



Ajuntament de  
**Barcelona**

[LA VIRREINA]

CENTRE  
DE LA IMATGE



# **Ketty La Rocca**

## **LE MIE PAROLE**

Del 8 d'abril al 18 de juny de 2017

**Dossier de premsa**  
**7 d'abril de 2017**

## **KETTY LA ROCCA**

Del 7 d'abril al 18 de juny de 2017  
Comissari: Valentín Roma

Pionera en el territori de la poesia visual, Ketty La Rocca (La Spezia, 1938 – Florència, 1976) aplega en la seva trajectòria aquelles línies de ruptura que, partint de la neoavantguarda italiana dels anys seixanta, eclosionaran durant la dècada posterior. El rebuig del sentimentalisme neorealista i la deconstrucció dels estereotips femenins són trets que caracteritzen les seves obres.

**In punta di piedi  
ho versato dell'acqua  
nell'orecchio,  
ho atteso l'onda.  
Nessuna barca  
Contiene le mie mani,  
ogni mio legno si schianta  
dal mio caldo.<sup>1</sup>**

«Tu has acceptat els símbols de la cultura oficial, però els has transformat en símbols que s'han convertit en propis»:<sup>2</sup> amb aquestes paraules Ketty La Rocca (La Spezia, 14 de juliol de 1938 – Florència, 7 febrer de 1976) prenia posició i ens advertia sobre els perills de l'anomenada cultura occidental. Introduir-nos en les creacions de Ketty La Rocca és assumir un desafiament, el mateix que ella va acceptar al llarg de tota la seva vida.

Un cop va acabar la seva formació universitària en Magisteri l'any 1956, Ketty La Rocca es va establir a Florència, on a principis dels anys seixanta va començar a interessar-se per la poesia visual i va entrar en contacte amb Camillo (Lelio Missoni) i Eugenio Miccini, fundadors juntament amb Lamberto Pignotti del Gruppo 70, una de les expressions «verbo-visives» de la neoavantguarda italiana.<sup>3</sup> A partir del 1964, La Rocca va començar a

---

<sup>1</sup> «De puntetes / he vessat aigua / a l'orella, / he esperat l'onada. / Cap barca / no conté les meves mans, / cadascuna de les meves estelles s'estavella / des de la meva calor.» SACCÀ, Lucilla. «Inedito, 1971», *Kettyestelles s'estavella / des de la meva calor.* SACCÀ, Lucilla. «Inedito, 1971», *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Torí, 2005, p. 32. La traducció és nostra.

<sup>2</sup> SACCÀ, Lucilla. «Estratto Della trascrizione Della registrazione avvenuta fra Ketty La Rocca e l'amica Verita Monselles», *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, *op. cit.*, p. 140. La traducció és nostra.

<sup>3</sup> El Gruppo 70 va néixer el 1963 durant la convenció florentina *Art i comunicació* i *Art i tecnologia* amb l'objectiu d'iniciar una mena de guerra semiològica contra el sistema de comunicació de massa. D'esperit interdisciplinari, es van centrar a potenciar el llenguatge artístic a través de les sinergies entre els diversos codis expressius per aglutinar, d'alguna manera, la immediatesa i eficàcia comunicativa de la llengua parlada i de la publicitat. La poesia visiva experimenta la possibilitat d'instaurar relacions entre la cultura i la comunicació de massa a través d'una síntesi en forma de collage, barreja de paraula i imatge/escriptura i pintura, que

compondre alguns collages, retallant imatges fotogràfiques i paraules de revistes publicitàries de la cultura popular. Va col·laborar activament amb el grup de 1966 a 1968, any en què —com la mateixa artista relata en una de les seves cartes— es fa palesa la ruptura entre alguns dels seus fundadors. De forma paral·lela, va rebre cursos de música electrònica i va treballar en un estudi de radiologia, cosa que segurament va influir en alguns dels seus treballs posteriors.

Malgrat tot, convé recordar els seus inicis com a professora d'educació elemental, ja que, com ella mateixa confessa, aquesta experiència la va fer interessar-se pel problema del llenguatge en relació amb el poder i amb la construcció de rols assumits de forma inconscient. En un text de 1962, La Rocca ens revela alguna de les seves preocupacions sobre l'actitud que mostren els alumnes a l'hora de no poder trencar amb els cànons i amb el que s'espera d'ells. L'artista explica que no són capaços d'expressar-se lliurement i que, d'alguna manera, segueixen els esquemes apresos sense permetre's sortir-ne. Aquesta actitud és precisament la que ella evitarà al llarg de tota la seva vida, intentant sortir dels estereotips i apostant per una autonomia expressiva. És així com dins el Gruppo 70 La Rocca marca un camí autònom i individual a partir d'interessos que uneixen les seves preocupacions al voltant de les noves teories de la comunicació i el llenguatge. De fet, podem afirmar que el que constitueix el nucli teòric en els seus inicis parteix dels textos de Marshall McLuhan sobre la comunicació i la societat de la informació i les teories de Roland Barthes i Umberto Eco sobre els límits del llenguatge.

De la reflexió entorn de la poesia tecnològica i de la comprensió de l'herència avantguardista sobre el collage neix de forma gradual una comprensió poètica del fragment. La Rocca va començar a treballar amb la tècnica adoptada pel grup florentí, però ràpidament va anar afegint-hi alguns elements que responen a la recerca d'altres significats. De fet, hi ha una influència notable del text de Claude Lévi-Strauss *La pensée sauvage (El pensament salvatge)*, publicat el 1962. L'artista fa diverses referències a la publicació, no solament en els seus escrits personals, sinó també en la presentació del seu projecte de 1971 titulat *In principio erat*. És aquí on l'artista comença a demostrar un interès per les comunitats tribals per tal d'explicar el tema del llenguatge gestual i aprofundir-hi. Per a Ketty La Rocca, els elements simbòlics, màgics i fantàstics d'aquestes comunitats tenen una influència directa en la vida col·lectiva, configurant estructures de comportament. En una de les seves reflexions sobre el llenguatge, La Rocca escriu com, a diferència d'aquestes cultures, en el pensament occidental tots aquests elements han estat cancel·lats o

---

adquireix nous significats simbòlics. Sota aquests propòsits van crear un nou sistema, complex i heterogeni, que partia de la unió d'una lògica verbal i icònica.

directament relegats a un àmbit privat.<sup>4</sup> En aquest mateix període també es percep la influència que va poder tenir en el seu treball la lectura de Freud i Jung. L'artista s'interessa per la part emotiva que s'amaga rere els missatges, sobretot tenint en compte el que ella anomena «llenguatge dels alienats». La seva voluntat no era altra que comprendre algunes de les aberracions realitzades en les estructures que es consideraven normals. És per això que els seus processos creatius van intentar desestabilitzar les configuracions corrents dels materials verbals i icònics que configuren els fonaments comunicatius de la seva contemporaneïtat. L'exercici que La Rocca porta a terme provoca una mena de ruptura estructural que pot llegir-se clarament com una acció política i, al seu torn, s'apropa a una conceptualització al voltant del muntatge. La Rocca supera l'herència surrealista basada en l'automatisme i se centra en la recomposició de la unitat a partir de la teoria estructuralista, segons la qual els fragments es reagrupen seguint el principi anomenat «diferència mínima».

Els collages d'aquesta època responen, com hem apuntat, a un interès en la tècnica del muntatge, un procediment que apropa l'univers conceptual de La Rocca a les propostes dutes a terme pel grup d'escriptors experimentals conegut com a Gruppo 63.<sup>5</sup> Algunes de les influències directes les trobem en Umberto Eco i Nanni Balestrini, editor de totes les publicacions del grup en aquest període.

Tot i que no és difícil seguir la línia experimental que ens dirigeix a George Eliot o Ezra Pound, la particular tècnica combinatòria de La Rocca a l'hora de barrejar llenguatges tecnològics d'orígens diversos en referència a la qüestió lingüística, ens apropa a noves propostes cinematogràfiques que nodreixen qualsevol expressió artística consistent a realitzar una reflexió al voltant del llenguatge. De fet, segueix l'empremta que Umberto Eco apunta en la publicació d'*Opera aperta* (1962), assenyalant com apareix un element indeterminat que exerceix una funció dialogant en la construcció de qualsevol manifestació expressiva.

A partir de l'any 1966, Ketty La Rocca va començar a participar en nombroses exposicions col·lectives i accions, així com a desenvolupar una important tasca teòrica i poètica. Com veurem, aquest període coincideix amb el descobriment de la seva malaltia, circumstància que la conduirà a elaborar un llenguatge cada vegada més propi i autònom.

---

<sup>4</sup> SACCÀ, Lucilla. «Inedito Archivio M.V. 1971-1972, data proposta in relazione agli Studio sul linguaggio svolti in questo periodo», *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, op. cit., p. 127. La traducció és nostra.

<sup>5</sup> El Gruppo 63 fou un moviment literari de la neoavantguarda italiana. Es va constituir a Palerm l'octubre de 1963 després d'una conferència celebrada a Solunto per uns joves intel·lectuals. El grup, format per poetes, escriptors, crítics i estudiosos encoratjats pel desig d'experimentar amb noves formes d'expressió, volia trencar amb les estructures tradicionals de la literatura italiana i es va caracteritzar per una actitud propera a les idees del marxisme i a la teoria estructuralista. Rebutjaven les regles definides i defensaven l'experimentació de les formes lingüístiques, així com dels seus continguts.

Tot i tenir en compte que alguns teòrics han adscrit la seva trajectòria a un cert moviment minimalista, és ineludible pensar el seu treball partint de plantejaments sinestèsics. Podríem parlar d'una mena de sinestèsia minimalista que té el seu lloc en treballs en els quals retalla figures humanes i objectes seguint els seus perfils, amb la finalitat de crear analogies amb les lletres de l'alfabet. Parteix de la imatge del cos femení entenent-lo com un objecte mercantilitzat, transformant-lo en una figurasigne, anticipant-se d'alguna manera al que serà el seu treball successiu entorn de les mans. Aquestes figures retallades que apareixen als seus collages tenen una relació directa amb les lletres alfabètiques de grans dimensions realitzades en PVC el 1969. No és casualitat que, apuntant cap a la verticalitat del cos humà, s'assemblin a la lletra «i» de la paraula *io* i a la lletra «j» de la paraula *je* («jo» és la primera persona del singular en italià i francès). El fons d'aquests collages és sempre neutre, sovint negre, fet que accentua el caràcter paradoxal d'alguns dels breus missatges que acompanyen la imatge. El conjunt crea un impacte produït pel contrast entre els elements icono-verbals. Els sintagmes, concisos i àcids, s'intercalen amb la imatge i aconsegueixen revelar-se a manera d'aforismes. Convé no oblidar que la fotografia adopta en aquestes peces el sentit del *ready-made* duchampià, produint materials de consum visual gairebé instantani que, units a la brevetat del missatge, permeten aprofundir en la funció de l'aforisme entès com la possibilitat de no ser veritat, sinó de revelar-la.



*Dos punts, 1969*

La ironia que cada vegada més caracteritza el treball de Ketty La Rocca adopta la dimensió del *nonsense* presentat sempre sota formes refinades. Conscient del rastre que deixa una estètica de l'absurd en el seu treball, s'acosta a processos espontanis o automàtics propis d'una psicologia infantil. De fet, en una carta que envia a Lucy Lippard, responent a la pregunta d'aquesta sobre les paraules que fa servir en els seus *Riduzioni*, respon que els seus textos són sempre un absurd, una mena de paradoxa del llenguatge. Fins i tot si atenem les obres iconoverbals de matís polític, aconsegueix articular una poètica del no-res que emfatitza la desarticulació entre imatge i paraula que, al seu torn, esdevé metallenguatge. Com recull Ada De Pirro en un dels seus textos sobre el treball de La Rocca, el *nonsense* es relaciona amb la tradició del *Limerick* nascuda a Irlanda, tècnica que després va ser difosa en els països anglosaxons.<sup>6</sup> La Rocca va poder conèixer-la a través de l'*Enciclopedia dei ragazzi*, per a la qual se'n van traduir molts.



*Declaració d'artista, 1971*

Pel que fa a la seva poesia, continuem trobant aquesta empremta de l'*absurd*. La seva escriptura parteix de l'experiència artística i d'un coneixement sobre l'experiència dels poetes neoavantguardistes. En els seus textos poètics trobem fragments de frases i sintagmes aïllats sense un lligam aparent entre ells.<sup>7</sup> Per a La Rocca no hi ha distinció entre els enunciats publicitaris que trobem als seus collages o a les oracions poètiques que apareixen en els seus

---

<sup>6</sup> El *Limerick* és una forma poètica originada a Irlanda. Està formada per cinc versos amb un esquema de rima estricta: AABBA. Generalment té una funció humorística i, sovint, obscena.

<sup>7</sup> «100 lavatrici col buco nero rotondo perfetto. Da ogni buco un uomo precipita, l'abito a doppio petto è irrestrictibile. La cravatta firmata, la bocca aperta e anche le gambe e la braccia, è ancora disponibile, il cucciolo bastardo si annoia, gira la testa, non sa il ridicolo suo esserci con il secchiello, in bocca sul panchetto non pretende, di essere patetico, tutto è perfettamente razionale», [«100 rentadores amb el forat rodó de color negre perfecte. Des de cada forat un home es precipita, el vestit creuat és preengonit. La corbata signada, la boca oberta i també les cames i els braços, encara està disponible, el cadell bastard s'avorreix, gira el cap, no la pot ridiculitzar allí amb el cub, amb la boca en el banc no pretén, ser patètic, tot és perfectament racional»], poema inèdit, a SACCÀ, Lucilla, *Ketty La Rocca. I suoi scritti, op. cit.*, p. 40. La traducció és nostra.

escrits. El conjunt ve a incidir, un cop més, en l'interès que despertem en ella els mitjans de comunicació de massa. La manipulació que porta a terme mitjançant el llenguatge juga un paper significatiu i esdevé un estímul de la consciència per tal d'alliberar-la.

Sota aquesta empremta, La Rocca sent la necessitat d'abandonar la pàgina del llibre i els cartrons del collage. Amb la voluntat d'arribar a un públic més ampli, va començar a fabricar cartells publicitaris que col·locava en murs ubicats en l'espai públic. De la mateixa manera, va iniciar un tipus de treball realitzat sobre suports publicitaris en metall. Així va crear algunes de les seves peces senyalístiques de caràcter urbà en les quals introduïa missatges irònics i ambigus. De fet, com va apuntar Eco, els cartells de carrer són un bon exemple de comunicació de massa amb un objectiu pedagògic i cívic, ja que estimulen des d'un punt de vista emotiu els conductors i transeünts. Cap a 1967 el seu interès sobre la paraula es radicalitza encara més, com podem observar a *Verbum Parola Mot Word*, on la imatge cedeix protagonisme al vocable. Les composicions enigmàtiques dels cartells de carrer troben una correspondència amb el collage *Il mito ci sommerge* (El mite ens submergeix), realitzat uns quants anys abans. De fet, el conjunt dels seus treballs permet afirmar l'existència d'un fil conductor en tots. Una mena d'univers personal en què tot allò que succeeix en la seva vida apareix i reapareix sense atendre una línia cronològica. Interessos, estímuls i obsessions que nodreixen en tot moment la seva capacitat creativa. Malgrat les diferents tècniques utilitzades fins ara, tots els seus treballs responen a algunes de les qüestions que permeten classificar la gran majoria de les seves preocupacions sota tres epígrafs: el rol de la dona, el paper de l'Església i la discriminació entre el nord i el sud a les societats contemporànies. De fet, la seva preocupació sobre la seva condició com a dona l'acompanyarà al llarg de tota la vida, com mostra una carta que dirigeix a Lippard el 1975 en la qual li diu: «Li envio diverses fotografies amb alguns textos que he escrit i, per curiositat, un text sobre la meua posició com a dona. Encara, almenys a Itàlia, ser dona i fer la meua feina és d'una dificultat increïble».

A partir de 1968, La Rocca centra bona part de la seva recerca en les relacions que la funció del llenguatge comunicatiu manté amb el gest. Si Bruno Munari el 1963 havia publicat *Supplemento al dizionario italiano*, les indagacions de La Rocca s'avancen també al seu temps mitjançant la reivindicació del gest entès com a element autèntic i primigeni. No només en recupera la importància, sinó que denuncia com des de la societat de consum s'ha perdut la seva percepció, el seu enteniment, i s'ha dissipat la capacitat de lectura i d'expressió d'aquest. La Rocca considera especialment les mans emissores de missatges involuntaris; és per això que inicia un nou tipus de treball en el qual les mans es presenten de forma autònoma i única, com

demostra a *Dichiarazione d'artista* de l'any 1971. A aquests interessos es deuen algunes de les retransmissions televisives batejades com a *Nuovi Alfabeti* realitzades durant el mateix any. Aquests programes de caràcter experimental es dirigien a persones amb discapacitats auditives i permetien pensar la minusvalidesa d'una manera àmplia i transgressora.



*Fidel, 1974*

El 1972 exposa *Il Libro a mano*, un projecte que uns mesos més tard inclourà a *In principio erat* durant la xxxvi Biennal de Venècia. En la mateixa Biennal, La Rocca presentarà el vídeo *Appendice per una suplica* dins de la secció de *performance* i vídeo, comissariada per Gerry Schum. En tots dos treballs els moviments de les mans indiquen la comprensió immediata d'un gest entès com a signe. Un gest simple i autèntic que apel·la a tots aquests significats i significants que la manipulació lingüística de la cultura ha cancel·lat. Davant la



veracitat del signe, senzill i nu, el llenguatge dels mitjans de comunicació es descobreix artificial i fals, cosa que d'alguna manera continua vigent avui dia i que permet parlar d'una actitud visionària en relació amb els mitjans de comunicació de massa.

A partir d'aquesta època, la seva trajectòria es pot llegir com una immersió en allò que és corporal. Mitjançant fotografies, vídeos, cal·ligrafies i intervencions en diversos suports, el cos ocuparà un lloc central en els seus treballs. Cal diferenciar-lo d'aquelles expressions artístiques properes al *body art*, ja que el cos que desperta els seus interessos dialoga amb una mena de semiòtica d'aquest, com va saber interpretar Lea Vergine al seu llibre *Il corpo come linguaggio*, i no amb altres formes en què el cos esdevé un suport expressiu, sense deixar d'apel·lar-hi com a artefacte. Des d'aleshores, el mètode de treball de La Rocca es reafirma a partir de la diferenciació entre acció i documentació.

Tot i ser contemporània a les teories que permetien pensar el cos de l'artista com a objecte artístic, ella el diferencia i pren distància respecte d'aquestes definicions i de les possibles interpretacions derivades del fet de treballar en diferents mitjans. Totes les investigacions que durà a terme mitjançant el diàleg entre cos i paraula tindran present la importància del receptor, és a dir, del públic i de tots els elements o emissors que formaran part de l'espai en el qual desenvolupa l'acció.

Al seu torn, les seves accions o *performances* buscaran el punt àlgid entre el diàleg de la comunicació oral i l'acció física a partir d'una resolució visual que evidencii la comunió de totes dues, com demostra l'acció que va dur a terme en col·laboració amb Giordano Falzoni el 1973. De fet, aquesta peça titulada *Dal momento in cui*, pràcticament desconeguda fins ara, pot ser llegida com una variant de la més estudiada *Le mie parole, e tu?* Aquesta, composta per una sèrie de fotografies, així com pel vídeo *Appendice per una supplica*, respon a la seva recerca d'un llenguatge universal basat en l'escriptura manuscrita i en els gestos. Les seves reflexions la condueixen a un grau zero de les formes d'expressió per tal de construir un llenguatge autèntic que li permeti afirmar la seva identitat.

Durant aquesta època participarà en nombroses exposicions col·lectives tant d'àmbit nacional com internacional, fet que li facilitarà entrar en contacte amb altres artistes, entre els quals cal destacar Piero Manzoni. Casualment o no, van coincidir a l'exposició *Ricerca artistica dal 1960 al 1970*, en què Manzoni va participar amb la fotografia que mostra com signa una model que posa a manera d'escultura antiga. Aquesta fotografia va provocar que La Rocca iniciés una nova recerca a partir de la relació entre el cos i l'estatuària clàssica. D'aquí es deriven bona part dels seus *Riduzioni*, que al seu torn no solament

recuperen els seus interessos polítics, sinó també la pràctica de l'escriptura automàtica. Aquesta nova via la condueix a una mena de desintegració de la imatge; si, d'una banda, manté aquell sentit originari mitjançant el qual preval el perfil, d'una altra substitueix qualsevol al·lusió icònica per una cal·ligrafia automàtica, com reflecteixen les obres *Fidel*, *Golda Meir* o *Moshe Dayan*, totes de l'any 1974.



*La guerrilla*, 1964-65

Paral·lelament, havia dut a terme un altre tipus de treball fonamentat en l'ús de radiografies del seu propi cos. Si atenem 14 aquest període i el relacionem amb l'evolució de la seva malaltia, podem pensar en certa presència fantasmagòrica que reclama no solament pensar en la mort, sinó també un exercici d'una radicalitat introspectiva poques vegades evident. En una entrevista que li van fer en aquesta mateixa època, Ketty La Rocca va declarar no només que era conscient d'aquella mort que arribava, sinó que era possible no témer-la i assenyalar-la. Comentava que la majoria de les persones tenim alguna radiografia del nostre propi cos a casa, una imatge del nostre cos a la qual no donem la mateixa importància que a una fotografia de carnet. En canvi, es preguntava si no és la primera molt més personal i veraç, cosa que d'alguna manera assenyala a mode de metàfora el nostre ésser més íntim. La Rocca reivindicava de nou la falta de transparència i sinceritat a través de l'ús de les seves imatges corporals secretes, sense por de mostrar-se i d'ensenyar aquest «jo» que tant convoca a través dels seus treballs. Les seves *Craniologie*,

intenses i subtils, apunten a aquesta necessitat d'aplegar imatge i paraula en favor d'un pensament més íntim, en un diàleg efímer com la carn. Aquesta fugacitat del cos es contraposa a la permanència de la mateixa radiografia i a la capacitat de residir en el temps de la fotografia. Com subscrivia Roland Barthes, la capacitat de contemplar una foto ens condueix a una experiència íntima unida a la idea de la mort. Al final, ens trobem davant d'algunes radiografies del seu crani, que amaguen la seva mà a l'interior. El procés mitjançant el qual es realitzen revela el seu pensament i inquietuds. De nou, la seva escriptura sense sentit delinea el perfil de la imatge: preval el signe automàtic mentre s'esvaeix el traç d'allò que és corpori. Conscients que aquesta mateixa imatge és el recordatori de la nostra existència caduca.

Imma Prieto Carrillo

## **SALA 1**

En l'obra de Ketty La Rocca l'absència de significat és més que una figura retòrica o un enclavament per a la ironia. Es tracta d'un manifest fundacional, un diagnòstic.

Seguint els posicionaments dels poetes novíssims italians i del Gruppo 63 — Nanni Balestrini, Amelia Rosselli, Giorgio Manganelli, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco i Antonio Porta, entre d'altres—, els quals afirmaven que «l'única comunicació possible és comunicar la negació de la comunicació existent», l'absurd reflecteix de manera exacta no solament les opacitats de l'ésser, sinó, sobretot, que en són d'intel·ligibles els missatges de la història.

El *nonsense* constitueix, per tant, una mena de taula rasa, el grau zero d'escriptura i la mort definitiva de l'autor. Aquí queda lluny la inhibició transformada en mera actitud. Per contra, caldria referir-se a allò que és tautològic com a protesta davant l'esquizofrènia de la realitat, un cavall de Troia per sortir i entrar d'aquelles significacions unívokes i irreversibles.

## **SALA 2**

1

El «tu / vosaltres» (YOU) apel·la a certa subjectivitat col·lectiva des d'on amotinar-se contra aquest «jo» heroic i omnipresent de la literatura existencial de l'època —Alberto Moravia, Carlo Cassola, Giorgio Bassani i fins i tot Pier

Paolo Pasolini—, tot i que també és una correcció del sentimentalisme de les estètiques fotogràfiques i cinematogràfiques neorealistes.

Ketty La Rocca utilitza aquest *concepte* com un mantra que reescriu les imatges on es diposita, en les seqüències de mans que recorden les coreografies de la persuasió política o els abecedaris gestuals.

El 1965 l'artista va escriure: «Les dones només tenim accés a un llenguatge que és alhora aliè i hostil amb nosaltres». Cinc anys més tard va explorar la «batalla semiòtica dels sexes» a partir d'alguns antagonismes com a atracció *versus* repulsió o afecte contra agressió. Continuaria investigant el potencial comunicatiu dels gestos mitjançant col·laboracions amb *Nuovo Alfabeti*, un programa experimental de televisió per a persones amb discapacitats auditives.

## 2

A l'abril de 1975 Ketty La Rocca realitza *Le mie parole. E tu?*, la seva última *performance*. L'artista està asseguda davant d'una taula, envoltada per una colla de persones que reciten un manifest escrit per ella. Les complexes enunciacions del text no tenen sentit i, tanmateix, el cor de veus el declamen una vegada i una altra. La Rocca interromp contínuament aquell discurs absurd: al costat dels assistents pronuncia, en veu alta, la paraula «YOU». Just després, els seus acompanyants s'acosten, l'assenyalen amb el dit i empenyen el seu cap contra la taula per silenciar-la.

La submissió absoluta al llenguatge, les relacions de subordinació implícites en els processos comunicatius, així com la desobediència que suposa prendre la veu i, amb això, apoderar-se del que és intempestiu, es fan molt presents en aquesta obra, que és, alhora, un gest d'autoafirmació política i punt d'arribada per als treballs performatius de l'artista.

## 3

Adscrites a una mena de minimalisme gramatical, les lletres i signes que «puntuen» l'espai són testimoni d'un procés de depuració que té alguna cosa de dramaturgia o de metàfora, com si el seu aïllament elegant però incompreensible anomenés un subjecte que només pot existir en el llenguatge i pel llenguatge.

### SALA 3

1

Les *performances* de Ketty La Rocca posseeixen una «fredor teatral» que es distancia tant de l'accionisme europeu dels anys seixanta com de les pràctiques conceptuals característiques de la dècada posterior. El cos adquireix un valor senyalístic; és per això que apareix al costat d'altres signes, esquivant-los o posant-los en crisi. No obstant això, també s'observa una certa irrupció d'aquest mateix cos disconforme en l'esfera de les coses, en els límits del que es comprèn, en llocs inesperats. Enfront de la tendència del discurs a tancar-se sobre ell mateix —per esdevenir maximalisme o precepte, per clausurar-se—, Ketty La Rocca profana el sagrament del llenguatge, per usar la terminologia de Giorgio Agamben, és a dir, porta al més ençà dels usos aquells cossos que van ser bandejats en el més enllà de la identitat i els estereotips.

2

Després d'estudiar música electrònica al conservatori Luigi Cherubini de Florència a mitjans dels anys seixanta, Ketty La Rocca investiga tres autors de gran importància per a les seves obres posteriors: Roland Barthes, Umberto Eco i Marshall McLuhan.

Als seus primers *collages* aplica idees procedents de les teories crítiques de la comunicació i aplega les estratègies apropiacionistes del *pop art* amb el missatge càustic dels dadaïstes, especialment a partir del treball de Hannah Höch.

La mercantilització de la imatge femenina, així com el sexisme de la política conservadora i de l'Església catòlica, tots dos molt presents als mitjans de comunicació de massa italians de l'època, són aspectes centrals per a aquestes peces que participen del clima dissident d'aquells moments, una atmosfera que eclosionarà uns quants anys després, el 1970, quan Carla Lonzi, Elvira Banotti i Carla Accardi publiquen el *Manifesto di Rivolta femminile*, que articula el grup feminista del mateix nom.

### SALA 4

1

Simultàniament als seus treballs amb lletres escultòriques, Ketty La Rocca obre un capítol dedicat al que podria anomenar-se «senyalitzacions», és a dir,

exercicis d'oclusió significativa, curtcircuits semàntics que utilitzen diversos llenguatges genèrics per desactivar-los, convertint-los en una mena de haikus del signe.

Aquest és el moment de màxima efervescència de la semiòtica cultural, just després que Umberto Eco publiqui els seus assajos *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (Apunts per a una semiologia de la cultura visual, 1967) i, sobretot, *La struttura assente* (L'estructura absent, 1968).

A Florència, el Gruppo 70 reprèn l'herència de Fluxus i del Gruppo 63 de Palerm per desenvolupar una «poesia tecnològica», segons la definició de Lamberto Pignotti, que s'expressarà a festivals com "Art i comunicació" i "Art i tecnologia". Per tot Itàlia proliferen revistes que recullen les pràctiques de la *poesia visiva* (poesia visual), com ara *Marcatré*, *Malebolge*, *Tèchne*, *Documento Sud*, *EX*, *Geiger* i *Lotta Poetica*, entre d'altres.

## 2

Considerada una obra pionera en el gènere de la *videoperformance*, *Appendice per una supplica* es va presentar a la XXXVI Biennal de Venècia de 1972. Amb ella, Ketty La Rocca torna a investigar la psicologia de la comunicació, els llenguatges gestuals i l'espectralitat de punys i dits emergint del buit o apoderant-se'n, en certa manera vociferant la paraula «YOU». Una de les influències menys evidents d'aquest treball són els estudis fisonòmics antics, el caricaturisme de tall moralitzant a l'estil de *Les Grimaces* (1823), de Louis-Léopold Boilly —un llibre molt apreciat per l'artista—, així com la tradició de la fotografia criminològica encarnada per Cesare Lombroso, Raffaele Garofalo i Enrico Ferri a la fi del segle XIX.

## **SALA 5**

Les *Riduzioni* (reduccions) utilitzen arquetips procedents de la història de l'art, el cinema i la fotografia, personatges que van adquirir un caràcter icònic i documents visuals que al·ludeixen a clixés de l'esfera social. Aquestes «imatges ablanides pels comentaris que les van descriure durant molt de temps», segons paraules de la mateixa artista, se sotmeten a una «deconstrucció» verbal que intenta alliberar-les de la seva condició mitològica, i dissoldre, fins i tot, la seva mateixa morfologia.

Mitjançant variacions cal·ligràfiques que a l'últim imposen la paraula feta gest, la imatge es difumina, i es redueix a una sèrie de línies abstractes i textos que dibuixen perímetres, com si la figura perdés, en aquesta desaparició gradual,

els seus valors estètics o les seves qualitats òptiques per emergir a manera de discurs i, més encara, com a discurs vibrant, mòbil i incòpsable.

## **SALA 6**

La sèrie de craniologies aprofundeix des d'una perspectiva més dràstica, si és possible, en aquelles recerques dutes a terme per Ketty La Rocca sobre el cos i el llenguatge. Certament, es tracta d'imatges amb un fort sentit atàvic; però, alhora, amb una dramàtica referència epigonal. Resulta difícil no veure-hi una certa confrontació de l'artista amb la seva pròpia malaltia; tanmateix, abans que un exercici d'autoteràpia, aquestes «*vanitas* radiològiques» insisteixen de nou en el fet que tota experiència és, d'una manera o una altra, una experiència lingüística, com si la mort fos una epifania de naturalesa eminentment verbal.

**Institut de Cultura de Barcelona  
Servei de premsa**

**La Rambla, 99  
08002 Barcelona  
Telèfon 93 316 10 69**

**[premsaicub@bcn.cat](mailto:premsaicub@bcn.cat)  
<http://premsaicub.bcn.cat/>**

Podeu descarregar-vos imatges de les exposicions en aquest [enllaç](#)

**La Virreina Centre de la Imatge:**  
**[www.barcelona.cat/lavirreina](http://www.barcelona.cat/lavirreina)**  
**[www.twitter.com/lavirreinaci](https://www.twitter.com/lavirreinaci)**  
**[www.facebook.com/lavirreinaci](https://www.facebook.com/lavirreinaci)**