitulant

Ara que ja hem assenyalat algunes de les possibles connexions entre escriptura, autoria i comunitat, tornem a les idees centrals de l'apartat amb una constel·lació de preguntes. L'objectiu és que pugueu interioritzar tot el que s'ha dit i incorporar-ho fluidament al vostre procés d'escriptura.

1) Recordeu quines són les lectures que més us han influenciat?

2) Com diríeu que apareixen les veus dels altres en els vostres processos d'escriptura? Us contagieu de la forma i de l'estil dels llibres que llegiu o dels arguments de fons?

Referència bibliogràfica

Wu Ming (s/d). *What is the Wu Ming Foundation?* [en línia].

3) Talleu i enganxeu fragments de textos aliens? Com s'interrelacionen aquests fragments amb la vostra escriptura?

6. Fer-se manifest

Dins de les diferents instàncies textuais que formen el món de l'art és possible assajar maneres d'enunciació en les quals les idees són escenificades consistentment i desafiadament. Abans que crear seqüències de paràgrafs en les quals la nostra posició apareix ambigüament suggerida, ara es tracta d'analitzar del tot una situació i expressar amb rotunditat la nostra mirada. En aquest apartat esmentarem algunes possibilitats d'escriptura que abracen i es constitueixen a partir d'un **posicionament fortament polític**.

Un primer exemple interessant dins d'aquesta línia d'escriptura el conformen artistes que, a més de fer els seus projectes, escriuen **assajos crítics**. La producció teòrica de Hito Steyerl o de Harun Farocki, per exemple, no és un satèl·lit acadèmic de la seva obra, sinó un món amb plenitud d'autonomia i sentit. La massificació de la imatge digital, l'estatut de la imatge en moviment, la fàbrica contemporània i la resta dels temes recurrents dels seus projectes són esmicolats amb eines heterogènies i des de pràctiques que aporten punts de vista i sensibilitats diverses. Obra artística i textos crítics funden una relació de cooperació per enriquir-se mútuament: ni els textos expliquen les obres ni les obres il·lustren els textos. Artistes com Kodwo Eshun, Andrea Fraser o Alexander Kluge també han fet importants contribucions en aquest sentit.

Històricament, el format per a la vehiculació d'idees polítiques més característic de les pràctiques artístiques és el manifest.

Un **manifest** és una declaració pública d'intencions, motius o opinions d'un autor o d'un moviment. Utilitzats com a eina predilecta per futuristes, surrealistes i bona part de les avantguardes heroiques, els manifestos busquen consolidar una retòrica de xoc que desestabilitzi el present.

És un tipus de textualitat que carrega teatralment contra el sentit comú i proposa destruir les antigues herències per ampliar la nostra visió del futur. El manifest, igual que la noció d'avantguarda, conté un ingredient antagonista: és una peça d'escriptura concebuda com a **instrument d'atac**. En el seu cèlebre manifest, Filippo Tommaso Marinetti, ideòleg feixista i fundador del futurisme, proclama:

«No hi ha bellesa sinó en la lluita. Cap obra d'art sense caràcter agressiu no es pot considerar una obra mestra. La pintura ha de ser concebuda com un assalt violent contra les forces desconeegudes, per reduir-les a prostrar-se davant de l'home».

F. T. Marinetti (1909). Manifiesto Futurista». *Le Figaro*. Disponible a: <https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_futurista>

Referències bibliogràfiques

H. Steyerl (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

H. Farocki (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Davant d'aquest elogi de la guerra, quins acostumen a ser els tipus de sensibilitat textual que es presenten com a alternativa? El text de Jon Mikel Euba que hem vist en l'apartat «La primera persona» glossa també exemples d'escriptures d'atac (recordem les literatures masclistes-leninistes), però al mateix temps descriu una altra manera d'escriptura no caracteritzada pel replegament defensiu, l'obertura a la vulnerabilitat o la conciliació dels antagonismes, sinó per la **voluntat de fugida**. Euba la defineix així:

«Les paraules s'utilitzen, en aquest tipus de tàctica, conformant com a màxim una memòria o un informe neutre (sense càrregues) del que succeeix durant qualsevol procés de producció. Tècnicament, aquesta neutralitat i desapassionament es maneja com si es jugués als escacs: no es tracta tant d'atacar emocionalment, sinó de jugar estratègicament perquè al final deixis l'adversari en evidència. De manera que l'enemic o l'objectiu s'adoni només al final que és en perill».

J. M. Euba (2013). *Sobre producción, sobredosis, sobreproduciendo* (pàg. 5). Sant Sebastià: Ere-muak. Disponible a: <<https://www.ere-muak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosi-sobreproduciendo>>

Aquesta forma d'escriptura no promou un llenguatge agressiu sinó elusiu, no està en posició d'atac sinó en retirada permanent; és la **veu diplomàtica** allunyant-se del focus de conflictes per intervenir subtilment des de la distància. Aquesta manera d'escriure crea una realitat esmunyedissa i ambivalent i assumeix un to moltes vegades emprat en textos museogràfics i institucionals. És important, en apropar-nos a aquestes escriptures, poder desglossar-les i desxifrar les coses que intenten dir des d'una aparent neutralitat, així com tot allò que decideixen no dir, les discussions de què decideixen allunyar-se.

Els manifestos artístics han perdut actualitat des de la dècada de 1970, però el format manifest, en sentit general, ha perviscut com un vehicle textual poderós. Els manifestos més difosos de les últimes dècades no provenen d'autors o de moviments artístics, sinó d'acadèmics heterodoxos i moviments socials que els utilitzen per difondre i concentrar l'atenció sobre les seves idees.

El *Manifiesto para cyborgs* de Donna Haraway, el *Manifiesto contrasexual* de Paul B. Preciado o el *Manifiesto aceleracionista* de Nick Srnicek i Alex Williams són exemples de la capacitat de provocació i d'obertura de debats massius d'aquest format d'escriptura. De manera més situada i entrelaçada al territori, formes d'activisme transfeminista, migrant, antiracista i sexodissident també organitzen l'agenda de reivindicacions fent un ús expressiu i meticulós d'aquesta eina.

Recapitulant

Ara que ja hem vist exemples per entendre l'escriptura crítica i com funciona el format manifest, tornem a les idees centrals de l'apartat amb una constel·lació de preguntes. L'objectiu és que pugueu interioritzar tot el que s'ha dit i incorporar-ho fluidament al vostre procés d'escriptura.

Referències bibliogràfiques

D. Haraway (2016). *Manifiesto para cyborgs*. Madrid: Puente Aéreo.

P. B. Preciado (2016). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

N. Srnicek; A. Williams (2013). *Manifiesto aceleracionista* [en línia].

Diversos autors (s/d). *Manifiesto Transfeminista-transfronterizo* [en línia].

- 1) Heu provat d'escriure un text sobre la vostra obra amb un estil neutre, equidistant i desapassionat?
- 2) Heu provat d'escriure textos crítics en paral·lel al vostre treball artístic? Quins autors o autores creieu que podrien servir-vos d'inspiració?
- 3) Com creieu que seria la descripció d'una de les vostres obres si l'haguéssiu d'explicar en un manifest? Quines idees polítiques s'hi vehicularien?

7. Escriure en l'àmbit: la mescla lúcida

Allò que acostumem a anomenar «àmbit artístic» o «món de l'art» està integrat per diversos rols que duen aparellats **moltes formes diferents d'escriptura**. Sovint ens trobem textos curatorials, com ara introduccions de catàlegs, amb ressenyes i crítiques d'art que desglossen exposicions i assajos acadèmics d'anàlisi de moviments i períodes, amb entrevistes i paràgrafs dissenyats per rebotar i accelerar-se a les xarxes socials. No obstant això, quan intentem destil·lar les característiques fonamentals de tots aquests àmbits d'escriptura, les seves diferències no acaben d'aparèixer amb claredat.

Aquestes diferents veus, almenys en la seva interacció dins de l'ecosistema artístic, tendeixen avui dia a **homogeneïtzar-se**.

L'escriptora María Gainza, per exemple, es va dedicar durant molts anys a la crítica d'art, publicant en diaris i revistes com *The New York Times*, *Artforum*, *Radar* o *ARTNews*. Tanmateix, en algun moment, aquest format no va ser suficient i va començar a embastar relats que desbordaven els cànons estilístics de la crítica i la literatura. Així va néixer el llibre *El nervio óptico* (2014), un **text híbrid** que abraça multiplicitat de registres d'escriptura, com ara la crítica d'art, la novel·la autobiogràfica i el diari íntim. En una entrevista duta a terme arran d'aquesta primera novel·la, Gainza comentava:

«Jo crec que sempre visc entre dos mons. Abans ho patia, creia que era un defecte, una falta d'especialització. Ara penso que pot arribar a ser un avantatge. Crítica, en el sentit estricte de la paraula, no ho soc. Si preguntes a un crític d'acadèmia què pensa del que faig, segur que fa una ganyota».

A. Wajszczuk (2014, 5 d'octubre). «Chica bien». *Radar* (pàg. 12). Disponible a: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10078-2014-10-05.html>>

La ganyota que imagina Gainza és una imatge útil per il·lustrar la resistència que de vegades produeixen aquests textos híbrids. Acostuma a ser proferida per algú que en el fons desitja ordenar els àmbits d'escriptura, i ordenar aquí implica assignar rols especialitzats i ben definits, és a dir, confinar les tasques als especialistes i sostenir la divisió del treball dins de l'acadèmia i de les indústries culturals. La ganyota és una subtil desaprovació de les formes vives d'escriptura que llisquen entre espais compartimentats, que canvien massa de pressa de forma i d'interessos. El que s'intenta ordenar és tot allò sense disciplina, allò que produeix moviment, però que no es deixa capturar.

Més endavant de l'entrevista, l'autora explica que:

Referència bibliogràfica

M. Gainza (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.

«[...] sempre que visitava museus me n'anava amb la sensació que els textos de la sala i els fullets estaven morts. Eren textos grisos que parlaven amb molt d'argot i no aconseguien explicar a l'espectador per què aquell tros de tela podia arribar a ser alguna cosa important. Alguna vegada vaig pensar que el meu treball ideal seria poder reescriure tots els textos dels museus de Buenos Aires. Com que ningú no m'oferiria aquest lloc, el meu pla B va ser escriure una guia privada. Volia parlar dels meus quadres favorits, que no necessàriament són els millors. Així va començar el llibre, com una guia capritxosa de museus».

A. Wajszczuk (2014, 5 d'octubre). «Chica bien». *Radar* (pàg. 12). Disponible a: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10078-2014-10-05.html>>

Aquí Gainza va més lluny i deixa entreveure quelcom important. La guia capritxosa de museus sintetitza la manera com ella cerca i troba un lloc vivificant des d'on escriure. És un pas cap a l'«**escriptura nerviosa**» a la qual al·ludeix el filòsof Peter Sloterdijk, una escriptura «marcada per tatuatges emocionals, també coneguts com enneagrames, que cap educació no és capaç de cobrir del tot i cap conversa no aconsegueix amagar del tot» (Rivera Garza, 2013, pàg. 61). No es tracta aleshores de barrejar per barrejar, sinó de localitzar els punts vitals que ens permeten sustentar l'escriptura en el desig. El cas de María Gainza no és tan diferent del de qualsevol altre autor. Assenyala un procés de cerca infinita, mai resolt, pel qual perseguim allò que ens mobilitza per després triar les eines que millor ens acompanyaran durant el viatge. L'arxiu de les pràctiques artístiques és especialment prolífic en aquest sentit: és una enorme caixa d'eines. Acumula moltíssims instruments i procediments experimentals que estan en estat de latència esperant ser barrejats o empesos cap a nous dominis creatius. Quan Gainza exagera dient que «l'art va sempre dues rajoles per davant de la literatura» (Rodríguez Marcos, 2019) es refereix justament a això, esbossa una idea que ja han confirmat molts escriptors que abracen el llegat conceptual i apropiacionista. La col·lisió i la mescla, dins de les pràctiques artístiques, són motiu de celebració, representen el contrari de l'«escriptura morta».

El cas concret de Gainza representa l'assemblatge de dues tradicions diferents d'escriptura.

Però si observem detalladament, veurem que allò que col·lisiona i és permanentment tensat en les pràctiques artístiques no són només règims textuals contraposats. L'ecosistema de l'art contemporani es connecta, per exemple, a sensibilitats poètiques amb materials anòmals, a investigacions científiques amb formes d'activisme i a pedagogies radicals amb patronats de museus que financen processos el valor dels quals resideix en l'experimentació. És la col·lisió del paraigua i de la màquina de cosir, seguint l'epifania dels poetes surrealistes, el «remenat de teoria i perfum» assenyalat alguna vegada pel curador Cuauhtémoc Medina (2016). No es tracta només de barrejar escriptures, les pràctiques artístiques promouen i celebren la creació de superfícies on **reacoblir tot tipus de components**.

Referències bibliogràfiques

C. Rivera Garza (2013). *Los muertos indóciles*. Mèxic: Tusquets.

J. Rodríguez Marcos (2019, 7 de desembre). «María Gainza: "Hay cientos de escritoras mejores que yo"» [en línia]. *El País*.

Referència bibliogràfica

C. Medina (2016). *Son[í]a #227* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona.

El projecte *Contarlo todo sin saber cómo* (2012) del curador Martí Manen també desorganitza les sedimentacions institucionals i aprofita la destresa vivificant de la mescla. Dut a terme en el CA2M a Móstoles, la proposta recull l'obra de deu artistes i s'utilitza per fer simultàniament una exposició i una novel·la. Aquest **dobte format** permet introduir una turbulència en el repartiment habitual de les tasques. La trama del llibre se centra en la vida emocional dels personatges, però mentre la història avança totes les obres presentades en l'exposició esdevenen material literari. Així els visitants es converteixen en lectors i els lectors incorporen com a literatura el guió museogràfic entrelaçat a les pàgines del llibre. L'obra dels artistes serveix «com a base per estructurar la ficció. Els papers canvien, els rols també» (Manen, 2012, pàg. 180).

Un altre exemple en la mateixa línia és el llibre *Ficciones patógenas* (2018) de l'artista Duen Sacchi, que també assaja un desdoblament expositiu i literari. Es tracta d'un conjunt de relats i dibuixos que desafien la racionalitat científica mitjançant una hipòtesi insòlita segons la qual la poma ingerida per Adam podria haver-se convertit, després de l'expulsió del paradís, en un òrgan del cos humà. El llibre i els dibuixos, el circuit editorial i la sala d'exposicions, apareixen aquí també com a superfícies assemblades per mitjà de les quals un projecte inventa i sosté un territori a la seva mida. Projectes transliteraris recents com ara *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci (2017) o *Hemano de hielo* (2016) d'Alicia Kopf fan operacions expressives similars.

En un text clàssic, comissionat per *e-flux* fa gairebé dues dècades, l'artista Ricardo Basbaum declarava el seu amor cap als «artistes-etc», noció que ell mateix encunyava llavors per referir-se als artistes que no són artistes-artistes, sinó que són **artistes i alguna cosa més** (artistes-escriptors, per exemple), que depassen els seus contorns autorials i que amb aquesta mescla obstinada d'activitats alimenten i fan complexes les pràctiques artístiques. Basbaum apuntava en un passatge el següent:

«Els artistes-etc fins i tot porten a l'avantguarda connexions entre l'art i la vida (per exemple, el no-artista de Kaprow), l'art i les comunitats, obrint un camí per a una estranya i rica mixtura de circumstàncies casuals i singulars, diferències culturals i socials, i idees».

R. Basbaum (2004). *Amo a los artistas-etc*. Madrid: Vendedores de humo. Disponible a: <https://issuu.com/casa_tomada/docs/amo_los_artistas-etc>

Aquesta dimensió proteica de la mixtura assenyalada per Ricardo Basbaum és vàlida, en realitat, per a qualsevol persona interessada en la creativitat: per als jardiniers-poetes, els enginyers-escultors, els periodistes-DJ, o bé per als poemes que són assajos, els objectes que són ressenyes i les novel·les que són manuals. Fins i tot amb una simplificació semblant d'etiquetes, les possibilitats textuais són infinites. La mescla de la memòria acumulada en l'arxiu de les disciplines sempre obre **possibilitats expressives noves**.

Recapitulant

Referència bibliogràfica

M. Manen (2012). *Contarlo todo sin saber cómo*. Madrid: CA2M ed.

Referència bibliogràfica

D. Sacchi (2018). *Ficciones patógenas* [en línia]. Madrid: Brumaria.

Ara que ja hem recorregut exemples de com la mescla pot ser un poderós motor creatiu, tornem a les idees centrals de l'apartat amb una constel·lació de preguntes. L'objectiu és que pugueu interioritzar tot el que s'ha dit i incorporar-ho fluidament al vostre procés d'espectura.

- 1) Quines són les tradicions literàries amb les quals no teniu cap relació? Heu intentat, per exemple, compondre textos com si fóssiu novel·listes o poetes?
- 2) Acostumeu a escriure sempre d'una manera semblant o us permeteu experimentar i barrejar noves formes d'espectura?
- 3) Imagineu-vos la vostra espectura com un organisme viu. Amb quins estils i formats nous podríeu alimentar-la per fer-la créixer de manera més complexa?

8. Epíleg: tres convencions

Per acabar, comentarem tres recursos textuais fonamentals dins de les pràctiques artístiques que acostumen a demanar-se quan presentem públicament el nostre treball: l'*statement*, la biografia i el portafolis. Són recursos ineludibles a l'hora de resoldre qüestions pràctiques, com ara presentar-se a premis i a beques, enviar l'obra a comissaris i a galeristes o, simplement, compartir el que fem a internet.

1) Comencem per l'*statement*. Es tracta d'una noció que utilitzem per referir-nos a una declaració escrita mitjançant la qual compartim les **bases fonamentals del nostre treball**. És un espai dedicat a explicar què és el que fem i quines són les nostres motivacions. Parlem idealment d'un text curt, de pocs paràgrafs, que desplega algunes de les complexitats de la nostra obra de la manera més simple possible. La claredat és important perquè aquest al·legat és una de les primeres línies de comunicació entre l'artista i el públic. La seva funció inclou l'hospitalitat, així com generar un marc de lectura capaç de facilitar l'accés a les persones que no coneixen el nostre àmbit d'interessos. També és important tenir present que, de vegades, aquest marc pot convertir-se en una barrera. Encara que l'*statement* fixa unes coordenades d'identitat que ens ajuden a comunicar el que fem, ha de ser entès com un objecte dinàmic, un marc capaç d'estirar-se per no constrènyer la direcció dels nostres processos quan aquests comencen a avançar en una de nova. Conceptualitzar una línia de treball clara genera una inèrcia pròpia, i això és quelcom bo, però té com a contrapartida que pot encotillar el cos d'obres dins d'uns límits que a llarg termini siguin claustrofòbics. Finalment, l'*statement* és l'espai on podem connectar amb una conversa col·lectiva, amb una disputa de sentit que és sempre més gran que les obres en si mateixes. És l'espai on podem compartir obertament les nostres posicions.

2) La **biografia** és molt menys complexa. Es tracta d'una narració curta en la qual incloem les nostres **dades personals i els principals mèrits professionals**: on estudiem, en quines exposicions participem, quines publicacions hem fet, etc. És recomanable mantenir també la simplicitat i la brevetat en aquest text, incloent-hi només alguns esdeveniments escollits, explicats de manera precisa i sense exageracions. Igual que l'*statement*, precisa un treball minuciós d'edició. Els esdeveniments que decidim incloure en la biografia formen el nostre perfil com a autors. Per exemple, podem donar més pes a les publicacions que a les exposicions (si volem emfatitzar que ens interessa explorar els materials impresos abans que l'espai expositiu), o més a les residències que a les col·leccions que han adquirit el nostre treball (si volem subratllar que ens interessa moure'ns per diferents contextos i fer projectes situats). Com hem esmentat en l'apartat «La primera persona», es tracta de dinàmiques de

disseny mitjançant les quals modelem una versió de nosaltres mateixos. Tant l'*statement* com la biografia són peces textuais fetes per consolidar les nostres veus com a autors.

3) El **portafolis** és el document que recull una **selecció del nostre treball artístic**. Es tracta d'una eina vital de comunicació a la qual cal dedicar temps i energia. Els processos d'edició dels materials, la redacció dels epígrafs de les obres i les imatges escollides han d'estar orientats a subratllar les nostres àrees d'interès i a crear una gramàtica coherent amb el nostre treball. Segons les característiques del que fem podria ser més adequat, per exemple, un portafolis organitzat per projectes que per obres singulars. El format d'embolcall narratiu per projectes és habitual perquè delimita i compartimenta clarament la nostra producció artística. Fa que processos de treball complexos i plens de ramificacions emergeixin com a formes impol·lutes i autoconclusives. Però aquesta mateixa destresa també representa un problema quan ens cal comunicar obres que no es van concebre amb objectius ni calendaris predeterminats, sinó que formen part d'un procés obert d'experimentació, amb contorns difusos i temporalitats canvians. Els artistes que treballen peça per peça, sense una connexió argumental entre elles o un paraigua conceptual que les amalgami, han d'emprar estratègies narratives diferents per seqüenciar les obres fluidament dins del portafolis.

En l'apartat «Espectura i imaginació» hem esmentat que relatar els projectes que ja hem fet també implica un acte productiu d'imaginació. En relació amb això, és important analitzar la constel·lació de conceptes i de vocabularis que convoquem per validar-la. Perquè, com emboliquem de legitimitat i prestigi els nostres textos? Com fem que siguin interessants per als altres? Un camí possible, que pot sonar banal, però que ocorre sovint, és citar autors reconeguts els textos dels quals desperten interès. Això genera una transferència de legitimitat des d'àmbits acadèmics o científics, una sort d'«efecte d'autoritat» pel qual les idees i els vocabularis impulsats des de centres de poder reverberen en la nostra obra i la carreguen d'atenció. Encara que això implica sumar-se a una conversa col·lectiva en marxa (que amb seguretat té validesa i pot ser, fins i tot, urgent), prioritzar tot allò que fugaçment captiva l'àmbit artístic, llançar-nos com un banc de peixos que absorbeix cada nou concepte *sexy* que eventualment comença a circular, pot ser problemàtic. És recomanable conrear un univers de referents propis que pugui interactuar amb les discussions en marxa, però que resisteixi la volatilitat dels consums culturals.

Per acabar aquest document, direm que totes les reflexions esgrimides en els apartats anteriors són aplicables també a la redacció de la nostra biografia, el nostre *statement* i el nostre portafolis. Les escriptures barrejades, les escriptures de fugida i atac, els esmicolaments crítics, les escriptures performatives, les escriptures declamatives, les escriptures comunitàries, les eines i les constriccions del material-escriptura també es poden incorporar com a possibilitats va-

luoses. De les visions a les previsions, de les llavors latents a les relatories d'allò fet, tot àmbit d'escriptura sempre pot ser reconfigurat, expandit i desplaçat a dominis creatius nous.

Bibliografia

Les eines: inventar un temps per a la nostra pràctica

Anzaldúa, G. (1980). *Una carta a escriptoras tercermundistas* [en línia]. [Data de consulta: 27 de juny de 2020]. Disponible a: <<https://vdocuments.mx/una-carta-a-escriptoras-tercermundistas-gloria-anzaldua.html>>

Cañellas, M. (2017). *El olor de una montaña por dentro*. Barcelona: Sala d'Art Jove & La Panera.

Esnorquel (2019). *Apnea #10, una conversación con Tamara Díaz Bringas* [en línia]. [Data de consulta: 27 de juny de 2020]. Disponible a: <<http://esnorquel.es/apnea-10-conversacion-con-tamara-diaz-bringas/>>

Esnorquel (2019). *Apnea #12, una conversación con Blanca Callén* [en línia]. [Data de consulta: 27 de juny de 2020]. Disponible a: <<http://esnorquel.es/apnea-12-conversacion-con-blanca-callen/#more-2543>>

Ingold, T. (2015). *Líneas, una breve historia*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. Mèxic: Tusquets.

Woolf, V. (2008). *Una habitación propia* (edició original 1929) [en línia]. [Data de consulta: 27 de juny de 2020]. Disponible a: <<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>>

El material-escriptura: propietats i comportaments

Egaña, L. (2019). *Metodologías subnormales. Manual práctico para investigadoras desadaptadas* [projecte d'investigació artística]. Barcelona: Hangar.

Fernández Mallo, A. (2011). *El hacedor (de Borges) Remake*. Madrid: Alfaguara.

flores, v. (2018). *Son[i]a #257* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/val-flores-main/capsula>>

Goldsmith, K. (2015). *Escriptura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.

La Nación (2016, 23 de novembre). «Procesan al autor de El aleph engordado por “defraudación”» [en línia]. *La Nación*. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/procesan-al-autor-de-el-aleph-engordado-por-defraudacion-nid1958635>>

Perec, G. (1997). *El secuestro*. Barcelona: Anagrama.

Plender, O. (2019). *Son[i]a #294* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/olivia-plender/capsula>>

Queneau, R. (2006). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez Marcos, J. (2011, 1 d'octubre). «Los peligros de “rehacer” la obra literaria de Borges» [en línia]. *El País*. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html>

Saavedra Galindo, A. (2018). «Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph Engordado* de Pablo Katchadjian» [en línia]. *Revista Chilena de Literatura* (núm. 97). [Data de consulta: 4 d'octubre de 2019]. Disponible a: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952018000100269>

Salgado, M. (2017). *Son[i]a #247* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona. [Data de consulta: 5 de desembre de 2019]. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/maria-salgado-main/capsula>>

Vilanova, O. (2010). *La gran risa: ensayo sobre la significación de lo más cómico*. Barcelona: autoedició.

Esriptura i imaginació

Euba, J. M. (2013). *Sobre producció, sobredosis, sobreproduciendo* [en línia]. Sant Sebastià: Eremuak. [Data de consulta: 29 de gener de 2020]. Disponible a: <<https://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Wagensberg, J. (1998). *Ideas para la imaginación impura*. Barcelona: Tusquets.

La primera persona

Bolaño, R. (1999). *La belleza de pensar* [en línia]. Feria Internacional del Libro. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E>>

Coderch, L. (2016). *Son[í]ja #225* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-225-lua-coderch>>

Coderch, L. (2018). *Shelter* [en línia]. [Data de consulta: 14 de setembre de 2020]. Disponible a: <<https://vimeo.com/290357931>>

Euba, J. M. (2013). *Sobre producció, sobredosis, sobreproduciendo* [en línia]. Sant Sebastià: Eremuak. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

Groys, B. (2014). *La producción de sinceridad. Volverse Público*. Buenos Aires: Caja Negra.

Krauss, C. (1997). *I Love Dick*. Los Angeles: Semiotext(e).

Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonki*. Barcelona: Espasa.

Valdés, A. (2019). *Distraídos venceremos. Usos y derivas en la escritura autobiográfica*. Barcelona: Jekill&Jill.

Vallejo, R. (1999). *Acoso textual*. Barcelona: Editorial Planeta.

Wagensberg, J. (1998). *Yo, lo superfluo y el error*. Barcelona: Tusquets.

Wulf, A. (2016). *La invención de la naturaleza*. Madrid: Taurus.

Autoria i comunitat

Goldsmith, K. (2001). *Soliloquy* [en línia]. Nova York: Granary Books. [Data de consulta: 14 de setembre de 2020]. Disponible a: <https://collection.eliterature.org/1/works/goldsmith_soliloquy.html>

Goldsmith, K. (2003). *Day* [en línia]. Massachusetts: The figures. [Data de consulta: 14 de setembre de 2020]. Disponible a: <https://monoskop.org/images/3/3c/Goldsmith_Kenneth_Day_2003.pdf>

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. Mèxic: Tusquets.

Wu Ming (s/d). *What is the Wu Ming Foundation?* [en línia]. Sant Sebastià: Eremuak. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://www.wumingfoundation.com/giap/ques-la-wu-ming-foundation/>>

Fer-se manifest

Euba, J. M. (2013). *Sobre producció, sobredosis, sobreproduciendo* [en línia]. Sant Sebastià: Eremuak. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<https://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Haraway, D. (2016). *Manifiesto para cyborgs*. Madrid: Puente Aéreo.

Marinetti, F. T. (1909). Manifiesto Futurista [en línia]. *Le Figaro*. [Data de consulta: 14 de setembre de 2020]. Disponible a: <https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_futurista>

Preciado, P. B. (2016). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Srnicsek, N.; Williams, A. (2013). *Manifiesto aceleracionista* [en línia]. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <<http://syntheticedifice.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-aceleracionista1.pdf>>

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Diversos autors (s/d). *Manifiesto Transfeminista-transfronterizo* [en línia]. [Data de consulta: 27 d'abril de 2020]. Disponible a: <http://sindominio.net/karakola/IMG/pdf_Manifiestofinal2.pdf>

Escriure en l'àmbit: la mescla lúcida

Aisenberg, D. (2018). *MDA, Apuntes para un aprendizaje en artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Basbaum, R. (2004). *Amo a los artistas-etc* [en línia]. Madrid: Vendedores de humo. [Data de consulta: 4 de desembre de 2019]. Disponible a: <https://issuu.com/casa_tomada/docs/amo_los_artistas-etc>

Gainza, M. (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.

Gainza, M. (2018). *La luz negra*. Barcelona: Anagrama.

Manen, M. (2012). *Contarlo todo sin saber cómo*. Madrid: CA2M ed.

Medina, C. (2016). *Son[i]a #227* [en línia]. Podcast de Ràdio Web MACBA. Barcelona. [Data de consulta: 24 de novembre de 2019]. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/cuauh-temoc-medina-tag>>

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. Mèxic: Tusquets.

Rodríguez Marcos, J. (2019, 7 de desembre). «María Gainza: “Hay cientos de escritoras mejores que yo”» [entrevista en línia]. *El País*. [Data de consulta: 14 de desembre de 2019]. Disponible a: <https://elpais.com/cultura/2019/12/07/actualidad/1575724406_632448.html>

Sacchi, D. (2018). *Ficciones patógenas* [en línia]. Madrid: Brumaria. [Data de consulta: 16 de gener de 2020]. Disponible a: <<https://cargocollective.com/duenxarasacchi/Ficciones-Patogenas>>

Wajszczuk, A. (2014, 5 d'octubre). «Chica bien». *Radar* (pàg. 12) [en línia]. [Data de consulta: 7 de novembre de 2019]. Disponible a: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10078-2014-10-05.html>>

