



Ketty La Rocca

LE MIE PAROLE

Pionera en el territorio de la poesía visual, Ketty La Rocca (La Spezia, 1938 – Florencia, 1976) reúne en su trayectoria aquellas líneas de ruptura que, partiendo de la neovanguardia italiana de los sesenta, eclosionarán durante la década posterior. El rechazo del sentimentalismo neorrealista y la deconstrucción de los estereotipos femeninos son rasgos que caracterizan sus obras.

08.04 – 18.06.2017

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



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.¹

«Tú has aceptado los símbolos de la cultura oficial, pero los has transformado en símbolos que se han convertido en propios»:² con estas palabras Ketty La Rocca (La Spezia, 14 de julio de 1938 – Florencia, 7 febrero de 1976) tomaba posición y nos advertía acerca de los peligros de la llamada cultura occidental. Introducirnos en las creaciones de Ketty La Rocca es asumir un desafío, el mismo que ella aceptó a lo largo de toda su vida.

Una vez concluida su formación en Magisterio en el año 1956, Ketty La Rocca se estableció en Florencia, donde a principios de los años sesenta empezó a interesarse por la poesía visual y entró en contacto con Camillo (Lelio Missoni) y Eugenio Miccini, fundadores junto con Lamberto Pignotti del Gruppo 70, una de las expresiones «verbo-visivas» de la neovanguardia italiana.³ A partir de 1964, La Rocca empezó a componer algunos *collages*, recortando imágenes fotográficas y palabras de revistas publicitarias de la cultura popular.

¹ «De puntillas / he vertido agua / en la oreja, / he esperado la ola. / Ninguna barca / contiene mis manos, / cada una de mis astillas se estrella / desde mi calor.» SACCA, Lucilla. «Inedito, 1971», *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Turín, 2005, p. 32. La traducción es nuestra.

² SACCA, Lucilla. «Estratto Della trascrizione Della registrazione avvenuta fra Ketty La Rocca e l'amica Verita Monselles», *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Op. cit., p. 140. La traducción es nuestra.

³ El Gruppo 70 nació en 1963 durante la convención florentina *Arte y comunicación y Arte y tecnología* con el objetivo de iniciar una especie de guerra semiológica contra el sistema de comunicación de masas. De espíritu interdisciplinar, se centraron en potenciar el lenguaje artístico a través de las sinergias entre los diversos códigos expresivos para aglutinar, de algún modo, la inmediatez y eficacia comunicativa de la lengua hablada y de la publicidad. La poesía visiva experimenta la posibilidad de instaurar relaciones entre la cultura y la comunicación de masas a través de una síntesis en forma de *collage*, mezcla de palabra e imagen/escritura y pintura, que adquiere nuevos significados simbólicos. Bajo estos propósitos crearon un nuevo sistema, complejo y heterogéneo, que partía de la unión de una lógica verbal e icónica.

Colaboró activamente con el grupo de 1966 a 1968, año en el que —como la propia artista relata en una de sus cartas— se evidencia la ruptura entre algunos de sus fundadores. De forma paralela, recibió algunos cursos de música electrónica y trabajó en un estudio de radiología, lo que seguramente influyó en algunos de sus trabajos posteriores.

A pesar de todo, conviene recordar sus inicios como profesora de educación elemental, pues como ella misma confiesa, esta experiencia le hizo interesarse por el problema del lenguaje en relación con el poder y con la construcción de roles asumidos de forma inconsciente. En un texto de 1962, La Rocca nos revela alguna de sus preocupaciones en torno a la actitud que muestran los alumnos a la hora de no poder romper con los cánones y con lo que se espera de ellos. La artista explica cómo no son capaces de expresarse libremente y cómo, de algún modo, siguen los esquemas aprendidos sin permitirse salir de ellos. Esta actitud es precisamente la que ella evitará a lo largo de toda su vida, intentando salir de los estereotipos y apostando por una autonomía expresiva. Es así como dentro del Gruppo 70 La Rocca marca un camino autónomo e individual a partir de intereses que aúnán sus preocupaciones en torno a las nuevas teorías de la comunicación y el lenguaje. De hecho, podemos afirmar que lo que constituye el núcleo teórico en sus inicios parte de los textos de Marshall McLuhan acerca de la comunicación y la sociedad de la información y las teorías de Roland Barthes y Umberto Eco sobre los límites del lenguaje.

De la reflexión en torno a la poesía tecnológica y del entendimiento de la herencia vanguardista acerca del *collage* nace de forma paulatina una comprensión poética del fragmento. La Rocca empezó a trabajar con la técnica adoptada por el grupo florentino, pero rápidamente fue añadiendo elementos propios que responden a la búsqueda de otros significados. De hecho, hay una influencia notable del texto de Claude Lévi-Strauss *La pensée sauvage* (*El pensamiento salvaje*), publicado en 1962. La artista hace varias referencias a la publicación, no solo en sus escritos personales, sino también en la presentación de su proyecto de 1971 titulado *In principio erat*. Es aquí donde la artista empieza a demostrar un interés por las comunidades tribales con el fin de explicar y profundizar en el tema del lenguaje gestual. Para Ketty La Rocca, los elementos simbólicos,

mágicos y fantásticos de estas comunidades tienen una influencia directa en la vida colectiva, configurando estructuras de comportamiento. En una de sus reflexiones en torno al lenguaje, La Rocca escribe cómo, a diferencia de estas culturas, en el pensamiento occidental todos esos elementos han sido cancelados o directamente relegados a un ámbito privado.⁴ En este mismo periodo, también se percibe la influencia que pudo tener en su trabajo la lectura de Freud y Jung. La artista se interesa por la parte emotiva que se esconde tras los mensajes, sobre todo teniendo en cuenta lo que ella denomina «lenguaje de los alienados». Su voluntad no era otra que comprender algunas de las aberraciones llevadas a cabo en las estructuras que se consideraban normales. De ahí que sus procesos creativos intentaran desestabilizar las configuraciones corrientes de los materiales verbales e icónicos que configuran los fundamentos comunicativos de su contemporaneidad. El ejercicio que lleva a cabo La Rocca provoca una suerte de ruptura estructural que puede leerse claramente como una acción política y, a su vez, se acerca a una conceptualización en torno al montaje. La Rocca supera la herencia surrealista basada en el automatismo y se centra en la recomposición de la unidad a partir de la teoría estructuralista. Según esta, los fragmentos se reagrupan siguiendo el principio denominado «diferencia mínima».

Los *collages* de esta época responden, como apuntamos, a un interés en la técnica del montaje, procedimiento que acerca el universo conceptual de La Rocca a las propuestas llevadas a cabo por el grupo de escritores experimentales conocido como Gruppo 63.⁵ Algunas de las influencias directas las encontramos en Umberto Eco y Nanni Balestrini, editor de todas las publicaciones del grupo en este periodo.

⁴ SACCA, Lucilla. «Inedito The Ketty La Rocca Estate 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 traducción es nuestra.

⁵ El Gruppo 63 fue un movimiento literario de la neovanguardia italiana. Se constituyó en Palermo en octubre de 1963 después de una conferencia celebrada en Solunto por algunos jóvenes intelectuales. El grupo, formado por poetas, escritores, críticos y estudiosos animados por el deseo de experimentar con nuevas formas de expresión, quería romper con las estructuras tradicionales de la literatura italiana y se caracterizó por una actitud cercana a las ideas del marxismo y a la teoría estructuralista. Rechazaban las reglas definidas y defendían la experimentación de las formas lingüísticas, así como de sus contenidos.

A pesar de que no es difícil seguir la línea experimental que nos dirige a George Eliot o a Ezra Pound, la particular técnica combinatoria de La Rocca a la hora de mezclar lenguajes tecnológicos de orígenes diversos en referencia a la cuestión lingüística nos acerca a nuevas propuestas cinematográficas que nutren cualquier expresión artística consistente en realizar una reflexión en torno al lenguaje. De hecho, sigue la estela que Umberto Eco apunta en la publicación de *Opera aperta* (1962), señalando cómo aparece un elemento indeterminado ejerciendo una función dialogante en la construcción de cualquier manifestación expresiva.

A partir del año 1966, Ketty La Rocca empezó a participar en numerosas exposiciones colectivas y acciones, así como a desarrollar una importante labor teórica y poética. Como veremos, este periodo coincide con el descubrimiento de su enfermedad, circunstancia que le conducirá a elaborar un lenguaje cada vez más propio y autónomo.

Aun teniendo en cuenta que algunos teóricos han adscrito su trayectoria a cierto movimiento minimalista, es ineludible pensar su trabajo partiendo de planteamientos sinestésicos. Podríamos hablar de una especie de sinestesia minimalista que tiene su lugar en trabajos en los que recorta figuras humanas y objetos siguiendo sus perfiles, con el fin de crear analogías con las letras del alfabeto. Parte de la imagen del cuerpo femenino entiendiendo como un objeto mercantilizado, transformándolo en una figura-signo, anticipándose de algún modo a lo que será su trabajo sucesivo en torno a las manos. Estas figuras recortadas que aparecen en sus *collages* tienen una relación directa con las letras alfabéticas de grandes dimensiones realizadas en PVC en 1969. No es casualidad que apuntando hacia la verticalidad del cuerpo humano se asemejen a la letra «i» de la palabra *io* y a la letra «j» de la palabra *je* («yo», la primera persona del singular en italiano y francés). El fondo de estos *collages* es siempre neutro, a menudo negro, acentuando el carácter paradójico de algunos de los breves mensajes que acompañan a la imagen. El conjunto crea un impacto producido por el contraste entre los elementos icono-verbales. Los sintagmas, escuetos y ácidos, se intercalan con la imagen y consiguen revelarse a modo de aforismos. Conviene no olvidar que la fotografía adopta en estas piezas el sentido del *ready-made* duchampiano, produciendo materiales de consumo





io devo radermi
tutti i giorni...

Foto by Riva



Declaración de artista, 1971
Dos puntos, 1969



La guerrilla, 1964-65
Diario de la mujer que trabaja, 1964-65



visual casi instantáneo que, unidos a la brevedad del mensaje, permiten ahondar en la función del aforismo entendido como la posibilidad de no ser verdad, sino de desvelarla.

La ironía que cada vez más caracteriza el trabajo de Ketty La Rocca adopta la dimensión del *nonsense* presentado siempre bajo formas refinadas. Consciente del rastro que deja una estética del absurdo en su trabajo, se acerca a procesos espontáneos o automáticos propios de una psicología infantil. De hecho, en una carta que envía a Lucy Lippard, respondiendo a la pregunta de esta acerca de las palabras que usa en sus *Riduzioni*, responde que sus textos son siempre un *sinsentido*, una especie de paradoja del lenguaje. Incluso si atendemos a las obras icono-verbales de matiz político, consigue articular una poética de la nada que enfatiza la desarticulación entre imagen y palabra que, a su vez, deviene metalenguaje. Como recoge Ada De Pirro en uno de sus textos acerca del trabajo de La Rocca, el *nonsense* se relaciona con la tradición del *Limerick* nacida en Irlanda, técnica que después fue difundida en los países anglosajones⁶. La Rocca pudo haberla conocido a través de la *Encyclopédia dei ragazzi* para la cual se tradujeron muchos de ellos.

Si atendemos a su poesía, seguimos encontrando esa huella del *sinsentido*. Su escritura parte de la experiencia artística y de un conocimiento acerca de la experiencia de los poetas neovanguardistas. En sus textos poéticos encontramos fragmentos de frases y sintagmas aislados sin una aparente ligazón entre ellos.⁷ Para La Rocca no hay distinción entre los enunciados publicitarios que encontramos en sus *collages* o en las oraciones poéticas que aparecen en sus escritos. El conjunto viene

⁶ El *Limerick* es una forma poética originada en Irlanda. Está formada por cinco versos con un esquema de rima estricto: AABBA. Generalmente tiene una función humorística, y a menudo obscena.

⁷ «100 lavatrici col buco nero rotondo perfetto. Da ogni buco un uomo precipita, l'abito a doppio petto è irrestrinibile. La cravatta firmata, la bocca aperta e anche le gambe e le 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 patético, tutto è perfettamente razionale», [«100 lavadoras con el agujero redondo de color negro perfecto. Desde cada hoyo un hombre se precipita, el traje cruzado es pre-encogido. La corbata firmada, la boca abierta y también las piernas y los brazos, todavía está disponible, el cachorro bastardo se aburre, gira la cabeza, no puede ridiculizarla allí con el cubo, con la boca en el banco no pretende, ser patético, todo es perfectamente racional»], poema inédito, en SACCA, Lucilla, *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, op. cit., p. 40. La traducción es nuestra.

a incidir, una vez más, en el interés que despiertan en ella los medios de comunicación de masas. La manipulación que lleva a cabo mediante el lenguaje juega un rol significativo y deviene estímulo de la conciencia con el fin de liberarla.

Bajo esta estela, La Rocca siente la necesidad de abandonar la página del libro y los cartones del *collage*. Deseando llegar a un público más amplio, empezó a fabricar carteles publicitarios que comenzó a colocar en muros ubicados en el espacio público. Del mismo modo, dio inicio a un tipo de trabajo realizado sobre soportes publicitarios en metal. Así creó algunas de sus piezas señaléticas de carácter urbano en las que introducía mensajes irónicos y ambiguos. De hecho, como apuntó Eco, los carteles callejeros son un buen ejemplo de comunicación de masas con un fin pedagógico y cívico, puesto que estimulan desde un punto de vista emotivo a los conductores y transeúntes. Hacia 1967 su interés en torno a la palabra se radicaliza aún más, como podemos observar en *Verbum Parola Mot Word*, donde la imagen cede protagonismo al vocablo. Las composiciones enigmáticas de los carteles callejeros encuentran una correspondencia con el *collage Il mito ci sommerge* (El mito nos sumerge), realizado algunos años antes. De hecho, el conjunto de sus trabajos permite afirmar la existencia de un hilo conductor en todos ellos. Una especie de universo personal en el que todo aquello que acaece en su vida aparece y reaparece sin atender a una línea cronológica. Intereses, estímulos y obsesiones que nutren en todo momento su capacidad creativa. A pesar de las diferentes técnicas utilizadas hasta este momento, todos sus trabajos responden a algunas de las cuestiones que permiten clasificar la gran mayoría de sus preocupaciones bajo tres epígrafes: el rol de la mujer, el papel de la Iglesia y la discriminación entre el norte y el sur en las sociedades contemporáneas. De hecho, su preocupación en torno a su condición como mujer le acompañará a lo largo de toda su vida, como muestra una carta que dirige a Lippard en 1975 en la que le dice: «Le mando varias fotografías con algunos textos que he escrito y, por curiosidad, un texto sobre mi posición como mujer. Todavía, por lo menos en Italia, ser mujer y hacer mi trabajo es de una dificultad increíble».⁸

⁸ SACCÀ, Lucilla, «Lettera a Lucy Lippard, estate 1975», *Ketty La Rocca. I suoi scritti, op. cit.*, p. 143. La traducción es nuestra.

A partir de 1968, La Rocca centra buena parte de su investigación en las relaciones que la función del lenguaje comunicativo mantiene con el gesto. Si Bruno Munari en 1963 había publicado *Supplemento al dizionario italiano*, las indagaciones de La Rocca se adelantan también a su tiempo mediante la reivindicación del gesto entendido como elemento auténtico y primigenio. No sólo recupera su importancia, sino que denunciará cómo desde la sociedad de consumo se ha perdido su percepción, su entendimiento y se ha disipado la capacidad de lectura y de expresión del mismo. La Rocca considera especialmente a las manos emisoras de mensajes involuntarios, de ahí que inicie un nuevo tipo de trabajo en el que las manos se presentan de forma autónoma y única, como demuestra en *Las declaraciones del artista* del año 1971. A estos intereses se deben algunas de las retransmisiones televisivas bautizadas como *Nuovi Alfabeti* realizadas durante el mismo año. Estos programas de carácter experimental se dirigían a personas con discapacidades auditivas y permitían pensar la minusvalía en un modo amplio y transgresor.

En 1972 expone *Il Libro a mano*, proyecto que meses más tarde incluirá en *In principio erat* durante la XXXVI Bienal de Venecia. En la misma Bienal, La Rocca presentará el vídeo *Appendice per una supplica* dentro de la sección de *performance* y vídeo, comisariada por Gerry Schum. En ambos trabajos los movimientos de las manos indican la comprensión inmediata de un gesto entendido como signo. Un gesto simple y auténtico que apela a todos esos significados y significantes que la manipulación lingüística de la cultura ha cancelado. Ante la veracidad del signo, sencillo y desnudo, el lenguaje de los medios de comunicación se descubre artificial y falso, algo que de algún modo sigue vigente hoy en día y que permite hablar de una actitud visionaria en relación a los *mass media*.

A partir de esta época, su trayectoria puede leerse como una inmersión en lo corporal. A través de fotografías, vídeos, caligrafías e intervenciones en varios soportes, el cuerpo pasará a ocupar un lugar central en sus trabajos. Cabe diferenciarlo de aquellas expresiones artísticas cercanas al *body art*, pues el cuerpo que despierta sus intereses dialoga con una especie de semiótica del mismo, como bien supo interpretar Lea Vergine en su influyente libro *Il corpo come linguaggio*, y no con otras formas en las que el cuerpo deviene soporte expresivo, sin dejar

de apelar al mismo como artefacto. A partir de este momento, el método de trabajo de La Rocca se reafirma a partir de la diferenciación entre acción y documentación. A pesar de ser contemporánea a las teorías que permitían pensar el cuerpo del artista como objeto artístico, ella lo diferencia y toma distancia con respecto a estas definiciones y a las posibles interpretaciones derivadas del hecho de trabajar en distintos medios. Todas las investigaciones que llevará a cabo a través del diálogo entre cuerpo y palabra tendrán presentes la importancia del receptor, es decir, del público y de todos los elementos o emisores que formarán parte del espacio en el que desarrolla la acción.

A su vez, sus acciones o *performances* buscarán el punto álgido entre el diálogo de la comunicación oral y la acción física a partir de una resolución visual que evidencie la comunión de ambas, como bien lo demuestra la acción que llevó a cabo en colaboración con Giordano Falzoni en 1973 durante la 10^a edición de la Quadriennale d'Arte, *La Ricerca estetica dal 1960 al 1970*, que tuvo lugar en Roma ese mismo año.⁹ De hecho, esta pieza titulada *Dal momento in cui*, prácticamente desconocida hasta la fecha, puede ser leída como una variante de la más estudiada *Le mie parole, e tu?* Esta, compuesta por una serie de fotografías, así como por el vídeo *Appendice per una supplica*, responde a su búsqueda de un lenguaje universal basado en la escritura manuscrita y en los gestos. Sus reflexiones le conducen a un grado cero de las formas de expresión con el fin de construir un lenguaje auténtico que le permita afirmar su identidad.

Durante esta época participará en numerosas exposiciones colectivas tanto en un ámbito nacional como internacional, hecho que le facilitará entrar en contacto con creaciones y propuestas artísticas realizadas por otros artistas, entre los que cabe destacar a Piero Manzoni. Casualmente o no, Ketty La Rocca vió una de las fotografías de Manzoni en la exposición antes citada *La Ricerca estetica dal 1960 al 1970*, en dicha imagen se observa cómo Manzoni firma a una modelo que posa a modo de escultura antigua. Esta fotografía provocó que La Rocca iniciase una nueva investigación a partir de la relación entre el cuerpo y la estatuaria clásica. De ahí se derivan buena

parte de sus *Riduzzioni*, que a su vez no solo recuperan sus intereses políticos, sino también la práctica de la escritura automática. Esta nueva vía la conduce a una especie de desintegración de la imagen; si por un lado mantiene aquel sentido originario mediante el que prevalece el perfil, por otro sustituye cualquier alusión icónica por una caligrafía automática, como bien lo reflejan las obras *Fidel*, *Golda Meir* o *Moshe Dayan*, todas del año 1974.

Paralelamente, había llevado a cabo otro tipo de trabajo fundamentado en el uso de radiografías de su propio cuerpo. Si atendemos al periodo y lo relacionamos con la evolución de su enfermedad, podemos pensar en cierta presencia fantasmagórica que reclama no solo pensar en la muerte, sino también un ejercicio de una radicalidad introspectiva pocas veces evidente. En una entrevista que le realizaron en esta misma época, Ketty La Rocca declaró no solo cómo era consciente de esa muerte que se advenía, sino que era posible no temerla y señalarla. Comenta que la mayoría de la gente tiene alguna radiografía de su propio cuerpo en casa, una imagen de nuestro cuerpo a la que no le damos la misma importancia que a una fotografía de carnet. En cambio, se pregunta si no es la primera mucho más personal y veraz; algo que de algún modo señala a modo de metáfora a nuestro ser más íntimo. La Rocca reivindicaba de nuevo la falta de transparencia y sinceridad a través del uso de sus imágenes corporales secretas, sin miedo a mostrarse y a enseñar ese «yo» que tanto convoca a través de sus trabajos. Sus *Craniologie*, intensas y sutiles, apuntan a esa necesidad de aunar imagen y palabra en favor del pensamiento más íntimo, en un diálogo efímero como la carne. Esa fugacidad del cuerpo se contrapone a la permanencia de la propia radiografía y a la capacidad de residir en el tiempo de la fotografía. Como suscribía Roland Barthes, la capacidad de contemplar una foto nos conduce a una experiencia íntima unida a la idea de la muerte. Al final, nos encontramos ante algunas radiografías de su cráneo, que esconden su mano en el interior. El proceso mediante el cual se realizan desvela su pensamiento e inquietudes. De nuevo, su escritura sin sentido delinea el perfil de la imagen: prevalece el signo automático mientras se desvanece el trazo de lo corpóreo. Conscientes de que esa misma imagen es el recordatorio de nuestra existencia caduca.

Imma Prieto Carrillo

⁹ Deseamos mostrar nuestro agradecimiento a la Fundación La Quadriennale di Roma por permitirnos mostrar este vídeo en la exposición.

**La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 12 a 20 h
Entrada gratuita**

**barcelona.cat/lavirreina
twitter.com/lavirreinaci
facebook.com/lavirreinaci**