

El còmic, una plataforma per a la
representació de la història:
Joe Sacco i el còmic periodístic

Megan Descayre Brosel

Resum

L'article planteja el gènere del còmic com una nova via de comunicació periodística i de representació de la història. Ambdues possibilitats es complementen donant lloc a un producte que participa en la construcció de la memòria històrica dels fets il·lustrats. Joe Sacco s'ha posicionat com una de les figures més representatives d'aquest gènere.

Resumen

El artículo plantea el género del cómic como una nueva vía de comunicación periodística y de representación de la historia. Ambas posibilidades se complementan dando lugar a un producto que participa en la construcción de la memoria histórica de los hechos ilustrados. Joe Sacco se ha posicionado como una de las figuras más representativas de este género.

Paraules clau

còmic, il·lustració, novel·la gràfica, periodisme, història, memòria històrica, Joe Sacco.

Palabras clave

còmic, ilustración, novela gráfica, periodismo historia, memoria histórica, Joe Sacco.

Al llarg del segle XX, el còmic ha travessat diferents moments que han comportat que ara, a principis del segle XXI, el gènere estigui immers en un replantejament de la seva forma i intencionalitat. Tant

les etapes àlgides del còmic com les més complicades, que han posat en perill el gènere, han comportat la consolidació d'un prejudici social que considera aquest art una disciplina supèrflua i naïf.

Als Estats Units, després de la Segona Guerra Mundial, l'auge de la diversificació de la indústria del còmic va donar certa llibertat pel que fa a la creació de nous personatges i gèneres de còmic. Els crims, les guerres, l'humor o la ciència ficció van ser les temàtiques que cada vegada prenién més rellevància entre la massa consumidora, de manera que educadors i pares van començar a mirar-se de reüll aquell format que consumien la gran majoria d'adolescents. El 1954, el psiquiatre Fredric Wertham (1895-1981) va publicar *Seduction of the Innocent*, un llibre on l'autor argumentava que els còmics de terror i de crims portaven els joves a cometre actes delictius. Aquesta publicació va generar la inquietud del Govern nord-americà, que després de dur a terme diverses investigacions, va optar per la creació del *Comics Code Authority*, la institució encarregada d'establir un seguit de paràmetres, recollits al *Comic Code*, que els còmics que es publicuessin havien de complir. Aquelles publicacions que no duïen el segell de «qualitat» de la *Comics Code Authority*, que certificava un contingut moral tradicional, sovint eren rebutjades per les distribuïdores i els venedors (Guiral, 2007a). Segons alguns teòrics, la censura va provocar la trivialització agreujada del que ja es considerava el novè art (Sancho *et al.*, 2008).

Gènere castigat, gènere renovat

L'arribada posterior dels moviments contraculturals va aportar una nova oportunitat per al gènere amb el sorgiment dels *comixs*¹ *underground* (Crisóstomo, 2011). Els preus d'impressió havien disminuït, de manera que els joves que volien dedicar-se a aquesta indústria van aprofitar per començar a produir una premsa alternativa que generava continguts —sobretot satírics— per a adults. Els còmics *underground* es produïen i es distribuïen fora dels circuits oficials de venda, la qual cosa reduïa el públic consumidor però garantia una llibertat creativa significativa. Però el gènere com a tal no es va establir fins al 1968 quan, a San Francisco, Robert Crumb (1943) va publicar *Zap Comix*, una publicació *underground* que es va convertir en un símbol d'identitat de la generació *hippie* (García, 2010).

Els *comixs* *underground* parlaven de política, sexe, drogues, feminisme, homosexualitat... entre d'altres reclams originats des de la contracultura. A més, els dibuixos i les narracions d'aquests còmics van evolucionar cap a formes més artístiques, fins a convertir-se en una demostració clara de la complexitat i de la reflexió que s'amagava sota un estil d'aparença senzilla. Els dibuixants *underground* no eren esclaus de les editorials tradicionals, de manera que el mercat subterrani en el qual es comercialitzaven les historietes *underground* no responia a les exigències del *llenguatge global*. Amb els *comixs*, per primera vegada el gènere donava importància a la figura de l'autor, que va esdevenir un dels factors més característics de la producció *underground* i alternativa (García, 2010). En aquest sentit, un dels gèneres que més es va popularitzar dins d'aquests corrents va ser el de l'autobiografia. L'exemple més clar és *Maus. A survivor's tale* (1980) d'Art Spiegelman (1948), on l'autor narra l'experiència del seu pare a Auschwitz. En definitiva, aquests còmics van suposar la ruptura amb el model editorial

1 Els *comixs-books* comptaven amb les mateixes característiques formals que els *comics-books* tradicionals, a banda que es publicaven en blanc i negre i que contenien historietes amb continguts destinats a adults o a joves majors d'edat. Guiral, A. (2007). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics: 6. Del comix underground al alternativo* (1a ed.). Barcelona: Panini Comics, p. 6.

tradicional. El nou estadi en què es trobaven situades les historietes va comportar un canvi de paradigma en la forma de fer-les i de consumir-les: els *comixs-books* feien una crida molt clara, «Fair warning: For adult intellectuals only!»;² aquesta advertència es va poder llegir en la part superior del primer número de *Zap*. Durant els darrers anys de la dècada dels setanta els *comixs* van perdre força alhora que la perdia la totalitat del moviment contracultural, que va ser lentament assimilada per la societat capitalista. L'essència de l'underground havia quedat estandarditzada, motiu pel qual el gènere va donar un tomb cap a la recerca d'una autenticitat pròpia, com si d'un adolescent camí de fer-se adult es tractés. I és que, de fet, els autors que havien abanderat la producció de *comixs-books* en la darrereria de la dècada dels anys setanta ja eren adults amb ganes d'explorar noves formes i propostes (Guiral, 2007b).

La influència que va suposar el treball de dibuixants underground com Robert Crumb, Richard Corben (1940), Rick Griffin (1944-1991), Manuel «Spain» Rodríguez (1940-2012) o el mateix Art Spiegelman, va ser un fonament indispensable perquè, durant els anys vuitanta, s'esdevingués el còmic alternatiu. Els principals representants d'aquest corrent varen ser les revistes *RAW* (1980-1991) d'Art Spiegelman i Françoise Mouly (1955), i la revista *Weirdo* (1981-1993) de Robert Crumb. Ambdues publicacions van rebre la influència, alhora, de la revista *MAD*³ (Crisóstomo, 2011). *RAW* va ser una gran contribució al món del còmic, ja que la revista no només publicava les historietes que es produïen als Estats Units, sinó que també incloïa els treballs de

2 Beaty, B. (2005). *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture* (1a ed.). University Press of Mississippi: Jackson, p. 206 recuperat a <http://bit.ly/2mt1t1J> a data 25 de gener de 2017.

3 *MAD*, nascuda el 1952 de la mà de Harvey Kurtzman (1924-1993) dins de EC Comics, va suposar l'avantsala dels còmics underground i alternatius. Durant l'època en què aquesta publicació va començar a editar-se, els continguts irònics i satírics no eren habituals dins del gènere, motiu pel qual aquesta revista va atraure, sobretot, lectors adults. *MAD* incloïa historietes que posaven en entredit les conductes de la societat nord-americana. Guiral, A. (2007). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics: 6. Del comix underground al alternativo* (1a ed.). Barcelona: Panini Comics.

dibuixants europeus i asiàtics. Això va permetre recopilar els millors còmics i dibuixants del moment, com per exemple Chris Ware (1967), Jacques Tardi (1946) o Joost Swarte (1947), en una sola publicació.⁴ També, *Love and Rockets*, íntegrament dibuixada pels Bros Hernandez (Jaime, Guilbert i Mario), va posar en relleu el concepte de l'autoria, alhora que va incorporar dos llenguatges que fins al moment s'havien desenvolupat per separat, el del *comic-book* i el del *comix-book*, és a dir, eren obres d'autor escrites amb el llenguatge propi dels còmics tradicionals. A més, *Love and Rockets* va establir el format del còmic alternatiu: *còmics-books* grapats i en blanc i negre, característiques que es van popularitzar entre els dibuixants alternatius durant les dues darreres dècades del segle XX (Guiral, 2007b). Santiago García, teòric del còmic, sintetitza la importància de les tres publicacions dins del corrent alternatiu de manera clara i concisa: «Con Raw, el cómic ya tenía cerebro; con Weirdo consiguió las tripas; el corazón se lo acabó de poner Love and Rockets» (García, 2010:179-182).

En arribar la dècada dels anys vuitanta, el marc polític i social d'Occident es caracteritzava per l'auge del neoliberalisme, amb les victòries als seus respectius països de Margaret Thatcher (1925-2013) i Ronald Reagan (1911-2004). Les polítiques conservadores van col·laborar en la consolidació d'una classe mitjana-alta, amb certa estabilitat econòmica, que va deixar enrere les protestes a canvi de la seguretat que oferia l'Estat. En aquest context es va donar el pas dels *comixs* underground als alternatius, que van suposar una opció de consum *alternativa* als continguts *main stream*. El sorgiment d'aquests còmics també va estar condicionat per la influència de la cultura de la historieta europea, sobretot francobelga i italiana, regions on ja existia una tradició del còmic destinat a un lector adult des dels anys seixanta. No oblidem, però, que autors com Tardi o Jean Giraud (Moebius) (1932-2012), entre d'altres, havien begut del *comix* underground i, conseqüentment, s'havien impregnat de la seva essència, com es podia veure en les seves vinyetes publicades a la revista francesa *Métal Hurlant*, ideada per Les Humanoïdes Associés el 1975. *Métal Hurlant* va esdevenir la capçalera

4 Lambiek. Comiclopedia. (2015). *Art Spiegelman*. Recuperat de <https://www.lambiek.net/artists/s/spiegelman.htm> a 25 de gener de 2017.

més destacada en l'àmbit de la producció alternativa, tot recollint les vinyetes d'alguns dels autors més destacats d'aquella època, com per exemple les del serbi Enki Bilal (1951) o les del ja citat Richard Corben (Guiral, 2007b). A grans trets, els autors de còmics alternatius cercaven la realització d'obres que responguessin a un públic exigent i que tinguessin perdurabilitat en el temps. És a dir, l'objectiu era aconseguir un còmic treballat i complex, un producte que es pogués considerar art.

Les voluntats artístiques i exploradores dels dibuixants no convencionals anaven molt més enllà d'allò que el format estàndard del còmic els podia permetre. Per aquest motiu, molts autors van començar a publicar historietes seriadades. Per exemple, Daniel Clowes (1961) va publicar *Ghost World* (1993-1997), dins la revista *Eight ball*, en capítols continus que també es podien llegir de manera individual. Aquest és l'exemple clar de la voluntat de crear un producte amb una narrativa més extensa però que es trobava limitada pel format del *comic-book*. Molts dibuixants, com l'estatunidenc Will Eisner (1917-2005), autor de *The Spirit*, van començar a tenir clar que si volien fer còmics destinats a un públic situat fora del *target* habitual, el sistema s'havia de modificar. Eisner va aconseguir publicar *Contract with God* (1978) en una editorial de llibres, però no com a còmic, sinó sota el nom de «novel·la gràfica». El tema d'aquesta obra era autobiogràfic, de manera que podem dir que una de les primeres novel·les gràfiques que es van publicar sota aquest distintiu partia de l'experiència pròpia de l'autor. L'autobiografia va esdevenir una de les formes més recurrents entre els autors, ja que els permetia allunyar-se de les etiquetes que implicaven els diferents gèneres de còmics que es publicaven. Alhora, aquest era un format que permetia la continuïtat de la història narrada i el protagonisme concentrat en un sol personatge, de manera que el lector encara se sentia més identificat amb allò que llegia (García, 2010).

A Europa, concretament a França, el mercat del còmic no havia funcionat de la mateixa manera: el francesos —i els belgues— no havien tingut un corrent de *comixs* underground, ni de còmics alternatius. Tampoc tenien *targets* de públic tan diferenciats com als Estats Units, i pràcticament qualsevol còmic era susceptible de ser llegit per un lector de còmics estàndard. De fet, en la tradició francobelga, el concepte d'autoria estava assentat entre el públic, com també ho estava el format llibre per a la publicació d'historietes. *Les aventures de Tintin*

(1929), d'Hergé (1907-1983), s'editaven amb tapa dura, amb color i s'estenien al llarg de seixanta-dues pàgines, i no eren, ni són, novel·les gràfiques. Independentment del continent, però, les editorials van començar a produir novel·les gràfiques a l'estil de *Watchmen*⁵ (1986), dels estatunidencs Alan Moore (1953) (guió) i Dave Gibbons (1949) (dibuix), és a dir, valorant exclusivament els criteris de mercat a assolir per tal de vendre com més exemplars millor. El resultat d'aquesta situació va ser un volum extens de publicacions cares sense circulació. Per contrarestar la situació, molts autors es van veure obligats a innovar i a buscar formes noves que els permetessin seguir publicant. En definitiva, els autors i els dibuixants van haver de retornar a l'essència del còmic alternatiu. D'aquesta manera va sorgir *L'Association pour l'Apologie du 9e Art Libre*, fundada el 1982 per un seguit d'autors de còmic independents. *L'Association* va treballar en favor d'una estructura independent de producció de còmics, que va aconseguir establir-se el 1990,⁶ totalment contrària a les formes de publicació habituals en l'àmbit del còmic, no només americanes, sinó també franceses, ja que aquesta empresa no considerava la possibilitat d'establir cap tipus de format, sinó que l'únic objectiu de l'entitat era gaudir de la possibilitat d'usar-los tots en funció de les necessitats de cada còmic. I encara més, *L'Association* va plantejar, per primera vegada, la possibilitat d'oferir un espai sòlid de crítica de còmics. Finalment, tota la feina que es va dur a terme des d'aquest espai es va veure materialitzada en la publicació de *Persepolis* (2006), de la iraniana Marjane Satrapi (1969) (García, 2010).

5 *Watchmen*, publicada sota el segell de DC Comics, oferia una visió socialment realista poc habitual als còmics de superherois de les dècades dels anys quaranta i cinquanta, aproximadament, i que contenien les aventures de personatges com Superman, Batman o The Human Torch, entre d'altres. García, S. (2010). *La novela gráfica* (1a ed.). Bilbao: Astiberri Ediciones.

6 *L'Association*. (2016). *Petit historiques pour néophytes*. Recuperat de http://www.lassociation.fr/fr_FR/#l'information a 5 de febrer de 2017.

La nova era del còmic

En els còmics que van aflorar durant els anys noranta hi havia una reminiscència a les vinyetes del nord-americà Winsor McCay (1869-1934), considerat el pare del còmic modern a partir de la publicació de *Nemo in Slumberland* (1905-1911). Amb la publicació de les aventures del petit Nemo, l'autor va revolucionar la narrativa i el discurs del còmic. De la mateixa manera, a les portes del segle XXI la creació d'histories també implicava pensar en la forma artística del gènere i en les possibilitats narratives que el suport podia oferir. En la nova etapa que els còmics van encetar de la mà de la novel·la gràfica, els autors del moment platejaven la pàgina com alguna cosa més que un mitjà de lectura: es concebia com un element visual (García, 2010).

El 1992, Art Spiegelman va guanyar el premi Pulitzer per *Maus. A survivor's tale*, un guardó amb el qual no s'havia premiat mai una obra d'aquestes característiques. Aquest esdeveniment és un dels moments clau en la història del còmic pel que fa al replantejament dels prejudicis que havien acompanyat el gènere des del seu naixement. Com també ho van ser els primers textos teòrics signats per intel·lectuals com Umberto Eco (1932-2016) qui, el 1964, amb *Apocalípticos e integrados*, va parlar de manera extensa sobre els *mass media*, tot incloent-hi el còmic, teoritzant sobre el gènere i obrint les portes dels espais reservats a l'alta cultura a partir de l'anàlisi de les pàgines inicials del còmic *Steve Canyon*, de Milton Caniff (Eco, 2009).

L'herència del corrent alternatiu va marcar l'argument de les novel·les gràfiques més aclamades que han sorgit els darrers anys, com és el cas de *Persepolis* que, publicada en quatre volums, narra el pas de la infància a la l'edat adulta de la seva autora. Marjane Satrapi, nascuda deu anys abans de la revolució islàmica, va viure els últims temps del mandat de Mohammad Reza Pahleví (1919-1980), de manera que va presenciar els canvis que es van viure a l'Iran a partir de la implantació del Govern de Ruhollah Jomeini (1902-1989). Els pares de Satrapi, amb la finalitat de protegir-la de la guerra contra l'Iraq i de les persecucions ideològiques, van enviar-la a estudiar a Àustria, on l'autora va viure la seva adolescència. Així, *Persepolis* és una novel·la gràfica que narra un moment històric concret a partir de les vivències de la pròpia autora. La bona acollida que va tenir per part del públic va contribuir al fet

que, el 2007, Satrapi portés *Persepolis* a les pantalles de cinema, amb l'ajuda de Vicent Paronnaud (1970).⁷ Aquest no va ser un cas aïllat, hi va haver altres autors que afrontaren temes seriosos a partir de l'autobiografia, una manera de representar la realitat que també ha experimentat diferents maneres de representació; per exemple, incloent la figura de l'autor en la narració, però no com a protagonista, sinó com a espectador.

L'auge del còmic en forma de novel·la gràfica també respon als canvis esdevinguts en les formes d'entreteniment social. En la societat actual, acostumada a l'ús sobreexplotat d'ordinadors, tauletes, mòbils i aplicacions diverses, la lectura a partir dels símbols forma part dels costums habituals —recents— de la majoria de la població. Així, en l'era de les icones, potser mai no hem estat tan ben preparats com ara per desxifrar imatge i text alhora. Hi ha un altre factor que ha tingut un paper importantíssim en l'auge de la novel·la gràfica: el concepte de transnacionalitat. La globalització ha generat l'estandarització dels costums i els llenguatges que, si bé en alguns racons del planeta encara presenten diferències, a Occident estan perfectament unificats. Quant al gènere del còmic, els diàlegs que van mantenir durant molt anys els Estats Units i l'àmbit francobelga s'han extrapolat a la resta de països occidentals, els quals avui també volen consumir aquest nou mercat de «llibres amb dibuixos per a intel·lectuals». El *comic-book* s'ha quedat enrere deixant pas a la novel·la gràfica, que no només es nodreix d'un grup de lectors especialitzats en el còmic. Encara que el gènere no ha patit les transformacions suficients com per despenjar-se del nominatiu «còmic», sí que ha estat objecte d'algunes variacions que han generat la necessitat de buscar un categòric on agrupar aquesta nova onada. La novel·la gràfica no manté cap relació estètica ni formal amb el gènere de la novel·la literària, no es tracta de narrativa clàssica il·lustrada: és un format que, entès com a còmic modern (i adult), a l'hora de la recepció necessita una predisposició diferent, fent la comparativa amb un còmic tradicional (García, 2010).

7 *El País*. (2007). *Irán en viñetas*. Recuperat de http://elpais.com/diario/2007/11/02/cine/1193958007_850215.html a 5 de febrer de 2017.

A principis del segle XXI van esdevenir-se canvis substancials en la producció de còmics. Primer, pel que fa als autors: els més joves van trobar un terreny editorial menys cru on la idea dels drets d'autor sobre una obra estava molt més establerta i la llibertat creativa era més àmplia. Quant a aquells autors provinents del còmic underground o alternatiu, la maduresa personal i professional els havia dotat d'una seguretat i d'un prestigi dels quals eren conscients i, conseqüentment, la seva manera d'aproximar-se al gènere estava molt allunyada de la manera com els dibuixants i guionistes d'histories ho havien fet durant l'època daurada del *comic-book*, quan l'ansietat de les editorials per generar una gran quantitat de vendes establia la manera com es produïen els còmics. Segon, el desenvolupament tecnològic no només va provocar l'abaratiment del paper i, per tant, del cost d'impressió, sinó que internet també va permetre la distribució digital de tot tipus d'histories amb un cost molt per sota de l'habitual. Tercer, les editorials van assimilar tot aquest procés, entenent que el públic que consumia còmics no només no era el mateix, sinó que s'havia ampliat i ja no abraçava, únicament, els fanàtics del gènere. Per aquests motius avui ja no ens estranya quan en una llibreria estàndard hi trobem còmics o novel·les gràfiques. En termes generals, cada vegada més va passar a considerar-se el còmic un art i, responent a aquest nou estadi, la manera com aquest producte va començar a presentar-se també va variar de manera notable: es tracta de llibres amb histories més llargues, més denses i de temàtiques transcendents.

En aquest procés de transformació, primer, el format llibre s'utilitzava com un suport idoni per a la recopilació d'histories que havien aparegut al mercat de manera seriada, com seria el cas de *Maus*. Però, a poc a poc alguns autors van atrevir-se a treballar directament amb el format llibre, apostant per la temàtica de l'autobiografia o de la biografia, com és el cas de Marjane Satrapi. Aquest és el gènere que vehicula el traspàs del còmic alternatiu a la novel·la gràfica, i també el que ha proporcionat un espai de representació de la societat que, lentament, ha deixat l'autor a una banda per centrar el protagonisme de les històries dibuixades en allò que s'hi representa, en tant que moment històric. Es tracta, però, d'un gènere amb una experiència més aviat recent que també permet la utilització del contingut històric des de la ficció, entenent el context *real* com un vehicle discursiu (Espiña, 2014).

El còmic com a plataforma de representació de la història

Cal tenir en compte que qualsevol mètode o manifest discursiu implica una interpretació personal, la de l'autor. En aquest sentit, el debat al voltant de la ficció o de la no-ficció del gènere autobiogràfic és extens i queda apartat del nostre discurs. Tot i això, entendrem que qualsevol activitat narrativa implica una concepció determinada d'un món concret que es construeix a partir de la visió particular de l'autor. L'autobiografia implica, de manera irremeiable, dotar de marcs històrics i culturals la narració, tal com s'esdevé en pràcticament tots els productes culturals, però amb aquest gènere explícitament. *Maus. A Survivor's tale* i *Persepolis*, obres ja citades, exemplifiquen això a què fem referència: ambdues utilitzen l'autobiografia com a gènere discursiu i acaben explicant-nos quin és el marc social, històric i cultural que acollia les vivències dels autors i protagonistes —que en el cas de *Maus* es reparteix entre el pare i el fill. Així, cadascuna d'aquestes obres és una concepció del món.

L'autobiografia pressuposa la veracitat d'allò que es narra al text. El discurs basat en el «jo» que condueix la narració connota al lector que tot allò que llegeix és cert, malgrat que en algunes ocasions és precisament aquest «jo» que indueix el dubte. Tot i això, l'autobiografia permet establir una relació «sincera» entre autor i lector basada en els codis que conformen el text, que el lector va incorporant inconscientment al llarg de la lectura aconseguint connectar amb allò que se li explica i que, per tant, tendeix a incorporar com a no-ficció (Espiña, 2014). En general, la possibilitat del còmic autobiogràfic va aparèixer en un moment en què el gènere demanava evolucionar i encaminar-se cap a una etapa «adulta». En aquest sentit, relatar memòries va servir a molts autors —ja madurs— que no volien ser encasellats en cap gènere concret, tradicional o establert pel que feia a la producció d'histories. Per aquest motiu, els exemples d'autobiografies que podem trobar en còmic són extensos. De fet, l'autobiografia ha estat el gènere que des de la dècada dels anys setanta més ha col·laborat en l'assentament del còmic entre la societat i que ha treballat, també, en favor de l'acceptació de les histories com a productes seriosos amb aspiracions —reals— artístiques i intel·lectuals. El reconeixement mundial d'algunes

biografies o autobiografies il·lustrades ha comportat la diversificació del gènere, tot utilitzant l'eina memorialística per relatar d'altres aspectes en els quals el vincle amb la vida personal de l'autor era més aviat anecdòtic (Espiña, 2014); el *McGuffin* d'un còmic que servia per narrar històries alienes tot aprofitant l'experiència del «jo» per connotar al lector la veracitat d'allò que explicaven les vinyetes. D'aquest cas en són un exemple els còmics periodístics.

En aquest marc contextual, el còmic va començar a fer-se un espai com a nou format periodístic. Primer de manera anecdòtica i, després, amb la figura d'autors com Joe Sacco (1960), de manera professional. *Palestine: A nation occupied* (1993) o *Foot notes in Gaza* (2009), entre d'altres, conformen una obra que sorgeix d'una inquietud d'un periodista de formació i professió.

La novela gráfica histórica ha establecido un tipo de relación entre el cómic y la realidad que no se había visto antes, y que es vecino de un fenómeno todavía incipiente pero muy interesante, como es el cómic periodístico. (García, 2010:241)

Quan parlem del còmic periodístic hem de tenir present que ens referim a un tipus diferent de periodisme, ja que es troba allunyat del concepte d'immediatesa que connota la funció social de la premsa. En aquest sentit, entenem que quan diem que una branca de la novel·la gràfica pot exercir com a nou format periodístic, ens dirigim a un camp proper al reportatge o a la crònica. No només per les temàtiques que s'acostumen a tractar, estudiades i treballades amb temps, sinó també pel temps implícit en el procés d'elaboració d'un còmic. Dins d'aquest gènere trobem títols com *11-M. La novela gráfica* (2009), de Pepe Gálvez, Antoni Guiral, Francis González i Joan Mundet o *9/11 Report: A Graphic Adaptation* (2006), d'Ernie Colon i Sid Jacobson. Ambdues propostes són reportatges en format de novel·la gràfica que il·lustren dos esdeveniments reservats a l'àmbit del periodisme o al del documental audiovisual. Però més enllà de l'adequació de temes transcendents a formats poc habituals per a aquests, allò que crida l'atenció és la manera com el còmic vol representar la realitat i transmetre la idea de veracitat. Santiago García, tot citant Rocco Versaci, reflexiona que el contingut periodístic que es recull en còmics està dotat d'una sinceritat que als

mitjans tradicionals se'ls escapa. I és que, mentre que el periodisme està altament polititzat i influït per ideologies diverses, en tant que respon a uns inversors concrets, el còmic periodístic és lliure (García, 2010). Amb aquesta afirmació no volem dir que el còmic no estigui subjecte a ideologies de cap mena, ja que l'opinió de l'autor sempre s'acaba reflectint en la seva obra. Però allò que sí que s'estalvia el gènere que ens ocupa és la servitud als grans conglomerats d'interessos que han segregat gairebé tots els mitjans de comunicació periodístics tradicionals. Si reflexionem sobre aquesta situació, no pot deixar de semblar-nos paradoxal que el còmic, un gènere que des del seus inicis ha viscut condicionat a les necessitats i a les voluntats dels mercats i dels consumidors, i que ha estat víctima de censures exagerades, de cop es converteixi en un format que precisament es diferencia per l'habilitat de tractar temes importants de manera independent, no silenciada i no manipulada.

L'aplicació social del periodisme ha propiciat que al llarg de la història s'hagi vinculat a d'altres gèneres —artístics—, els quals han volgut utilitzar-ne les formes i la finalitat. Obviant els gèneres com les biografies, els quaderns de viatge, les bitàcoles, etc., el caràcter discursiu veraç que caracteritza el periodisme ha estat utilitzat, en nombroses ocasions, per nodrir altres productes culturals, com per exemple la literatura. Cal destacar, però, que no ha estat una relació unidireccional, sinó que uns i altres gèneres han dialogat amb la finalitat d'explorar noves possibilitats (Crisóstomo, 2011), tal com va esdevenir-se amb el *nou periodisme* nord-americà.⁸

8 El concepte de *nou periodisme* va sorgir durant la dècada dels anys seixanta en un moment en què el paper dels mitjans de comunicació es percebia altament qüestionat, tenint en compte la manera de procedir, discursivament, davant dels conflictes que van tenir lloc aquella època, com la Guerra del Vietnam o la Guerra Freda; o també, com els mitjans tractaven els mateixos corrents contraculturals del moment. Els joves van començar a publicar en alguns mitjans tradicionals d'àmplia circulació, com les revistes *Playboy* i *Rolling Stone*, on practicaven un periodisme polític contrari a les ideologies dominants i altament marcat per una manera d'escriure molt més propera a la literatura que a la tipologia textual periodística. Chillón, A. (2002). *Literatura y periodismo: Una tradición de relaciones promiscuas* (1a ed.). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

El còmic s'ha convertit en un gènere que anys després de l'esclat de la cultura underground ha recuperat, periodísticament, l'essència del *nou periodisme*. Treballant des d'aquest àmbit el còmic ha seguit evolucionant i ampliant la varietat en la quota de lectors. Però el periodisme il·lustrat o gràfic no és cap novetat: durant el segle XIX i principis del XX, la fotografia encara no s'havia desenvolupat suficientment per poder respondre a les necessitats visuals de la premsa, de manera que les notícies d'aquella època acostumaven a anar acompanyades de dibuixos que il·lustraven allò que s'hi explicava. Tampoc no podem perdre de vista la relació vital que uneix el còmic i la premsa escrita. Les tires de premsa, l'embrió del còmic modern, eren una forma de periodisme distesa i camuflada, ja que també representaven una realitat social mitjançant símbols. *Hogan's Alley* (1895-1898) de Richard Felton Outcault (1863-1928), o *Peanuts* (1950) de Charles M. Schulz (1922-2000) van fer aquest paper, entre molts d'altres exemples que es podrien enumerar. En tot cas, era pràcticament inevitable que el còmic tornés al seu bressol, ja que les particularitats d'aquest gènere, a banda de permetre-li exercir una funció artística, són idònies per a la representació humana i social, en tant que productes culturals inscrits en un moment historicosocial concret. La *seqüencialitat* característica de les historietes va més enllà de la imatge estàtica habitual en la premsa escrita, ja que genera un espai intervisual que en la imaginació del lector dota de moviment el pas d'una vinyeta a la següent. En aquest sentit, la força que pren el còmic periodístic en la relació que estableix amb el lector és molt més potent que la de la premsa escrita convencional, ja que el còmic periodístic obliga el lector a participar d'allò que llegeix (Espiña, 2014).

Pel que fa al terme de «còmic periodístic», no està completament assentat entre els consumidors o els editors. D'aquesta manera, a l'hora de valorar els tipus de còmics a què ens estem referint hem de tenir en compte l'estil o la intencionalitat del producte abans que l'etiqueta que el defineix. «Còmic de no-ficció», «còmic reportatge» o «periodisme gràfic» són altres noms que podríem atribuir a un gènere que en l'última dècada no ha deixat d'augmentar en popularitat. També cal destacar que, en general, el còmic ha millorat la seva incidència en el sector editorial. Però retornant al còmic estrictament periodístic, podem observar que no només ha guanyat terreny en algunes editorials, sinó

que també ho ha fet en la premsa escrita convencional. Des fa alguns anys, als Estats Units no és estrany trobar, entre les pàgines d'alguns dels rotatius amb més circulació, reportatges adaptats al format còmic. A França, les revistes trimestrals *Le xxie en images*⁹ —fundada el 2011— i *La Revue Dessinée*¹⁰ —fundada el 2013— inclouen el gènere del còmic periodístic; la primera no de manera exclusiva. A Itàlia, l'*Internazionale*, que ven aproximadament 100 000 exemplars cada setmana, publica de manera periòdica reportatges il·lustrats. També, al Regne Unit un mitjà altament reconegut com el *The Guardian* va cobrir la Guerra de l'Iraq comptant amb la col·laboració de Joe Sacco (España, 2014). De manera anecdòtica també podem referir-nos a l'edició que el dia 7 de maig de 2016 va publicar el diari català *Ara*, que amb motiu de la celebració del XXXIV Saló Internacional del Còmic de Barcelona va editar el diari únicament acompanyat d'il·lustracions. Aquests són exemples que reflecteixen la manera com la percepció i l'ús del còmic han canviat els darrers anys, tot arribant a conquerir les pàgines de publicacions serioses amb una circulació comercial important.

Retornant a la producció de còmics amb contingut estrictament periodístic, és a dir, historietes que es treballen com un suport periodístic i no com a il·lustracions que serveixen de suport del text, hi ha un nom obligatòriament vinculat a aquest gènere: Joe Sacco. Les vinyetes d'aquest autor han donat veu a alguns dels conflictes bèl·lics més significatius de les darreries del segle XX i del començament del segle XXI. Palestina i Bòsnia han estat els dos territoris principals on Sacco ha concebut dues de les seves obres més reconegudes, *Palestina* i *Safe Area Gorazde* (2000), que han comptat no només amb el reconeixement del públic, sinó també amb el dels crítics i el dels acadèmics.

9 *Le XXIe en images*: <http://www.revue21.fr/> (darrera consulta el 7 de febrer de 2017).

10 *La Revue Dessinée*: <http://www.larevuedessinee.fr/> (darrera consulta el 7 de febrer de 2017).

Joe Sacco: periodisme i memòria històrica

Joe Sacco, nascut a Malta el 1960, va viure a Austràlia i el 1972 va traslladar-se als Estats Units, on va llicenciar-se en periodisme a la Universitat d'Oregon. La necessitat de treballar en un tipus de periodisme mancat de condicionament polític el va dur a territoris com Gaza o Cisjordània, on va viure experiències que va recollir als llibres *Palestine: A nation occupied* (1993) i *Palestine: In the Gaza strip* (1996). De temàtica similar ha publicat altres volums, com per exemple *Safe Area Goražde*, sobre la guerra civil de Bòsnia, que va ser seleccionat com un dels millors llibres de l'any 2000 pel *The New York Times*. El 2013 va repetir la menció amb *La Gran Guerra. 1 de juliol de 1916: primer dia de la batalla del Somme* (Saco, 2013).

El 1986, Joe Sacco va començar a treballar amb l'editorial Fantagraphics Books,¹¹ que va exercir de plataforma de publicació per als còmics alternatius en el moment en què les novel·les gràfiques eren enteses com una excusa per produir edicions luxoses. Abans, Sacco ja havia signat diverses historietes, emmarcades en l'àmbit del còmic underground i de l'alternatiu, que van determinar l'estil i la voluntat de l'autor, malgrat que no van aconseguir pràcticament reconeixements. Enmig de diversos projectes relacionats amb la il·lustració, el 1988 Sacco va començar a emprendre alguns dels seus primers viatges, dels quals va extreure algunes de les vinyetes que més tard van quedar recopilades en volums com *Notes from a Defeatist* (2003) o *War's End: Profiles from Bosnia 1995-96* (2005). No podríem afirmar que aquestes obres s'encabeixin dins del gènere del còmic periodístic, ja que tampoc no estava en la intenció de l'autor aconseguir aquest tipus de producte. Tot i això, els treballs que durant la dècada dels anys vuitanta conformaren l'obra de Sacco ja deixaven entreveure el seu estil personal, estretament vinculat al còmic underground, alhora que mostraven la metodologia de treball que va portar l'autor a aconseguir les històries que es recullen en les seves vinyetes més periodístiques. Formar part de la trama, ser un personatge més, una característica despresa del moviment dels còmics

11 Fantagraphics Books: <http://www.fantagraphics.com/> (darrera consulta el 7 de febrer de 2017).

alternatiu ha estat la manera com Joe Sacco va iniciar el seu recorregut en l'àmbit del còmic periodístic (Espiña, 2014).



Una de les vinyetes dibuixades per Joe Sacco (a l'esquerra), en la qual ell s'inclou com un personatge més de l'escena.¹²

Entre el 1993 i el 1995 es van publicar de manera seriada les historietes que conformen *Palestine: In the Gaza strip*. Aquesta va ser la publicació que va impulsar la popularitat de l'obra i de la figura de Joe Sacco. De fet, li va valer el guardó de l'*American Book Awards* el 1996, que acostuma a atorgar-se a obres estrictament literàries. A partir d'aquest moment, les següents publicacions del maltès van recollir altres premis d'alt prestigi, com és el cas de *Safe Area Gorazde*, que va ser premiada amb el Guggenheim Fellowship, un guardó destinat a aquells «who have already demonstrated exceptional capacity for productive scholarship

12 La imatge forma part de l'obra de Joe Sacco *Palestina*, i ha estat extreta de *The comics journal*. (2011). *Features*. TCJ #301: Joe Sacco on «Footnotes in Gaza». Recuperat de <http://www.tcj.com/tcj-301-joe-sacco-on-footnotes-in-gaza/> a 7 de febrer de 2017.

or exceptional creative ability in the arts».¹³ El 2003, sobre el mateix conflicte bosnià, Sacco va publicar *The Fixer: A story from Sarajevo* i, sis anys més tard, va tornar al conflicte palestí amb *Footnotes in Gaza*, una novel·la gràfica en què l'autor reconstrueix els esdeveniments de la matança de civils palestins que van portar a terme els israelians el 1956, en una ciutat i un camp de refugiats propers a la Franja de Gaza. La novel·la gràfica va rebre el *Riden hour Book Prize*, un guardó que reconeix «acts of truth-telling that protect the public interest, promote social justice or illuminate a more just vision of society»,¹⁴ majoritàriament en el camp del periodisme, i que mai abans s'havia atorgat a una publicació d'aquestes característiques. A les publicacions que hem anat esmentant les han seguides d'altres, com *Journalism* (2012), que recull les il·lustracions que Sacco va portar a terme per al *The Guardian* sobre la Guerra de l'Iraq, o *Days of destruction, days of revolt* (2012), en col·laboració amb el periodista Chris Hedges (1956). Ambdues han seguit explorant i treballant el camp del periodisme il·lustrat (Espiña, 2014).

Allò que posa de relleu l'obra de Joe Sacco i que, en definitiva, el representa, és la manera d'abordar els temes que tracta. Sacco no necessita respondre a la immediatesa del periodisme contemporani, sinó que la seva forma de treballar li permet explorar els temes des de diferents angles i cercar informació de manera calmada, tot prenent-se el temps suficient per tractar-la i contrastar-la. Malgrat tot, el còmic periodístic també té els seus detractors, com n'ha tingut el còmic en general al llarg de la seva història. Diego Espiña, en la seva tesi dedicada a la memòria, l'autobiografia i el periodisme en el camp de la novel·la gràfica, recull unes declaracions de Benjamin Woo, professor de comunicació a la Universitat d'Ottawa, en què aquest argumenta que obres com *Palestina* no són un exemple de periodisme. Diu:

13 John Simon Guggenheim Memorial Foundation. (2015). *About the Fellowship*. Recuperat de <http://www.gf.org/about/fellowship/> a 7 de febrer de 2017.

14 The Nation Institute. Dedicated to a free & independent press. (2016). *The Ridenhour Prize*. Recuperat de http://www.nationinstitute.org/prizes/1066/the_ridenhour_prizes/ a 7 de febrer de 2017.

Por una parte, fue producida sin el apoyo de una agencia de prensa y publicada bajo el amparo de un sello de cómics pornográficos y alternativos. Por otro lado, Sacco ha abandonado los indicios tradicionales que condicionan el valor de la información: los cómics implican un trabajo de elaboración lento e intenso; los capítulos están organizados temáticamente en lugar de cronológicamente; no se encuentra con gente «notable»; y no hay, desgraciadamente, nada novedoso en cuanto a la tan manida sin justicias y privaciones. (Espiña, 2014:458)

Potser de manera no intencionada Edward Said (1935-2003), teòric de literatura, respon les declaracions de Woo amb el pròleg que va signar a *Palestina*:

En una sociedad saturada de medios de comunicación, una en la que la mayor parte de las imágenes de la actualidad global son controladas y difundidas por un puñado de personas asentadas en ciudades como Londres o Nueva York, este torrente historietístico de palabras e imágenes [Palestina] —firmemente ejecutadas— [...] supone una alternativa de lo más agradecida. En el universo de Joe Sacco no hay ni locutores o presentadores zalameros, ni un relato untuoso de la democracia, los triunfos o los logros israelíes, ni tampoco esas representaciones remachadas y asumidas —todas ajenas a cualquier fuente histórica o social, a cualquier realidad palpable [...]—. (Sacco, 2015:vi)

Precisament, no comptar amb els suport d'una agència de notícies és una de les virtuts de les vinyetes de Joe Sacco. La informació que transmet el maltès amb les seves il·lustracions resta lliure dels condicionaments ideològics predominants a Occident. Igualment, el temps que Sacco destina a l'elaboració dels còmics periodístics és el que determina el tractament i la constatació correcta de la informació amb què l'autor compta. També, les veus anònimes, silenciades pels mitjans occidentals, doten els palestins de les vinyetes de Joe Sacco d'una humanitat no perceptible als mitjans als quals estem habituats. Diu Said: «No hay vueltas de tuerca ni adoctrinamiento discernible en los encuentros, a

menudo irónicos, entre Joe Sacco y los palestinos bajo ocupación [...]» (Sacco, 2015, VI). I continua,

[...] al igual que el Malow de Joseph Conrad, Sacco se siente arrastrado hacia gentes y lugares olvidados; hacia aquellos que no suelen salir por televisión o que, en caso de hacerlo, son retratados por sistema como seres marginales, desdeniables e incluso insignificantes [...]. (Sacco, 2015, VI)

La manera com Joe Sacco il·lustra i narra els conflictes en què es troba és molt personal, pròpia d'un professional que es diferencia de la resta de periodistes per una visió —poètica—, underground i alternativa d'una realitat colpidora en què no estem habituats a veure'ns-hi reflectits.

Des del primer moment, Joe Sacco esclareix que els seus còmics periodístics no formen llibres objectius, però sí honestos (Sacco, 2015). Amb aquesta afirmació, l'autor no s'amaga d'acceptar que les seves vinyetes estan impregnades d'opinions, punts de vista, judicis i prejudicis propis. Però això no interfereix en el fet que Sacco es compromet a organitzar un discurs al voltant de fets verídics que ell ha viscut en primera persona. A més, cal tenir en compte que el relat del maltès també se sustenta en altres informacions que li serveixen per contrastar allò que explica i que prové d'un «trabajo “de campo”», en paraules de l'autor (Sacco, 2015:x). Allò que va portar Joe Sacco a moure's de la zona de confort per explorar altres veritats va ser, precisament, la desconexió que sentia amb una professió, el periodisme, que ell percebia encotillada. Els còmics d'aquest autor compten amb una subjectivitat descarada que, aplicada al discurs de l'experiència del «jo», fa que adquireixin aquella sensació de veracitat a la qual hem fet referència en l'apartat «El còmic com a plataforma de representació de la història». Sacco és un més en les històries que expliquen els seus còmics, així és com aconsegueix crear i il·lustrar el relat d'una memòria col·lectiva que pertany a un moment històric, cultural i social concret.

Conclusions

Des de les darreries del segle passat el còmic, tot adoptant la forma de novel·la gràfica, ha revifat amb força, ara amb el suport d'un gran nombre d'acadèmics i intel·lectuals que no només el defensen, sinó que també el consumeixen i n'estudien les característiques, de la mateixa manera com es fa amb qualsevol altre producte artístic. No és que la novel·la gràfica hagi servit per dotar el format còmic de seriositat o de continguts transcendents, sinó que ha estat una alenada que ha canviat la concepció i la percepció de les historietes, tot retornant-les a l'essència amb la qual van néixer.

Joe Sacco ha estat un dels dibuixants que s'ha situat a l'altra banda de la majoria. Les obres d'aquest autor han contribuït a demostrar les mentides, o les mitges veritats, emeses pels grans mitjans de comunicació tradicionals amb un discurs que es caracteritza, sobretot, per l'alta dosi de sinceritat. I és que aquest il·lustrador fins i tot és capaç d'acceptar que la mateixa guerra li reporta els ingressos suficients per poder viure, ja que sense els conflictes que presencia no tindria què dibuixar. El còmic periodístic de Sacco és una incomoditat necessària que ha col·laborat a obrir noves finestres per a la interpretació dels esdeveniments que han marcat els darrers anys, una tasca en què també han col·laborat altres autors. Alguns d'aquest són, per exemple, el canadenc Guy Delisle (1966),¹⁵ que ho ha fet des de la il·lustració, o la guanyadora d'un Premi Nobel Svetlana Aleksiévitx (1948),¹⁶ que ho ha fet des de la literatura, entre d'altres personatges que també han incorporat l'experiència periodística a diferents formes de representació artística.

Obres com *Foot notes in Gaza* han servit Sacco per anar més enllà de la reinterpretació de l'actualitat i li han suposat la possibilitat de

15 Guy Delisle és l'autor de la novel·la gràfica *Pyongyang* (Asteberri, 2005), on narra els dos mesos que va passar a Corea del Nord durant el Govern de Kim-Jong-il (1942-2011), un dels règims polítics més tancats del segle XXI.

16 *Svetlana Aleksiévitx* és autora de llibres periodístic-literaris com, per exemple, *Temps de segona mà. La fi de l'home roig* (Barcelona: Raig Verd, 2015), on narra el final de la Unió Soviètica a partir d'entrevistes a diversos personatges aleatoris.

reflexionar sobre la memòria passada, sobre aquells esdeveniments que inevitablement formen part d'un relat col·lectiu que tendim a percebre tancat i que assolim tal com ens l'han explicat sense posar-lo en dubte. Resulta paradoxal que el dibuix, la forma més primitiva d'exposició del relat de la història de l'ésser humà, al segle XXI esdevingui, sovint, desplaçat a l'hora d'afrontar temàtiques serioses.

Replantejar la memòria col·lectiva, passada i present, o reflexionar sobre la manera com l'hem construït és una tasca difícil, en la qual figures com la de Sacco ens poden servir per posar els primers punts de llum en el procés d'adonar-nos de tots els punts de vista que participen d'una mateixa acció. Joe Sacco col·labora en la construcció d'una memòria col·lectiva més honesta que la que havíem tingut fins ara, incorporar-la o no és decisió del lector.

Bibliografia

Recursos en paper

- Chillón, A. (2002). *Literatura y periodismo: Una tradición de relaciones promiscuas* (1a ed.). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica* (1a ed.). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (7a ed.). Barcelona: Editorial Lumen.
- Espiña, D. (2014). *Memoria, autobiografía y periodismo en la novela gráfica: Art Spiegelman, Antonio Altarriba y Kim y Joe Sacco* (tesi doctoral no publicada). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Fontdevila, M. (7 maig 2016). Política. *Diari ARA*, p. 4-5.
- García, S. (2010). *La novela gráfica* (1a ed.). Bilbao: Astiberri Ediciones.
- Gubern, R. (1981). *El lenguaje de los cómics* (4a ed.). Barcelona: Ediciones Península.
- Guiral, A. (2007). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics: 3. El comic-book: Superhéroes y otros géneros* (1a ed.). Barcelona: Panini Comics.
- Guiral, A. (2007). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics: 6. Del comix underground al alternativo* (1a ed.). Barcelona: Panini Comics.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hedges, C., Sacco, J. (2015). *Días de destrucción. Días de revuelta* (1a ed.). Barcelona: Editorial Planeta.

- Sacco, J. (2011). *Journalism* (1a ed.). Nova York: Metropolitan Books.
- Sacco, J. (2014). *La Gran Guerra* (1a ed.). Barcelona: Reservoir Books.
- Sacco, J. (2015). *Palestina* (1a ed.). Barcelona: Editorial Planeta.
- Sacco, J. (2015). *Días de destrucción. Días de revuelta* (1a ed.). Barcelona: Editorial Planeta.
- Sacco, J. (2015). *Gorazde: Zona segura* (1a ed.). Barcelona: Editorial Planeta.
- Sancho, P., Gregori, C., Renard, S. (2008). *El discurs del còmic* (1a ed.). València: Universitat de València.
- Satrapi, M. (2008). *Persèpolis* (2a ed.). Barcelona: Norma.
- Spiegelman, A. (2015). *Maus: Relat d'un supervivent* (1a ed.). Barcelona: Trilita Edicions.
- Spiegelman, A. (2012). *Meta Maus* (1a ed.). Barcelona: Reservoir Books.
- Traverso, E. (2008). *De la memòria i el seu ús crític*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

Recursos digitals

- Beaty, B. (2005). *Fredric Wertham and the Critique of MassCulture* (1a ed.). University Press of Mississippi: Jackson, p. 206 recuperat a <http://bit.ly/2mt1t1J> a 25 de gener de 2017.
- Crisóstomo, R. (2011). *Maus d'Art Spiegelman. Una dissociació de rols a través de la genealogia semiòtica de gats i ratolins a la literatura, la novel·la gràfica i la cultura visual* (tesi doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Recuperat de [file:///C:/Users/Vaio/Downloads/trcg%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Vaio/Downloads/trcg%20(1).pdf)
- http://www.lassociation.fr/fr_FR/#!information
- http://elpais.com/diario/2007/11/02/cine/1193958007_850215.html
- <http://www.revue21.fr/>
- <http://www.larevuedessinee.fr/>
- <http://www.fantagraphics.com/>
- <http://www.tcj.com/tcj-301-joe-sacco-on-footnotes-in-gaza/>
- <http://www.gf.org/about/fellowship/>
- http://www.nationinstitute.org/prizes/1066/the_ridenhour_prizes/