

Traçant la línia

Sobre la recerca
identitària i l'expressió
de la sexualitat a través
de l'autorepresentació en
el còmic d'autoria femenina



Universitat de Girona

Facultat de Lletres

Alèxia Ribera Piqueras

Treball de Fi de Grau

Grau en Història de l'Art

Curs acadèmic 2021-22

Tutora: Dra. Maria Lluïsa Faxedas Brujats

Traçant la línia. Sobre la recerca identitària i l'expressió de la sexualitat a través de l'autorepresentació en el còmic d'autoria femenina

*Mujeres creadoras de cultura han logrado mostrar mediante su voz, su palabra y su actuar que otras formas de ser mujer son posibles y de que la agenda inacabada e inacabable de los feminismos tiene múltiples lenguajes y formas de acción.*¹

*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.*²

1 Cejas, Mónica Inés. (2016). Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes. Ciudad de México: Ítaca y UAM. p. 30

2 "A cada temps el seu art, a cada art la seva llibertat", de l'escriptor, periodista i crític d'art Ludwig Hevesi, inscrita a la façana del pavelló d'exposicions de la Secessió Vienesa.

Agraïments

A la Dra. Maria Lluïsa Faxedas Brujats, tutora d'aquest treball de fi de grau, pel seu suport i orientació al llarg del projecte, per sempre aportar nous punts de vista i per ajudar-me a cercar els espais que m'han permès desenvolupar el discurs amb total llibertat i comoditat. És gràcies als seus ensenyaments durant aquests anys d'estudi que m'he tornat a conèixer a través de l'art.

A la totalitat de docents del departament d'Història de l'Art, per fer d'aquesta carrera universitària un intens viatge a les nostres arrels, per impulsar inquietuds intel·lectuals i creatives, per fer-me comprendre, a la meva manera, que l'art és vida.

A les meves amistats, companys i companyes de la universitat, per formar part de les millors experiències i converses que he tingut mai, per compartir amb mi el mateix anhel de llibertat, i per ensenyar-me que l'amor i l'art es troben en el dia a dia. Sense l'Olga Cros, en Jorge Luque, la Paula Corominas i en Pau Bagué, la meva trajectòria acadèmica no hagués estat el mateix.

A l'Aleix, per escoltar-me mentre llegia i rellegia fragments del treball, per sempre mantenir una opinió crítica i honesta, i per mostrar-me una dimensió de l'art que no es troba a les aules. Per sempre caminar al meu costat.

I per descomptat, a la meva família: als meus pares Esteve i Núria, pel seu recolzament etern i un amor incondicional. Per sempre il·lusionar-se pels meus petits èxits, per tenir constantment les estanteries plenes de llibres d'art, i contagiar-me la inquietud de sempre voler saber més. A les meves germanes, Aurora i Maria, per confiar cegament en mi i fer-me de guies. A l'avi Antonio, artista i dibuixant de còmics, per fer-me hereva de les seves ganes infinites de crear i conèixer art.

Índex

- 1. Introducció. Metodologia i objectius**
 - 1.1. El còmic com a nou llenguatge visual
 - 1.2. L'autoria femenina i l'aparició de nous gèneres
- 2. La representació de la dona en el món del còmic**
- 3. Despullant la realitat. Expressió de la sexualitat femenina**
 - 3.1. Les imatges explícites d'Aline Kominsky-Crumb i Phoebe Gloeckner
 - 3.2. Sobre la vulnerabilitat i la vergonya en la representació de la corporalitat femenina
- 4. La recerca identitària. Nous feminismes i enfocaments del gènere**
 - 4.1. La repetició com a acte de regeneració en l'obra d'Alison Bechdel
 - 4.2. L'autocrítica de Kabi Nagata
 - 4.3. Reivindicació i denúncia feminista a *Embroideries*, de Marjane Satrapi
- 5. Conclusions. Reescrivint la història**
- 6. Referències bibliogràfiques i obres citades**

Resum

Des de la dècada dels setanta amb el moviment *underground*, el còmic ha anat abandonant la seva posició subcultural per convertir-se en una manifestació artística reconeguda, una disciplina ben avinguda amb l'expressió autobiogràfica o autorepresentativa amb un caràcter retrospectiu o de denúncia social. Aquest treball analitza, des d'una ideologia feminista, l'anomenada narrativa gràfica autorepresentativa d'autoria femenina que concretament es centra en manifestar qüestions de gènere i identitat, així com l'expressió de la sexualitat, i les característiques estilístiques i estructurals dels còmics amb els que exemplifico les teories discursives del treball. L'anàlisi realitzat demostra com l'apogeu en la cultura postmoderna del còmic autorepresentatiu és una conseqüència del creixement progressiu de l'interès per lluitar contra els sistemes de censura convencionals que han cancel·lat gran part de l'expressió artística creada per dones, i com la novel·la gràfica d'autoria femenina ha esdevingut un espai definit per l'esperit revolucionari i la llibertat d'expressió.

Paraules clau: còmic, novel·la gràfica, narrativa gràfica, autorepresentació, autoria femenina, sexualitat, identitat, estudis de gènere.

Abstract

Since the seventies with the underground movement, the comics form has been leaving its subcultural position to turn into a renown artistic manifestation, a discipline well-related to autobiography and self-representative expression, with either a retrospective character or of social complaint. This work analyzes, from a feminist ideology, the named self-representation graphic narrative of female authorship that specifically focuses in manifesting gender and identity matters, sexual expression, and the style and structure characteristics of the comics that work as an example of the discursive theories in this work. This analysis demonstrates how the apogee of postmodern self-representative comics culture, is a consequence of the increasing interest to fight against the conventional censorship systems that cancelled a big portion of the artistic expressions made by women, and how graphic novels created by female artists have become a space defined by a revolutionary spirit and the freedom of speech.

Key words: comics, graphic novel, graphic narrative, self-representation, female authorship, sexuality, identity, gender studies

1. Introducció. Metodologia i objectius

En un món on la veu del poder ha estat masculina durant molts segles, la novel·la gràfica creada per dones pren un paper important a l'hora de definir feminismes que poden consolidar un model per a una teoria i pràctica amb consciència política.³ Aquesta nova forma d'expressió, experimental i accessible, és un espai on s'han desenvolupat recursos visuals per a explicar històries basades en l'experiència personal, el trauma viscut, qüestions sobre la pròpia identitat i l'expressió sexual alliberada. Aquestes històries dibuixades i escrites per dones són un fenomen cultural que fa que la novel·la gràfica contemporània sigui una eina important per definir i visibilitzar espais de creació i expressió fidels a la identitat femenina. Per això, moltes de les produccions culturals feministes més fascinants del segle XXI prenen la forma de còmic, i molts d'aquests còmics són sovint narratives gràfiques que experimenten amb la representació i/o la influència d'experiències pròpies. Nombroses autores decideixen fer servir les seves pròpies vivències com a fonaments per a construir una narració. No totes aquestes obres són autobiogràfiques, i per això aquest treball es consolida al voltant del concepte de l'autorepresentació, ja que autorepresentar-se no té perquè basar-se en fet reals, sinó que sovint també apel·la als propis sentiments i experiències de l'autora que es veuen retratats mitjançant diverses escenes i figures representades.

Un exercici autorepresentatiu és aquell que manifesta alguna part de la identitat de l'autora, ja sigui una experiència palpable com una simple emoció. Quan analitzem i estudiem el camp de la literatura gràfica creada per dones ens adonem de la desigualtat que existeix en l'acadèmia, que s'ha centrat durant molt de temps en treballs fets per autors, abandonant a un segon pla la producció de les narradores gràfiques. El llegat d'aquestes artistes és digne de ser destacat en el panorama historiogràfic de la cultura universal tant visual com literària, i l'origen i el creixement de la novel·la gràfica creada per dones ha de ser considerat un dels epicentres de manifestació artística d'autores més rellevant de la nostra societat. La crítica literària amb perspectiva de gènere⁴ ha determinat el gènere de l'autobiografia femenina com una forma d'autorepresentació de les dones en l'art. A partir d'aquesta afirmació, analitzo i comparo un seguit de novel·les gràfiques i còmics fets per dones centrant-me en conceptes categoritzats dins de les teories feministes: la representació del cos,

3 Felski, Rita. (2000) *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: New York University Press.

4 García, Irenne. (1994). *Crítica y teoría literaria feminista: una guía de lectura*, Debate feminista 9, pp. 239–44.

l'expressió de la sexualitat, l'exposició d'una subjectivitat intimista a través de les relacions amb terceres persones, la lluita de la imatge de la dona contra les formes repressives del sistema patriarcal, i la construcció d'identitats ,tant individuals com col·lectives, a partir de l'exposició d'un món íntim i personal. Per tant, la metodologia d'aquest treball consisteix en la lectura de diverses fonts especialitzades en el còmic i la seva història, l'expressió de la sexualitat i la representació de la dona, així com una anàlisi de les pròpies obres i autores mencionades al llarg de l'estudi. Parteixo des d'una anàlisi feminista, és a dir, des de la consciència de la dimensió política del sexe i la desigualtat, per a reivindicar a la dona com a subjecte actiu de la societat, i en concret del món artístic com a creadora dins el panorama cultural contemporani.

Mitjançant la forma que pren el còmic, les autores conviden als lectors a pensar sobre la dona com a subjecte observador i subjecte observat, i a ser situada en espais, històries i temps particulars. Aquestes obres es construeixen a partir de diversos interessos, mirades, experiències i formes d'expressió. La idea de tractar l'autorepresentació femenina en el còmic en clau feminista sorgeix a partir de la identificació de l'existència d'una relació directa entre la inquietud creativa i la voluntat d'expressar-se amb l'experiència vital de cada artista. Aquestes manifestacions artístiques recorren al cos i la identitat femenina com a recurs expressiu, representant així una interpretació del món amb perspectiva subjectiva i intimista amb la finalitat de plasmar entre vinyetes la recerca i construcció identitària respecte a la condició femenina dins de societats desiguals. Per tant, l'objectiu del treball és determinar les característiques d'aquestes obres, com ara els recursos visuals que s'hi utilitzen, i analitzar els seus discursos per reconèixer la narrativa gràfica creada per dones com una forma d'expressió alliberada. Dins d'aquestes obres es tracten les qüestions referents a la sexualitat i el gènere de diverses maneres, i col·locar l'experiència personal de les autores en el centre del significat creatiu pot arribar a resultar per elles mateixes i els seus lectors un mitjà terapèutic, curatiu, reflexiu, o una font d'autoconeixement, un acte de rebel·lió i un qüestionament del pensament convencional.

Les autores estudiades en el treball investiguen a través dels seus còmics circumstàncies típicament lligades a la dimensió invisible del que significa viure la vida sent una dona. Aquestes obres tenen com a fil conductor l'esperit del moviment identitària feminista contemporani, ja que en primer lloc es col·loca a la dona com a protagonista en la literatura dibuixada, i a partir d'aquí s'exploren i

s'analitzen els seus desitjos, fantasies, aspiracions i també el seu patiment.⁵La seva temàtica està sovint vinculada amb l'esfera privada, visibilitzant elements d'una intimitat que sovint té a veure amb la sexualitat en particular, i també de la mateixa manera moltes de les experiències representades es centren en la infància en algun punt de la història. La majoria d'aquestes narratives gràfiques inclouen imatges de ressonància política, i com a conseqüència, al llarg de la història del còmic hi ha hagut obres considerades excessives pel seu alt nivell de representació visual de temàtiques considerades "tabú", així mateix les seves autores s'han vist obligades a combatre qüestions relacionades amb la censura. L'autorepresentació en el còmic és un recurs a partir del qual trencar el silenci que s'ha imposat sobre l'experiència sexual femenina. Sovint aquestes obres estan enfocades des d'un esperit feminista, en el sentit que les dones representades s'oposen i es resisteixen a les qualitats opressives del sistema patriarcal a mesura que aquestes afecten a les seves vides, amb la finalitat conscient o inconscient d'alliberar-se'n.

Trobo la motivació per dur a terme la recerca necessària per aquest treball en el desig d'estudiar el context dels esdeveniments i els factors que es consideren claus per a comprendre la identitat femenina i allò que la representa, sobretot des de l'expressió i alliberament sexual. Al llarg dels meus estudis d'història de l'art he descobert i corroborat que dins meu rau un profund interès per la representació de la figura femenina, en quin context es conceben aquestes obres, què poden arribar a significar, etc. Sempre lligada a la sensualitat, la delicadesa, i la passivitat, però també al pecat i la malícia quan es tracta de la seva sexualitat, trobo que a la figura de la dona mai se li ha acabat de fer justícia dins la tradició artística occidental. Com a objecte de desig o dimoni que sedueix, l'experiència sexual femenina s'ha representat, llegit i interpretat constantment a partir dels mateixos mites idealitzats. Per altra banda, la majoria de representacions tradicionals amb una dona que les protagonitza no la doten d'un transfons intel·lectual, d'un valor identitària. A part de ser imatges estereotipades, també són buides. A més, el baix percentatge d'artistes dones que he percebut dins del marc de les creacions que representen la figura femenina sempre m'ha fet dubtar de si la meua visió del món de l'art era completa. Per quan els meus estudis van començar a incloure obres d'autoria femenina, em vaig fixar en l'evident esdeveniment que entre aquestes representacions hi havia molts autoretrats, conduint-me a pensar que hi ha quelcom en

5 Anderson, Linda R. (2001). *Autobiography*. Londres: Routledge.

l'autorepresentació que convida a l'artista a explorar-se a si mateixa, a dur a terme un exercici d'introspecció i reafirmació personal. Eren obres que sí dotaven a la protagonista d'un valor identitària. Un intent d'explicar un bocí de veritat, una història de l'art alternativa, on la figura femenina no existeix només per atraure a la mirada masculina mentre decora els murs d'algún saló o galeria. L'art contemporani, i el còmic en particular, és un espai on la dona crea, representa i s'autorepresenta.

El món de l'art contemporani és extens, quasi infinit, amb milers d'artistes emergents cada dia, i amb els progressos de la nostra societat també arriben els progressos en l'àmbit cultural. S'han anat creant espais al llarg de les dècades on la dona s'ha vist cada vegada més lliure d'expressar-se, i aquesta llibertat d'expressió ha proporcionat, a la història de l'art en concret, noves visions de la realitat, noves maneres d'escriure i estudiar la història, i nous mètodes per crear art. Un d'aquests n'és el còmic, un mitjà expressiu a través del qual milers d'artistes han pogut alçar la veu per explicar la seva història. M'agrada pensar que el còmic és, per definició, un mitjà artístic revolucionari, un art de rebel·lia, d'innovació, d'inconformisme i sobretot d'evolució. I l'art creat per dones sempre ha tingut un deix revolucionari, perquè l'acció d'expressar-nos amb llibertat sempre ha significat, d'alguna manera o altra, un acte de rebel·lió. Per tant, no puc pensar en un mitjà més adequat en el qual les artistes decideixin escriure noves històries de l'art.

D'aquesta manera, per comprendre l'impacte que aquestes obres tenen en el nostre marc cultural i el seu propi origen, pensar en la concepció d'aquestes vinyetes i la seva recepció és summament rellevant. Tota història explicada està creada des d'un punt de vista, i a la narrativa gràfica, aquesta visió de la creadora es fa evident i sovint present. La finalitat del treball és estudiar els recursos que s'han emprat per comprendre els processos creatius de l'autopresentació en el còmic, focalitzant l'anàlisi en temàtiques sobre la identitat, la sexualitat i la corporalitat femenina, així com l'impacte social que l'expressió i reivindicació d'aquestes pot produir. Aquestes obres són aportacions a la cultura popular visual i escrita que construeixen un espai divers on les artistes s'han vist inspirades a expressar històries i idees al voltant del gènere femení. La novel·la gràfica autorepresentativa és un treball d'investigació personal, però també és una revisió de la societat i els seus valors, un pretext narratiu per parlar del món que rodeja a les autores. De la mateixa manera, decideixo incloure en el treball artistes de diferents procedències geogràfiques per enriquir la qualitat del discurs, apuntant

les diverses tècniques, estils i perspectives que conflueixen en un sol gènere: el còmic autorepresentatiu d'autoria femenina.

1.1. El còmic com a nou llenguatge visual

La narrativa gràfica es diferencia d'altres disciplines que també practiquen l'autobiografia perquè la seva inspiració neix a partir de la unió entre la imatge seqüencial i el text, amb una temàtica basada en esdeveniments que les seves autores han viscut o presenciats, emocions que han sentit i estats mentals que han experimentat, i que han decidit representar a través de les vinyetes. És una innovació dins el gènere d'escriure sobre un mateix, de representar la pròpia identitat, un testimoni dibuixat. La narrativa gràfica insisteix en representar allò que no es pot representar mitjançant altres mètodes d'expressió, i utilitzar l'estructura d'aquesta tipologia per a enriquir el que projecta. En contra de la valorització de l'absència, la falta de representació respecte els processos de recerca identitària femenina en els mitjans, la narrativa gràfica afirma el valor de la presència a l'hora de materialitzar successos o idees que configuren una identitat.⁶ Les autores fan un retorn als esdeveniments que han marcat la seva personalitat, i a banda de textual i conceptual, també és un retorn visual. És la revisió literal de moments de la seva experiència, i dins aquest acte en destaca la figura de la dona com a objecte d'observació i com a subjecte creador respectivament. La figura femenina com a creació i alhora com a creadora. El còmic revoluciona la tradició visual fent que sigui la dona la que crea i contempla alhora, descobrint així noves perspectives de la naturalesa femenina i en el procés també desprenent aquesta de la seva dimensió convencional.

El caràcter autorepresentatiu d'aquestes obres ens indica que la novel·la gràfica també assumeix el risc de la representació a partir de l'ètica del testimoni, és a dir, reformula els conceptes dominants de l'invisible, inaudible i indescriptible que tendeixen a caracteritzar les experiències personals íntimes, traumàtiques o no, així com la nostra cultura generalment controlada per la censura. D'aquesta manera, l'acte de representar visual i textualment la perspectiva de gènere i la sexualitat femenina, oprimida durant segles, es torna un enfrontament contra la censura en si mateix, afegint a un mitjà d'expressió artística una dimensió sociopolítica difícil d'ignorar. El nou llenguatge del

6 Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed Experience: Trauma: Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.

testimoni que estableix la narrativa gràfica es centra sovint en l'aparició de l'autora en les pròpies vinyetes, en forma de subjecte dibuixat, i al lloc dels esdeveniments descrits a la història. Aquest element comporta una manera de testificar l'experiència personal que posa en moviment un nou llenguatge visual que reivindica l'experiència col·lectiva i individual i dóna forma a la història. Aquesta pràctica autobiogràfica, anomenada "autobiografía de la memòria" per James Olney⁷, està composta simultàniament de la narració dels fets però alhora dels comentaris de l'autora, és a dir, de la seva experiència passada i la seva visió actual. En aquesta dualitat s'hi troba un doble "jo", l'autora que dibuixa i escriu per representar unes vivències protagonitzades per ella mateixa en el passat. Per això la novel·la gràfica, a part de tenir una relació peculiar amb l'autobiografia, també constitueix un mètode relacionat amb el desenvolupament de la memòria; l'acte de recordar. Hi ha estudis on es compara l'estructura del còmic amb el moviment de la memòria⁸, ja que les imatges als còmics apareixen en fragments, que serien les vinyetes, així com en la memòria, sobretot en records traumàtics o records de la infància. De fet, Chris Ware suggereix que el propi còmic com a disciplina artística és una metàfora de la memòria i la recol·lecció de pensaments (Ware, 2007). La intensitat emocional de certes experiències produeix records fragmentats i sovint amb la sensació de ser fruit de la imaginació⁹. L'art de juxtaposar paraules i imatges perquè configurin una narrativa pausada per l'espai entre vinyeta i vinyeta, és a dir, el còmic, també és l'art d'imitar els procediments de la memòria. Aquesta relació suggereix que la preferència de les autores pels esdeveniments autobiogràfics a l'hora de crear una novel·la gràfica no sigui una coincidència.

Cal tenir en compte la pròpia composició dels còmics per a comprendre la relació entre aquests i l'acte de recordar. A dins de les vinyetes, que són com caixes del temps, s'hi presenta una narrativa, i el conjunt de vinyetes és teixit gràcies a l'absència, l'espai en blanc entre elles, anomenat *gutter* per Scott McCloud ("canal" o "canaló")¹⁰. Aquesta absència entre la presència de la narrativa, una narració constant però fragmentada, també influeix en la percepció que es té de la història, i en la seva relació amb la memòria. L'operació sintàctica dels còmics és representar el temps com a espai.

7 Olney, James. (1980) "Some Versions of Memory/Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography." A James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, pp. 236-267. Princeton: Princeton University Press.

8 Ware, Chris. (2007) "Introduction." a Chris Ware, ed., *Best American Comics 2007*, pp. 13-24. Boston: Houghton Mifflin, 2007.

9 Mesrobian MacCurdy, Marian. (2007) *The Mind's Eye: Image and Memory in Writing about Trauma*. University of Massachusetts Press.

10 McCloud, Scott. (2001) *Understanding comics : the invisible art*. William Morrow Paperbacks.

La manera en que el temps és moldejat a través de l'espai en una pàgina, a través dels panells (tira de vinyetes), la mida i forma d'aquests, com estan posicionats, i l'implícit ritme de visionat i de lectura que la pròpia pàgina estableix són els factors que cal considerar essencials per a entendre el funcionament dels còmics, el seu desplegament temporal en espais juxtaposats. El llenguatge del còmic implica lectures simultànies, l'escripta i la visual o gràfica, apel·lant a la conjunció d'una semàntica visual construïda en diàleg amb una semàntica lingüística del text escrit. El còmic suggereix que mirem, llegim, i tornem a mirar. Tota l'estètica del còmic forma part de la relació amb el lector, el vincle entre la història narrada i el seu observador. El còmic fa que el lector prengui el control del que mira, quan ho mira i quanta estona observa cada vinyeta. I és a l'espai entre les vinyetes, aquest canal d'absència, aquest espai buit entre moments concrets, on el lector hi projecta causalitat, el fenomen que fa comprendre que cada vinyeta anterior a aquesta absència és una causa, i la posterior el seu efecte. Aquesta pausa tan evident entre panells i vinyetes és l'únic element dels còmics que no es troba en cap altre mitjà.¹¹ De fet, la dinàmica que el còmic suggereix i ofereix al lector és molt més respectuosa que les dinàmiques de consumició i percepció d'altres mitjans visuals, com ara el cinema, ja que no hi ha una càmera objectificadora que actuï de separador entre el subjecte representat en pantalla i l'espectador. Això vol dir que no hi ha noció d'espectador, i que en realitat aquest és un convidat que també genera part de la història: la seva percepció i la dinàmica que adopti a l'hora de llegir i mirar el còmic també és un afegit al seu propi significat final. La narrativa gràfica, tot i ser un mitjà de representació visual, desmitifica aquesta última, perquè els *tempos* de representació i percepció d'aquesta els dicta el lector, i no la càmera.¹² Aquest factor també consolida la forma expressiva del còmic com a espai segur per a les autores, un espai on la temporalitat no és limitada ni definida, un espai que, tot i estar emmarcat per quatre franges buides, té la capacitat infinita de fer aparèixer el que les artistes desitgin.

11 Hillary Chute relaciona aquest joc del buit amb la música, i entèn la presència i l'absència en el còmic com una idea musical. Chute, Hillary (2006) "The Shadow of a Past Time: History and Graphic Representation in Maus", a *Twentieth-Century Literature* 52.2 (Estiu 2006): 199-230

12 Chute, Hillary, i Marianne DeKoven. (2006) "Introduction: Graphic Narrative" a *Modern Fiction Studies* 52.4 (Hivern 2006): 767-782



Fig 1: Gloeckner, P. (2002) Il·lustracions de *The Diary of a Teenage Girl*. Extret de birchmedia.org

El còmic, doncs, crea un llenguatge visual a través del qual explicar històries i conceptes, i que aquesta forma d'expressió híbrida comporta al llarg de la seva història un nou mètode per a visibilitzar identitats, una nova fórmula per a lluitar contra la censura, o per simplement adquirir un bocí de representació dins els mitjans d'expressió visual. Art Spiegelman ho anomena *picture-writing*, i Marjane Satrapi *narrative drawing*: com algú construeix una narrativa que avança en el temps mitjançant tant les paraules com les imatges.¹³ Però la tipologia del còmic és poderosa no només per la seva naturalesa híbrida d'imatge i text, sinó també pel seu nivell d'accessibilitat. És un mitjà imprès, una peça feta a mà però produïda en massa. És una obra amb l'estètica de l'avantguarda històrica (l'obra d'art única i irrepetible, on tot i que l'autora decidís tornar a dibuixar les mateixes vinyetes, en seguiria existint una versió original) però amb la praxis de la post-avantguarda, la producció en massa. És l'excepció a la regla de la reproductibilitat tècnica¹⁴, i per aquesta raó el còmic és una forma d'art sofisticada i experimental, però també té una història popular, trencant els paràmetres que classifiquen l'art dins de marges limitats que el priven de les diverses possibilitats d'interpretació i percepció. I tot i així, encara que la narrativa gràfica retengui les característiques de la producció avantguardista de l'obra d'art única, rebutja l'estatus d'obra d'art. De fet, segons Spiegelman¹⁵, el

13 Chute, Hillary L. (2010) *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press (pp. 6)

14 Benjamin, W. (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca: Mèxic, 2003.

15 Spiegelman, Art. *Comics: Marching into the Cannon*. Lecture at Columbia University, New York City, April 9, 2007.

recurrent caràcter polític del còmic es deu a la capacitat d'aquest de posicionar-se tant a favor com en contra dels estereotips de l'art visual. La connotació cultural i la pròpia definició històrica dels còmics apunten cap a la seva naturalesa reproduïble, reutilitzable, lluny de l'esoterisme i la sacralitat de l'obra d'art única i singular. Però al mateix temps és una obra feta a mà, de la qual hi ha diverses còpies, però una sola versió. Aquest sistema de reproduir infinitament un testimoni visual de les pròpies vivències, una narrativa autobiogràfica, o simplement una manifestació de l'expressió de gènere i la pròpia identitat, és probablement el que causa que els còmics siguin el millor espai per les autores per expressar allò que les representa com a dones i com a individus.

1.2. L'autoria femenina i l'aparició de nous gèneres

El còmic, tot i no tenir una llarga història, ha dut a terme una dura batalla per guanyar-se el reconeixement públic com un art amb valors estètics propis. Des dels seus inicis a la premsa periòdica¹⁶, fins a la seva legitimació artística durant les últimes dècades del segle XX, aquest art de forma híbrida s'havia manifestat únicament amb el pretext de l'humorisme, les produccions infantils, i una mica més tard, com un mètode expressiu dels moviments subculturals juvenils. És a partir dels anys setanta que el còmic aconsegueix aparèixer a les llibreries, i es creen categories de premis i festivals (com ara el Comic Con) per aquesta forma de literatura visual. El perfeccionament de les tècniques narratives i gràfiques d'aquest mitjà ha estat el factor que ha contribuït a acostar-lo al públic adult, permetent que el còmic tingui accés a un estatus artístic. La modificació dels processos de distribució del còmic també ha significat l'aparició de nous formats, passant de la simple tira còmica dels diaris als *comic books* (quaderns serials) i a les novel·les gràfiques (volums unitaris). La novel·la gràfica, també anomenada art secuencial¹⁷, és un llenguatge híbrid que relaciona imatge i text en un sentit narratiu. El punt d'inflexió en l'ús del terme “novel·la gràfica” va ser l'any 1978 a l'obra de Will Eisner, *Contract With God*. Eisner hi defineix per primera vegada el terme, centrant-se en el control absolut de l'artista en tots els aspectes de la seva creació. Tot i així, és un terme que els autors i autores han anat modificant i evolucionant d'acord amb les seves necessitats d'expressió. La

16 Situant el naixement del còmic a mitjans del segle XIX amb el desenvolupament de la premsa com a mitjà de comunicació. Cal, però, tenir en compte els seus predecessors històrics, com els murals amb escenes serials egipcis i precolombins, o també el desenvolupament de la impremta i els historietistes còmics del segle XVIII. (McCloud, Scott. (2001) *Understanding Comics*, pp. 19-20)

17 McCloud, Scott (2001). op. cit., p. 9

novel·la gràfica es situa en un punt mig entre la literatura, el cinema i les arts plàstiques, i abarca un ampli ventall de gèneres. L'autobiografia és una de les formes més explorades en la narrativa gràfica, i es pot definir com una metodologia per a dur a terme una recerca de la identitat per part de les autores.

L'autorepresentació en el còmic sorgeix amb gran força a la dècada dels noranta en el món del còmic *underground*, que origina als anys seixanta i setanta. El còmic *underground* és el precedent a l'expressió personal a través de les vinyetes. Als anys cinquanta els còmics van actuar com a connector entre el caràcter experimental de l'art i la literatura contemporània i la cultura popular americana produïda en massa. Considerar els còmics com, en part, un espai de caràcter innovador, i fins i tot revolucionari, és important pel procés d'entendre el seu impacte en l'art i la cultura popular. Els còmics es van rebre en el context polític com un element artístic, expressiu i significatiu per a la cultura i ideologia progressista (relacionat amb els valors polítics *left-wing* a Estats Units). Els còmics *underground* els distribuïen les mateixes entitats que les que publicaven els populars cartells de música *rock*. Aquests dos elements, els còmics i els pòsters de *rock*, eren els icones del moviment contracultural nord-americà, ja que hi havia cert ressentiment cap a les autoritats i el govern, i els còmics eren un gran mètode per a l'expressió del descontentament i inconformisme de cares a la vida personal i política.¹⁸

Un aspecte crucial a tenir en compte per entendre el context del còmic *underground* és la rellevància del discurs artístic en general al llarg de la dècada dels anys seixanta. El motlle per a una representació lliure de la pròpia sexualitat el configuren dos dels artistes pioners del còmic autobiogràfic, Justin Green i Aline Kominsky-Crumb, l'obra de qui examinaré més endavant. Justin Green crea al 1971 i publica al 1972 la primera novel·la gràfica autobiogràfica: *Binky Brown meets the*

¹⁸ Patrick Rosenkranz crea *Rebel Visions. The Underground Comix Revolution* (2008), una obra que, a partir de vinyetes inèdites i fotografies, retrata aquest context sociocultural i polític al voltant del món del còmic, que també és una crònica que esdevé definitiva per a l'expressió de la importància històrica del còmic com a moviment artístic. El llibre es centra en el barri de Haight-Ashbury, a San Francisco, on Robert Crumb, entre altres artistes destacables del moment, hi van conviure entre tota l'escena contracultural. San Francisco era l'epicentre occidental de la premsa *underground*, la música, la política, la psicodèlia, i el còmic no se'n va mantenir al marge. Aquesta crònica provocativa sobre l'art de guerrilla, que va canviar i revolucionar el món dels còmics per sempre, segueix la carrera de cinquanta artistes diferents des del 1967 fins al 1972, el clímax del còmic *underground*. A partir d'entrevistes amb els participants i altres materials, *Rebel Visions* és una mirada íntima cap a les persones i els esdeveniments que van forjar aquest fenomen, des de Nova York fins a San Francisco. Rosenkranz va passar més de trenta anys endinsat en la recerca per a dur a terme aquest treball per tal d'adquirir la cooperació de molts dels artistes significatius que van construir els fonaments de la seva carrera durant aquest període, incloent a Robert Crumb i Art Spiegelman entre ells.

Holy Virgin Mary, on expressa de manera vívida el paisatge psíquic dels seus conflictes personals causats per un Trastorn Obsessiu-Compulsiu. Spiegelman explica que abans de Green, el que s'esperava dels dibuixants de còmic era que s'amagués la complexitat de la seva psique i la natura de les seves històries personals rere un vel d'eufemismes, humor i entreteniment. Però Justin Green inspira a molts autors (com ara Aline Kominsky-Crumb, Robert Crumb o Art Spiegelman) a tractar qüestions de caire personal com a subjecte rellevant per la temàtica dels seus còmics. Un altra característica de *Binky Brown* que marca el punt de partida per a posteriors obres amb elements autobiogràfics és l'expressió de la sexualitat de forma explícita. Els còmics *underground* van ser dins la cultura visual un dels mitjans pioners a l'hora de representar i expressar la sexualitat. A finals dels seixanta ja s'estava dibuixant contingut explícitament sexual, mentre que a la fotografia i al cinema encara tardaria en aparèixer. Tot i així, les il·lustracions sexualment explícites en els còmics en un context autobiogràfic van resultar un factor d'extrema innovació dins el gènere. La qüestió autobiogràfica (o simplement autorepresentativa) de les històries representades en aquests còmics amb una expressió explícita de la sexualitat és una de les causes de la representació de sexualitats no-normatives.



Fig 2: Green, J. (1972) Vinyeta de *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. Extret de *Chute*, H. *Graphic Women* (2010)

La reivindicació de mètodes d'expressió alternatius en les obres amb cert grau d'autorepresentació és una raó que s'enllaça directament a les qüestions sobre la identitat i el gènere des d'una perspectiva feminista. L'antologia de còmics feministes *Tits 'n' Clits Comix*, creada per Joyce Farmer i Lyn Chevli, es va publicar des del 1972 fins al 1987, i també va incloure la participació d'artistes llegendàries en el panorama del còmic d'autoria femenina, com ara Roberta Gregory (*Bitchy Bitch*, 1998), Lee Marrs (*The Further Fattening Adventures of Pudge, Girl Blimp*, 1973-77) i Trina Robbins. Juntament amb títols com *It Ain't Me, Babe* (1970) i *Wimmen's Comix* (1972-1992), *Tits 'n' Clits*

formava part del moviment d'autores de còmic que pretenia establir la corrent *underground*, dominada pel contingut sovint misogin d'autoria masculina. Aquestes sèries de còmics compartien l'ambició d'expressar la sexualitat des de la perspectiva femenina, amb la convicció que l'expressió sexual és política. Trina Robbins apunta que les dones que van començar a treballar en el camp dels còmics invertien el seu temps i talent en títols rigorosament conservadors, com ara en els còmics d'alta demanda comercial, els còmics "aboveground" (el contrari d'*underground*), de temàtica romàntica i adolescent, i per tant eren els còmics que a les dècades dels cinquanta i dels seixanta emfatitzaven la representació de rols de gènere normatius. Com a conseqüència, a partir dels



Fig 3: Portada de *Tits 'n' Clits* #1, feta per Joyce Farmer. (1972) Extret de wikipedia.org

setanta no hi havia dones treballant en títols de còmic "mainstreams", perquè les aspirants a autores de còmic es centraven en el panorama *underground*¹⁹, que les permetia expressar la seva identitat i gènere a partir d'una visió realista, progressista i fins i tot revolucionària. Per això, el naixement i creixement del còmic *underground* està connectat a la segona onada del feminisme, ja que va significar un espai segur per a donar via lliure als propis impulsos artístics per legitimitzar la pròpia identitat, tant personal com col·lectiva. És per aquest factor que la narrativa gràfica escrita i dibuixada per dones intervé en el camp de la literatura contemporània, en el nou camp de la narrativa gràfica, i en l'estudi ampli de la cultura visual, fent evident l'aparició i la importància de l'autorepresentació.

19 Robbins, Trina. (2001) *The Great Women Cartoonists*. New York: Watson-Guption.

Traçant la línia. Sobre la recerca identitària i l'expressió de la sexualitat a través de l'autorepresentació en el còmic d'autoria femenina

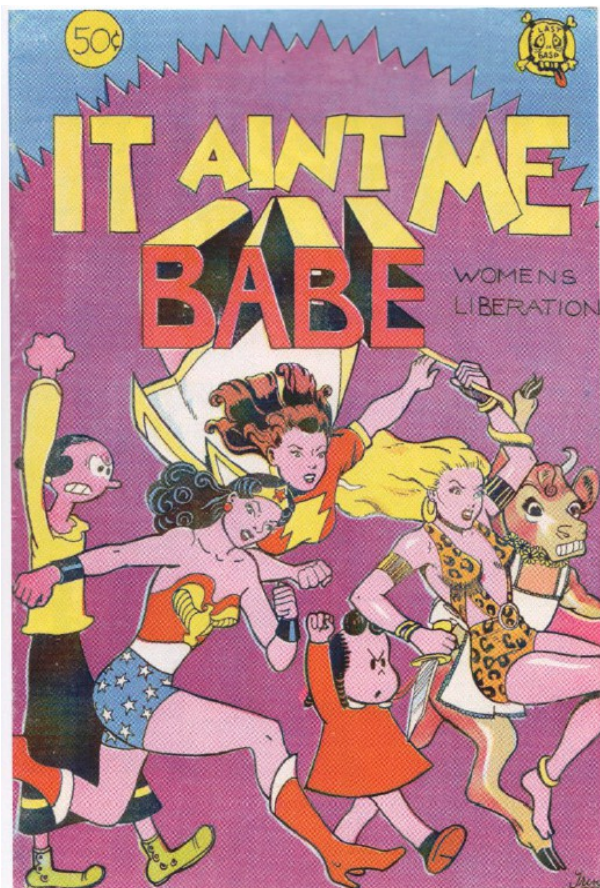


Fig 4: Portada de la primera edició d'*It Ain't Me, Babe* (1970) mostrant els personatges Olive Oyl, Little Lulu, Wonder Woman, Sheena, Queen of the Jungle, Mary Marvel and Elsie the Cow, amb els puny alçats i l'expressió "Alliberació de les dones". Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)



Fig 5: Portada de *Wimmen's Comix* #1, feta per Patricia Moodian. (1972) Extret de mycomicshop.com

2. La representació de la dona en el món del còmic

Abans d'endinsar-nos en la metodologia de les autores per representar-se a si mateixes i al propi gènere femení, és important tenir en compte com s'ha visibilitzat aquest abans de que les corrents amb perspectiva de gènere intervinguessin en la cultura popular, en concret en el món del còmic. La figura de la dona en les representacions culturals sempre s'ha mantingut subjecte als personatges masculins que l'envolten, o al menys a l'ull masculí de l'espectador. Alguns dels personatges femenins representats al llarg de la història del còmic han existit només per ser salvades per un superheroi masculí. Altres simplement s'han construït al voltant de l'estereotip de personatge femení amb *sex appeal* i elements pornogràfics. No va ser fins a la intervenció d'ideologies progressistes que la figura de la dona va començar a donar un gir i representar-se a partir d'uns valors més realistes. Tot i així, la mancança d'il·lustradores i escriptores que representessin la figura femenina de manera realista fins al moviment *underground*, i el predomini dels editors masculins en la majoria de publicacions dins aquest gènere literari, fa que la recerca i creació de còmics d'autoria femenina configuri una part important dels estudis de gènere. El pensament i els valors d'una societat s'emmirallen a la seva cultura, i els estereotips i dobles estàndards lligats a la figura femenina també s'han vist plasmats en el còmic. Afortunadament, el còmic s'ha tornat un espai on la representació de la dona cada vegada s'ha vist més alliberada d'aquests vincles erronis amb una concepció completament sexista. Probablement, el còmic hagi configurat un dels mètodes més natural, transparent i realista a l'hora d'explicar, per exemple, la cultura homosexual femenina (com ara a les obres d'Alison Bechdel, que analitzaré en capítols posteriors), o les polítiques sexuals, independentment de com es tractin aquestes qüestions dins el context general. La manera en que el còmic i la novel·la gràfica ha creat un espai per a la representació de personatges femenins (autobiogràfics o no) que visibilitzen qüestions i problemàtiques de l'experiència vital femenina, permet que lentament però amb determinació es vagin trencant els prejudicis de la societat cap a la vida sexual des d'una perspectiva femenina.

Per altra banda, cal tenir en ment que la teoria del còmic continua en desenvolupament en comparació amb altres disciplines artístiques amb un recorregut històric més llarg. Per tant, s'han construït moltes definicions al voltant del còmic dins de l'àmbit acadèmic, referents tant a la literatura com a l'art. El còmic és sovint definit com una tècnica on es combinen tant escriptura com

visualització, així com també és considerat un art. Com he mencionat anteriorment, els còmics són la forma d'expressió més propera a la ment humana, ja que aquesta utilitza un sistema basat en la memòria visual, de manera que el cervell enregistra cada record en panells d'imatges. Però a banda de tenir en compte què és el còmic, també cal observar a qui es dirigeix. Si s'examina l'emergent cultura del còmic, veiem que l'aspecte humorístic de les tires de vinyetes anava originàriament dirigit a un públic infantil, però ràpidament es va tornar un element que va atraure a l'home adult. A partir d'aquí, el còmic es converteix en una àrea on es comença a representar el cos de la dona de manera sexualitzada. Més endavant, degut a diferents contextos polítics, com ara la guerra entre països, els còmics es van tornar un tub d'escapament, així com altres mitjans culturals, on la ciutadania hi trobava entreteniment i fins i tot esperança. Especialment a Estats Units, on el món del còmic es va originar, la població necessitava identificar la figura d'un salvador degut a l'experiència propera amb la guerra, un factor que els va portar a la creació de múltiples personatges amb superpoders, els anomenats superherois. Aquests personatges eren majoritàriament figures masculines, un fet que ens porta a preguntar-nos si la figura femenina existia en la indústria del còmic per a ser representada a partir de diversos personatges o simplement englobant un gènere, diferenciant-lo del masculí i ancorant-lo a la seva existència. Així doncs, als inicis del còmic existeix la figura masculina del superheroi, i la figura femenina ultra sexualitzada i sovint representada amb trets pornogràfics, fent evident el predomini d'un discurs androcèntric que objectifica la figura de la dona, i que provoca que la majoria de dones artistes s'allunyin del panorama del còmic. D'aquesta manera, algunes de les autores que volien formar-ne part publicaven la seva obra sota pseudònims masculins o neutrals per prevenir una discriminació de gènere. Naturalment, en una indústria del còmic dominada per l'home, la dona sentia la necessitat d'amagar-se.

Però amb el desenvolupament tecnològic i els nous mitjans de comunicació (les xarxes socials), les àrees on la dona decideix expressar-se han canviat i evolucionat. Entès com la quarta onada del feminisme, aquest moviment proveeix espais segurs i lliures on les dones poden expressar la seva identitat. Les possibilitats de cultura digital en diversos canals de xarxes socials han permès que els còmics deixin de dependre de la impremta, i per tant, de la seva existència física, i es divulguin a partir d'elements tecnològics. Actualment el còmic té lloc a les plataformes digitals com un element fluid, que es mou entre xarxes, que arriba a un gran nombre d'espectadors i que ha creat un espai molt més lliure per a la representació i desenvolupament de personatges femenins. Això no deixa de

ser un reflexe de l'evolució de la societat, i de fet, una gran part de l'objectiu d'aquest treball és emfatitzar com l'impacte de la representació de la dona en el còmic deriva directament de l'estructura social i cultural de les societats. Tothom utilitza aquestes plataformes digitals, infants, adolescents i adults, ja sigui per crear propaganda o per fer-se escoltar i buscar visibilitat. Faciliten la possibilitat de destacar sense la necessitat de formar un col·lectiu o un moviment, un aspecte molt present en el feminisme, ja que el fenomen de la germanor sempre n'ha sigut una característica important així com una necessitat. Tot i així, la dona pot existir com a individu i mostrar la seva veu i la seva obra sense un col·lectiu recolzant-la. Aquest és el poder d'internet. La germanor també existeix avui en dia, per exemple, a través d'una intervenció visual a les xarxes socials, creada per una sola dona i que arriba a moltes més.

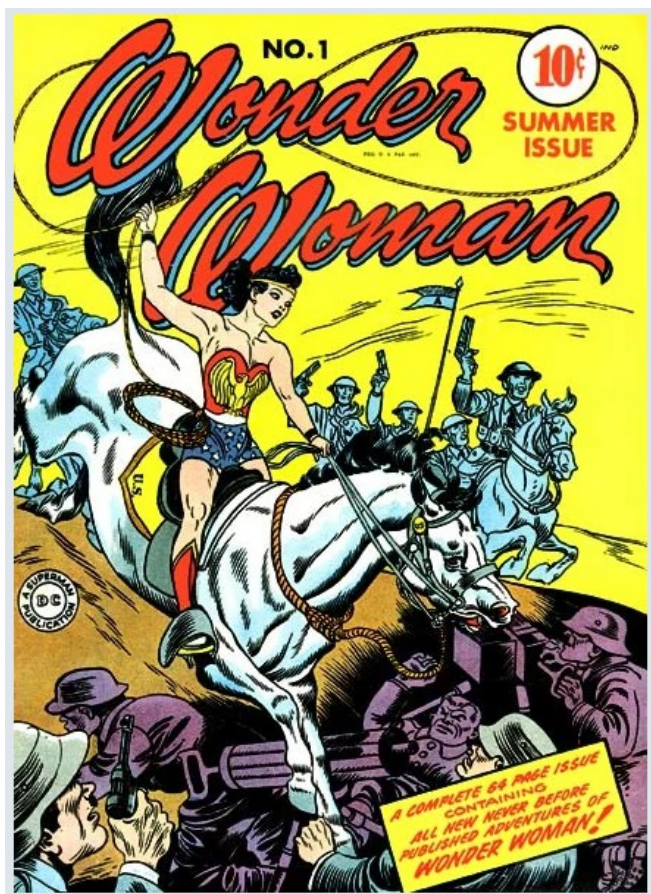


Fig 6: Portada de Wonder Woman #1 (1942) feta per Harry G. Peter. Extret de DC Comics Database a dc.fandom.com

Quan es duu a terme una recerca dels personatges femenins a la indústria del còmic, es fa evident que els personatges masculins hi predominen. Aquests personatges femenins sovint són l'equivalent als superherois masculins ja existents (*Supergirl* o *Catgirl*, en comparació amb *Superman* i *Spiderman*), o bé encarnen l'estereotípic concepte de bellesa femenina, o simplement formen part d'un grup (com ara *The Justice League*). Però mai es representen com a individus, sinó simplement englobant el gènere femení. Més endavant es van crear protagonistes com ara *Wonder Woman* o *Catwoman*, que també representaven la feminitat, però sempre fent servir el mateix motlle. No n'hi ha prou en representar un sol tipus de feminitat, que a més a més està idealitzada a partir dels gustos patriarcals. El feminisme

és un moviment que defensa els drets de qualsevol figura femenina, i clarament aquesta representació tan escassa de la dona no era suficient per al públic femení, ja que la dona representada en el còmic no reflectia a la dona real. Com a conseqüència natural d'aquesta situació, els estudis amb perspectiva de gènere ara comencen a aplicar-se de manera intensiva al món del còmic. Gràcies a autores com les que menciono i estudio en aquest treball, s'està construint una nova història del còmic que per fi s'allunya d'una visió exclusivament androcèntrica.

En moltes societats, quan la història de la creació de la humanitat segons les religions és analitzada, ens adonem que la raó de ser de la dona sempre és l'home. Eva va ser creada a partir d'Adam. Homer escriu els personatges femenins subjectes als masculins de manera sistemàtica a les seves èpiques *Ilíada* i *Odissea*. En altres paraules, des de l'inici de la història escrita, la dona no és un individu, sinó un accessori que sovint sedueix i condueix al pecat.²⁰ No ha d'interferir en les activitats de l'home, i sobretot, no pot tenir història pròpia. Ja sigui el pare, germà o marit, és la figura masculina la que dicta el destí de la dona. En concordança amb aquesta noció, la dona només pot ser protegida per l'home. Si avancem en el temps fins a l'era dels còmics, hi trobem el mateix patró. Hi segueix havent una estructura dominada per l'home, i que només els nois i homes intel·lectuals poden apreciar, si seguim aquesta mentalitat. Com a conseqüència, representar a les dones únicament basant-se en el *sex appeal* i la bellesa fa que menys dones llegeixin còmics. És només a partir del còmic *underground* que el peix deixa de mossegar-se la cua amb l'aparició d'obres que representen el gènere femení. Tot i així, a la dècada dels anys trenta apareix el personatge de *Betty Boop*, que es va crear com un personatge animat però també es va adaptar al format dels còmics. *Betty Boop* de seguida es va convertir en un "icona feminista" (Harness, 2010). *Betty Boop* és atractiva, però també intel·ligent, i aquest factor ja la diferencia dels altres personatges femenins famosos creats en l'àmbit del còmic. En moltes de les seves històries es rebel·la contra la figura masculina, rebutjant el domini d'aquesta i així representant la identitat femenina amb èxit segons els estàndards feministes de l'època. Segons Sheri Klein, investigadora de la representació de la dona al llarg de la història del còmic, la representació dels personatges femenins va ser creada majoritàriament per la mirada de l'home, ja que l'estructura de la indústria del còmic era predominantment masculina (podem recordar les representacions del cos femení al llarg de la història de l'art; arribarem a la mateixa conclusió). Per

20 Bornay, Erika. (2010). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

això, la dona en el còmic és un objecte de desig, i per tant, el seu cos és objectificat. Tot i que Betty Boop era objectificada a les seves pròpies vinyetes, Max Fleischer, el seu creador, també li donava la oportunitat de venjar-se, i d'alguna manera li donava veu pròpia per representar una mica millor la figura de la dona.

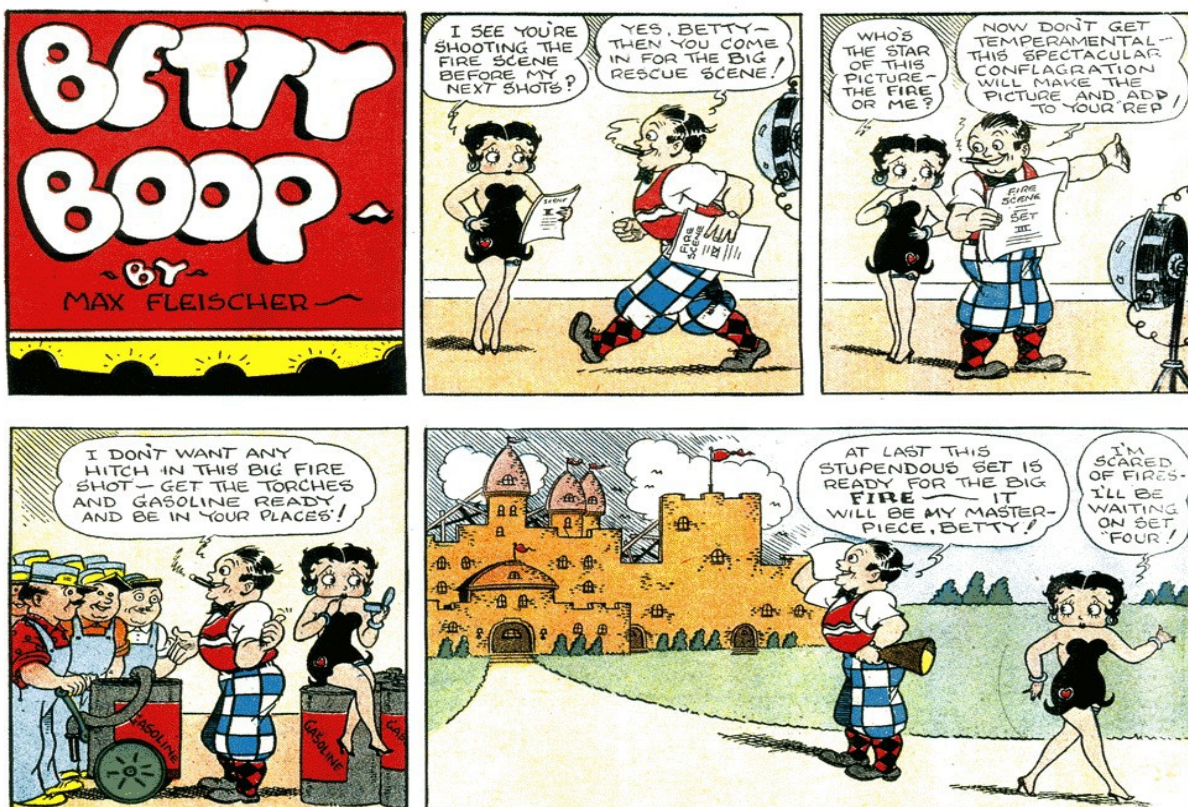


Fig 7: Fragment de A BettyBoop Sunday, 25 de novembre del 1934, de Max Fleischer. Extret de comicskingdom.com

Si parlem de la representació de la dona, cal que parlem de Wonder Woman. Creada a la dècada dels quaranta per William Moulton Marston, Wonder Woman representava a les dones que contribuïen a la guerra després de la Primera Guerra Mundial. Aquest personatge tenia superpoders, com qualsevol superheroi masculí, i es va convertir en la representant de la dona que és forta, femenina i capaç de fer qualsevol cosa que els homes fan (no com les mestresses de casa o les dones enamorades tant representades als mitjans visuals). La història de la deessa Atena es repeteix, i la societat idealitza figures femenines que són valuoses perquè són la dona perfecta només des dels

ulls de l'home, ja que imiten el comportament estereotípicament masculí. Tot i així, *Wonder Woman* s'ha convertit en una defensora del feminisme que exigeix la igualtat de drets.²¹ Després de la Segona Guerra Mundial, imatges de dones en els mitjans visuals reflectien el context polític i social conservador, ja que la seva posició a la llar es va reforçar amb imatges de famílies amb mestresses de casa felices, ja que els còmics romàntics alimentaven la idea de que la dona ha de prendre decisions i fer sacrificis per amor per obtenir un final feliç. A la dècada dels cinquanta el vestuari de les figures femenines s'havia tornat fins i tot obscè, emfatitzant la dona com a símbol sexual, i incitant l'emergència de les autoritats per crear lleis que van afectar als còmics. *Comics Code Authority* va prohibir les il·lustracions explícites l'any 1954, amb l'objectiu d'eliminar els excessos de la indústria i permetre que els infants rebessin històries amb personatges femenins "sans".²² Com a resultat, es van crear dos tipus de còmics: històries romàntiques per les noies, i històries d'aventura pels nois. La conseqüència va ser la discriminació de gènere i l'objectificació en els còmics que s'estaven creant. Als anys setanta, amb l'augment dels moviments feministes i liberals als Estats Units, diverses autores que es van adonar de l'actitud androcèntrica i misògina de les obres van crear *It Ain't Me, Babe*, el primer volum de còmics d'autoria exclusivament femenina. A partir d'aquest moment, l'aparició de còmics serials i volums unitaris creats per dones es va anar incrementant, provocant l'actualització dels valors en els quals es basa la representació de la figura femenina, i creant un espai on les artistes van trobar-hi la necessitat d'autorepresentar-se.

21 Sabin, Roger. 2003, *Comic Comix and Graphic Novels: A History of Comic Book* (London: Phaidon Press). p.86

22 Madrid, M., 2013, *The Supergirls, Fashion, Feminism, Fantasy, and History of Comic Book Heroines* (USA:Exterminating Angel Press). p.31

3. Despullant la realitat. Expressió de la sexualitat femenina

L'exploració de la sexualitat en llibertat és un altre element de la narrativa gràfica d'autoria femenina, i pren com a centre del discurs la reafirmació personal a partir del reconeixement dels plaers femenins. D'aquesta manera s'emprèn una recerca per comprendre la pròpia identitat, el "jo", mitjançant l'acceptació del cos i l'apropiació d'una sexualitat que pot estar present en les obres de manera explícita o implícita. És interessant considerar la troballa entre la psicoanàlisi i la pràctica artística²³, que pren la seva força de la repetició insistent, és a dir, la constant pulsio de quelcom amagat però no oblidat. Aquest quelcom, la sexualitat femenina, que només obté el focus d'atenció quan es difumina el camp de representació on la pròpia percepció d'una mateixa hi té lloc. És a través d'interpretar-se a si mateixa, que l'autora es reconeix a ella, a la història del seu gènere i la seva sexualitat respectivament. La repetició es manifesta amb força particularment en la forma híbrida que és el còmic, gràcies a la capacitat de la narrativa gràfica de ser visual i verbal alhora. En aquesta repetició s'hi treballa la interpretació d'una mateixa, ja que l'autora es veu literalment a si mateixa dins les vinyetes, i d'aquesta manera la interpretació es converteix en un procés de visibilització.

Les imatges explícites que apareixen a la narrativa gràfica creada per dones, rarament apareixen en algun altre mitjà de representació contemporani. Per tant, aquestes novel·les gràfiques fan una intervenció política a partir de la violència emocional i física de les imatges que contenen. I quan no és violència, és simple llibertat d'expressió.²⁴ Segons l'activista Susie Bright, no hi ha cap altre lloc a part del còmic on es puguin trobar dones explicant la veritat i fent servir imatges per corroborar, amb tot detall, què significa viure una vida més enllà dels estereotips i les il·lusions creades pels mitjans i per la societat. D'aquesta manera, el còmic es torna una eina per trencar amb l'actitud passiva que sempre ha estat associada a la figura femenina en el context sexual, i reivindica l'autonomia i poder de decisió de la dona en l'àmbit íntim. Per tant, el còmic esdevé un mitjà per a lluitar contra les falses expectatives envers el paper de la dona dins la seva pròpia vida sexual, i les autores l'utilitzen per recuperar un poder de decisió i una llibertat d'expressió que al llarg de la nostra tradició visual s'ha anat eliminant de les nostres possibilitats.

23 Rose, Jacqueline (1986). *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso. Edició revisada del 2006.

24 Felski, Rita. (1989) *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.

Les dones desitgem, estimem, temem i decidim. El còmic s'ha convertit en un dels megàfons més utilitzats per les autores per reivindicar l'existència dels sentiments i la voluntat de la dona al tractar qüestions sexuals, i l'aparició d'artistes com Aline Kominsky-Crumb (1948) i Phoebe Gloeckner (1960), entre d'altres, ha permès que moltes més dones prenguin les vinyetes com a portal cap a una dimensió on s'expliquen les coses tal com són, on cada realitat és legítima i on no existeix la versió de la dona passiva tan representada en la pintura i la literatura. Per comprendre la importància de la dimensió sexual en els còmics autorepresentatius, cal tenir en compte, sobretot, l'obra de Kominsky-Crumb i Gloeckner, que tracta explícitament qüestions de política sexual. Sovint s'associa l'exploració sexual i el trauma infantil amb el silenci i la invisibilitat, i es limita la menció d'aquests temes a l'esfera privada, però aquestes dues autores responen al problema inventant nous mètodes textuais i visuals per expressar la seva pròpia experiència personal. Tant Kominsky-Crumb, amb el seu estil impressionista hiper exagerat, com Gloeckner, que està especialitzada en la il·lustració mèdica i les seves representacions són exemples d'un realisme visceral, pertorbador i provocatiu, presenten imatges sobre el plaer i el dolor que no es troben enlloc més en el context de la producció cultural. Les seves imatges suposen un repte no només pel seu caràcter polèmic,²⁵ sinó també pel seu caràcter ambivalent, per la seva acceptació que la sexualitat viscuda és una experiència que inclou tant la repulsió com l'excitació. D'aquesta manera també trenquen la representació "ideal" entesa des de les polítiques sexuals feministes, entrant en un constant debat sobre com s'hauria de representar la sexualitat femenina. Kominsky-Crumb inclou en la seva obra tot l'espectre d'activitats sexuals, des de les traumàtiques fins les que generen plaer, passant per la quotidianitat. Gloeckner també manifesta tant l'abús com el desig sexual en les seves representacions, tot i que genera un debat més extens al centrar-se en les vivències d'una menor d'edat. L'obra d'ambdues demostra el poder de la imatge, i suggereix que l'experiència personal representada en els còmics trenca la normativa de la majoria de les representacions visuals.

3.1. Les imatges explícites d'Aline Kominsky-Crumb i Phoebe Gloeckner

Com ja he mencionat anteriorment, fins el 1989, el *Comics Code* prohibia les representacions de relacions sexuals "immorals" als còmics de caràcter *mainstream*, i fora d'aquesta restricció, la

²⁵ L'obra d'ambdues autores ha estat etiquetada com a pornografia, una concepció amb fonaments trontollants si tenim en compte que tant Kominsky-Crumb com Gloeckner representen la seva pròpia experiència relacionada directament amb l'abús que han patit. (Chute, Hillary L., *Graphic Women*, p. 29)

cultura del còmic es va amplificar en una alliberació *underground*. Les autores van començar a treballar sense considerar entrar en el mercat, i per tant, amb un sentiment de llibertat d'expressió motivat per la falta de restriccions i l'anhel de crear i consumir cultura visual amb cert nivell d'autorepresentació. Aquest sentiment va omplir les pàgines d'artistes com Aline Kominsky-Crumb, que va començar a dibuixar cossos extravagants seguint els ideals de l'estètica de la lletjor, Phoebe Gloeckner, que va publicar còmics amb escenes hiperrealistes sobre la violència sexual i la sexualitat emergent d'una adolescent, o Alison Bechdel, l'obra de la qual analitzo en capítols posteriors, que va iniciar el còmic en sèrie *Dykes to Watch Out For*, expressant explícita i orgullosament sexualitats no-normatives. La reivindicació del cos femení com a memòria i com a identitat, així com a presentar el cos com un espai d'autonomia, són alguns exemples del que la narrativa gràfica d'autoria femenina ha aportat a la cultura visual i literària. El cos de la dona ha adoptat majoritàriament, al llarg de la història de l'art i de la cultura en general, la figura d'objecte de desig. No ha sigut fins que s'ha acceptat (lentament) un rol actiu per part d'artistes dones en el panorama cultural, que la concepció i percepció d'imatges sobre la corporalitat femenina ha anat adquirint altres matisos més adequats a l'experiència real de la dona.

La veu d'Aline Kominsky-Crumb, com a dona pionera dels còmics autobiogràfics a la dècada dels setanta, ha inspirat a nombrosos artistes i ha destacat per presentar la figura femenina de manera completament distinta a les representacions anteriors d'aquesta. Tot i que és una progenitora del gènere del còmic autobiogràfic, ara en creixement i forta popularització, Kominsky-Crumb ha estat sempre intensament vinculada a l'escena *underground* i de les publicacions independents. Amb els seus cossos exhuberants de línies desordenades, la seva obra és probablement de les menys comercials en el seu terreny. L'arc de la seva carrera mostra una artista desenvolupant la seva veu, tant visual com verbal, des dels marges del panorama dels còmics. Sempre ha estat devota dels còmics *underground* i el mode d'expressió amb poques restriccions que permeten, ha publicat quatre llibres (un en col·laboració amb Robert Crumb) però sempre s'ha centrat en la serialització del còmic. Ha publicat la seva obra dins de títols de recopilacions com *Wimmen's Comix* (1972-92), *Manhunt* (1973-74) *Lemme Outa Here!* (1978), *Dope Comix* (1978-84), i *Arcade* (1975-1976). Va editar *Weirdo* (1981-93) durant cinc anys, i va fundar els còmics en sèrie que menciono posteriorment, *Dirty Laundry* i *Twisted Sisters*, entre d'altres.²⁶

26 Kominsky-Crumb sempre ha estat involucrada en l'edició de còmics *underground* o independents, i per tant, ha

Es va criar en una casa violenta situada en un barri de classe alta a Long Island, rodejada d'ostentació i materialisme, sempre considerant que no pertanyia a aquest tipus d'ambient. Tal alienació li ha proporcionat la inspiració i els recursos emocionals per escriure i dibuixar sense parar. Als divuit anys va deixar l'escola i es va quedar embarassada, seguidament va viure en una comuna hippie, es va casar amb Carl Kominsky l'any 1968, va estudiar pintura a la Universitat d'Arizona, i a l'edat de vint-i-

dos anys va decidir traslladar-se a San Francisco amb la intenció de dibuixar còmics després de conèixer a Robert Crumb i Justin Green, autors pioners del còmic autobiogràfic que la van inspirar profundament. Ja havia acabat la seva primera història *Goldie: A Neurotic Woman* (1972), que presenta de manera consistent experiències “secretas” o “tabú”, i ensenya sense eufemismes les seves fantasies. El seu projecte polític consisteix en visualitzar com la sexualitat, fins i tot quan resulta pertorbadora, no té perquè estar dirigida cap a una mirada aliena. Els cossos que representa, que ella mateixa anomena *uncivilized work*, desordenen i agiten l'ideal de representació marcat per una economia de la imatge personal dictada pel cànon de bellesa i d'allò desitjable. Aquests cossos demostren que una part crucial de la tasca de

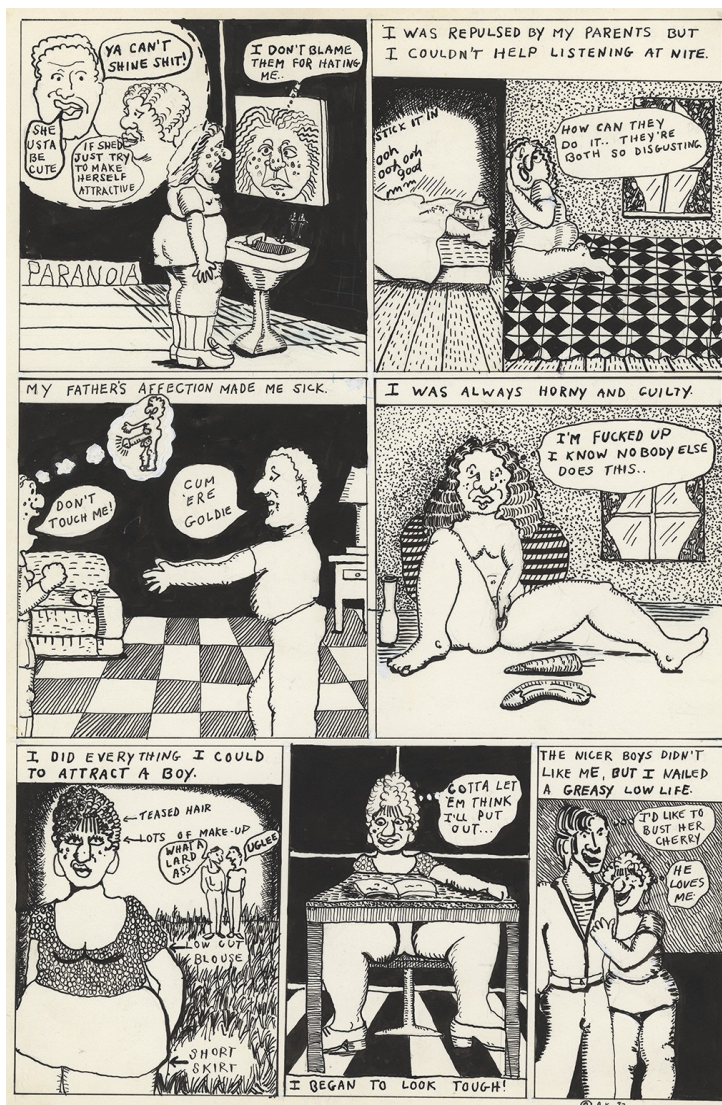


Fig 8: Original del panell de *Goldie: A Neurotic Woman*, d'Aline Kominsky-Crumb (1972) publicat a *Wimmen's Comix* #1. Extret de *Billy Ireland Cartoon Library & Museum*.

jugat un rol substancial en el còmic contemporani tant com a crítica i com a autora. Dins el seu paper d'editora, va aconseguir publicar per primer cop a moltes autores, com ara Julie Doucet, Krystine Kryttre i Dori Seda.

representar la realitat del gènere inclou l'elaboració estètica, tant escrita com dibuixada, de la validesa de diversos comportaments sexuals i maneres de viure la nostra sexualitat. És important que en la seva obra reconegui com a sentiment legítim tant el plaer com la vergonya, ja que els seus còmics no només celebren la transgressió i la polèmica que puguin crear. Acceptant l'existència de la vergonya en les experiències sexuals i en l'habitatge d'un cos propi, qüestió en la que aprofunditzaré més endavant, i associant-la verbal i visualment amb el plaer, Kominsky-Crumb suggereix que les emocions negatives durant l'experiència sexual també són productives. A principi de la dècada dels setanta, les dones que treballaven en el panorama *underground* buscaven reflectir en la seva obra allò que no trobaven en els mitjans comercials, *mainstream*, i sovint sexistes. *Goldie* va ser clarament innovador. El tipus d'imatge explícita que mostra, que no existeix en cap context dins la història de l'autobiografia, va fer que Kominsky-Crumb fos la mare dels còmics autobiogràfics.

Generalment, els lectors troben l'obra de Kominsky-Crumb desconcertant: des del punt de vista tècnic, el seu estil pot semblar "primitiu", i des d'una visió feminista, el propi cos de l'autora és representat explícitament sent partícip de pràctiques sexuals "perverses" o "excèntriques", fins al punt que es podrien considerar degradants per a la seva persona. És la pròpia autora la que decideix autorepresentar-se en situacions extremes on gaudeix d'una sexualitat que rarament troba representació en els mitjans culturals. Però malgrat el caràcter particular i revolucionari de l'obra de Kominsky-Crumb, hi ha una mancança tant en la crítica acadèmica del còmic com en el periodisme de les arts i la literatura respecte els estudis sobre l'obra d'aquesta autora, i això es deu a la seva inclinació per representar el costat més obscur de la seva identitat i la seva experiència personal. Aquesta negligència contrasta notablement amb la premsa i els estudis al voltant del seu marit, Robert Crumb, que ha estat canonitzat precisament per escriure i dibuixar sobre el costat més obscur de la seva sexualitat masculina torturada. El crític d'art Robert Hughes compara a Crumb amb Brueghel o Goya i el considera un dels artistes més importants del segle vint. Kominsky-Crumb, en canvi, ha estat bastant ignorada. A la introducció en forma de conversa de *The Complete Dirty Laundry Comics*, una col·lecció de les tires de còmic que la parella va fer en col·laboració, ella li escriu a ell "al menys ets famós i considerat un gran artista i icona cultural... Mira'm, vint anys després i encara ningú n'ha sentit a parlar de mi." Hillary Chute en fa una associació²⁷ amb les Guerrilla Girls i el

27 Chute, Hillary L. (2010), op. cit., p. 31

seu cartell més famós²⁸, que enllista les avantatges de ser una artista dona, i entre elles hi ha “no haver de passar per la vergonya d’haver de ser considerat un geni”. Tot i que els dobles estàndards en el món de la cultura no són atípics, el cas de la família Crumb és l'exemple definitiu d'aquests dobles estàndards vigents en diversos àmbits de la nostra societat.



Fig 9: Kominsky-Crumb, A. (1990) Vinyeta del capítol "Up in the Air", a *Love That Bunch*, p. 63. Extreta de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

De fet, quan l'autora va començar a col·laborar amb Crumb a principis dels setanta, el seu estil va generar respostes negatives cap a Crumb que li demanaven que no col·laborés més amb ella. L'art de Robert Crumb contrasta amb l'estil desordenat de Kominsky-Crumb, que provoca per la seva aparença indomable. Utilitza una línia fina inestable, i les seves vinyetes sovint són atapeïdes i plenes de personatges, elements que desafien les composicions artístiques de l'espai tradicionalment considerades “ordenades” i “correctes”. En consonància amb la línia vacil·lant hi ha la inconsistència visual de la narrativa, com ara quan es dibuixa a si mateixa diferent en cada vinyeta, encara que sigui la mateixa història: es canvia de roba sobtadament i els cossos s'inflen o s'encongeixen. La seva autorepresentació discontinua altera la subjectivitat, presentant una noció del “jo” fragmentat, no unitari, i sempre canviant. Una de les seves imatges (Fig. 9) n'és un clar exemple d'aquesta explícita multidiversitat d'expressions visuals que pren una sola identitat, ja que hi dibuixa múltiples autoretrats, cada un amb característiques diferents, que comparteixen una sola bafarada on hi posa “I can't stand myself”. Aquesta escena impossibilita la decisió de quina de les Aline representades és l'original, la real, ja que totes ho són.

²⁸ La sèrie de cartells Public Service Message de les Guerrilla Girls és un projecte activista que, a través de l'apropiació de tècniques publicitàries tradicionals, fa visible la desigualtat de gènere i discriminació ètnica present en el món de l'art. Aquest projecte va començar l'any 1985 pel col·lectiu feminista a Nova York, i les Guerrilla Girls es mantenen actives fins a dia d'avui, destacant el dèficit d'acció reivindicativa en el camp artístic i institucional.

Kominsky-Crumb centra la seva obra en la sexualitat i la subjectivitat, amb un caràcter únic, caòtic, desendreçat, invocant el procés de la memòria, de recordar, i també el procés d'autorepresentar-se, un procés que escapa les normes estilístiques del còmic i es manifesta en la seva llibertat visual. Les seves imatges (violentes, eròtiques, seductives, i sovint repugnants) configuren gran part de l'aura pertorbadora de la seva obra. L'autora representa una vida sexual que barreja degradació amb plaer: un retrat de l'experiència sexual potencialment (però no necessàriament) inquietant, i que ha sigut poc representat i infravalorat en les corrents culturals principals i en les elaboracions visuals feministes de la sexualitat. *Goldie* va ser la història de cinc pàgines que obria l'exemplar inaugural del 1972 de *Wimmen's Comix*. Algunes escenes representades inclouen al pare de l'autora menyspreant-la pel seu físic, fins arribar al punt de la falta de respecte, o ella mateixa pertorbada mentre escolta atentament l'acte sexual dels seus pares. També expressa la incomoditat que sent cap a la sexualització que s'exerceix sobre ella per part del seu pare, i representa amb el mateix sentiment de confusió i fastigueig l'acte de masturbar-se mentre mira directament als lectors. *Goldie* retrata la complexitat de la sexualitat, i el que fa que aquest còmic curt sigui tan rellevant per aquest treball, és com Kominsky-Crumb expressa el fet que tant en l'exploració de la sexualitat com en el dia a dia de la dona s'hi presenta tant la degradació com el plaer, i els dos elements són literalment juxtaposats a través de les imatges, barrejant-se l'un amb l'altre constantment. Presenta sense eufemismes ni censura la textura de la vida real, i l'existència d'un sentiment no anul·la la de l'altre. És aquesta la fragilitat i la fortalesa de la sexualitat femenina, que Kominsky-Crumb no dubta en representar i que obre les portes a moltes altres artistes, algunes analitzades *a posteriori*. I tot i que *Goldie* és representada com algú que s'odia a si mateixa, mai és descrita com la víctima.²⁹ Al final de la història és ella mateixa la que proclama prendre el rumb del seu camí, i viure la vida amb el seu propi estil. Aquest últim text sembla una declaració d'intencions de la pròpia autora, que manifesta la seva decisió de representar l'experiència de la dona sense tenir en compte els límits morals convencionals proposats, i imposats, per una tradició visual que mai ha tingut en compte com es viu realment la realitat femenina.

29 Arnold Goldsmith, el pare de Kominsky-Crumb, era anomenat "Goldie". L'autora explica a l'entrevista amb Hillary Chute que "em feia sentir plena de repulsió i odi cap a mi mateixa, plena de lletjor, que el personatge va sortir d'aquí", l'adopció del sobrenom del seu pare, una figura clarament abusiva, per crear el personatge protagonista en un còmic autobiogràfic, indica la resiliència i superació respecte les dinàmiques familiars nocives de l'autora. Li sobreescrivió un nou significat al nom. (Chute, Hillary L., "Aline Kominsky-Crumb" *Believer*, Novembre/Desembre 2009, p. 62)

Al segon exemplar de *Wimmen's Comix*, Kominsky-Crumb hi va publicar la segona entrega de *Goldie*, on apareix masturbant-se i de l'escena en destaca els seus òrgans genitals i les contorsions corporals de la protagonista degut al plaer. La representació del cos arriba fins a tal punt, que els marges de les vinyetes es deformen en el moment de l'orgasme només per proporcionar a la figura central l'espai que requereix, ja que els límits de la imatge no són suficients per ella. L'autora no delimita la seva obra amb idealitzacions de la figura femenina, i l'alteració de la morfologia d'aquesta va desagradar a la comunitat feminista del còmic *underground*. Es va rebutjar la seva aportació a la tercera edició de *Wimmen's Comix* degut a les diferències que compartia amb les altres artistes constituents, diferències que, a part de tenir en compte l'àmbit estètic i el context ideològic respecte la narrativa feminista, també es basaven en la seva relació amb Robert Crumb, considerat una figura polaritzant per algunes autores de còmic. Decebuta per la tendència de *Wimmen's Comix* a romantitzar la figura de la dona, Kominsky-Crumb va començar la seva pròpia sèrie de còmics *underground* l'any 1976, *Twisted Sisters*, juntament amb Diane Noomin.³⁰ Noomin, en una conferència anomenada *Wimmin and Comix*, emfatitza que el to i l'estètica de *Twisted Sisters* lluitava per distingir-se del model de còmic feminista que ella mateixa considerava tediós i idealitzat. "El nostre tipus d'humor era autocrític i irònic i el que s'estava forçant en el nom del feminisme i allò políticament correcte era un punt de vista de la dona idealista i amb complex de superioritat."³¹

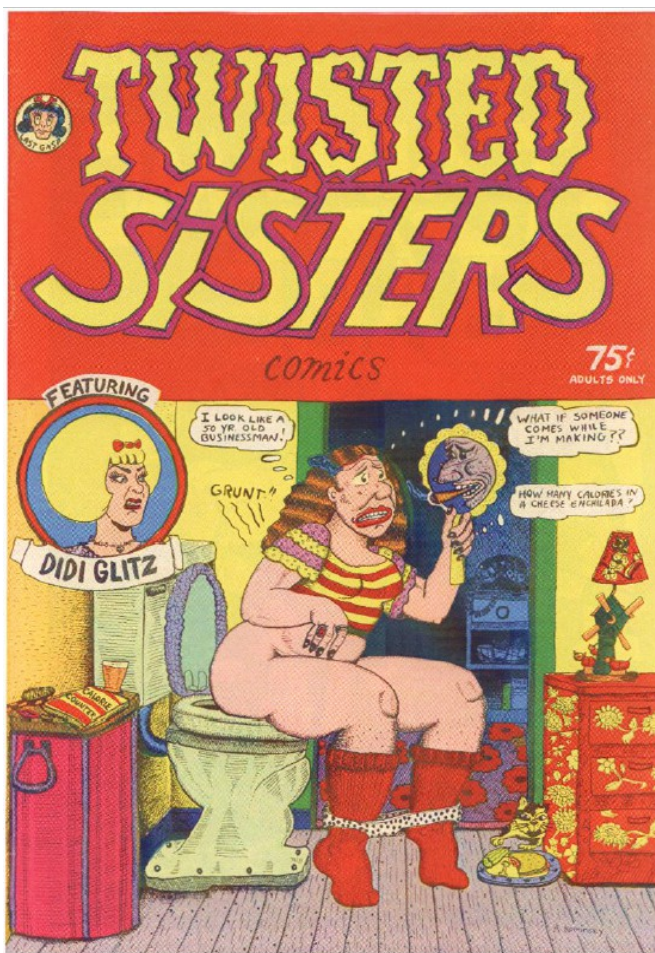


Fig 10: Portada de *Twisted Sisters* #1, feta per Aline Kominsky-Crumb (1976). Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

30 Diane Noomin també havia sigut una autora col·laboradora de *Wimmen's Comix*.

31 Totes les traduccions estan realitzades per l'autora.

(Diane Noomin, *Wimmin and Comix*). Les paraules de Noomin s'adapten perfectament als valors actuals i als conflictes a l'hora de representar una identitat col·lectiva. A la portada de *Twisted Sisters* (Fig. 10), creada per Kominsky-Crumb, hi apareix una noia, dibuixada al pur estil de l'autora, i asseguda al vàter. Phoebe Gloeckner, tot i utilitzar un estil tècnic completament distintiu, va afirmar estar completament influenciada per aquesta portada, ja que les dues autores es centren molt en la corporalitat femenina des d'un punt de vista sovint grotesc. Kominsky-Crumb, amb aquesta portada, reafirma el seu focus inflexible cap al desordre que pot ser un cos. Aquest focus inclou visualitzar la masturbació com a rutina, i elevar les funcions bàsiques i necessàries del nostre cos com a subjecte digne de ser representat. També pot ser una metàfora per entreveure el rumb de la seva narrativa; el seu grau de quotidianitat i l'afany de destapar tots els tabús respecte el cos humà. Per últim, moltes de les històries en el contingut d'aquest còmic són de temàtica eròtica, però la dona despullada a la portada és un repte deliberat cap a la idea de que qualsevol imatge d'una dona despullada ha de ser suposadament excitant o estimulants.

Després de crear algunes obres autobiogràfiques a publicacions *underground*, com ara a *Arcade: The Comics Revue* (1975-76), fundada per Art Spiegelman i Bill Griffith, o a *Weirdo* (1981-93), fundada per Robert Crumb, va publicar *Love That Bunch* l'any 1990, el seu primer llibre, que narra la seva vida en vint-i-nou tires de còmic, i on en totes s'exploren els conceptes de gènere, sexualitat i subjectivitat. Oferint una estructura cronològica poc estricta que comença a l'inici de l'adolescència i acaba cap als quaranta anys de l'autora, el discurs de l'obra és consistentment feminista. La protagonista, *Bunch* (el seu *alter ego*, creat a partir d'un personatge de Robert Crumb), ha de construir la seva pròpia identitat mentre viu una sèrie d'experiències que moldegen dràsticament el curs de la seva vida. Kominsky-Crumb ensenya escenes de violència sexual sense introduccions ni ornamentacions que ho puguin suavitzar, demostrant fins a quin punt l'abús sexual forma part de la quotidianitat femenina. A la seqüència on mostra les relacions sexuals entre els seus pares (Fig. 11), una altra escena de violència sexual des dels ulls d'un infant, crida l'atenció la massa d'objectes que formen part de la composició i que fan difícil de diferenciar l'òrgan sexual masculí amb les altres parts del cos del pare, Arnie, o fins i tot els objectes del fons, com ara una làmpada de nit en forma de cos femení i la pròpia figura de la mare, Blabette, de la qual l'autora en destaca sobretot els llavis i els pits. Panells com aquests suggereixen la crítica per part de l'autora de la cultura de la post-guerra, combinant la

violència dins la relació marital amb la grotesca presència d'una decoració excessiva; la violència i el materialisme estan directament entrellaçats en aquesta escena.



Fig 11: Kominsky-Crumb, A. (1990) Panell del capítol "Blabette and Arnie", a *Love That Bunch*, p. 44. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

De fet, les primeres escenes del llibre són interpretacions de les primeres experiències sexuals de l'autora, totes en l'època adolescent i a més a més sense consentiment per part d'ella, així com escenes on el seu pare la maltracta físicament i verbalment. Kominsky-Crumb exagera els cossos i les seves postures, així com la perspectiva del punt de vista, per crear composicions claustrofòbiques que expressen acuradament l'experiència traumàtica viscuda per la protagonista. Al capítol anomenat *Mr. Bunch*, l'autora representa al seu alter ego masculí que viu a dins de la protagonista. Quan aquesta manté relacions sexuals amb un altre home, l'òrgan genital d'aquest arriba a tocar a *Mr. Bunch* a través de l'interior d'ella, i aquest reacciona amb desesperació i repulsió (Fig. 12). En un moment, el propi *Mr. Bunch* comenta que "si no dibuixés aquest còmics perdria el control", suggerint que els còmics són un mitjà d'expressió necessari per a l'autora.³² Cap dels personatges de la història es representa dibuixant, i tampoc mencionen els còmics, però aquesta veu narrativa proclama el poder d'autoria, i sorgeix directament de l'interior de la protagonista, una personificació dins la

32 Kominsky-Crumb, Aline (1990) "Mr. Bunch", a *Love That Bunch*. Drawn and Quarterly Publications. p. 33

història de la pròpia autora. A través de *Mr. Bunch* s'expressa una veu, la veu de l'autora, des d'una posició sexualment fastiguejada. Per tant, mostra la projecció del que podem interpretar com la repulsió sexual de l'autora representada mitjançant la figura del seu *alter ego* masculí. En aquest sentit, Kominsky-Crumb demostra amb una visualització literal, com la feminitat incorpora tant el desig (la figura d'Aline o *Bunch* dins la història representada) com el fàstic (*Mr. Bunch*). Imbuït el sentiment de repulsió sexual a la figura masculina, l'autora també critica el fet que forma part del rol de la dona en la nostra cultura el sentir desig i no pas el sentir repulsió cap a un acte sexual. És a dir, que sempre ha d'haver-hi una predisposició per part de la figura femenina per dur a terme l'acte sexual.



Fig 12: Kominsky-Crumb, A. (1990) Panell del capítol "Mr. Bunch", a *Love That Bunch*, p. 33. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

Kominsky-Crumb desmonta les expectatives tradicionals cap a les representacions dels cossos femenins, però també utilitza l'espai dels còmics per oferir visions productives sobre la sexualitat de la dona. La seva obra està subjecte a la corporalitat humana degut a la fascinació de l'autora per aquesta, i aquest fet és evident si es té en compte la gran varietat d'actes i escenes on l'autora hi situa el cos humà, des de les accions més escatològiques fins a una naturalesa sexual representada



Fig 13: Kominsky-Crumb, A. (1990), vinyeta del capítol "Of What Use Is a Bunch?", a *Love That Bunch*, p. 69. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

amb explícit detall. És amb l'avidesa de representar la pura realitat i complexitat del cos i la psique humana que crea totes aquestes escenes, sempre amenaçant les normes de representació tradicionals. *Love That Bunch* situa al lector un cop i un altre a la infància i adolescència de l'autora, i avançant endavant cap a la seva vida adulta aferrant-se als temes de la sexualitat i la recerca identitària constantment. Sobreposa períodes i etapes, rebutjant un ordre cronològic lineal, mentre presenta una sèrie d'esdeveniments que conformen el desenvolupament de tota una vida: la mort, els trasllats, el matrimoni, donar a llum i els *affairs*. En aquesta obra també hi ha inclòs el retrat de la inquietud creativa de l'autora, començant pels seus vuit anys d'edat amb la imitació dels grans exponents de la història de l'art. Ens ensenya com des de ben jove experimenta amb l'art abstracte, la pintura cubista i el *body art*, alhora que tant família com docents la intenten persuadir de continuar endavant amb la seva carrera artística. A les vinyetes, emfatitza el rebuig de l'autora a representar les figures amb un estil realista, ja que sent molta més atracció cap a l'exageració i la síntesi de les formes i un trencament de les normes acadèmiques. En aquesta mateixa línia narrativa, l'autora expressa com un cop acceptada la seva obra per una professora en concret, va perdre la inspiració i va deixar de produir art. Només els còmics la van ajudar a sortir del bloqueig artístic, ja que ho considera un llenguatge visual a través del qual continuar utilitzant l'abstracció però alhora servint-se del realisme mimètic per transmetre les seves pròpies experiències. L'autora s'endinsa en el món del còmic a partir de les belles arts, i és la intenció de continuar amb la qualitat expressiva de la pintura el que fa que trobi el seu estil tant peculiar. Va derivar de Justin Green la noció de que el còmic és un mitjà de comunicació, a través del qual transmetre la veritat com un mateix la percep, i que aquesta representació pot arribar a ser més surrealista i intensa que qualsevol altra cosa que es pugui crear. Kominsky-Crumb considera la seva

amb explícit detall. És amb l'avidesa de representar la pura realitat i complexitat del cos i la psique humana que crea totes aquestes escenes, sempre amenaçant les normes de representació tradicionals. *Love That Bunch* situa al lector un cop i un altre a la infància i adolescència de l'autora, i avançant endavant cap a la seva vida adulta aferrant-se als temes de la sexualitat i la recerca identitària constantment. Sobreposa períodes i etapes, rebutjant un ordre cronològic lineal, mentre presenta una sèrie d'esdeveniments que conformen el desenvolupament de tota una vida: la mort, els trasllats, el matrimoni, donar a llum i els

obra altament expressiva i sovint lletja, precisament per aquest alt grau en expressivitat. Per això és rellevant considerar la seva obra com a part d'una tradició que inclou artistes com Picasso, Matisse, Cézanne, Otto Dix o Salvador Dalí. Les seves representacions poden formar part de l'anàlisi de la cultura de la lletjor, o una conseqüència del moviment surrealista, però el fet que el contingut intel·lectual sigui tan intens degut al vigor amb el que l'autora plasma la seva psique, fa que les imatges representades transcendeixin les qualificacions formals per arribar a entendre que s'amaga rere unes composicions tant úniques.

La col·lecció en col·laboració amb Robert Crumb, *The Complete Dirty Laundry Comics* (1993), on l'autora es dibuixa a si mateixa i Crumb a si mateix, es centra encara més explícitament en el cos d'Aline i la seva sexualitat "excèntrica". El projecte innovador *Dirty Laundry* va començar a l'inici dels anys setanta amb una sèrie de còmics "confessionals", i és el primer d'aquesta tipologia, on un home i una dona comparteixen l'espai de les vinyetes, cada un tant dibuixant com escrivint una narrativa autobiogràfica. En aquesta col·lecció s'explora, des de l'esfera domèstica, la desmitificació dels cossos i el sexe i una poderosa validació de la sexualitat. Les històries creades per Kominsky-Crumb es dirigeixen a certes problemàtiques de la vida familiar en clau feminista: les dificultats de ser una filla i de criar a una filla, de reconèixer el propi marit com a parella i com a pare, i d'establir un equilibri entre la vida laboral i familiar. En les vinyetes apareixen imatges explícites de brutalitat i violència sexual, corroborant que



Fig 14: Kominsky-Crumb, A. amb Robert Crumb (1993), vinyeta del capítol "Crumb and Kominsky in Their Cute Lil' Life Together", a *The Complete Dirty Laundry Comics*, p. 58. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

aquest caràcter “pornogràfic” del que tant es queixa la crítica és la quotidianitat de la parella. Aquesta representació visceral d'una relació física d'intensitat extrema entre els dos autors és una declaració d'intencions per part d'ells mateixos; un intent d'expandir els límits de la narrativa gràfica. Kominsky-Crumb narra una vida sexual que inclou objectificació i subordinació a la figura masculina, però tampoc està limitada per aquests factors. També cal entendre que en tot moment està involucrada en activitats sexuals que afirma trobar satisfactòries, i que a més a més, és ella mateixa la que decideix representar-les. Els seus còmics no es troben sota una mirada masculina que la subordina, ja que la mirada d'aquestes imatges pertany a la pròpia Kominsky-Crumb. La violència que forma part de les interaccions sexuals de la parella és consentida, per molt explícita i brutal que sigui la seva representació. En conclusió, aquesta col·lecció de còmics configura un exemple de projecte feminista que expressa diversos matisos i problemàtiques de l'existència femenina, com el trauma, l'avortament, la depressió, la masturbació, la família, el procés de crear còmics i el sexe. L'obra de Kominsky-Crumb, en definitiva, ressegueix la seva pròpia sexualitat mitjançant la forma dels còmics, invertint les connotacions negatives d'una activitat sexual extrema definida tant pel plaer com pel dolor. Els seus còmics generen unes noves polítics representacionals en la nostra cultura visual que enriqueixen la imatgeria i els recursos simbòlics en la representació de la sexualitat femenina. L'autora rebutja els límits de l'etiqueta “femení/na”, defensant que qualsevol pràctica i estil de vida és “femení” sempre i quan la dona que ho duu a terme s'hi senti a gust.

El que autores com Kominsky-Crumb o Phoebe Gloeckner deixen clar al visualitzar la realitat viscuda de la dona són les formacions socials dominants en l'existència i experiència d'aquesta. La sexualitat femenina sembla estar composta tant pel plaer com per la degradació. Aquestes narratives gràfiques pertorben els llenguatges visuals convencionals amb imatges carregades i sovint provocadores. Hi ha quelcom en les imatges dibuixades que no existeix en les descripcions textuais, i l'impacte que tenen en la psique del lector és molt més gran. Les imatges creades per Gloeckner confronten i confonen a qui estigui horroritzat pel tabú. Igual que Kominsky-Crumb, Gloeckner defensa que l'experiència traumàtica és un factor present en la quotidianitat femenina, però l'obra Kominsky-Crumb es concentra menys en el trauma sexual i més en l'eficàcia del còmic a l'hora de trencar tabús eròtics, la seva obra és un projecte col·lectiu per crear una cultura eròtica per a les dones, ja que aquesta pot ser el contraatac cap a anys de repressió. En reorganitzar l'experiència femenina en l'àmbit sexual i

normalitzar-la, hi ha la possibilitat que les dones perdem la sensació constant de ser víctimes del sexe. Les imatges de Gloeckner, per altra banda, són molt més obscures, constament influenciades pel trauma, i la combinació d'un estil meticulosament realista amb trets caricaturitzats (caps i ulls inflats, i genitals prominents) causa una intensa sensació de mal presagi.³³ Gloeckner és reconeguda dins de la cultura del còmic com una de les artistes més importants per a aquesta. Richard Grossinger, qui publica la seva obra, afirma que “en un món perfecte, tindria una audiència tan àmplia com la de Robert Crumb o Art Spiegelman. És així de bona. Però no hem tingut èxit en fer-li saber això al món”.³⁴

Va publicar la seva primera col·lecció de còmics, l'obra semiautobiogràfica *A Child's Life and Other Stories*, l'any 1998. El llibre comença amb un retrat (Fig. 15) que ocupa tota la pàgina de l'autora en una actitud i compostura decaigudes, amb els ulls tancats, el cap de costat, cobrint-se el pit amb un braç, i la pell plagada de *pemphigus vulgaris*. La primera imatge que rep l'espectador de l'autora és un autoretrat de tors cap endalt on es presenta a si mateixa amb un cos malalt, i amb la manca d'un fons definit, tota l'atenció és dirigida cap a la única figura en escena. També és inevitable considerar l'ambivalència de la imatge, la seva expressió és de dolor, però també és sensual. La imatge destaca la vergonya de la figura al patir una condició de conseqüències visuals grotesques, i així també externalitza allò que es pot considerar una malaltia, una actitud malaltissa que predomina la seva experiència sexual inicial. Tot i que es pot interpretar la imatge com una manifestació d'un trencament psíquic, un estat mental precari, la seva presència física no ha de ser ignorada dins aquesta interpretació. Malgrat la visible mala condició, aquest retrat també desprèn bellesa. La postura, la gesticulació del cap a tres quarts, l'expressió del rostre, és una composició clàssica. La llum esculpeix les faccions, i el cabell emmarca la cara, el coll, i cau suaument sobre les espatlles. Gloeckner també manté la personalització de la figura, al braç esquerre s'hi aprecia un tatuatge, i l'orella esquerra està decorada amb una arrecada. La mà dreta, que ocupa el centre de la pàgina, contrasta amb la resta del cos ja que està immaculada, sense ferides a causa de la malaltia cutània. Aquesta mà crea una ombra sobre l'espatlla esquerra, i a l'ombra el dit índex assenyala, suggerint

33 Podem entendre l'estil visual en l'obra de Gloeckner com a “realista”, en el sentit de la gran atenció que l'autora proporciona al detall i la seva habilitat d'acostar-se al fotorealisme. Tot i així, Gloeckner barreja un registre realista, que dota a les seves imatges d'una qualitat evidencial, però alhora una òbvia i deliberada desproporció de les formes que projecte l'estat emocional i psíquic de la narradora i protagonista.

34 Orenstein, Peggy. “Phoebe Gloeckner Is Creating Stories About the Dark Side of Growing Up Female”. *New York Times Magazine*, 5 d'agost de 2001, p. 28.



Fig 15: Gloeckner, P. (1998) Il·lustració "Self-Portrait with Penphigus Vulgaris", *A Child's Life and Other Stories*, p. 6. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

quasi desafiant un testimoni; el d'escriure, el de dibuixar, malgrat la seva condició de descomposició. Així mateix, la seva postura suggereix tres actituds: la de protegir-se a una mateixa, amb el braç cobrint el pit, alhora que suggereix un moviment sensual del cos, i també és una sutil acusació. Una acusació cap a ella mateixa, cap a la imatge que provoca tant repulsió com plaer, una característica present a tota l'obra de Gloeckner.

Aquesta relació amb una sensació pertorbadora i alhora de plaer, la repulsió i l'atracció, no només es fa present en l'acció de les escenes sinó també en el propi estil de l'autora. La cura que té amb el detall i la seva materialització en l'imatge són la causa de gran part d'aquest plaer, ja que la riquesa visual i emocional de l'obra suggereixen una lectura lenta. Aquesta lentitud, aquesta atenció al detall, també té un sentit polític. A la mà de Gloeckner, les situacions i la ubicació del subjecte requereixen una pausa, una certa atenció cap a la complexitat del detall i el to. Però aquest detall de la imatge no és un simple tret estilístic. Gloeckner, nascuda el 1960 a Philadelphia, és una il·lustradora mèdica professional. Va estudiar art i biologia a la Universitat Estatal de San Francisco, i actualment és una professora a l'Escola d'Art i Disseny de la Universitat de Michigan. Des d'adolescent que ha utilitzat un detall hiperrealista a les seves il·lustracions, i ha aplicat els coneixements mèdics a la seva obra. *A Child's Life* conté, a més a més, còpies d'obres publicades a títols *underground* com ara *Weirdo* (1981-93), *Wimmen's Comix* (1972-92) i *Young Lust* (1970-93), així com a l'antologia *Twisted Sisters* (1976-94).

La protagonista de *A Child's Life* és una noia anomenada Minnie, tot i que quan l'autora es refereix a la seva obra, alterna el referir-se a Minnie i a ella mateixa. Tot i així, rebutja el significat estricte d'autobiografia, ja que com ha afirmat en diverses entrevistes, ella afirma que la "veritat" és un concepte digne de ser discutit. Per això és important tenir en compte el terme "autorepresentació", sobretot en autores com Gloeckner, que en un sentit oficial es resisteixen a l'etiqueta autobiogràfica, però la seva obra clarament representa obertament la seva experiència personal i la seva recerca identitària. En aquest cas, l'autora recorre a la representació d'experiències pròpies per construir la narrativa que explica la història de Minnie, una adolescent que descendeix en el seu propi abisme psíquic degut al trauma viscut. El nivell d'autorepresentació de l'obra de Gloeckner arriba fins a tal punt que el personatge de Minnie és un retrat d'ella mateixa, i la pròpia autora proporciona fotografies dins la seva obra per corroborar-ho. El llibre es centra sobretot en les relacions



Fig 16: Gloeckner, P. (1998) panell de "Fun Things to Do with Little Girls", a *A Child's Life and Other Stories*, p. 67. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

problemàtiques de la protagonista amb diverses figures paternes, en concret amb el seu padrastre quan és una nena, que estigmatitza i sexualitza a Minnie, i amb un company de la seva mare quan és adolescent, amb qui arriba a tenir-hi relacions sexuals. A mida que la protagonista creix, el seu comportament es torna cada vegada més desesperat, i una de les històries més xocants del llibre és *Minnie's 3rd Love*, on Gloeckner narra com Minnie s'escapa de casa i s'enamora d'una noia, també adolescent, adicta a les drogues, que a més fa que la protagonista en consumeixi i ven el seu cos inconscient *a posteriori* (Fig. 17). Nombroses imatges d'actes sexuals, i sovint, imatges de genitals magnificats i amenaçants, són prevalents a *A Child's Life*. De fet, l'editor de Gloeckner li va suggerir que si no incloïa les imatges explícites de genitals masculins a la seva obra, seria molt més fàcil de comercialitzar.³⁵ L'autora és molt conscient que la reacció indignada del públic és deu més a la imatge d'un membre erecte, que a la visió d'una dona degradada a la qual hi estem culturalment familiaritzats. L'obra de Gloeckner és desarmant precisament perquè pren tant el dolor com el plaer com a referents, i el rebuig d'adoptar un o l'altre com a fonament del subjecte femení, sobretot en el context sexual, es veu reflexat en com Gloeckner capitalitza la forma híbrida dels còmics.

Leigh Gilmore escriu a *The Limits of Autobiography* (2001) que el contingut d'una autobiografia que

³⁵ Orenstein, Peggy. (2001), op. cit.

tracta experiències traumàtiques força al lector a assumir una posició de voyeur o fins i tot de masoquista, convidat a sentir-se identificat amb allò representat, o a sentir cert tipus de plaer amb l'organització narrativa del dolor. Fins a quin punt afecta això quan es tracta d'imatges d'autorepresentació? Les imatges explícites obliguen al lector a transformar la seva mirada en la d'un voyeur. Aquesta qualitat de l'obra de Gloeckner pot ser el que activi els mecanismes de censura i provoqui un estat d'alarma entre el públic general. Les imatges de la seva obra descriuen la complexitat del desig, i exigeixen una resposta afectiva per part del lector. Quan combines la sexualitat explícitament representada amb quelcom que no es sent moralment correcte (com ara, les



Fig 17: Gloeckner, P. (1998) panell del capítol "Minnie's 3rd Love, or Nightmare in Polk Street", de *A Child's Life and Other Stories*, p. 75. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

imatges d'una adolescent mantenint relacions amb el company adult de la seva mare), la resposta afectiva pot resultar explosiva. Poden ser imatges excitants, que atrauen, però alhora no haurien de, però ho són. La repulsió i el plaer que proporciona l'expressió visual està relacionat amb el ritme físic de l'acció de llegir, que és remarcat pel propi ritme visual i verbal de la pàgina, i conjuntament alternen els efectes emotius de la imatge.

Existeix un ritme de ruptura entre els processos d'interpretació i lectura de les diferents imatges. Una vinyeta que ocupa una pàgina sencera atura el temps i obliga a l'espectador a entretenir-se més

estona en la seva interpretació. Un panell de vinyetes té un ritme accelerat. Gloeckner juga molt amb aquesta ruptura, sobretot en el seu segon llibre, *The Diary of a Teenage Girl* (2002), on sobreposa esdeveniments i personatges del seu treball anterior, i on ofereix cossos de text en prosa que són contínuament interromputs per escenes representades en el format del còmic. Aquesta segona obra de l'autora és una rearticulació del trauma central propi, i que, en premisa, experimenta amb el ritme de ruptura en la seva forma. Està plena d'una sexualitat adolescent emergent, i és una obra innovadora degut a l'encreuament de gèneres literaris (prosa en el format d'un diari personal, còmic i il·lustració). A més, és estructuralment un diari tan real com fals, teixint a través de la narrativa tan autenticitat com artificialitat. Aproximadament la meitat del diari real de l'autora dels anys 1976 i 1977 està reproduït a l'obra de manera intacta, paraula per paraula, i Gloeckner s'encarrega d'adjuntar fotografies dels textos originals al final del llibre com a prova. L'altre meitat, tot i que els esdeveniments coincideixin amb la seva experiència adolescent real, van ser escrits des de la ment de l'autora adulta, reformant l'estructura narrativa del diari original. *The Diary of a Teenage Girl* utilitza quatre mètodes representacionals: entrades al diari compostes per Gloeckner o el seu alter-ego, Minnie; tires de còmic que l'autora va dibuixar durant els dos anys d'activitat del diari original; disset tires de còmic que apareixen enmig de la narrativa escrita i substitueixen el text en prosa, creats des de la perspectiva més viscuda i sàvia de l'autora adulta; i vint-i-set il·lustracions de pàgina sencera i cinquanta-sis il·lustracions integrades al text. Aquest encreuament de diversos formats discursius ofereix al lector un diari real i una interpretació d'aquest mateix diari a través de visualitzacions narratives complementàries.

Això també implica la complexitat del nivell d'autorepresentació de l'obra, ja que les dues perspectives que l'autora té de si mateixa (una "jo" adolescent i una "jo" madura) estan constantment juxtaposades i una actua de suplement de l'altre. El llibre està compost per almenys dos registres temporals diferents, i en un d'ells l'autora interpreta el seu propi enregistrament de la seva vida amb textos que fàcilment es tornen imatges. Drucilla Cornell comenta que "una dona abusada ha de tenir el dret de reimaginar-se a si mateixa més enllà del trauma per poder-se recuperar del tot"³⁶, i Gloeckner literalment es reimagina tant en els contextos d'abús com de plaer sexual a un nivell explícitament visual. Mostra clarament la seva interpretació com un procés de visualització; la

36 Cornell, Drucilla. (1999) *Beyond Accomodation: Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*. Rev. ed. New York: Rowman and Littlefield.

seva lectura retrospectiva del diari real és destil·lada i visualitzada en les tires de còmic i il·lustracions de l'obra, i el format peculiar tant textual com gràfic de *The Diary of a Teenage Girl* provoca una escletxa als límits representatius quan es tracta d'expressar el trauma. L'obra ofereix un testimoni que no pot ser adequadament representat només en paraules, i exemplifica l'horror així com la confusió que provoquen el trauma sexual a través dels recursos visuals. Les seves imatges són complicades d'interpretar, ja que tant el plaer com el dolor hi són presents, i enregistren com el trauma de caire sexual configura un repte per les maneres de conèixer i pensar racionals.

Minnie Goetze té una vida més aviat precària: va ser abandonada pel seu pare biològic, i juntament amb la seva germana petita viu amb la seva mare, que la va tenir quan aquesta tenia disset anys. A l'edat de quinze, el seu primer petó i la seva primera relació sexual és amb el company de la seva mare, Monroe, que li dobla l'edat a la protagonista. L'estabilitat mental de Minnie està directament relacionada amb l'atenció sexual que li proporciona Monroe, i quan ella no la pot obtenir, manté relacions amb nois de la seva edat, sempre a desgana, i alhora tant fascinada com repugnada per la seva pròpia sexualitat així com el fet que els altres la sexualitzin. I tot i que ella vol alliberar-se de Monroe i fer que deixi de ser la vara de



Fig 18: Gloeckner, P. (2002) *The Diary of a Teenage Girl*, p. 79. Extret de Gloeckner, P. *The Diary of a Teenage Girl* (ed. 2015)

mesurar per la seva autoestima, el descobriment i l'exploració de la seva sexualitat també l'emociona. Aquest deu ser l'aspecte del llibre que fa que sigui tan poderosament incòmode presenciar les experiències de Minnie. Peggy Orenstein escriu que “la complicitat de Minnie no canvia el fet que pateix abús, però sí que proveeix enteniment respecte les seves dinàmiques. És un sub-tema atrevit, i és en part una de les raons per les que l'obra de Gloeckner és tan verosímil, i també el que fa que trascendeixi en el gènere de la majoria de memòries sobre l'abús infantil.”³⁷

El capítol *Minnie's 3rd Love* de *A Child's Life* va rebre tantes objeccions, que va afectar fins i tot al seu procés d'impremta. A més, l'any 2000 van prohibir la seva entrada a França, i mai s'ha permès la venda d'exemplars de l'obra al país. Aquesta situació expressa clarament els dobles estàndards del sexisme, ja que l'obra de Robert Crumb, sovint amb contingut de violència sexual, mai s'ha prohibit. L'obra de Gloeckner ha sigut atacada altres vegades per la seva suposada obscenitat, fins al punt d'anul·lar una xerrada que havia de dur a terme a un institut de Nova York a l'any 2003. La seva obra ha sigut comparada amb la pornografia nombroses vegades. Aquest és el tabú que hi ha al voltant de la imatgeria sexual explícita; expressar i manifestar la realitat pot comportar la pèrdua de llocs de treball. La seva obra també ha sigut prohibida a biblioteques, proclamant que és una apologia a la pedofília. Gloeckner considera que de la mateixa manera que hi ha nens i nenes que viuen aquestes situacions a diari, han de poder escoltar i llegir històries que els representin. Si el fet d'expressar trauma psicològic és el criteri per decidir la difusió de quines experiències mantenim en l'esfera privada, ens quedariem sense una gran quantitat de notables produccions culturals de tots els diversos mitjans. L'obra de Gloeckner només pot ser considerada pornografia si tenim en compte que tots els temes transgressors i imatges “pornogràfiques” confonen al públic perquè ens conviden a mirar alhora que ens fan sentir rebuig. Gran part del significat ètic de l'obra de Gloeckner és demostrat amb l'ambivalència de les seves imatges la confusió que el trauma sexual pot provocar. Els dibuixos de Gloeckner poden ser devastadors, però també excitants, perquè aquesta és la mateixa experiència que Minnie viu, la protagonista dels fets.

The Diary of a Teenage Girl no és una història sobre la moralitat, encara que tracti de temes relacionats, com ara l'abús sexual, que poden ser fàcilment interpretats a través d'un esquema

37 Orenstein, Peggy. (2001), op. cit.

moral. Però el fet de que elabori en la confusió i el comportament autodestructiu de la protagonista, i també elabori en el seu rebuig a sentir-se “una víctima”, fa que el seu contingut autorepresentatiu sigui també un discurs polític que apel·la tant a l'àmbit individual com col·lectiu, i que pren amb vehemència el risc de representació en contra del llegat d'incredulitat i censura que cau sobre les representacions d'autoria femenina sobre el trauma sexual i la seva pròpia identitat. La composició visual de l'obra força un testimoni afectiu per part dels lectors, un testimoni més potent que el d'un text sense imatges, perquè el contingut visual ofereix la idea devastadora del trauma sexual, però també un espectacle eròtic. Presenta la confusió del subjecte de forma radical, tal i com la pròpia Minnie ho experimenta, i és la sensació de sentir-nos voyeurs quan observem les imatges i llegim els textos el que fa que l'estructura de la narració sigui efectiva. Aquest sentiment per part de l'espectador, fins i tot el fet que les imatges arribin a traumatitzar-lo, evidencia la injustícia d'allò representat, i com d'enterrat està a nivell cultural perquè nosaltres haguem d'excavar dins nostre per entendre el que suposa visualitzar i visibilitzar aquest tipus d'injustícia.

Un altra aspecte a tenir en compte de l'obra de Gloeckner és que no dibuixa la presència exuberant del cos de Minnie -plorant, corrent, lluitant, nu, desitjant i observant- atrapat dins una mirada masculina. La protagonista personifica el que John Berger identifica com dos elements constituents de la identitat a *Ways of Seeing* (1972): la constant consciència de ser observat i analitzat amb el fet d'observar-se i analitzar-se a si mateix.³⁸ Però les imatges de Gloeckner, a diferència dels exemples de Berger, no estan vigilades per la mirada masculina. És la pròpia autora que s'observa a si mateixa, proclamant la seva identitat adolescent i reconstruint sobre d'aquesta una identitat ja adulta. I la pròpia Minnie sembla prendre consciència de la mirada femenina que l'observa, la seva pròpia mirada adulta, ja que és conscient del poder que té la imatge del seu cos nu i així ho expressa. I tot i que la representació d'una noia nua després de l'acte sexual sembla satisfer l'expectativa cultural comuna, Gloeckner ofereix una burlesca contra-objectificació, una mirada femenina en acció: perspectives incòmodes que enfoquen el cos masculí creant composicions que únicament veuríem a través d'una càmera cinematogràfica o en persona. Aquestes il·lustracions desestabilitzen el mode visual dominant (de la pornografia en concret, i de la cultura en general, si tenim en compte les representacions del cos nu femení al llarg de la història de l'art). Gloeckner utilitza eines visuals per

38 Berger, John. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

assenyalar i desfer la mirada masculina i depredadora que caracteritza la cultura visual. Les mirades es centren en el cos de Minnie, però els homes no són els portadors de la mirada de l'espectador. Les escenes estan compostes de tal manera que Monroe, el depredador de la narrativa, és observat, i no



Fig 19: Gloeckner, P. (2002) *The Diary of a Teenage Girl*, p. 163. Extret de Gloeckner, P. *The Diary of a Teenage Girl* (ed. 2015)

qui observa. I tot i que la protagonista el considera un subjecte de bellesa i admiració, l'enquadrament sovint el ridiculitza, el mostra vulnerable i ironitza la seva presència (Fig. 19). Fins i tot la tècnica del ombrejat descriu visualment aquest sentiment, ja que l'autora destaca les faccions i el pèl facial de Monroe, li infla la cara i el cos fins a vegades deformar-lo, i en canvi a Minnie la manté amb pell lluminosa, amb expressions suaus i contorns arrodonits. Així Gloeckner emfatitza el pensament naïve de Minnie en quant a la relació amb Monroe es refereix, i la característica grotesca de l'home adult. D'aquesta manera l'obra, en la seva forma híbrida de còmic, també suposa una conversa entre línies temporals i discursives a través del text i la imatge, ja que la "veu visual" de l'autora, creada per la seva mà adulta, entra en diàleg amb la veu infantil de Minnie, i juntes porten a escena els

conflictes que Minnie protagonitza.

Però la veu de Minnie es torna una veu col·lectiva des del principi del llibre, començant per la dedicatòria que escriu l'autora: "per a totes les nenes quan ja hagin crescut". Aquesta dedicatòria, a part de ser com un regal que Minnie es fa a si mateixa, el seu diari i part de la seva història, també és

el regla que l'autora fa a tot un col·lectiu. Gloeckner, amb aquesta dedicatòria, es dirigeix a si mateixa, a Minnie, però també a totes les noies, potencials lectores del còmic. “Ella ja no sóc jo. És Minnie. És totes aquestes noies... Ella no ha de ser jo. És molt més gran que això.”³⁹ I d'aquesta manera, Gloeckner també es regala a la seva “jo” adulta el diari de quan era una adolescent. A *A Child's Life* l'autora hi inclou una il·lustració (Fig. 20) de pàgina sencera on apareix Minnie sent besada a la cara de manera sensual per una dona adulta que li aguanta el rostre. El seu títol és precisament “A child's life”, però no apareix a l'índex de l'obra. Aquesta absència, paradoxalment, remarca la seva importància. Minnie porta una samarreta amb estampat de cors, per emfatitzar la seva innocència infantil, i el seu rostre s'enfronta parcialment al de la dona, que l'aguanta apropant-la. Minnie no té una expressió d'espant, sinó més aviat d'alegria. Els llavis de la dona adulta toquen suaument la galta de la jove, amb una expressió agressiva però alhora tendre, delicada. Sensual però protectora. Té els ulls tancats i les celles arrufades. Gloeckner explica que aquesta imatge, en teoria, és ella d'adulta fent-li un petó a Minnie. “En cert sentit, sóc jo fent-me un petó a mi mateixa”. (Orenstein, 2001, p. 29) I de la mateixa manera, *The Diary of a Teenage Girl* sembla un homenatge a la jove Gloeckner de quinze anys, a Minnie, al seu cor ple de cicatrius i a la seva incessant inquietud per viure i aprendre.



Fig 20: Gloeckner, P. (1998) Il·lustració "A Child's Life", a *A Child's Life and Other Stories*, p. 32. Extret de Chute, H. *Graphic Women* (2010)

L'obra de Gloeckner és difícilment “pornogràfica”, a diferència de les proclamacions dels seus

39 Joiner, Whitney. “Not Your Mother's Comic Book”. *Salon.com*, 15 de març de 2003

detractors. Però sí és un projecte polític i feminista que està explícitament dirigit a un col·lectiu: a totes les nenes quan ja hagin crescut. El projecte d'aquestes dues obres, *A Child's Life* i *The Diary of a Teenage Girl*, no és el de confessar, sinó el de mostrar què passa quan una adolescent és abusada. Un dels últims treballs de l'autora, *La Tristeza*, publicat al volum *I Live Here* (2008), que cedeix els beneficis a Amnistia Internacional, és un reportatge de vint-i-dos pàgines basat en els milers d'assassinats de noies sense resoldre a Ciudad Juárez, Mèxic. De manera significativa, el periodista i dibuixant de còmics Joe Sacco també contribueix a la col·lecció amb una peça sobre els refugiats de Txetxènia. Tot i que aquests dos autors poden semblar molt diferents, juxtaposar la seva obra ens demostra que podem llegir el projecte polític de la narrativa gràfica de no ficció a grans trets: la narrativització i exhibició d'allò que normalment s'ha exclòs de l'àmbit públic. La trajectòria de Gloeckner ha evolucionat de tal manera que, juntament amb les seves dues obres més rellevants, s'ha anat desplaçant fora de l'autorepresentació com a individu, del subjecte, per centrar-se en destapar i denunciar la deshumanització invisibilitzada que pateixen les dones en l'àmbit privat. Com totes les autores incloses en aquest treball, Gloeckner troba la seva motivació i inspiració en una poderosa tendència feminista: la de fer visible allò que fins ara era invisible. I aquest propòsit, en la narrativa gràfica, deixa de ser quelcom retòric. L'obra de Gloeckner, com la d'altres autores, és una representació literal de l'interior tant corporal com psíquic. Amb aquest mitjà es dona forma visual a records, idees i instints, i es suggereix un procés de dissecció visual en el qual l'ull de l'espectador també hi té un paper important. És el que es representa, però també el com està representat. D'aquesta manera, les imatges projecten la visió real i emocional de la identitat i el cos femení, ja que el cos no és només una metàfora de la identitat, sinó que és alhora tant una causa com una conseqüència d'aquesta.

3.2. Sobre la vulnerabilitat i la vergonya en la representació de la corporalitat femenina

Llegir còmics no és només una acció que utilitza les nostres habilitats cognitives, sinó que també és una interacció entre cossos. Les autores duen a terme un exercici de coratge a l'hora de dibuixar el que poden ser caricatures d'una mateixa mostrant-se en tot tipus de situacions. La representació en la narrativa gràfica és honesta i exagerada a parts iguals, però moltes vegades quan percebem aquestes imatges ens oblidem del significat darrere de caricaturitzar-se a un mateix, o de simplement representar el propi cos, per molt realista que sigui. La relació amb la pròpia corporalitat

és un dels temes fonamentals alhora de parlar d'autorepresentació visual, i cal tenir en compte el repte que pot arribar a significar representar el cos que habitem. La manera en que les autores es representen a si mateixes visualment condiona i modifica la nostra percepció de la narrativa, és un llenguatge a través el qual es comuniquen amb els seus lectors, i alhora una estratègia per emfatitzar allò que volen expressar mitjançant la imatge corporal.

Al centre de les dinàmiques i les interaccions entre les artistes i els seus lectors hi trobem el cos. El cos (tant el representat com el del lector) construeix un diàleg entre l'autora i els seus receptors. El còmics estan formats per línies expressives que marquen el ritme uníson del moviment i el pensament, i són interpretades no només visualment, però també a través de la reacció del lector. En els còmics autorepresentatius quasi sempre hi ha un punt de vista de primera persona, o un narrador, que revela la pròpia perspectiva i experiència de la realitat. Aquesta relació entre l'autorepresentació i la realitat, juntament amb la natura corporal essencial dels actes de dibuixar i llegir còmics, es pot interpretar des del camp de la vulnerabilitat. Dibuixar i llegir i la interacció entre aquestes dues accions està lligat amb l'experiència de ser i sentir-se vulnerable.⁴⁰ A través del mitjà dels còmics es creen oportunitats per artistes i lectors de compartir idees i experiències: l'acte físic i material d'aguantar un còmic entre les mans crea oportunitats per una interacció dialèctica. Durant aquesta interacció, els possibles significats de l'obra en si estan subjectes a la interpretació tant de l'artista com del lector, ja que la seva participació física està organitzada al voltant de l'objecte/còmic en qüestió, ja sigui si l'estan creant com si l'estan llegint. Naturalment, l'acte d'observar una obra d'art pot ser entès com una interacció, i aquest mencionat diàleg no és una característica exclusiva dels còmics. Però hi ha unes formes específiques de diàleg que només tenen lloc en el còmic, ja que aquest és l'únic mitjà dibuixat i escrit alhora.

La vulnerabilitat és una condició que compartim tots els que habitem cossos. El cos humà, en la seva diversitat, és vist i experimentat amb vulnerabilitat des de múltiples punts de vista; tot i així, la vulnerabilitat sempre és experimentada com a diàleg, perquè sempre connota una causa i una resposta. La vulnerabilitat és una de les conseqüències més fonamentals de tenir un cos, i és impossible no incloure aquest concepte en un estudi que precisament analitza la representació dels cossos en el còmic. Aquesta convicció neix de la relació directe entre el cos i la ment, el fet de ser

40 Szép, Eszter (2020) *Comics and the Body: Drawing, Reading, and Vulnerability*. The Ohio State University Press

éssers corporals i que aquesta qualitat afecti a la nostra activitat reflexiva. Per tant, en tot moment en aquest treball tinc en compte el cos i la ment com un sistema interconectat, i no com a dos components separats de l'existència humana. Les propietats dels conceptes que creem en la nostra ment són un resultat de la nostra estructura cerebral i corporal, i la manera en la que aquesta funciona en les relacions interpersonals i en el món físic.⁴¹ El moviment del nostre cos contribueix en la nostra percepció, experiència emocional, memòria, judici i coneixements sobre nosaltres mateixos i sobre els que ens rodegen.⁴² En aquest capítol vull destacar els aspectes corporals de dibuixar i de llegir còmics, així com descriure els possibles enllaços entre la representació del cos i la vulnerabilitat. Aquesta última pot ser una gran part de la interacció del lector amb l'obra degut a la pròpia naturalesa dels cossos representats, cossos que viuen històries d'injustícia, malaltia, trauma, mort, guerra, cossos que viuen i expressen sexualitat.

En aquestes obres sovint trobem que la relació entre el cos i la ment creen un dualisme entre la societat i l'individu. La pròpia ment és allò que només nosaltres mateixos coneixem, allò que per molt que ens esforcem només podem arribar a expressar-ho, mai ensenyar-ho tal i com és, perquè la ment rau dins nostre i de ningú més, i per tant, és el nucli de la nostra individualitat. El cos, en canvi, és la nostra imatge física de cares al món, una marca identitària única que ens diferencia de la resta de la societat. Els còmics poden ser una finestra a la ment del seu creador, un apropament al seu punt de vista i la seva interpretació de la realitat. D'aquesta manera, els còmics són sovint un focus de vulnerabilitat, i la forma en la que creadors i lectors interactuen mitjançant els còmics pot ser interpretada com un intercanvi de vulnerabilitats. En qualsevol cas, a l'epicentre de la recepció dels còmics s'hi troba la implicació de diverses corporalitats: la de l'artista i la del lector. Cada corporalitat conté vulnerabilitats, que són dialogades a través de la creació i la lectura del còmic. Degut a aquesta implicació dels cossos, els actes de dibuixar i llegir còmics es poden entendre com una *performance*: una interacció física de la qual hi neix un significat. Durant aquestes performances, el lector i el dibuixant interactuen amb les característiques materials del còmic: l'artista utilitza llapis, pinzells, tinta, paper o mitjans digitals; el lector aguanta el còmic entre les seves mans. I encara que sigui imprès i produït en massa, el lector pot veure clarament el traç de la mà del dibuixant. El còmic és

41 Lakoff, George, i Mark Johnson. (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Basic Books.

42 Gallagher, Shaun. (2006) *How the Body Shapes the Mind*. Clarendon Press.

l'únic mitjà reproduït on la línia original no és substituïda per tipografia.⁴³ Com menciono a la introducció, l'*aura* benjaminiana de les obres d'art cal ser reinterpretada en el cas dels còmics, ja que fins i tot la còpia estableix una connexió única amb el moment de percebre-la que respecta completament l'acte físic de creació de la línia original dibuixada.

Aquest capítol es centra en la vulnerabilitat perquè és una conseqüència ètica de la nostra existència corporal, així com la vergonya experimentada a partir de dita existència i els seus prejudicis. Les imatges en els còmics exploren la natura de la nostra implicació afectiva, ja que la imatgeria promou un pensament, unes idees vinculades directament amb l'acte físic de mirar. La vista en si és un sentit molt vulnerable, i les imatges són el mitjà de comunicació que més ens impacta. El còmic té el potencial de fer-nos sortir del nostre estat perceptiu habitual. D'aquesta manera, tot i que el terme vulnerabilitat és sovint associat amb la debilitat, el desavantatge, o el fracàs, la vulnerabilitat no té perquè ser vista com una qualitat negativa o una mancança. És una característica compartida per tothom que habita un cos, i per tant, està directament relacionada amb el fet d'experimentar la vida empíricament. Sentim dolor i necessitem sustent. La vulnerabilitat, per tant, és una condició que emergeix de la pròpia vida. Per això, la vulnerabilitat en relació amb la nostra existència té conseqüències polítiques i ètiques, i cada individu viu la vulnerabilitat des d'una perspectiva diferent. Des d'aquest anàlisi, la vulnerabilitat és una força que permet el discurs, la interacció i la fluïdesa d'emocions, elements que permeten explorar i conèixer millor un propi cos i una pròpia identitat. La vulnerabilitat també és la manera en la que els humans ens relacionem: algú es sent vulnerable, algú altre ho reconeix, ho respecta i hi pren atenció, i algú altre pot provocar dolor a partir d'aquesta vulnerabilitat. És una interacció multidireccional amb infinites possibilitats d'acció i múltiples implicats. La vulnerabilitat permet una troballa ètica amb la figura de l'altre, i aquesta troballa es fa evident en el format del còmic autorepresentatiu. La vulnerabilitat és estar indefens, que alhora és una precondition per als vincles humans; has d'estar indefens perquè t'ajudin i t'entenguin, has d'acceptar la vulnerabilitat per ajudar i entendre. Així és com les autores que es representen a si mateixes, als seus cossos, en la seva obra, es demostren vulnerables; per a ser enteses, per copsar el significat dels esdeveniments i emocions que volen expressar, han de baixar la guàrdia i trobar-se nues entre les pàgines, amb un cos despulat, vulnerable. Només d'aquesta manera existiria un diàleg amb els lectors, on per exemple, altres individus, altres dones es sentin identificades amb el que es

43 Gardner, Jared. . "Storylines." *SubStance*, vol. 40, no. 1, 2011, pp. 53–69.

representa. És a través d'aquesta interacció que la vulnerabilitat es converteix en necessària per comprendre la creació de les obres i el seu impacte.

Per altra banda, la novel·la gràfica s'ha tornat un dels camps de batalla més extensos per dur a terme la lluita contra la censura, els estereotips, i la cosificació del cos femení. Aquesta forma d'art ha permès a diverses autores a enfrontar-se a com observen el seu propi cos, com el món les observa a elles, com decideixen expressar i comunicar la seva vulnerabilitat i les diverses qüestions que desperta la corporalitat femenina en general. El discurs artístic d'aquestes autores situa la dimensió corporal com el centre de l'opressió i també com a eina per a definir una identitat. En aquestes obres s'observen cossos reprimits, malalts, alterats o modificats, violats, rebutjats, cossos estereotipats per l'ull masculí, però sobretot, cossos alliberats quan entren en contacte amb la tinta i el paper i són percebuts pel lector posteriorment. *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame* (2019), d'Erin Williams, és un còmic on l'autora es dibuixa a si mateixa en nombroses ocasions per desafiar la seva pròpia imatge. Representa el seu cos dotzenes de vegades, un cos que ha estat i és sexualitzat,

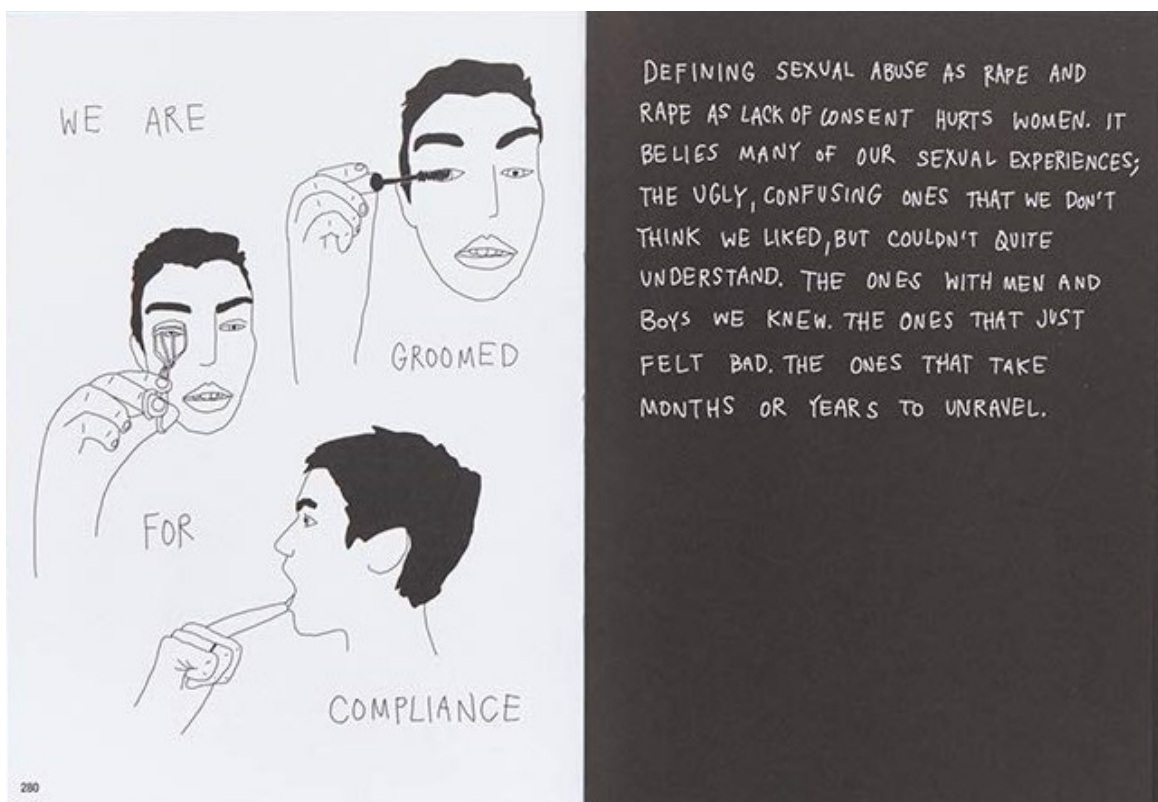


Fig 21: Williams, E. (2019) pp. 280-281 de *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame*. Extret de Williams, E. *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame* (2019)

recuperant-se d'experiències traumàtiques i avançant a través de les vinyetes expressant una sexualitat condicionada pels prejudicis i les convencions. Analitza l'espai borrós entre el consentiment i l'abús i explora tendrament les complexitats de la vergonya, la culpabilitat, la vulnerabilitat i la responsabilitat, conceptes atrapats a la ment humana com a causa de la corporalitat pròpia. Per tant, Williams es demostra vulnerable, i fa visible i entenable aquesta vulnerabilitat a través de la seva obra, per explicar una història que defineix una part de la seva identitat, però que també retrata les vulnerabilitats dels cossos que perceben l'obra com a lectors. És una història de reflexió i de regressió, l'autora retorna dins el còmic a situacions complexes que sovint l'han fet avergonyir-se de qui és i com és.

La història narrada té lloc en l'espai temporal d'un sol dia, enregistrant la seva experiència mentre va en tren a la feina, es passa el dia treballant, i retorna al transport públic al vespre per tornar a casa. Dins aquesta estreta cronologia, Williams hi conté desenes d'experiències i emocions. Cada activitat la porta a reflexionar sobre vivències del passat, sobretot sobre la seva batalla contra l'alcoholisme i experiències de caire traumàtic dins l'àmbit sexual. L'obra explica al lector les anècdotes relacionades amb la vida sexual de l'autora, així com la vergonya que aquestes li provoquen. Des d'ebries experiències sexuals fins a la sobrietat i la maternitat, l'autora representa una gran quantitat de situacions que l'han fet sentir exposada i vulnerable. En una de les vinyetes Williams explica com s'examinava els genitals per endevinar si havia mantingut relacions la nit anterior, ja que no ho recordava degut als efectes de l'alcohol. A mida que avança l'obra, l'autora considera com el seu cos és utilitzat tant en l'àmbit privat com en el públic, un factor que es veu manifestat en la repetida representació de la seva corporalitat, afectada pel sexe, els estereotips i l'estil de vida, i condicionada segons l'esfera en la que es mou, ja sigui pública o privada. Williams construeix un vincle directe entre la visibilitat del seu cos i el grau en el que aquest cos es pot considerar desitjable, i lluita amb ambdues opcions, expressant el sentiment que la dona només pot triar si ser un objecte sexual o ser ignorada. Aquestes són les dues cares de la mateixa moneda que és la sexualitat femenina, on apareixen els dobles estàndards de la societat; si ets una dona i vius la teva sexualitat amb llibertat, el teu estil de vida és definit per la promiscuïtat, però si decideixes mantenir-te sexualment inactiva et converteixes en una persona frígida.

A MAN IN A BLUE SUIT AND SNEAKERS LOOKS AT ME FOUR TIMES WHILE I WAIT FOR THE TRAIN.



(IT'S IMPORTANT THAT I KEEP YOU HERE, ON THIS COMMUTE. I WANT YOU TO UNDERSTAND WHAT IT'S LIKE TO BE CONSTANTLY REMINDED OF WHAT YOU ARE: DESIRABLE + VISIBLE OR UNDESIRABLE + INVISIBLE. WITH THE FIRST COMES A CONSTANT + VAGUE SENSE OF THREAT. WITH THE SECOND COMES LONELINESS. THIS IS WHAT IT MEANS TO BE A WOMAN IN PUBLIC.)

47

Fig 22: Williams, E. (2019) p. 47 de *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame*. Extret de Williams, E. *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame* (2019)

L'essència definitiva de *Commute* és la misogínia i l'objectificació de la dona que es troben en la nostra cultura, i l'impacte psicològic que això té en la població femenina. I tot i que l'autora presenta els pensaments plasmats en forma d'imatges com records a l'atzar provocats per les coses que veu o fa durant la seva jornada, la narrativa demostra que realment no és fruit de conceptes a l'atzar que apareixen en la ment de l'autora, sinó que l'obra té un caràcter intencional sobre cap a quina direcció es dirigeix la història. Williams adopta una veu narradora cànida respecte les seves experiències, fins i tot les més humiliants (despertar-se sense recordar com va ser la nit anterior, o despertar-se envoltada del seu propi vòmit), i representa amb sinceritat la seva perspectiva en tot un seguit de relacions tòxiques que havia mantingut; en una ocasió, l'autora li demana al noi amb qui està



Fig 23: Williams, E. (2019) p. 161 de *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame*. Extret de Williams, E. *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame* (2019)

practicant sexe que parí, ja que no vol continuar, i aquest es queixa dient que ell ja quasi ha acabat, de tal manera que el final d'aquest encontre sexual penja d'un prim fil en la línia del consentiment. La honestat de l'autora resulta catàrtica, ja que no només denuncia la toxicitat en diverses relacions romàntiques o altres experiències amb figures masculines, sinó que també representa amb valentia el seu propi comportament nociu i autodestructiu, demostrant l'atenció que l'autora proporciona a la culpabilitat i a la vergonya.

Williams també dirigeix una mirada atenta cap als missatges enverinats dels nostres mitjans de comunicació i publicitat, i la quantitat de *body-shaming* que s'hi exerceix (Fig. 23).

Expressa a través de l'obra que sempre ens hem de mantenir vigilants per no acabar internalitzant aquests missatges, però també reconeix la nostra susceptibilitat a l'hora de percebre'ls. L'estil visual de l'obra, però, és entusiasta. Els seus dibuixos utilitzen un lleuger expressionisme caricaturesc que complementa amb astúcia la narrativa, sovint amb l'ús del toc de color a mode d'èmfasis. Al final del llibre, l'autora realitza una poderosa reflexió sobre la vergonya i el que comporta per la dona: “Nosaltres, les dones, dubtem de la realitat de la nostra pròpia experiència. La cultura que ens defineix s'aferra a qüestions de consentiment per no haver de considerar les altres formes d'abús de poder. (...) El nostre trauma es converteix en la nostra vergonya.” Explicar la seva història a partir de l'autorepresentació, Williams lluita contra un sistema que invisibilitza l'abús en nom de totes les dones. “Expliquem la nostra història per actuar com a testimonis del patiment d'algú altre... i per antagonitzar un *status quo* que invalida la nostra existència.” D'aquesta manera Williams crea *Commute*, una declaració desafiant sobre com la vulnerabilitat condueix a la força.

La sensació d'averkonyir-se del propi cos s'estén més enllà de les conductes sexuals i les qüestions corporals, i s'origina en els inicis de la nostra cultura occidental, una memòria històrica que ha determinat que una dona no pot sentir-se orgullosa del seu cos nu sense ser jutjada: l'Eva bíblica⁴⁴ pren la poma de l'arbre, el pecat, però alhora intenta atrapar qualsevol tros de vegetació per aconseguir cobrir-se les parts íntimes, i les Venus del Renaixement sembla que existeixin només per tapar-se els pits i l'entrecuix amb una falsa actitud púdica que permeti que els homes les observin sense repercussions morals. La vergonya que sent la dona respecte la seva sexualitat ha estat sempre relacionada amb l'exposició del seu físic i el desig que es pugui arribar a sentir cap aquest, i sobretot, la seva culpabilitat ha anat lligada a la seva expressió sexual. El cos és l'espai del qual no es pot escapar, és la presència física, i per tant, la imatge amb la que les persones projecten la seva identitat de cares al món. El cos femení sempre s'ha vist sotmés a l'escrutini de l'home, a la mirada masculina. I sempre s'ha representat per a satisfer el seu plaer visual. Així doncs, el còmic esdevé, a partir del panorama *underground*, un espai lluny de la concepció tradicional de les obres d'art compreses en museus, galeries, i textos acadèmics on la vergonya de la dona s'utilitza com a instrument repressiu. En el còmic, la dona conquereix la seva pròpia vulnerabilitat representant-se a a si mateixa, i observa la corporalitat que li ha generat vergonya i culpabilitat durant segles amb l'afany de capgirar el discurs convencional i visibilitzar l'experiència real femenina. En el còmic, la

44 Bornay, Erika. op. cit.

concepció de la corporalitat femenina es dissectiona en fragments, destrueix el estigmes que li han estat imposats, i es reconstrueix amb uns valors nous, un valors propis i reals. Per això defenso amb convicció que el còmic és un espai d'expressió de les dones artistes, perquè és el mitjà en el qual decideixen fer les paus amb una tradició visual que no és fidel a la realitat, reescriure la història amb una autorepresentació que prescindeix de cobrir-se amb fulles, tapar-se els pits, i esperar ser desitjada per l'ull masculí.

El registre visual d'aquest tipus d'obres sovint és considerat excessiu. Les autores estan enfrontant-se a la seva pròpia imatge a partir de l'art de dibuixar el propi cos femení, recurrent experiències traumàtiques o desitjos i fantasies. Dibuixar un cos femení no té perquè ser necessàriament un enfrontament amb la pròpia vergonya, però aquestes obres són un mitjà per expressar la intimitat, i recordar que no sempre és fàcil habitar un cos. Plasmar la corporalitat de forma autorepresentativa no només manifesta l'existència física d'un cos, sinó que també mostra la manera amb la que l'autora es veu a si mateixa. Les representacions visuals són realitzades des d'una perspectiva corporal, sovint creant una caricatura o exagerant els propis trets personals de forma grotesca. Mitjançant exageracions, alteracions i modificacions visuals a la representació del propi cos, els còmics poden comunicar el que l'autora sent respecte aquest, sense necessitat de traduir-ho en paraules. Aquesta representació del cos femení crea uns arguments visuals diferents als que es formen en altres disciplines, com ara el cinema, la televisió o la literatura, ja que aquests últims es veuen restringits per les limitacions realistes dels cossos i la seva expressió visual no pot anar més enllà. En l'art de la prosa, descriure fins els més mínims detalls de la fisiologia del cos humà pot resultar distraient i tediós. Però la novel·la gràfica fa un recordatori de l'existència i la naturalesa del cos cada vegada que aquest és representat, ja que l'autora ha dibuixat manualment cada vinyeta per expressar fidelment la pròpia visió de cada part de la seva imatge física. Els còmics amb expressió de la corporalitat no participen dels estereotips de bellesa de Hollywood, perquè aquests no formen part del diàleg entre l'autora i allò que vol representar, i tampoc s'espera que els cossos dibuixats presentin les característiques d'un físic considerat perfecte. Si fos el cas, no existiria una expressió de la vulnerabilitat i la vergonya respecte el propi físic i la seva activitat. L'autorepresentació és percebuda pel lector sense necessitat de descripcions textuais, creant així una relació orgànica entre l'autora i el públic de la seva obra.

La part més complexa de la vergonya és l'aïllament que ve després de sentir-la, ja que se'ns ha ensenyat a sentir aquestes emocions en privat, a no expressar-les, per així poder evitar una vergonya adicional que implícitament arriba amb el fet de compartir-ho. Si la vergonya és, al cap i a la fi, un acte de repressió, llavors representar vivències del dia a dia, humiliants o no, per gestionar i visibilitzar tot tipus d'emocions relacionades amb l'experiència sexual, fa que dibuixar còmics sigui considerat un exercici d'alliberament. L'increment de l'activitat expressiva i artística com la de Erin Williams, i moltes altres autores, és important per a visibilitzar l'experiència de la corporalitat femenina, la seva naturalesa sexual, la seva diversitat, i la llibertat d'expressió de tots aquests elements. Al llarg de la història les dones s'han vist obligades a avergonyir-se del seu propi cos i sexualitat, i això ha fet que milions d'experiències, realitats i opinions quedin silenciades, censurades i invisibilitzades. Gràcies als moviments pels drets de les dones i el progrés que això ha proporcionat a la nostra cultura, aquestes veus callades han començat a cridar, a expressar-se, factor que s'ha vist reflexat en el món de l'art. El còmic no n'ha estat una excepció, sinó un bon exemple, ja que l'autorepresentació de la corporalitat femenina, una corporalitat que recorda, no només expressa una vida narrada, sinó que es connecta amb la vida social i política, convertint l'expressió subjectiva en una representació de la problemàtica col·lectiva.⁴⁵

45 Arfuch, Leonor. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

4. La recerca identitària. Nous feminismes i enfocaments del gènere

El còmic és, com ja he mencionat anteriorment, un dels mitjans contemporanis més utilitzats per dones per autorepresentar-se, degut a la seva capacitat d'oferir imatge i text, la seva tipologia híbrida, i la possible manifestació de diverses temporalitats. La seva estructura permet configurar narratives complexes que expressin la interpretació de l'autora dels diversos elements que constitueixen la identitat femenina. La narrativa gràfica d'autoria femenina representa un trànsit, un viatge d'autoconeixement, reafirmació i exploració. Hi ha una intimitat inherent en llegir lletres i visualitzar imatges fetes a mà impreses sobre el paper, una intimitat que treballa en tàndem amb la visceralitat de representar imatges de la vida privada. Spiegelman explica a l'edició integral de *Maus* (1980) que llegir un còmic és l'equivalent a obtenir una còpia sense editar del diari personal d'algú, és més íntim que un llibre de prosa passat per impremta.⁴⁶ El lector posseeix de cop i volta una gran quantitat d'informació sobre l'autora del còmic. La representació d'experiències personals, de moment d'intimitat en el còmic d'autoria femenina remet a analitzar els contextos culturals, polítics, socials i històrics en els que s'han creat i en els que es basen per a desplegar la narrativa. Comporta un exercici de comprensió del "jo" situat en un espai-temps concret, la presència d'un cos que experimenta experiències empíriques i espirituals, afectat per una societat que influència en dites experiències. Al mateix temps, però, aquestes obres d'autorepresentació existeixen dins el gènere límit entre la ficció i la realitat, en una construcció d'una identitat "inventada", ja que no deixa de ser un treball d'investigació personal.

La complexitat del llenguatge del còmic fa que la veu que narra la història estigui disseminada en diversos nivells de significat i diverses complexitats temporals. És una conjunció entre el personatge, l'autora, la narradora i un pacte que lliga el text amb allò representat visualment. La representació visual i verbal de la protagonista de la història està configurada per una doble narració, amb diferents registres i temporalitats en conflicte. És a dir, l'autora adulta crea la narració amb la perspectiva de quan era una infant o una adolescent, però sempre des de la seva visió d'adult. Dins el còmic, per tant, hi ha realment dues perspectives. Aquest fet mobilitza de manera tàcita un diàleg entre diferents versions de la pròpia autora, un mètode reflexiu per a representar la pròpia identitat, ja que

46 Spiegelman, Art. (1980) *The Complete Maus*. Penguin Editorial (2003)

en el text narratiu es presenta el “jo” que dibuixa i escriu la història, i a les vinyetes hi ha visualment presentat el “jo” subjecte protagonista d'aquesta història. Sovint les dues perspectives es presenten de manera intercalada en un sol panell, juxtaposant dues temporalitats i visibilitzant dues posicions narratives. Aquest és el procés visual de l'autora d'interpretar la seva memòria i expressar-se.

L'existència de la línia borrosa entre la ficció i la no ficció en aquestes narratives gràfiques sovint beneficia el discurs, i el fet que la separació entre realitat i ficció no sigui clara i precisa és productiu per a la narrativa. Es desestabilitza la coherència del subjecte a mida que avança la narració, a través de la seva presència com a narradora adulta i la representació visual d'ella mateixa en el passat. I és l'acte de reflexionar a través de l'autorepresentar-se el que construeix la identitat dins i entre les vinyetes, reafirmant els propis valors, dubtes i experiències que l'han caracteritzat com a individu, i emmirallant aquest exercici que es pot anomenar d'identificació del “jo” cap a una societat que entre les pàgines de la novel·la gràfica hi busca el mateix grau d'autorepresentació.

Una nova onada ha emergit amb els desenvolupaments en el moviment feminista i els nous mitjans del món modern. Aquest moviment, que avui en dia es desenvolupa sobretot a través d'internet i les xarxes socials, representa l'absència de límits a l'hora de poder expressar-se i autorepresentar-se. El més important d'aquestes obres és que mostren la incertesa a la que tots ens hi trobem enfrontats un cop som els únics responsables de decidir el nostre propi recorregut. Les qüestions existencials es veuen encara més invisibilitzades quan es tracta de la identitat femenina, raó per la qual el còmic ha pres el paper de mètode d'escapament per expressar les dificultats que una noia es pot arribar a trobar a la vida i com la situació sociocultural i política que la rodeja pot afectar el seu camí. Aquestes històries de recerca identitària també poden adoptar un caràcter individualista un cop s'endinsen en l'àmbit de la salut mental i la gestió de les pròpies emocions, factors que tenen poca representació en els mitjans populars.

4.1. La repetició com a acte de regeneració en l'obra d'Alison Bechdel

Alison Bechdel va publicar *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), la història de la seva família a Pennsylvania durant la dècada dels seixanta. Aquesta obra autobiogràfica recorre a la memòria

familiar per dissecar els secrets familiars, en concret els del seu pare, propietari d'una funerària. Bechdel retrata parts de la seva vida des de l'adolescència fins a la seva etapa universitària, descobrint en vinyetes que es tornen bocins de vida la particular relació que mantenia amb el seu pare. Explora conceptes com la sexualitat, el suïcidi, una infància problemàtica, temàtiques que a poc a poc formen part del recorregut que l'autora segueix per a construir la seva pròpia identitat. Hi exposa la seva vida privada, i ens ofereix un retrat familiar que manifesta la complexitat de les relacions entre els progenitors i els seus descendents. A *Fun Home*, Bechdel retrata com el descobriment de la seva identitat sexual coincideix amb l'aparició de l'interès cap als homes per part del seu pare. L'obra explora l'anàlisi i interpretació de la figura paterna central, mentre que també permet que l'autora s'acosti al seu pare mitjançant el dibuix. Addicionalment, els personatges femenins de *Fun Home* existeixen sense ser exposats als estereotips del gènere i l'objectificació. Defensant que cada individu hauria de viure la seva orientació sexual amb llibertat, la quarta onada del feminisme en el món del còmic proveeix un exemple extraordinari en quant a la creació de personatges femenins es refereix, regirant les normes culturals de gènere per representar la diversitat d'identitats i orientacions sexuals. Bechdel fa servir la representació de la vida privada com un recurs per unir l'àmbit íntim amb el polític, fent evident un discurs que es col·loca entre l'expressió artística i la ideologia ètica davant de la societat.

Centrant-se en els aspectes més peculiars de la família Bechdel a Beech Creek, Pennsylvania, *Fun Home* recupera un arxiu de documents familiars que l'autora recrea laboriosament a partir del seu propi traç. D'aquesta manera, Bechdel enregistra la seva pròpia recerca identitària a través del vincle amb el seu pare, utilitzant les mateixes eines que Gloeckner a l'hora d'interactuar amb una versió de si mateixa del passat a través de la composició de la narrativa gràfica. L'obra presenta la pròpia autora d'infant com a protagonista de la història, amb una veu narradora que recol·lecta els fets mitjançant les caixes de text. Amb *Fun Home*, l'autora explora la complexitat característica de la personalitat del seu pare, permetent-li la intimitat d'acostar-s'hi i tocar-lo a través de dibuixar-lo. L'obra es centra en la relació intel·lectual i gelida entre la figura paterna i els seus fills, en concret l'autora, i les divisions internes de la família que acaben en la mort del pare. De fet, el nucli narratiu de la història gira al voltant del procés psicològic de l'autora respecte la mort sobtada del seu pare quan es posiciona davant d'un camió de l'empresa Sunbeam Bread que avançava per l'autovia. El

l'libre està estructurat a partir de l'exploració de la seva relació amb el seu pare, qui va morir quan l'autora tenia dinou anys, mesos després de que ella mateixa els revelés la seva homosexualitat. El títol de l'obra, *Fun Home*, és una abreviació de l'empresa familiar, “funeral home”, una casa funerària. Però el títol també fa una irònica referència a la pròpia casa on vivia la família, elaboradament decorada i amb aires de mausoleu, i significativament menys divertida malgrat el títol que pren. *Fun Home* és una biografia alhora que és una autobiografia, una recerca de la identitat a partir dels vincles familiars, en concret amb la figura paterna, així com una exploració de la identitat d'aquesta. Tot i que existeix el fil narratiu que investiga la vida i mort de Bruce Bechdel -un home que oprimeix la seva homosexualitat, professor d'anglès a l'institut, restaurador obsessiu de les velles ornamentacions d'estil victorià de la casa, enterramorts a temps parcial, i suïcida a l'edat de quaranta-quatre-, Bechdel també afirma que la història real d'aquesta novel·la gràfica és el seu procés personal de considerar-se una artista (un procés que va començar justament amb l'inici de la creació de *Fun Home*), viure la seva sexualitat i identificar els fonaments de la seva identitat. Per tant, *Fun Home* cal ser entesa des del context de la carrera artística de l'autora, al llarg de la qual ha anat aportant innovacions al camp del còmic contemporani. Abans de la publicació de *Fun Home*, Bechdel era coneguda pel còmic en sèrie *Dykes to Watch Out For*, que es va iniciar l'any 1983, i que ella mateixa descriu com una barreja entre una telenovela i el còmic caricaturesc. És el primer còmic en sèrie dedicat a una temàtica lèsbica, i que va propulsar la carrera de Bechdel com a dibuixant; primerament apareixia en el diari mensual feminista de Nova York, *Womanews*, i amb el temps *Dykes* es va guanyar una audiència nacional en la premsa alternativa amb una aparició cada dues setmanes. Actualment, les tires de còmic s'han recollert per formar dotze exitoses antologies. Aquesta obra primerenca fa una visualització del dia a dia de diversos tipus de dones, tant homosexuals, com bisexuals i heterosexuales, amb un toc d'humor, una aguda atenció cap als detalls i una integració perspicaç dels conflictes socials i polítics pertinents a les experiències que representa.⁴⁷

Tant *Dykes* com *Fun Home* exploren la reivindicació feminista i queer a partir dels efectes de la dimensió pública i la privada, consolidant la idea que la vida pública que viu algú, també afecta a la privada (sobretot en termes d'acceptar, comunicar i viure lliurement la pròpia sexualitat). D'aquesta

47 Tot i que *Dykes* no és una obra autobiogràfica per se, el personatge de Mo, que seria a nivell d'estructura argumental, la protagonista del grup d'amigues en el que la narració es centra, és la personalitat que més s'acosta a la pròpia Bechdel. (Warren, 1995)

manera podem entendre ambdues obres com feministes no només per com proclament un espai per que els cossos femenins siguin obertament sexuals, sobretot cossos *queer* que han estat marginalitzats i patologitzats, però també en com els individus representats es desenvolupen tant en l'esfera privada com pública. Però tot i els punts en comú entre les dues obres, els seus registres discursius són completament diferents. *Dykes to Watch Out For* té una qualitat periodística, un valor que indica certa intenció tant de comunicació com de descripció en la seva representació, traslladant a la pàgina les realitats quotidianes de diverses identitats *lgbtiq+*. Bechdel descriu la inspiració per la creació d'aquesta obra a partir del seu desig de veure representacions de “gent com ella” en la cultura visual del moment.⁴⁸ El motor de *Dykes* és l'observació dels detalls de diverses vides al llarg del seu transcurs, mentre que *Fun Home* captura i expressa un recorregut d'introspecció intel·lectual dins d'una complexa relació entre pare i filla. Per altra banda, el contingut narratiu de *Dykes* podria ser potencialment infinit, ja que la identitat tant individual com col·lectiva *lgbtiq+* està en constant moviment, però els marges narratius de *Fun Home* estan acotats per la seva exploració de la vida i la mort de Bruce Bechdel. El resultat d'aquesta última és una estructura construïda quasi artesanalment, com un mapa de la relació que l'obra examina respectivament. La informació visual i verbal que conté és d'intensa densitat, però l'autora també ha economitat aquesta informació per anar unint a poc a poc les peces que configuren el marc familiar de *Fun Home*, de tal manera que també és una tasca assignada al lector, que a mida llegeix i observa endevina la lògica darrere el rigorós disseny narratiu.

Fun Home, que es va crear al llarg de set anys, representa un punt de partida, tant per l'autora com per la literatura (en concret la literatura nord-americana). No és només un punt de referència en el discurs de la novel·la gràfica, sinó que també entra en la discussió sobre la literatura contemporània en general. L'extens èxit de l'obra va provocar un canvi institucional, és el paradigma de com la forma dels còmics expandeix el significat i l'abast de la literatura, aplicant una pressió productiva en l'acadèmia, la indústria editorial i el periodisme literari. L'obra de seguida va generar un reclam crític i popular, formant part de la llista de millors venuts del *New York Times*, una raresa quan es tracta de novel·les gràfiques.⁴⁹ En general, *Fun Home* va tenir una molt bona rebuda en els mitjans comuns, els

48 Emmeret, Lynn. “Life Drawing: An Interview with Alison Bechdel”. *Comics Journal* 282. Abril 2007: p. 41.

49 *Fun Home* va estar a la llista de best-sellers del *New York Times* el juliol de 2006, un èxit notable, ja que cap novel·la gràfica havia arribat a la llista des de *Maus*, d'Art Spiegelman. *Fun Home* s'ha traduït a més de deu idiomes, així com se n'ha realitzat una adaptació per una obra musical, el primer musical de Broadway amb una protagonista



Fig 24: Bechdel, A. (1983) Vinyeta de Dykes to Watch Out For #1. Extret de dykestowatchoutfor.com

lesbiana.

canals *mainstream* de comunicació, i d'aquesta manera Bechdel es va establir a si mateixa com una de les autores de còmic innovadores en el gènere de la no-ficció, però també com un dels noms més reconeguts generalment en el món del còmic.

A nivel estilístic, *Fun Home* representa la seva intrincada narrativa amb dos models de dibuix, un més detallat i de tramats complexos pels dibuixos que simulen fotografies a l'inici de cada capítol, i un altre de línia fina i negre per la resta de vinyetes. L'obra també utilitza el toc de color en certs elements, una lleugera capa de tinta verda grisosa que Bechdel descriu com "el color del dol".⁵⁰ A partir d'aquestes tècniques, Bechdel construeix a través de les pàgines l'interior de la verdadera "fun home", tant visualment (amb el detall del mobiliari, els objectes i el paper que cobreix les parets) com espiritualment, i el llibre construeix la narrativa com una localització alternativa de la seva història familiar. És a partir de la casa representada, de la qual Bechdel n'és l'arquitecte, que s'entenen i es desenvolupen les actituds respecte la relació que comparteixen pare i filla. L'autora duu a terme una excel·lent tasca alhora de plasmar amb tinta i paper el ritme i l'aura del seu nucli familiar, situat en una casa carregada d'ornamentacions, i com bé descriu l'autora al final de l'obra, també carregada de la pròpia vergonya del seu pare envers la seva homosexualitat. Bruce Bechdel necessita reafirmar la presència dels objectes per cobrir els abismes emocionals que s'estenen entre els membres de la seva família. Per contra, el personatge de l'autora està obsessionada amb l'absència i la pèrdua, summament implicada en la mort del seu pare. L'estructura del còmic juga amb aquest sentiment a través de les vinyetes dotades de certa qualitat d'horror vacui, i l'espai blanc i buit del *gutter*, el canal entre vinyetes i panells. Aquesta paradoxa i contrast entre presència i absència és el tema que construeix els fonaments de *Fun Home*.

L'obra no és un llibre sobre què li ha passat al pare de la protagonista, sinó un llibre sobre hipòtesis del que li pot haver passat. Els seus set capítols no progressen de manera lineal, sinó que estan estructurats per temàtica, desplegant una narrativa per caps en la qual els esdeveniments i les imatges es sobreposen i es repeteixen. Bechdel utilitza aquests recursos per representar el seu propi procés de recerca identitària, emmirallat amb la identitat que el seu pare mantenia entre línies, i a mida que avança la història familiar per una banda, l'autora descobreix i reafirma la seva pròpia

50 Emmeret, Lynn. op. cit. p. 48

Traçant la línia. Sobre la recerca identitària i l'expressió de la sexualitat a través de l'autorepresentació en el còmic d'autoria femenina

orientació sexual per una altra. Aquesta arquitectura flexible de les pàgines, el teixit estructural sobre l'absència i la presència, i la narrativa visual i verbal de l'obra, articulen una dinàmica de saber i no saber, de conèixer i no conèixer, que és el que consolida l'essència de *Fun Home*: com va afectar el que Bechdel sabia i coneixia sobre el seu pare, un home sovint remot, sovint tirà, i sempre immensament reservat sobre les seves pròpies emocions, a la seva pròpia identitat? I el dubte que recorre la ment de l'autora al llarg de diversos capítols: va ser l'acte de fer pública la seva pròpia homosexualitat el que va provocar la mort del seu pare? El que està clar és que l'obra crea un mapa de connexions transversals en ambdues direccions, tant divergents com convergents: la de l'autora (infant-artista-lesbiana) i la de Bruce Bechdel (home/pare-erudit-gay).

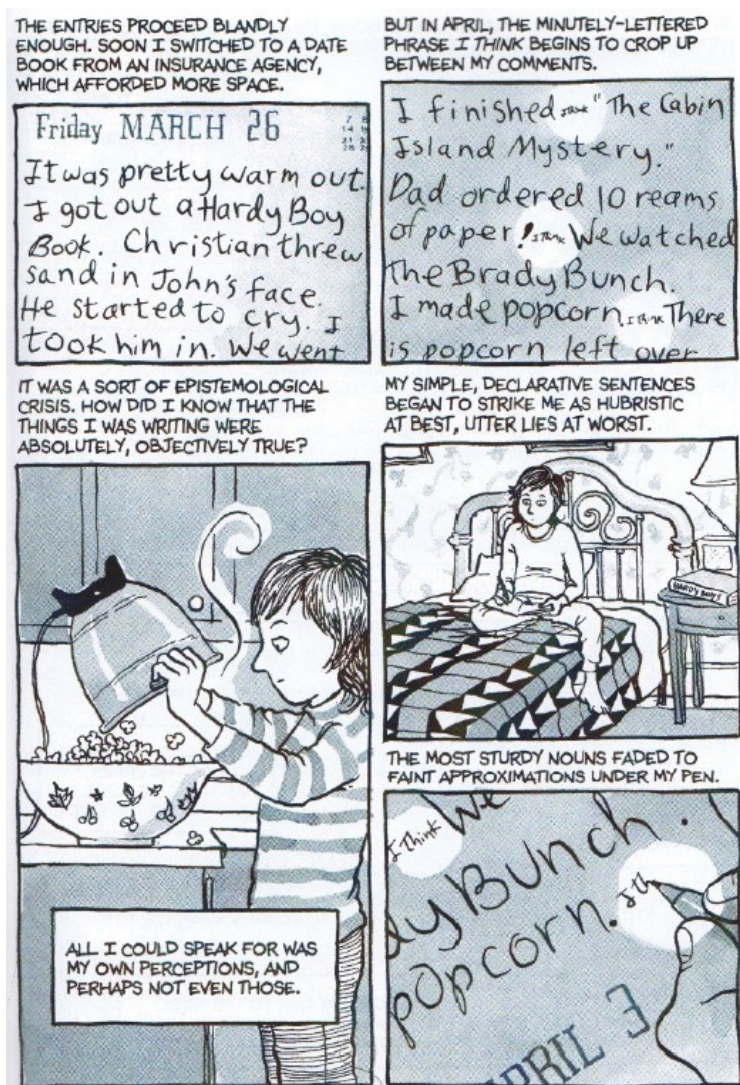


Fig 25: Bechdel, A. (2006) p. 141 de *Fun Home: A Family Tragicomic*. Extret de Bechdel, A. *Fun Home: A Family Tragicomic* (ed. 2007)

L'estructura de *Fun Home* és laberíntica, no només per la seva qualitat de confondre les categories temporals de passat i present, sinó també perquè es basa en la repetició, la re-visualització, la reproducció constant d'un element en concret. Aquest és una de les característiques del trauma; ser

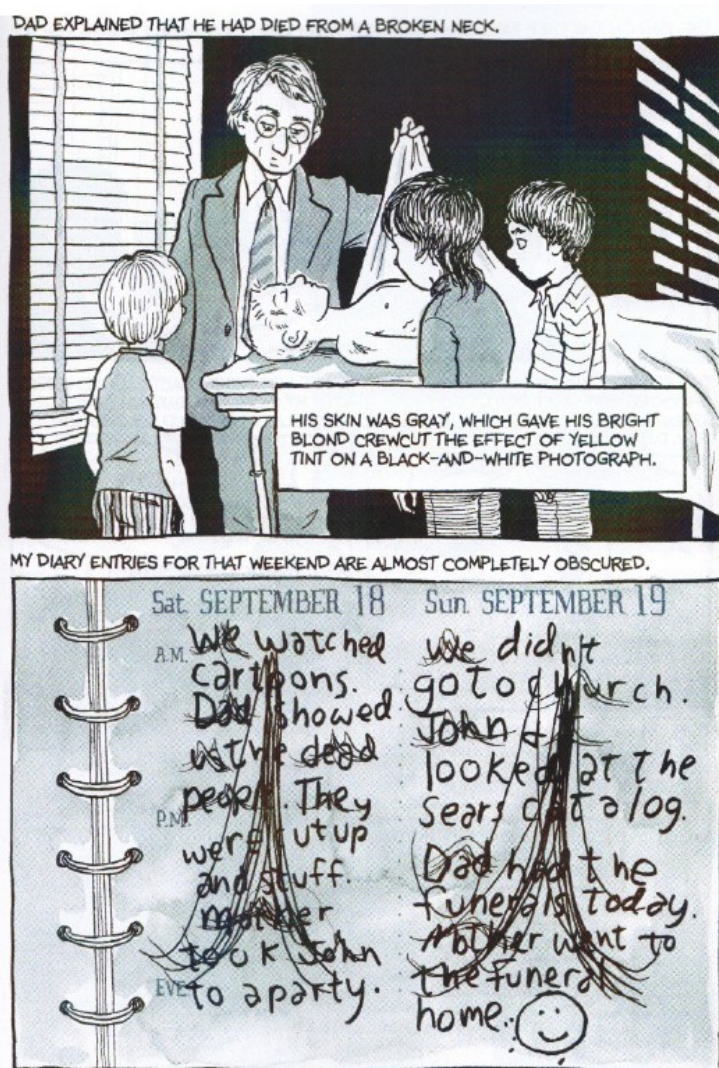


Fig 26: Bechdel, A. (2006) p. 148 de *Fun Home: A Family Tragicomic*. Extret de Bechdel, A. *Fun Home: A Family Tragicomic* (ed. 2007)

l'existència del seu Trastorn Obsessiu-Compulsiu, una condició que ha provocat que la seva vida giri moltes vegades al voltant de la repetició, de reproduir constantment imatges i paraules en forma de pensaments, i de recrear les mateixes accions un dia rere altre (com alinear les sabates a la perfecció, o besar sistemàticament a tots els seus peluixos en el mateix ordre, copiar comportaments que creu que tindran efectes positius). Però un dia Bechdel comunica als seus pares que ella no voldrà casar-se

posseït per una imatge o esdeveniment, segons Caruth.⁵¹ A les mans de Bechdel, la repetició es torna un recurs narratiu i estilístic. L'autora, a part de reproduir amb les seves pròpies mans documents de l'arxiu familiar (com ara fotografies, entrades de diaris, mapes, dibuixos d'infància, passaports, documents policials i judicials, cartes...) també redibuixa certes escenes una vegada i una altra al llarg de la història (com ara quan el seu pare es dirigeix cap al camió que el va atropellar). L'autora rehabita i revisita el seu propi passat i part del passat dels seus pares en aquest exercici de recerca identitària. I tot i que a nivell estructural i material el llibre cau una vegada i una altra en la repetició, una de les temàtiques és precisament la de anar-hi en contra. L'autora expressa obertament i de forma integrada a la narrativa

51 Caruth, Cathy. (1995) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

ni tenir una família com han fet ells, sinó que sempre voldrà portar “una vida d'artista”. Aquest és el rebuig cap a la repetició més gran del llibre. Bechdel sempre ha afirmat que ella mateixa és la seva família, el seu matrimoni és amb l'art, i la seva descendència serien els còmics. La narrativa de l'obra tracta sobre establir una diferència que la distingeix dels seus pares; el llibre en si representa, a través del format d'obra literària i artística, la prova que el seu recorregut conclou amb èxit, l'èxit d'haver creat *Fun Home*.

Bechdel crea aquesta obra amb l'afany de representar la veritat, quasi d'arxivar-la artísticament, però també realísticament. Captura entre les vinyetes un procés mental i vital que la duu a descobrir-se a si mateixa, a trobar la veritat que tant desitja representar a través de la sexualitat frustrada del seu propi pare. *Fun Home* té una manera de deixar els conceptes flotant en l'aire, però alhora d'expressar una realitat; le recorregut inacabable que és descobrir i comprendre la pròpia identitat. En certa manera, a *Dykes to Watch Out For* l'autora també analitza una vegada i una altra l'existència *queer*, la no-normativitat i les formes de vida alternatives, utilitzant la repetició narrativa com a reafirmació reivindicativa. Cada individu viu de diferents esdeveniments i conceptes al llarg de la seva vida, i que construeixen i moldegen la seva identitat. Cada persona és lliure d'escollir qui vol ser, i què vol fer, però el nostre entorn familiar, el context polític i cultural en el que ens desenvolupem en la societat, també són condicionants decisius per aquesta identitat. L'obra de Bechdel traça la confluència entre les diverses dinàmiques de l'existència humana: la vida, la mort, la sexualitat, la família i l'art. El format de còmic acomoda les narratives en la interacció entre allò visible i verbal, sense trencar l'esoterisme de mantenir secrets. I tot i que Bruce Bechdel, un home que preservava els morts igual que preservava l'ordre del nucli familiar, buscava conservar un passat intacte i impertorbable, Alison Bechdel, que preserva però també reanima els arxius i la història familiars, habita la forma dels còmics per materialitzar una proposta que la seva pròpia naturalesa li està constantment suggerint: la repetició com a acte de regeneració.

4.2. L'autocrítica de Kabi Nagata

L'autora japonesa Kabi Nagata innova en el gènere del manga amb una sèrie de volums autobiogràfics que expressen un món interior complex. Va començar a publicar les seves vinyetes de

manga a la plataforma japonesa Pixiv l'any 2016, i degut al gran èxit que van rebre, l'editorial East Press va decidir publicar-les en format físic sota el títol *My Lesbian Experience With Loneliness*. Centrant-se sobretot en la salut mental i l'homosexualitat, l'obra de Nagata es basa en la seva pròpia experiència. Va establir el seu estil característic amb aquesta obra, i les seves històries van despertar tant d'interès que ha publicat una seqüel·la anomenada *My Solo Exchange Diary*, que consta de dos volums. Tot i continuar explorant els mateixos temes que a l'obra anterior, aquest manga de dos volums està basat en el concepte d'entrades de diari (com *The Diary of a Teenage Girl* de Gloeckner). El primer llibre de Nagata, *My Lesbian Experience With Loneliness*, és una crònica en forma de manga autobiogràfic sobre el seu fracàs a l'hora d'obtenir i mantenir una feina, independitzar-se, experimentar una relació romàntica, prendre control de la seva salut mental i emocional i a més a més triomfar com a mangaka. Nagata ha bolcat en el paper les seves pors més íntimes, els seus fracassos i els seus desitjos frustrats, obtenint com a resultat una exitosa reacció per part dels lectors. Tot i així, i potser com a conseqüència del títol, aquesta obra ha estat sobretot associada amb el discurs de l'autora sobre la seva experiència homosexual amb una agència d'escorts, però tal i com l'autora denuncia en una de les seqüeles, aquest factor no és el focus d'atenció de la història i molts lectors van malinterpretar les seves intencions. L'objectiu de Nagata amb la representació de la seva experiència personal no era provocar o excitar, ni tampoc suposar un repte per a la convenció. L'autora es centra en la soledat, en la manera en que les pressions socials per part de la família i la societat es juxtaposen i s'aguditzen les unes a les altres. El seu desig per la intimitat sexual, que la porta a citar-se amb una treballadora sexual, és només un altre aspecte de la seva problemàtica amb la soledat.

My Lesbian Experience with Loneliness comença amb un retrat de l'autora de cares a una escort dins un *love hotel*⁵². En el primer panell del còmic (Fig. 28), fa saber als lectors que és la seva primera experiència sexual, i de seguida destapa les complexitats de la salut mental mostrant-nos visualment símptomes de *trichotillomania* (un trastorn mental que provoca arrencar-se cabell propi) i cicatrius d'autolesions en els seus braços. L'autora declara les seves intencions de representar la seva identitat amb tots els seus racons, sense la necessitat d'embellir la realitat o afegir-hi preàmbuls.

52 També anomenats *fashion hotel*, o menys eufemísticament, *hotels del sexe*, provenen dels salons de tè en els barris del plaer del Període Edo a Japó, utilitzats per encontres entre treballadores sexuals i els seus clients, però també per amants.

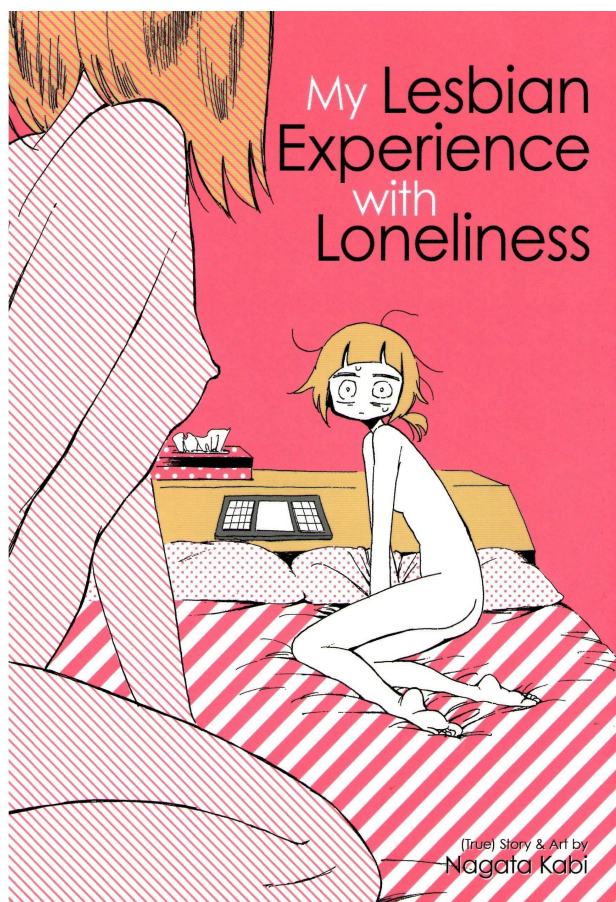


Fig 27: Portada de *My Lesbian Experience with Loneliness*, feta per Kabi Nagata. Hi apareixen Nagata (dreta) i Yuka (esquerra). Extret de wikipedia.org

D'aquesta manera, percebem de seguida que Nagata no és una mangaka típica. Tot i que el seu estil està caracteritzat per la línia minimalista tradicional del manga, l'autora duu aquesta senzillesa visual a l'extrem, simplificant els personatges i els fons. Aquest estil contrasta les experiències romàntiques i dramàtiques que viu la protagonista amb la representació d'una realitat desordenada i sovint absurda, així com mimetitza l'estat mental caòtic de la protagonista.

L'obra utilitza regressions en el temps per explicar-nos com, després d'acabar l'educació secundària, l'autora va ser incapaç d'integrar-se al món laboral, cosa que la va fer caure en una profunda depressió, tendència a autolesionar-se i trastorns de l'alimentació. Nagata presenta com és tocar fons sense ornamentacions ni delicadesa, ho manifesta

amb cruesa i humor simultàniament. Malgrat arribar a tenir idees suïcides, la protagonista aconsegueix recuperar la força de voluntat per sortir del pou i prendre nous reptes, que consistien majoritàriament en satisfer els desitjos dels seus pares. Però aquests demostren una forta insistència en que la seva filla prengui una feina asalariada en comptes de dedicar-se a dibuixar. Tot i així, Nagata s'inscriu en un concurs de manga i el guanya. Arribar a les seves metes artístiques també fa que s'hagi d'enfrontar a la seva salut mental en conflicte, que la porta a explorar la seva pròpia sexualitat. És ella qui arriba a la conclusió que no és capaç d'estimar-se i entendre's a si mateixa, i contacta amb una escort lesbiana, tornant a l'escena de l'inici de l'obra. Yuka, l'escort, és l'únic personatge que té nom a part de la protagonista, i a qui Nagata només necessita per poder experimentar la seva primera experiència sexual. Yuka li demostra que ella també és mereix la dolçor de l'afecte personal, i li dona l'amor físic i emocional que Nagata no havia sigut capaç de donar-se a si mateixa degut a la

seva tendència per negligir-se. Un cop aquest encontre profundament íntim, però també breu, s'acaba, i conclueix la primera relació sexual de l'autora, aquesta se n'adona de que en necessita més. L'autora crea l'obra amb duresa, però també amb sinceritat. Sembla una disculpa cap a ella mateixa. Nagata expressa com el procés d'estimar-se a una mateixa és llarg, amb alts i baixos, i construeix a poc a poc l'inici d'un camí replet decreixement emocional, noves relacions i acceptació pròpia.

És clau en l'obra de Nagata la primera seqüela, *My Solo Exchange Diary (Volume 1)*. Tant profundament personal i honest com la seva obra prèvia, aquest segon volum pren el fil de la història quasi exactament on es va quedar en el primer. Viu amb els seus pares, intentant copsar l'imminent èxit de la seva primera obra alhora que té por d'ensenyar-la als seus progenitors. També l'atrapa la por de que l'obra per venir no esdevingui tan exitosa com l'anterior, i en format d'entrades de diari dibuixa i escriu una crònica a través de la qual s'enfronta a conflictes de temàtica diversa, com ara la relació amb la seva mare, que recorre diferents fases. L'autora expressa la seva frustració, però també l'anhel que sent per l'amor matern, així com un sentiment de responsabilitat degut a una figura paterna distant. Aquest últim element despunta en el capítol on es torna a independitzar (ja ho havia fet a la primera obra) però ha de tornar a casa a causa de la pressió, l'estrès i aquesta obligació que sent respecte la seva pròpia mare. Al llarg del manga, l'autora lluita per aconseguir la ruptura d'aquests sentiments nocius cap a la seva mare, arribant a l'observació que l'amor maternal desinteressat i poc exigent que ella desitja rebre és inabastable. A través d'aquesta crònica, l'autora porta a terme un intensiu exercici d'introspecció psicològica, elevant els nivells d'autorepresentació, ja que no només es basen en la seva sexualitat sinó també en l'implicació d'altres factors importants de la seva vida que moldegen la seva identitat.

Els seus esforços per emancipar-se, pagar les factures, i tractar amb una sensació asfixiant d'ansietat constant, demostren ser una barrera per a les relacions personals que es proposa desenvolupar. Tot això està plasmat amb un caràcter d'autocrítica, ironia i desconcert, però també amb infinita honestitat. L'art de Nagata dramatitza les escenes mitjançant un estil de manga molt exagerat, però que també afegeix un contrapunt desenfadat i fins i tot juganer que col·labora amb el ritme fluid de les vinyetes. En canvi, l'ús de l'estructura narrativa i l'autoreflexió fan d'aquesta sèrie de mangas tot un seguit d'intervencions filosòfiques. Probablement el seu anàlisi més notable és com expressa la



5

Fig 28: Nagata, K. (2016) p. 5 de *My Lesbian Experience with Loneliness*. Extret de Nagata, K. *My Lesbian Experience with Loneliness* (2016)

seva obsessió pels mitjans de comunicació i les xarxes socials, ja que com a artista de manga emergent i creadora de contingut controversial, sobretot a Japó, com ara la salut mental, l'homosexualitat i el treball sexual, es troba amb a que hi ha molt a dir sobre ella a internet. Com persones alienes al seu cercle privat discuteixen no només la seva obra, sinó també la seva vida personal. Un cop estableix relació amb alguns dels seus lectors, desenvolupa una por per com aquests la perceben, un sentiment que no existia abans de que el seu perfil d'internauta es converteixi en un component clau per a la seva fama. Com reaccions quan de sobte el teu mètode d'expressió personal es transforma en part de la teva identitat professional? Nagata desmembra els vincles complexos entre l'èxit, la por i el control, i reflexiona sobre el fet que ha arribat a la fama sense saber com fer-ho en cap moment, sense les eines per mesurar el seu èxit personal, resultant en la seva inhabilitat per valorar el que ha aconseguit.



Fig 29: Nagata, K. (2016) vinyeta de *My Lesbian Experience with Loneliness*, p. 104. Extret de Nagata, K. *My Lesbian Experience with Loneliness* (2016)

L'autora combina art i narrativa per aprofundir en els processos tan complexos que configuren l'autoreflexió. L'autorepresentació és, al cap i a la fi, l'expressió d'aquesta autoreflexió, i Nagata retrata com s'entén a ella mateixa profundament, però alhora lluita amb el fet que

L'autoconeixement no acaba de ser el remei que l'ajudarà a controlar o canviar els comportaments que no li agraden d'ella mateixa. Però el clímax d'aquesta combinació és un resultat increïble: l'art és alegre, fins i tot divertit, i construeix en el lector una sensació d'afecte cap a l'autora, que és percebuda com un ésser peculiar amb qui és fàcil empatitzar. La complexitat de les emocions de l'autora ressonen amb el lector, alliberant-la de l'autoritat narrativa i creant un vincle entre el pensament profundament analític expressat i els seus receptors, el públic. Però aquest vincle també es construeix entre l'autora i ella mateixa, ja que els capítols, a part de ser entrades de diari, estan escrits com cartes per a la pròpia autora (cap al seu jo present, passat i futur), establint un espai per una interacció dialogada entre la identitat fracturada de l'autora. I l'element artístic, les imatges d'ella mateixa duent a terme les accions sobre les quals escriu en primera persona, insereix una narrativa de tercera persona al text. Això crea múltiples punts de vista, i múltiples identitats, a través dels quals ella és capaç d'interactuar-hi tant en primera com en tercera persona de manera notable.

L'obra de Nagata ofereix un anàlisi perceptiu i astut sobre una identitat alienada en l'era digital, lluitant contra la precarietat tant laboral com mental, a través de l'autocrítica irònica i l'estil manga. L'activitat autoreflexiva de l'autora és un gran exemple de la construcció de la pròpia identitat a través de l'expressió artística i literària, que a més condueix al manga en una nova esfera intel·lectual.

4.3. Reivindicació i denúncia feminista a *Embroideries*, de Marjane Satrapi

En aquestes novel·les gràfiques sovint es pot interpretar l'autorepresentació de la identitat femenina com un acte subversiu. Les experiències personals es tornen polítiques, i el fet d'emfatitzar l'existència femenina com a subjecte central del discurs, l'autorepresentació es torna una forma de resistència feminista. Les narratives intimistes basades en el món d'aquestes dones revelen la violència (sempre de gènere, i sovint institucional) a la que són sotmeses i la problemàtica d'existir dins un univers patriarcal que exerceix l'opressió a través de diversos àmbits de la vida, com ara la sexualitat, la salut mental, l'autonomia econòmica, l'estructura familiar, les relacions romàntiques, etc. Tots els aspectes bàsics de l'existència humana i els matissos que presenta experimentar-la des de la perspectiva femenina es veuen representats en aquestes obres. Moltes d'aquestes autores coincideixen a l'hora de representar la seva relació amb altres dones de la seva vida: mares, àvies, germanes i amigues, ja que és justament la relació amb altres dones un dels factors que ens ajuda a

veure la importància de la presència de la dona en la societat.

Un element d'anàlisi que es pot identificar en la majoria d'aquestes obres autorepresentatives és la relació que tenen les autores amb els homes, les figures masculines al voltant de les seves vida. Sovint existeix una relació tensionada, ja que el sistema patriarcal les rodeja com una presència opressora permanent, que causa violència i conflicte, ja sigui des de la violència política de les guerres i els règims autoritaris, com una relació paternal o fraternal o una parella romàntica masculina. Al exposar les seves relacions amb les diverses figures masculines, i com aquestes afecten i condicionen el seu estil de vida, les artistes estan transformant la història de la cultura a través del reconeixement que fan de l'ordre que s'ha imposat al llarg dels segles. L'obra d'art es desplega, en aquest cas, com un acte de rebel·lió contra el patriarcat, evidenciant-lo, criticant-lo i denunciant-lo.

La constant en la majoria d'obres de còmic autorepresentatives d'autoria femenina és l'autoreflexió i un anàlisi existencial de la vida, tant com a dones i com a artistes. Les dificultats en el món laboral de la il·lustració, com ara els problemes envers la manca d'oportunitats que tenen les narradores gràfiques en una indústria del còmic dominada per homes, han provocat que les obres creades per elles mateixes siguin un espai d'expressió artística reivindicativa, una expressió que es rebel·la en contra d'un poder institucional arrelat a un valors conservadors. Per això, és comú trobar en aquest format testimonis enregistrats que expressen les anècdotes i preocupacions que sorgeixen a partir de l'experiència femenina de la realitat, i el seu paper en determinades societats i esdeveniments històrics. En aquesta clau, és imprescindible tenir en compte l'obra de Marjane Satrapi degut a la seva rellevància en la indústria editorial del còmic i l'exercici de la memòria històrica que hi ha dut a terme. *Persèpolis* (2000) és una novel·la gràfica que narra part de la vida de l'autora durant el període de guerra entre Iran i Iraq als anys vuitanta. Una obra autobiogràfica que denuncia la violència político-religiosa i social d'un règim patriarcal com és l'islàmic-iranià en aquella dècada. S'hi representa el seu exili a Àustria, la seva tornada a Iran, i els costums i hàbits de l'època, tot a través de la lluita d'una nena contra la repressió. Davant d'un règim ultraconservador, la història de Satrapi és una experiència de resistència social i política, que denuncia la repressió del pensar, l'actuar i el ser, i la degradació de la dona dins la societat iraní. Però no és aquesta icònica crònica de lluita

política la única obra a destacar de l'autora iraní. *Embroideries* (2003), que també és un exercici de memòria personal, és una obra intimista que mostra la representació del món privat de les dones de la seva família i la seva perspectiva real sobre el sexe, l'amor i els capricis dels homes. Aquest còmic no només visibilitza, a través de la representació d'un grup intergeneracional de familiars i veïnes parlant sobre sexe a l'hora del tè, la importància de les altres dones de la seva família a l'hora de construir la seva pròpia identitat, sinó que també reivindica el món privat femení com a quelcom que, tot i mantenir-se ocult, és una part real i essencial de l'existència humana.

Satrapi crea *Embroideries*, ambientat als inicis de la dècada dels noranta, quan l'autora encara vivia a la ciutat de Tehran, capital d'Iràn, i on ja no s'autorepresenta com una nena sinó com una noia de vint anys que narra l'escena des de la seva pròpia perspectiva. *Persepolis* era una novel·la política que mostrava el context caòtic de la revolució iraní a través dels ulls d'una nena, però *Embroideries* és una íntima examinació de les polítiques sexuals d'un Iran post-revolucionari. Després dels dinars familiars a casa de la protagonista té lloc un dels fets sexistes més comuns en aquest tipus d'esdeveniments arreu del món: els homes se'n van a fer la migdiada mentre les dones freguen els plats. La Marjane representada a la narració es dedica a submergir les fulles de tè en el samovar durant uns bons tres quarts d'hora, ja que la preparació d'aquest tè és molt especial, mentre les altres dones s'acomoden a la sala d'estar. Primerament serveix a la dona amb més edat de l'estança, la seva àvia, que d'aquesta manera inaugura l'intercanvi incessant d'anècdotes i tafaneries entre les presents a la sala, històries que sovint són protagonitzades per homes. El contingut de l'obra és fermament feminista, ja que la seva narració gira al voltant de la sexualitat de dones tant de mitjana com avançada edat, i sobre aquestes mateixes dones creant un nivell de comoditat sexual respecte les seves experiències passades i futures a partir de la interlocució entre elles.⁵³ L'obra segueix l'estil característic de línia negra i gruixuda de l'autora, i es centra en els rostres de cada personatge, que emergeixen del blanc del paper amb força. El format variable de cada pàgina li permet a l'autora explorar les cares particulars de les dones representades al llibre, i les seves expressions que muten subtilment a mida que parlen i escolten.

⁵³ Parlant amb *Nerve.com* sobre *Embroideries*, Satrapi afirma que "el dia que els humans podem dir que som civilitzats serà el dia que les dones podran tenir una relació amb la seva pròpia sexualitat com la que els homes tenen amb la seva".



Fig 30: Satrapi, M. (2003) *Embroideries*. Extret de Satrapi, M. *Embroideries* (ed. 2004)

Satrapi proporciona una mirada aguda a les actuacions i enganys que duen a terme tant homes com dones en una societat posicionada incòmodament entre la tradició i la modernitat. La superfície de l'obra està lligada a l'esfera privada, ja que el seu marc narratiu és l'escena d'una conversa que té lloc en un espai interior i domèstic, una sala d'estar. A partir d'aquest nucli, tant físic com narratiu, l'obra s'estén a través d'una xarxa de *flashbacks* composts pels diversos records de les dones. Amb habilitat i inventiva, els gràfics d'*Embroideries* elaboren visualment les històries de dones tant

presentes en la sala com absents. El text anomena a les protagonistes que s'uneixen per prendre el tè en aquesta ocasió, però també anomena i explica les històries de moltes dones que no hi són, amb l'objectiu d'informar i descentralitzar les històries individuals, i per tant, d'incloure un ventall ampli de dones i les seves experiències. L'àvia de Satrapi explica la història de Nahid, una vella amiga que va perdre la seva virginitat amb el seu amant poc després de comprometre's en un matrimoni concertat amb un desconegut. La nit del casament, Nahid intenta fingir la seva virginitat tallant-se a si mateixa amb una fulla d'afaitar, amb la mala sort que el destí de l'estocada no és la seva cuixa sinó el testicle del seu marit. Les dones presents afirmen que tot i així van estar junts per sempre, comentari al que l'àvia de Satrapi respon que l'orgull de l'home està situat en el seu escrot, i que amb un testicle sagnant val més la pena mantenir la boca tancada. I d'aquesta manera, cada integrant d'aquest grup de dones explica una anècdota relacionada amb les figures masculines de la societat iraní, i Satrapi ho representa visualment amb el seu estil distintiu de figures negres desenfadades i text escrit a mà. És recurrent que siguin els homes els que enganyen o deceben a les dones, com ara quan una veïna de la família explica com el seu matrimoni es va acabar degut a que ell va marxar a Suècia amb totes les joies del casament i després es va divorciar mitjançant una carta. O com un home resident a Londres no pot assistir al seu casament, que es duu a terme de totes maneres, i un cop l'esposa viatja fins a la capital anglesa per veure'l descobreix que és homosexual, evidenciant la pressió social respecte el matrimoni heterosexual segons el context social, i la repressió i fins i tot càstig de certes comunitats cap a l'homosexualitat.

Satrapi té la seva pròpia manera d'utilitzar convencions literàries per reflexar com els seus personatges s'adapten a la situació social canviant. El còmic és una forma moderna, però la tradició de representar l'escena de la sobretaula on s'expliquen històries es pot traçar fins a Plató.⁵⁴ El títol també és important per al significat de l'obra, ja que "brodat" és argot per l'acte de reconstruir l'himen de la vagina cosint-lo i d'aquesta manera simular la virginitat, ja que, com bé explica un dels personatges de l'obra, "la moral de les dones actuals s'està relaxant, i ja no són verges abans del matrimoni. Fan el que volen com els homes i es fan un brodat després per casar-se! D'aquesta manera, tothom està content!". Tothom excepte la República de l'Islam, que va censurar aquesta obra de Satrapi i hagués multat a qualsevol editor que s'hagués atrevit a publicar-la. Tot i així, els esdeveniments polítics contemporanis són notablement absents a la narrativa, ja que l'únic indicatiu

54 Vegeu *El Banquet* o *El Simposi* de Plató, filòsof de l'Antiga Grècia.



Fig 31: Satrapi, M. (2003) *Embroideries*. Extret de Satrapi, M. *Embroideries* (ed. 2004)

que la revolució va passar és el hijab que porten sobre el cap les protagonistes i la vestimenta que les cobreix completament quan surten a alguna cita. Però aquesta absència de qualsevol esment del context polític del moment també és una declaració política en si mateixa. Satrapi representa el descontentament de la seva generació amb l'acte d'ignorar el propi règim a la seva obra.

El que trobo més important d'aquesta obra de Satrapi és que l'autora no falla en representar alguns dels aspectes més rellevants de la identitat femenina iraní i com la seva realitat es veu condicionada per l'existència masculina. Les dones que representa es senten identificades

les unes amb les altres mentre expressen vivències de relacions tant passades com presents a partir d'un ventall ampli d'anècdotes, des de infidelitats i antics amants, fins al matrimoni i l'experiència sexual de cada una. Aquesta obra apel·la a cada lectora amb històries familiars però distintives a les que sovint l'oïda pública es nega a escoltar, sempre amb un to humorístic i la presència d'un discurs que vol alliberar d'aquestes presons mundanes patriarcals la totalitat de l'existència femenina. A través de les pàgines, l'autora fa visibles amb habilitat i sàtira realitats que rarament tenen representació en els mitjans, i evidencia la consciència col·lectiva femenina respecte els engranatges conservadors de les societats que col·loquen a la figura de la dona en una posició inferior. *Embroideries* representa un dels conceptes clau en la lluita feminista al llarg de les dècades: la

germanor entre nosaltres mateixes. L'autorepresentació, tot i ser un acte reafirmant i reivindicatiu, sovint és un acte solitari. Per això m'agrada acabar el treball amb una obra com aquesta, que ens recorda que a casa, al carrer i arreu de l'esfera terrestre hi ha milions de dones que lliuren la seva fortalesa per lluitar per l'evolució d'aquest planeta. Milions de dones que, a través de l'autorepresentació d'aquestes autores, busquen sentir-se identificades entre les pàgines d'una novel·la gràfica.

5. Conclusions. Reescriuint la història

El llenguatge híbrid del còmic permet que les autores que l'utilitzen puguin representar la complexitat humana a partir de la seva pròpia experiència personal. L'autorepresentació és una forma d'explorar el "jo" en relació amb l'entorn que ens rodeja i amb una mateixa. La diversitat temàtica, els diferents estils visuals i les formes d'abordar cada tema són elements característics per a comprendre aquestes obres, que configuren un gènere que no només representa la vida humana, sinó també els processos de la memòria, tant individual com col·lectiva, així com la importància de la mirada crítica i personal envers un món convuls i constantment canviant. L'element bàsic que tenen en comú totes aquestes obres és, essencialment, l'ambició d'entendre i transformar el món que ens envolta. El còmic d'autoria femenina és un camp prolífic, emergent i extremadament fèrtil, i a partir del qual s'hi originen línies discursives recurrents en diverses novel·les gràfiques, tant explícita com implícitament, línies que tracten al detall temes com l'exposició del cos femení com a receptor de les transformacions en la vida d'una dona, la relació amb el cos, la recerca identitària, l'experimentació i l'expressió de la sexualitat, la salut mental, les inquietuds artístiques i intel·lectuals i la presència de la dona en el món professional. En la representació d'aquestes qüestions hi trobem el tret estilístic de l'humor, la sàtira, ironia, i fins i tot la burla, com a eina per disseminar les problemàtiques intrínseques a l'existència humana.

Quan vaig començar la recerca de fonts per a realitzar el treball, tenia por de no trobar suficient material a partir del qual redactar arguments amb un pes teòric prou important com per consolidar la línia discursiva del text. Però investigar autores i les seves obres autorepresentatives ha sigut com endinsar-me en un flux infinit de contingut, i com més possibles obres per analitzar trobava, més n'apareixien. Considero que, tot i haver-hi pocs textos acadèmics sobre l'autorepresentació en el còmic d'autoria femenina, els que hi ha haurien de ser textos de major importància en l'aprenentatge de la nostra cultura visual. Les lectures que he realitzat per construir l'estructura teòrica d'aquest treball m'han ajudat a enriquir els meus coneixements sobre els estudis de gènere i la seva importància, ja que al tractar-se de còmics i sexualitat, són textos d'alta contemporaneïtat amb un gran valor crític que m'han proporcionat la perspectiva necessària per teixir els fils argumentatius entre els esdeveniments i conceptes que analitzo. Per tant, considero que els objectius que havia

definit a l'inici d'aquest viatge a través del món del còmic d'autoria femenina estan assolits. Estic satisfeta amb el desenvolupament dels diversos aspectes que m'havia proposat estudiar, en específic les temàtiques relacionades amb l'expressió de la sexualitat i la representació de la corporalitat, relacionant el discurs general amb el procés de la recerca identitària en clau feminista. Mitjançant la lectura de textos acadèmics i obres de diverses autores, he pogut corroborar que dins del mitjà expressiu del còmic es troba una de les eines més efectives per a les artistes per autorepresentar-se. És a través d'aquesta disciplina híbrida que s'exploren i es disseminen realitats quotidianes de l'experiència femenina, sempre buscant arguments i discursos que trenquin amb la normativitat característica dels canals *mainstream*. En els últims anys, la inclusió de la perspectiva de gènere en els estudis acadèmics ha anat incrementant, resultant en un ensenyament i un aprenentatge de la història de la nostra cultura i societat molt més adequada la realitat. Sento que amb aquest treball col·laboro amb els diversos estudis de gènere que s'estan duent a terme actualment, i m'entusiasma la idea de poder beneficiar al camp dels estudis sobre l'art i la cultura, de poder formar part de les pràctiques que es dediquen a revaloritzar el discurs amb el que es divulga la nostra història.

La recerca personal de la identitat és un fil conductor que uneix obres com les mencionades, des dels mètodes catàrtics fins al processos per a comprendre la naturalesa del que és ser dona i haver de reescriure la història d'una societat que ha estat, i segueix estant, dominada per homes. Per això es diu que tot art és, en essència, polític, i l'autorepresentació en el còmic d'autoria femenina n'és un clar exemple. És un mètode de recerca de la diversitat d'identitats femenines, on les artistes plasmen les seves vides, i és el fet d'aconseguir conèixer-se, acceptar-se, curar-se, divertir-se, expressar-se i rebel·lar-se al llarg de la seva vida, el que determina el còmic com una forma de resistència contra tot allò que les oprimeix i les anul·la. El cos i la sexualitat són temàtiques centrals en aquestes obres, ja que la subjectivitat de la vida íntima, els desitjos més profunds, el pensament, el món oníric, i la relació amb l'altre (ja sigui masculí o femení), són tòpics molt presents en el còmic autorepresentatiu creat per dones, i que potser no troben una representació tan extensa i detallada en altres mitjans.

Traçant la línia és un títol que se'm va acudir un cop ja havia acabat el treball. Per fi algú títol esdevenia significatiu, i no em venia al cap només per ornamentar un subtítol tan llarg. Traçar una línia apel·la a l'acció de dibuixar, un dels actes fonamentals a l'hora de crear un còmic. Però alhora em

fa pensar en construir un límit que diferenciï la història del còmic d'abans i de després de l'aparició d'obres autorepresentatives. Considero que és important entendre el panorama *underground* com un punt d'inflexió en la història de la cultura i l'art, on el rumb dels discursos dels mitjans artístics prenen un gir per començar a representar una nova expressió artística del món i les seves comunitats. El còmic es torna l'enregistrament en tinta i paper d'experiències que viu un cos que es torna camp de batalla, mitjà d'independència i emancipació, temple per a l'ànima i també una presó. Un cos que parla i troba la seva veu entre vinyetes, un cos que s'expressa a través de la sororitat, eina de resistència, un cos amb les cicatrius que causa la desigualtat entre gèneres. És amb aquest cos que les autores treballen per construir i reconstruir identitats, que s'embarquen en un viatge d'autoconeixement i reivindicació, de cures, i d'amor (cap a una mateixa).

6. Referències bibliogràfiques i obres citades

- Anderson, Linda R. (2001). *Autobiography*. Londres: Routledge.
- Arfuch, Leonor. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca: Mèxic, 2003.
- Berger, John. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bornay, E. (2010). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Caruth, Cathy. (1996) *Unclaimed Experience: Trauma: Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Cejas, Mónica Inés. (2016). *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*. Ciudad de México: Ítaca y UAM.
- Chute, Hillary L. (2010) *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press (pp. 6)
- Cornell, Drucilla. (1999) *Beyond Accomodation: Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*. Rev. ed. New York: Rowman and Littlefield.
- Eisner, Will. (2008) *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. W. W. Norton & Company
- Felski, Rita. (1989) *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: New York University Press. (2000)
- Gallagher, Shaun. (2006) *How the Body Shapes the Mind*. Clarendon Press.
- Lakoff, George, i Mark Johnson. (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Basic Books.
- Madrid, M., 2013, *The Supergirls, Fashion, Feminism, Fantasy, and History of Comic Book Heroines* (USA:Exterminating Angel Press)
- McCloud, Scott. (2001) *Understanding comics : the invisible art*. William Morrow Paperbacks.
- Mesrobian MacCurdy, Marian. (2007) *The Mind's Eye: Image and Memory in Writing about Trauma*. University of Massachusetts Press.
- Noomin, Diane. (2019) *Drawing Power. True Stories Of Sexual Violence, Harassment and Survival:*

women's stories of sexual violence, harassment and survival. Abrams

Olney, James. (1980) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press.

Robbins, Trina. (2001) *The Great Women Cartoonists*. New York: Watson-Guption.

Rose, Jacqueline. (1986). *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso. Edició revisada del 2006.

Sabin, Roger. (2003), *Comic Comix and Graphic Novels: A History of Comic Book*. London: Phaidon Press.

Spiegelman, Art. (1980) *The Complete Maus*. Penguin Editorial (2003)

Szép, Eszter. (2020) *Comics and the Body: Drawing, Reading, and Vulnerability*. The Ohio State University Press

Vance, Carole S. (1990) *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Pandora P.

Varnum, Robin i Christina T. Gibbons. (2007) *The Language of Comics: Word and Image*. University Press of Mississippi.

Ware, Chris. (2007) *Best American Comics 2007*. Boston: Houghton Mifflin.

Warren, Roz. (1995) *Dyke Strippers: Lesbian Cartoonists A to Z*. San Francisco: Cleis.

Articles

Arroyo Redondo, Susana. "Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico" a *Escritura e Imagen Vol. 8* (2012): 103-104

Chute, Hillary "The Shadow of a Past Time: History and Graphic Representation in Maus", a *Twentieth-Century Literature* 52.2 (Estiu 2006): 199-230

- "Decoding Comics" a *Modern Fiction Studies* 52.4 (Hivern 2009): 1014-1027
- and Alison Bechdel. "An Interview With Alison Bechdel" a *Modern Fiction Studies* 52.4 (Hivern 2006): 1004-1013
- and Marianne DeKoven. "Introduction: Graphic Narrative" a *Modern Fiction Studies* 52.4 (Hivern 2006): 767-782

Emmeret, Lynn. "Life Drawing: An Interview with Alison Bechdel". *Comics Journal* 282. Abril 2007: p. 41.

Escobar Fuentes, Susana. "La novela autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitària." (2012). Consultat el: 10 de febrer de 2021

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/984/1097>

García, Irenne. (1994). *Crítica y teoría literaria feminista: una guía de lectura*, Debate feminista 9, pp. 239-44.

Gardner, Jared. . "Storylines." *SubStance*, vol. 40, no. 1, 2011, pp. 53-69.

Gungor, Aylin. "Women's Sex Representation in Comic Book." *Proceeding of the 3rd International Conference on Future of Women*, Vol.3, Issue 2, 2020, pp. 25-35

Harness, B., 2010, *Happy Belated Birthday, Betty Boop!*, Consultat el: 3 de juliol de 2021.

<https://www.mentalfloss.com/article/25509/happy-belated-birthday-betty-boop>

Joiner, Whitney. "Not Your Mother's Comic Book". *Salon.com*, 15 de març de 2003

Radtke, Kristen. 29 d'agost 2019. "Body of work: how the graphic novel became an outlet for female shame". *The Guardian*. Consultat el: 7 d'abril de 2021

<https://www.theguardian.com/books/2019/aug/28/body-of-work-how-the-graphic-novel-became-an-outlet-for-female-shame>

Orenstein, Peggy. "Phoebe Gloeckner Is Creating Stories About the Dark Side of Growing Up Female". *New York Times Magazine*, 5 d'agost de 2001, p. 28.

Spiegelman, Art. *Comics: Marching into the Cannon*. Lecture at Columbia University, New York City, April 9, 2007.

Còmics

Bechdel, Alison (2007) *Fun Home: A Family Tragicomic*. Hachette USA

- *The Essential Dykes to Watch Out For*. Houghton Mifflin Harcourt (2008)

Gloeckner, Phoebe (2000) *A Child's Life and Other Stories*. North Atlantic Books, U.S.

- *The Diary of a Teenage Girl. An Account in Words and Pictures*. Random House USA (2015)

Kominsky-Crumb, Aline (1990) *Love That Bunch*. Drawn and Quarterly Publications.

- amb Robert Crumb (2000) *The Complete Dirty Laundry Comics*. Last Gasp

Nagata, Kabi (2017) *My Lesbian Experience With Loneliness*. Seven Seas

- *My Solo Exchange Diary Vol. 1* (2018) Seven Seas

- *My Solo Exchange Diary Vol. 2* (2019) Seven Seas

Satrapi, Marjane (2008) *Embroideries*. Jonathan Cape

Williams, Erin (2019) *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame*. Abrams ComicArts