

# Cabello/Carceller

Borrador para una trama en curso

Draft for an Ongoing Plot



978-84-451-3605-8

ES — EN



# Cabello/Carceller

**Borrador para una trama en curso**

**Draft for an Ongoing Plot**

**Presentación** pág. ii — **Presentation** p. iii

**Escenario** pág. 1 — **Setting** p. 1

**Trama** pág. 129 — **Plot** p. 129

**Fuentes** pág. 409 — **Sources** p. 409

**Créditos** pág. 419 — **Credits** p. 419

## Presentación

Esta publicación, editada por la Comunidad de Madrid, tiene como objetivo servir de referencia para un estudio global y pormenorizado del trabajo de las artistas Cabello/Carceller (París, 1963 / Madrid, 1964). Un volumen que recopila la intensa labor artística de este colectivo que, desde principios de los noventa, trabaja sobre la crítica a las formas de identidad hegemónicas, abriendo el espectro para la dignificación de las diferencias identitarias. Cabello/Carceller proponen estrategias de dislocación para plantear de manera directa y contundente las contradicciones del modelo neoliberal predominante. Su obra –que recoge la tradición teórica feminista, queer y decolonial– tiene como principal materia prima el cuerpo y su contradictorio posicionamiento social y cultural. A través de la performance, la fotografía, la escultura o el vídeo proponen alternativas a los relatos dominantes.

*Borrador para una trama en curso* viene a ser no solo el resultado de una completa trayectoria artística y un ejemplo de la evolución de la crítica sobre género desde hace veinte años, sino también el punto y seguido desde el que proponer una nueva crítica relacionada.

Esta publicación es, además, fruto de una exposición titulada *Borrador para una exposición sin título* propuesta en dos «capítulos» cuya primera sede fue el Museo MARCO de Vigo, y posteriormente el proyecto es recogido e implementado en un segundo capítulo por el CA2M. Después de su presencia en el Pabellón español de la última Bienal de Venecia, esta doble exposición es la primera revisión retrospectiva de su trayectoria, que permite situar sus últimos proyectos dentro de un contexto de militancia absolutamente actual en todos los diferentes momentos de su producción.

Para terminar, la Comunidad de Madrid agradece profundamente a las artistas, al comisario, autores, performers, prestadores, al MARCO de Vigo y demás participantes en el proyecto su estrecha colaboración y predisposición para poder hacer realidad este proyecto y esta publicación.

Comunidad de Madrid

## Presentation

This publication edited by the Regional Government of Madrid aspires to be a reference for a comprehensive and profound study of the work of the artists Cabello/Carceller (Paris, 1963 / Madrid, 1964). A book that brings together the intensive artistic work of the duo, who since the early 1990s have expressed a criticism of the forms of hegemonic identity, opening up the spectrum by dignifying identitary differences. Cabello/Carceller propose strategies of dislocation to directly and forcefully expose the contradictions in the predominant neo-liberal model. Their oeuvre draws on the feminist, queer, and decolonial theoretical tradition and employs the body and its conflicting social and cultural positioning as raw material. By means of performance, photography, sculpture, or video they suggest alternatives to the dominant narrative.

*Draft for an Ongoing Plot* is thus not merely the summing up of a rich artistic career and an overview of the evolution of criticism on gender in the last twenty years, but also the starting point for proposing a new related criticism.

This publication is moreover the outcome of an exhibition titled *Draft for an Untitled Exhibition*, held in two “chapters”, the first one at the Museo MARCO in Vigo, the second restating the first and held at CA2M. After their participation at the Spanish Pavilion during the last Venice Biennale, this double exhibition is the first retrospective revision of their work, allowing the positioning of their projects within a context of absolutely topical activism in all of the different moments of their production.

To conclude, the Regional Government of Madrid would like to express its gratitude to the artists, the curator, authors, performers, lenders, the MARCO in Vigo, and the rest of the participants for their close collaboration and willingness to make this project and this publication reality.

Regional Government of Madrid



# Escenario — Setting

**Just what is it that makes today's bodies so different, so appealing?** pág. 3

Manuel Segade

**Abismar la disidencia: performance, narración y reflexividad en Cabello/Carceller** pág. 35

Juan Albarrán

**Precariedad queer, la búsqueda de trabajo y la cuestión del personaje** pág. 59

Griselda Pollock

**Caminar el habla: 'Rapear Filosofía', de Cabello/Carceller** pág. 77

Kathryn Weir

**Casting** pág. 93

Jesús Carrillo

**Perspectivas y paradojas de la práctica artística. Entrevista a Cabello/Carceller** pág. 109

María Virginia Jaua

**Just what is it that makes today's bodies so different, so appealing?** p. 19

Manuel Segade

**Dissidence myse-en-abyme: Performance, narration, and reflexivity in Cabello/Carceller** p. 47

Juan Albarrán

**Queer Precarity, The Search for Work and the Question of Persona** p. 69

Griselda Pollock

**Walking the talk: Cabello/Carceller's 'Rapping philosophy'** p. 85

Kathryn Weir

**Casting** p. 101

Jesús Carrillo

**Perspectives and paradoxes of the artistic practice. Interview with Cabello/Carceller** p. 119

María Virginia Jaua





## Just what is it that makes today's bodies so different, so appealing?<sup>1</sup>

— Manuel Segade —

*Borrador para una exposición sin título* es la primera retrospectiva realizada sobre el trabajo de Cabello/Carceller. Desde que a principios de los años noventa comenzaron a trabajar como colectivo, la producción artística de Helena Cabello y Ana Carceller (París, 1963/Madrid, 1964) ha constituido una crítica a los procesos de fijación hegemónicos —ya sean científicos, culturales, sociales, económicos, políticos, religiosos o de pensamiento— de las identidades de género. Su trayectoria es un vector de desarrollo de una contestación continuada durante más de dos décadas al heterosexismo patriarcal, que en el ámbito español ha permitido ampliar el campo de representaciones posibles de la subjetividad y del deseo. Su recorrido tomó como punto de partida una tradición selectiva: el cuestionamiento del lenguaje, del sujeto y de la realidad que acompañó al nacimiento del arte contemporáneo a finales de los años sesenta y, en concreto, las manifestaciones micropolíticas que se efectuaron en las comunidades minoritarias a través de las voces feministas, de la crítica decolonial y de la emancipación de clase.

El teórico Pierre Francastel defendía que existe un pensamiento plástico, una forma de conocimiento diferencial que se emite desde la estética<sup>2</sup>. Cabello/Carceller han defendido un punto de vista similar. Escriben pero no son teóricas, sino que su pensamiento se transmite en imágenes, gestos y relatos que intentan conmov<sup>3</sup> a sus espectadores a través de un trabajo sobre la representación, conscientes de su efecto sobre las subjetividades de sus públicos. Su trabajo está entrelazado en dos pautas más amplias: un sentido estructural, característico de la teoría crítica anglosajona, que entiende que cualquier referencia a una individualidad remite a un marco mayor, en este caso el capitalismo avanzado o la sociedad neoliberal de su presente; y la crisis del modelo de producción de subjetividad occidental en las últimas décadas, desde el feminismo de los años setenta a la antropología decolonial y teoría política queer del presente, pasando por las *culture wars* de finales de los años ochenta y la producción teórica de los estudios culturales en los años noventa. En *Borrador para una exposición sin título* ambos subtextos aparecen como los contrapúblicos frente al *mainstream*: la teoría y el contexto sociohistórico —aún como un objeto analizado y deconstruido— acompañan a sus trabajos no como una fuerza sincrónica sino anticipatoria<sup>4</sup>.

En el momento en que termino este texto, la noticia del triunfo del ultraconservador, racista y misógino candidato Donald Trump en las elecciones estadounidenses encuentra a Cabello/Carceller precisamente en una lluviosa Nueva York. Al día siguiente al resultado electoral, explicaban en las redes sociales su visita a la intervención pública de la artista Zoe Leonard en la High Line, *I Want a President* (1992), que comienza con la frase: «I want a dyke for president» [Quiero a una bollera de presidente]. Esta anécdota es un indicio sintomático: el arte es una interpelación pública dirigida a una sociedad históricamente determinada y donde la teoría es un trasfondo pero también la herramienta emancipatoria que permite distanciarse del contexto para analizarlo. Ese desplazamiento de sus cuerpos hasta debajo de un puente de una vía elevada de Nueva York para leer un texto de una artista feminista anterior, hace del acontecimiento político más históricamente determinante del conservadurismo de lo que va de siglo XXI que nunca vaya a ser tomado como un contexto dado, sino como una producción en curso que requiere de participantes para alcanzar su transformación o su reversión. Porque, para las subjetividades queer o las comunidades minoritarias, el contexto nunca ha estado a favor y el rearme ante un repunte conservador es parte de una acción cotidiana: la responsabilidad civil que constituye la aceptación y defensa de las formas de vida en su multiplicidad de declinaciones.

Esta anécdota sirve también para explicar cómo el pasado recorrer e impregna las palabras y las formas, en la elección —política por afectiva— de las referencias a otras artistas y en la alineación con corrientes del pensamiento. Su actualización, *reenactment* o registro genealógico hacen el presente y se proyectan desde futuros posibles. Eso es lo que hace tan relevantes sus planteamientos en cada uno de los «aquí y ahora» de su trayectoria, para la escena española y la internacional, ya que no documentan lo que ya existe, sino que hacen de lo dado una condición embrionaria para todas las diferencias que vendrán.

La propia exposición toma estas tácticas como metodología: el tiempo no es lineal, sino que la cronología se extiende al pasado y al futuro, estableciendo un ritmo que es el propio de lo queer. Judith Butler, la politóloga que consolidó la teoría queer, explicó que el género no es una identidad estable, sino «que se constituye débilmente en el tiempo [...] una identidad que se instituye a través de una estilizada repetición de actos»<sup>5</sup>. Las obras se encadenan en «una repetición de actos», contra su propia convención: una serie de trabajos que, como el género, no tienen «original».

Si lo queer estructura la producción de Cabello/Carceller, su acompañamiento escrito, más que exhibir un discurso monolítico como relato cerrado, también ha de ofrecer una textualidad fragmentada para explicarlo. Los retazos que parecen relevantes son la composición de un tiempo nuevo, la definición del trabajo como práctica colaborativa, la construcción de ficción como arma y el gusto como concitación de contrapúblicos. Como la exposición, este texto se

concibe como una contaminación: un virus público que modifique la transmisión de información genética social en una institucionalidad que nunca debe darse por sentada.

## Tiempo

Aportar una cronología convencional y lineal de su trabajo es útil como punto de partida: ese grado cero de su trayectoria permite introducir luego toda su complejidad. Comenzaron negociando su propia representación, deconstruyendo la identidad administrativa y biológica fijada por la convención, poniendo en movimiento su propia posición como artistas con respecto al sistema del arte español de los años noventa<sup>6</sup>. Su trabajo era marcadamente melancólico entonces, como una consecuencia del descontento emocional que producía el optimismo económico y social de mediados de la década, en el momento en que comenzaba a controlarse la crisis del sida. Esto les permitió construir una posición desde la que hablar, ignorada entonces pero comprendida con la distancia del tiempo<sup>7</sup>. La búsqueda de fuentes teóricas que les sirviesen como instrumento de desarrollo, además de confrontación con la tradición en el viaje, les llevó a cuestionar la representación de los espacios físicos: la exploración de lugares marcados sociológicamente por la construcción de género. Esta espacialidad comienza a ser investigada sobre todo a través de la imagen, recordando cómo el contexto no es algo dado, sino una producción siempre en curso<sup>8</sup>. Su opción ha de entenderse hoy también como la respuesta a un paradigma del momento en el discurso crítico español: la teatralidad. Fue en el uso de los espacios donde se produjo la narración cinematográfica, que las lleva a dar paso poco a poco al estudio de los efectos de la convención sobre la subjetividad<sup>9</sup>, produciendo una línea de trabajo que deriva en la delectación pormenorizada en el análisis de estos estereotipos y en su desmontaje a través del trabajo de actores no profesionales<sup>10</sup>. Esos cuerpos que encarnan la destrucción del estereotipo de género dan paso a la búsqueda de una genealogía de esas prácticas en la historia misma<sup>11</sup> y de ahí a las historias presentes: la confrontación directa con la complejidad del régimen neoliberal inescapable, a través de prácticas colaborativas que implican diversos grupos de terceros<sup>12</sup>. En sus trabajos más recientes, imparten talleres como metodología de producción, con resultado en performances colectivas donde se baila teoría<sup>13</sup>. En su última presentación en Madrid<sup>14</sup>, se rapeó filosofía, utilizando una forma popular subalterna y contestataria de producción discursiva para devolver el pensamiento crítico a una arena pública anestesiada y no lectora. Para su última exposición individual institucional<sup>15</sup> han cedido la arena pública que constituye su exposición a la aparición de cuerpos locales, normalmente invisibles, en proceso de transformación de género o que, precisamente, permiten suspender su clasificación misma, en el momento en el que la batalla de los colectivos LGTBQ centra su agenda en la reivindicación de los derechos trans e intergénero.

Este relato convencional —que culmina en un estricto presente, es decir, la actualidad— es una versión administrativa, plenamente curricular, de su trayectoria. «Retrospectiva», según la RAE, significa: «Dicho de una exposición o una muestra: que se presentan cronológicamente las obras de un artista o un grupo con el fin de mostrar cabalmente su trayectoria»<sup>16</sup>. Lo queer desestabiliza precisamente las definiciones de diccionario, facilitando la absorción de las denotaciones contextuales, momentáneas, patéticas en su respuesta a toda rigidez o fijación del marco. Por eso esta exposición comienza con una cronología<sup>17</sup> cuya primera entrada es: «1586, el vicario de Madrid solicita un examen genital al cirujano Eleno/a de Céspedes, hermafrodita». En la última se puede leer: «2016, setenta y seis países consideran ilegales las relaciones consentidas entre personas del mismo sexo, más de un tercio de los países del mundo». En el medio, entrelazadas con acontecimientos históricos, se incluyen las vivencias, exposiciones, desarrollos profesionales, etc. de Cabello/Carceller e incluso los cruces vitales con el comisario de la muestra, que permiten entender la relación que producen la cronología. De este modo, su trayectoria se estructura como una intermitencia funcional, una estructura afectada por pasados y prospectiva en su deseo de cambio social de cara a un futuro incierto.

La teórica queer Elizabeth Freeman definió un término especialmente útil en este sentido: «cronopolíticas». Frente al tiempo productivo del capitalismo neoliberal y al biológico de la pareja heterosexual reproductiva, frente al tiempo histórico tradicional teleológico y único, los homosexuales, queer, trans, intergéneros, bisexuales, asexuales, los artistas, los comisarios, los trabajadores inmateriales del semicapitalismo o del régimen cultural, proponen otras relaciones entre el cuerpo y el tiempo, entre las disidencias que producen los afectos diferenciales y las nuevas presencias sociales. Las poses, los gestos empoderados son manifestaciones cronopolíticas: el cuerpo, transformándose con el paso de los años y apropiándose a destiempo de imágenes propias anteriores y futuras en cada articulación cotidiana de presencia, es el instrumento historiográfico por antonomasia. En palabras de Freeman, el presente es un híbrido que «admite contacto con el material histórico por disposiciones corporales particulares, y esas conexiones pueden generar respuestas corporales, incluso placenteras, que funcionan ellas mismas como una forma de entendimiento. El cuerpo es un método y la conciencia histórica es algo íntimamente envuelto en sensaciones corporales»<sup>18</sup>. Como cada palabra, cualquier gesto es apropiarse de un gesto de otro, de un gesto anterior, ser mímica por un momento de un cuerpo otro a destiempo. La performatividad del cuerpo tiene la misma entidad semiótica que los textos y su misma capacidad para generar comunidades de escucha y lectura con un cierto grado de especificidad.

Una retrospectiva concebida en estos términos se traza utilizando diferentes ejercicios de irreverencia cronopolítica: utilizando una serie como fondo para otras «series» de tiempos diferentes; vinculando

la lectura de piezas del pasado con otras del presente, demostrando la irrelevancia política de posicionar el pasado como «lo anterior»; reeditando una de sus primeras piezas<sup>19</sup>, donde fotografían al personal de limpieza de la institución en 1993 en el Círculo de Bellas Artes, en 2016 en el MARCO de Vigo o ahora en 2017 en el CA2M de Móstoles, demostrando la continuidad del régimen patriarcal en los puestos subalternos del museo; comenzando la exposición con una obra a la que precisamente el espectador accede a la muestra después de que el espectáculo haya terminado o sin la certeza de que vaya a comenzar<sup>20</sup>.

Las exposiciones son acciones institucionales y los trabajos de los artistas que se exponen en ellas de forma efímera constituyen una discursividad que impregna el museo, una materia viscosa que se pega a sus usos al afectar a la memoria de la experiencia de sus públicos. La importancia de que el propio espacio de la institución sea un lugar donde los tiempos se suspendan, se pierdan, no sean productivos en el sentido convencional, donde la cronotopía sea la norma, es admitir el museo como un lugar donde los nudos de las narrativas culturales sean atados y desatados en un movimiento temporal fluido y diseminado. Esa misma agitación se produce en las subjetividades agenciadas por ellas.

## Trabajo

Un verso del poeta homosexual W. H. Auden dice: «My dear one is mine as mirrors are lonely» [Aquel a quien amo es mío como los espejos son solitarios]<sup>21</sup>. La mismidad es el mecanismo simbólico que equipara a todo lo otro: ese poder de guiño para con lo idéntico, el relacionamiento<sup>22</sup>. La frase del poeta parece una definición de la relationalidad de la pareja: la autorrepresentación depende del reflejo; sin esa otra persona, no hay posibilidad de «tenerse»; no se trata de tener al otro, sino de que en esos lazos afectivos establecidos entre dos es donde uno se reconoce a sí mismo.

Un posicionamiento homosexual consciente es un mecanismo que recupera la situación reconocida del estado de inferioridad al que lo emplaza el sistema homofóbico que lo cobija. Como expresa Didier Eribon<sup>23</sup>, los homosexuales aprenden a hablar dos veces: con el lenguaje heredado por la tradición heteronormativa en que se educan, y por el nuevo que han de idear desde la nueva posición no hegemónica que adoptan como opción de vida. De ahí que lo «meta» forme parte de su relación lingüística con el mundo: una relación mutable y contextual, más patética que ética, pero también una relación consciente del poder de los imaginarios, de la fuerza de un lenguaje «que se dobla» en la representación.

Una pareja emocional que también lo es profesional sitúa sus elementos en un plano de percepción estructurada por opacidades que abren su relación al texto: la pareja abre un acceso, un mecanismo de inserción al espectador, pero a la vez su carácter explícito la hace impenetrable, tan manifiestamente profiláctica como un estereotipo. La filósofa Julia Kristeva planteó en *Sol negro*<sup>24</sup>, refiriéndolo-

se a las producciones culturales bajo el signo del duelo, cómo los vínculos emocionales sirven para apretar los lazos de la significación. Así es como trabajamos habitualmente en arte, nunca solos: incluso la labor más aislada, la escritura privada de un texto, es un proceso de colaboración, una conversación con textos y lecturas anteriores. La decisión de comenzar a trabajar en colaboración es una afrenta administrativa a un sistema neoliberal basado en la competición individual. Cuando Cabello/Carceller comenzaban su trabajo no existía la posibilidad de obtener becas para un colectivo, de ser reconocidas como una voz doble que no idéntica, de ser entendidas como una colectividad en negociación permanente. La pieza *Un beso* quizá sea la más relevante para explicar su posición: una pareja se besa, pero se besa en blanco y negro como en un vídeo feminista de los años setenta; es una pareja y también una analogía. Por otro lado, solo se ven los cuellos y las mandíbulas: el beso continuado no tiene ojos, no tiene rostros; es literalmente «un beso» y nada más. La banda sonora es una discusión de pareja, apenas inteligible pero violenta, entre dos mujeres. La manifestación física de deseo anónimo y la pelea superpuestas, la contradicción cotidiana del amor como relación, constituyen un manifiesto de otro régimen laboral, emocional y afectivo, un reconocimiento de la doble necesidad, deseo y confrontación, que componen su pauta colaborativa.

En sus primeras obras, anteriores a *Un beso*, Cabello/Carceller reflexionaron mucho sobre esa mismidad representada. Los dobles fueron una parte fundamental de su trabajo. En varias obras *Sin título* de mediados de los años noventa produjeron imágenes dobles de sí mismas: mapeados vaginales casi geológicos trazados como cicatrices o grietas en la pared de exposición; siluetas de sus cabezas unidas por el cuello con costuras, envueltas a su vez en medias que permiten vislumbrar sus retratos sobre el soporte; un bucle de pares de manos que cavan huecos parejos para rellenar cada uno con la tierra del otro, y vuelta a empezar. En todas se representa la mismidad y la necesidad de reivindicar aquel amor «que jamás osaría decir su nombre»<sup>25</sup> como una forma de adición necesariamente íntima, pero cuya intimidad elude representación. Es decir, explicitan lo que se ha de mantener aparentemente en privado, hacen de lo público una arena política, pero al mismo tiempo han protegido siempre la explicitud, la obscenidad sin lenguaje de la pornografía de lo privado, de la que han hecho gala otros artistas de su generación.

Unos años después, en los prototipos para *Herramientas para artistas que trabajan en colaboración*, ironizaron con humor sobre la posibilidad de inventar relojes de pulsera que unan las muñecas como esposas —obligado tiempo de producción y versión administrada de los relojes melancólicos de *Perfect Lovers*, de Felix Gonzalez-Torres—, un elemento asociado a la masculinidad laboral en gafas de soldar unidas por su parte frontal que anulan la posibilidad de mirar —hacen de la mirada un instrumento intersubjetivo— o releyendo un trazo semántico de la vestimentaria lésbica del momento —la gorra de béisbol— como un elemento que obligatoriamente vincula ambas cabezas

por un «interés» común. Si el doble cuestiona el original, el colectivo laboral cuestiona la autoría.

Estas formas de trabajo, en colectivo pero autónomas con respecto a otros participantes, se transforman a partir de *Casting* en 2004, cuando comienzan a incorporar otras colaboradoras como parte central de su sistema de producción: actrices no profesionales que convierten su actuación en el elemento central de la obra. Una no actriz en una producción de cine de exposición es un cuerpo real que desmonta las expectativas de los espectadores. Es la misma diferencia que se establece entre escuchar a un cantante profesional en un disco grabado con producción de estudio o sentir a un vecino cantando en la ducha: en el segundo caso, el acto de escucha vuelve indisociable la voz de un cuerpo real, contextualizado. Sus ficciones somáticas, como las masculinidades femeninas que interpretan la escena culminante de James Dean en *Rebelde sin causa*, son una apelación política a la ciudadanía. Como ellas mismas han explicado: «Passolini utilizaba actores *amateurs* para romper las barreras de clase. Nosotros utilizamos actores *amateurs* para romper las barreras del género»<sup>26</sup>.

A partir de este trabajo todas sus obras han sido realizadas a través de mecanismos de colaboración con mujeres o colectivos vinculados biográficamente con la producción de diversidades de género. Esta destrucción de la taxonomía tiene que ver con la epidemia de significación queer: la que provocan, antes de la teoría, las propias formas de vida y que ellas vivieron antes de haberla leído. El antropólogo argentino<sup>27</sup> Néstor Perlongher presentó en 1986 una tesis de maestría titulada «La prostitución masculina»<sup>28</sup>. Su análisis del mercado de la carne masculina en las calles de la ciudad brasileña le llevó a entenderlo como un código lingüístico, no rígido sino intercambiable, donde cada nombre posible para un homosexual se superponía a su cuerpo como un significante variable que articulaba en el tiempo y en el espacio la fluctuación de su valor y la posición de su deseo. Para Perlongher, los comportamientos de estos individuos en sociedad son fábricas de idiosexos<sup>29</sup>: sus poses son usos singulares de la sexualidad en sociedad. El activo, el pasivo, el travesti, el fetichista, el macho... son especies o subespecies del deseo homosexual construidas para los entendidos e ilegibles para aquel que no entiende, es decir, aquel que no comparte su tradición selectiva. La superposición de estrategias de visibilidad y de ocultación en el discurso público es una condición para la caracterización, para el juego performativo que rige las pautas de la mutación social. La puesta en circulación de modos de subjetividad siempre viene entrelazada con la existencia de un contrapúblico, de un discurso paralelo subalterno que un colectivo o comunidad desarrolla para formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades<sup>30</sup>. Cuando lo privado se hace público, ese contrapúblico adquiere agencia, se empodera. La intimidad convencional, de herencia burguesa, se reduce a la pareja. La exposición pública de otros afectos es un proyecto callado: «es apoyar formas

de afecto, erótica y vida personal que son públicas en el sentido de accesibles, disponibles para la memoria y mantenidas gracias a la actividad colectiva»<sup>31</sup>.

La invención de la generación de la crisis del sida, a la que pertenecen Cabello/Carceller por cronología y por trayectoria vital, fue la de acomodar la obligatoria exterioridad del cuerpo social público a la revelación de la intimidad como una fuerza política: grupalizar las disidencias sexuales en ficciones somáticas, que responden a una intelección de los modos de producción y circulación de la homosexualidad en la esfera pública como una manifestación política de la privacidad. Las formas de coalición activista del momento de la crisis del sida, de los feminismos en los años setenta y del queer en los 2000 proporcionaron modelos de supervivencia, pero también modelos de acción cultural. Paul B. Preciado recuerda que el deseo homosexual no existe, como tampoco el heterosexual, porque el deseo es siempre un recorte arbitrario en un flujo ininterrumpido y polívoco<sup>32</sup>. Nada más queer, entonces, que una ininterrumpida y polívoca forma de producción colaborativa.

### Ficción

La conciencia del poder de la representación va emparejada a la constatación del poder de la ficción. Cuando comenzaron a exponer regularmente, Cabello/Carceller desarrollaron a Nora, la ficción de una asistente que era quien mantenía correspondencia con prensa e instituciones sobre su trabajo, como un *alter ego* o un filtro de personalidad para su relación laboral con el mundo del arte «profesional». En 1998 comenzaron a introducir relatos escritos en sus catálogos y como ediciones independientes<sup>33</sup> a los que llamaron *Ficciones*, haciendo de la escritura una extensión narrativa de su práctica plástica y de sus políticas de la representación. Pero el primer indicio de la voluntad de ficción de Cabello/Carceller está en sus títulos: el uso de barras, guiones, paréntesis, subtítulos declaratorios, tiene que ver con el lenguaje del discurso político, con el manifiesto, pero también con una poética narrativa que es evidente en sus vídeos por su desarrollo en el tiempo y por sus contenidos. Un *casting* sin película que es la propia película final, es un relato en sí y a la vez otro añadido, sobre la producción fílmica y de estereotipos. El Gran Relato de la Historia, monológico, occidental, blanco y masculino ha sido complejizado, criticado y reconstruido por el pensamiento posmoderno, por los feminismos y la teoría queer, por la teoría poscolonial y decolonial. En *A/O (Caso Céspedes)* hacen precisamente eso: el relato del conocimiento de un personaje histórico olvidado es una reclamación táctica del pasado sobre la condición transgénerica en el presente<sup>34</sup>.

Por otra parte, sus fotografías se desarrollan siempre en series donde las obras se leen con respecto a diferentes formatos, estableciendo relaciones de legibilidad en la pared expositiva —como en las piscinas vacías de *Sin título (Utopía)* o en los espacios de



ocio nocturno en el fin de fiesta en *Alguna parte*— o se desarrollan en pares —como en el *Archivo: Drag modelos*, donde la ficción del personaje apropiado en la imagen posada, al acompañarse de su referencia, se convierte a su vez en una apropiación que excita una cadena narrativa abismada sobre el juego de la representación—.

La forma en que denominan Cabello/Carceller sus propios trabajos es «ficciones somáticas». Ya sea escritos, filmados o fotográficos, los cuerpos son su reivindicación: sus condiciones de vida, sus ejercicios de deseo y sus visibilidades. Son cuerpos activos, no son objetos: son sujetos de la acción. Incluso en la aparente pasividad de un posado, sus representaciones en el *Archivo: Drag modelos* son negociadas con cada una de las modelos. Sus relatos están contados con cuerpos: son un repertorio coreográfico de gestos y voces<sup>35</sup> donde los cuerpos son textos legibles, pero que exceden cualquier expectativa. Barthes escribía: «La aversión a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que ha producido: una y otra necesitan signos que no tengan apariencia de tales»<sup>36</sup>. Ahí radica el exceso, la exuberancia política, del acto de posar que realiza un cuerpo «real» empoderado.

Los gestos se aprenden, se legitiman, se codifican: pertenecen a un género, a una clase, a una raza, y se naturalizan dentro de campos sociales históricamente definidos. Por el contrario, las poses desmontan el lenguaje de los gestos oportunos: posar no es no hacer un gesto, sino tomar las codificaciones existentes como un repertorio a disposición de los cuerpos, que los encarnan cada vez como acontecimiento, desmontando y reconstruyendo las relaciones construidas por la historia. Posar es ser consciente de cómo un cuerpo hace la historia. La pose es la carne de la historia a contrapelo. Como escribía Craig Owens: «Posar es lanzar una amenaza»<sup>37</sup>.

Las poses permiten leer las frases coreográficas de la disidencia, las microhistorias que permiten leer los giros, vueltas y repeticiones: los bailes de la historia, como en el *Archivo: Drag modelos*, se danzan entre el referente y la nueva referencia «real». Si la anarquista Emma Goldman no podía participar en una revolución en la que no pudiese bailar<sup>38</sup>, bailar textos es amenazar sus lecturas hegemónicas. La teoría crítica bailada se reactiva, hace prueba de una lección vital en su generación: el pensamiento emancipatorio contribuye a la mejora de la forma de vida, filtrado en la cultura popular y en la política y las nuevas modalidades de gestión. En este sentido, una retrospectiva de Cabello/Carceller también es una epidemia de significación diferencial, un contagio afectivo realizado por medio de cuerpos afectados, de poses contaminantes.

Andrew Hewitt define el término «coreografía social» como una tradición de pensamiento sobre el orden social, que deriva del campo de la estética y que busca aplicar ese orden directamente al nivel del cuerpo. Escribe: «La coreografía social sirve como un mercado fronterizo donde las normas estéticas se ponen a prueba fuera de las formas sociales que puedan producir y en las que nuevos tipos de interacciones sociales se forjan en nuevas formas de arte»<sup>39</sup>. Esta

es la razón embrionaria de la amenaza sistémica que constituye hacer trabajo con la pose, el baile, la voz del cantante no profesional, el rap... una nueva forma de arte como reflejo de interacciones sociales que ya están ocurriendo.

Con respecto a la recesión actual, el artista Paul Chan decía<sup>40</sup>: «Parece difícil de mencionar, porque es totalmente obvio en verdad, que a pesar de haber cambiado a un nuevo siglo, las cosas no han cambiado. Todavía bailamos, con los mismos ritmos, con el mismo ritmo regresivo: otra guerra de Irak, otro escándalo bancario, otra recesión. Y si es cierto que podemos discernir diferencias entre ahora y entonces, en cómo vivimos o en cómo nos comunicamos entre nosotros, es aún más cierto que esas diferencias ponen énfasis en el relieve de la falta de libertad que continuamos sintiendo en el curso de nuestras propias vidas, por encima y más allá del curso del mundo». Por eso es más importante que nunca esa ficción de los cuerpos críticos que bailan juntos revueltas nuevas, fiestas del mañana por bailar<sup>41</sup>.

### **Gusto**

Investigadores recientes, como Eve Meltzer<sup>42</sup>, han reorientado la historia del arte conceptual al introducir en ella el afecto: la red que compone el pensamiento estructuralista permite emerger nuevas metodologías artísticas, pero el sistema de pensamiento estructural conlleva efectos colaterales, teje un espacio emocional. El teórico Brian Massumi describe el afecto como «aquellos huecos entre las posiciones en una red»<sup>43</sup>. Sin afecto ningún sistema ideológico o interpretativo puede existir. Los afectos son un juego dialéctico que se produce a través de formas representacionales, tecnológicas y sociales, cuyas historias se superponen.

El tono afectivo del trabajo de Cabello/Carceller tiene la misma singularidad cronopolítica de cada una de sus obras: en el momento de euforia socioeconómica de la década de los años noventa e inicios de los 2000, su obra tenía la melancolía de los estudios culturales del duelo en la época de la crisis del sida; desde el inicio de la crisis a finales de los años 2000, sus obras pasan a la euforia de la fiesta, a la performance, a la explosión de los cuerpos. Esa afectividad va emparejada con formas estéticas: lo que gusta o no gusta es una vinculación afectiva; y las decisiones de gusto son un vehículo fundamental de conocimiento. En la obra de Cabello/Carceller el gusto es una expresión de las políticas de representación queer. Con respecto a este tráfico contrahegemónico en el gusto, en el ambiente, en la caracterización, el teórico Adrian Rifkin habla de «poéticas de la denotación»<sup>44</sup>, un buen término en el que adscribir esta retrospectiva.

En una serie de ensayos recientes, el teórico Moe Meyer afirmaba que: «El *camp* es la producción social de la visibilidad gay, el proceso de significación social de la homosexualidad»<sup>45</sup>. Cuando analiza sus manifestaciones, Meyer distingue un repertorio performativo

que conforma la memoria colectiva de los homosexuales: su promulgación se produce intermitentemente en los cuerpos como una tradición en acontecer, una autorreflexividad que genera una identidad discontinua en un desplazamiento sostenido hacia gestualidades anteriores. Si la identidad de género se construye por actos repetitivos, «el *camp* es el cuerpo total de prácticas y estrategias performativas utilizadas para representar una identidad homosexual, donde representación debe ser entendida como producción de visibilidad social»<sup>46</sup>. Una escena gay se produce por una cognición de sus gestos. El reconocimiento no es ni una violencia participativa, obligada, ni una comunidad forzada más allá de su ficción táctica, sino que convierte la existencia misma de la homosexualidad dentro de un campo social en un problema de signos.

La obra de Cabello/Carceller está salpicada de signos *camp*, de indicadores de «pluma», de fetiches materiales de la cultura queer, ya sean ambientales, escénicos, recursos formales, estructuras narrativas o poses, todos apropiados de campos sociales indiferenciados para los ojos educados en el campo de la norma y, por eso, extraños o artificiosos para la mayoría. Al fin y al cabo, el *camp* es una modalidad politizada del apropiacionismo. Y, como explicaba Ernst Gombrich, un ojo inocente no ve nada<sup>47</sup>.

El humor y el ridículo es parte de la política del gusto queer, pero un ridículo político<sup>48</sup>, una poética de la denotación expresada en toda su complejidad a través de una aparente simpleza abismada: comer bombas de nata, en pareja, enuncia bolleras; un cuadro *kitsch* de un mar encabritado cargado sobre la espalda refiere al mar atravesado por los migrantes que cruzan el estrecho; hacer un grafiti enunciando una revuelta en blanco sobre una pared blanca... Por otro lado, su práctica colaborativa continuada da entrada a las estéticas de calle: las decisiones sobre la representación de las actrices *amateur* pasan por su propio deseo y la negociación con las artistas; de este modo la discursividad de sus cuerpos también da entrada a otros signos *camp*, a lo popular, a lo inconveniente. Esa impropiedad del gusto, como las voces vernaculares del argot paulistano que analizaba Perlongher, es la de las declinaciones posibles de lo homosexual, lo queer, de aquellos cuerpos exuberantes de significación, los que permiten revelar el sistema coercitivo de la biopolítica heteronormativa. Decía Sartre que «la elegancia es la cualidad de la conducta que transforma la mayor cantidad de ser en apariencia»<sup>49</sup>. Los cuerpos que pueblan las ficciones somáticas de Cabello/Carceller son precisamente lo contrario: en el proceso alquímico que genera la diferencia entre el rol y la verdad del *amateur*, transmutan la mayor cantidad de apariencia en existencia.

Ahí radica la importancia de su sobriedad, de cómo plantean un marco riguroso, de frialdad aparente, como una norma otra, un *parergon* contracultural, desde la que poder dibujar una política del exceso, del suplemento, un desbordamiento de toda economía<sup>50</sup>... que no solo acontece en los cuerpos y en sus relaciones. La teatralidad resonante del espacio fílmico emitido dentro del idéntico espacio

real donde fue filmado, el largo de sus películas, la diversidad de formatos que vuelven virales las instalaciones de sus series fotográficas sobre la pared de exposición, los textos prolijos colgados y enmarcados como imágenes pero con el imperativo de lectura del libro, la multiplicación de modelos como un bucle continuo de mascarada, poner a *Bailar el género* en diferentes latitudes, ese *Archivo: Drag modelos* siempre en curso... su derroche, por puro placer, amenaza por demasía la convención del orden simbólico... Ahora que entramos de lleno en unas nuevas Guerras Culturales, ese gusto es un arma que ya existe, que la vida cotidiana prescribe desde el espacio público de las calles, las plazas, los bares y los museos. Las exposiciones crean situaciones de acceso y, como en el resto de los espacios ideados para el encuentro, ahí es donde también se libran todas las batallas.

- 1.- El título «¿Qué es lo que hace a los cuerpos de hoy tan diferentes, tan atractivos?» remite al influyente collage pop de Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?]. Fue presentado por primera vez en la exposición *This is Tomorrow*, en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956 (hoy en la Kunsthalle Tübingen, Zundel Collection). En esta exposición, artistas y arquitectos reflexionaban con sus trabajos sobre el futuro.
- 2.- Pierre Francastel, *La Figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*. Gallimard, París, 1967.
- 3.- De «conmoción», un movimiento provocado en el ánimo o el cuerpo.
- 4.- Ellas mismas contaron en una entrevista a María Virginia Jaua: «La teoría pasó a ser un elemento cada vez más importante en nuestros procesos, no solo por su papel como escudo protector, frente a un contexto reaccionario que propiciaba interpretaciones naives y críticas sin fundamento, sino porque nos permitió entender nuestra propia posición en ese entorno», en «Perspectivas y paradojas de la práctica artística. Entrevista con Cabello/Carceller», *Concreta*, núm. 4, otoño 2014, reproducida en las páginas 109-117 de esta publicación.
- 5.- Judith Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», en Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, John Hopkins University, Baltimore, 1990, pp. 270-282 y p. 270.
- 6.- *Sin título (Autorretrato)*, 1994. *Un beso*, 1996.
- 7.- *Prototipo#1: Relojes (Herramienta para artistas que trabajan en colaboración)*, 1996. *Prototipo#2: Gafas (Herramienta para artistas que trabajan en colaboración)*, 1997. *Prototipo#3: Gorras (Herramienta para artistas que trabajan en colaboración)*, 1997. *Sin título*, 1998. *Sin título*, 1998.
- 8.- *Sin título (Utopía)*, 1998. *Alguna parte*, 2000.
- 9.- *The End (después y antes)*, 2004. *Instrucciones de uso*, 2004.
- 10.- *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, 2004. *Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler)*, Fred MacMurray, Jack Lemmon (*El Apartamento*), 2005. *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*, 2007. *Archivo: Drag modelos*, 2007, en proceso.
- 11.- *A/O (Caso Céspedes)*, 2010.
- 12.- *Off Escena: Si yo fuera...*, 2010-2011. *Suite Rivolta. Una propuesta estética para la acción*, 2011. *El Estado de la Cuestión un ensayo performativo*, 2015.
- 13.- *Bailar El género en disputa #2 (México D.F.)*, 2014.

- 14.- *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*. Galería Elba Benítez, Madrid, del 13 de mayo al 3 de junio de 2016.
- 15.- *Lost in Transition\_un poema performativo*. IVAM, Valencia, del 27 de septiembre de 2016 a enero de 2017.
- 16.- [<http://dle.rae.es/?id=WLI-LwdE>] consulta 13/11/2016.
- 17.- Introducida con el siguiente texto: «Sustantivo femenino que define la ciencia que determina la secuencia de los acontecimientos, es decir, es la disciplina que ordena la historia. Normalmente implica que los hechos acontecidos en el pasado pueden ser retrazables. La cronología fue el primer gran proyecto colectivo de relato global: un calendario evolutivo igual para todos con relación a su lugar central de producción. Arrancar una exposición con una cronología es tradicional, pero no lo es cuando es propia y simultánea, como lo son las piezas que en ella se presentan».
- 18.- Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Stories*, Duke University Press, Durham y Londres, 2012, p. 96.
- 19.- *Come y calla?*, 1993-2016.
- 20.- *The End (después y antes)*, 2004.
- 21.- *El mar y el espejo. Comentario a La tempestad de Shakespeare*. Bartleby, Madrid, 2001, p. 47.
- 22.- Precisamente en España en los años noventa «entender» era un sinónimo de homosexualidad.
- 23.- Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona, 2001. Véase sobre todo el capítulo XIII: «Subjetividad y vida privada».
- 24.- Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, París, 1989.
- 25.- *Who dares not to speaks its name*, en la famosa expresión de Oscar Wilde.
- 26.- Entrevista realizada para *Oral memories*, del Ministerio de Cultura. [<http://oralmemories.com/cabe-llo-carceller/>] consulta 13/11/2016.
- 27.- Néstor Perlongher (1949-1992) fue un intelectual y un referente del Frente de Liberación Homosexual en Argentina. En 1981 migró a São Paulo, donde fue profesor de Sociología y Antropología social. Falleció a causa de complicaciones relacionadas con el virus del sida.
- 28.- En la Universidad de Campinas, en São Paulo.
- 29.- Néstor Perlongher, «La desaparición de la homosexualidad», en *Prosa plebeya*, Editorial Excursiones, Buenos Aires, 2013, p. 42.
- 30.- Véase Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York, 2005, pp. 113-118.
- 31.- Néstor Perlongher, *op. cit.*, p. 203.
- 32.- Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual con «Terror anal» de Beatriz Preciado*, Melusina, Barcelona, 2013, p. 164.
- 33.- Las *Ficciones* están recogidas en esta misma publicación.

- 34.- El término es de Richard Meyer: «Tactical reclamations of the past». Véase Richard Meyer, «Inverted Stories 1885-1979», en *Art & Queer Culture*, Phaidon, Londres, 2013, p. 17.
- 35.- Uno de los lemas del movimiento Act Up era: «Stop looking at us; start listening to us» [Deja de mirarnos; empieza a escucharnos]. Catherine Lord, «Inside the Body Politic. 1980-present», en *Art & Queer Culture*, Phaidon, Londres, 2013, p. 33.
- 36.- Roland Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, p. 37.
- 37.- Craig Owens, «The Medusa Effect, or, the Spectacular Ruse», en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 192.
- 38.- «If I can't dance, I don't want to be part of your revolution», de su libro: *Living my Life* de 1931.
- 39.- Andrew Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham, 2005, p. 23.
- 40.- Conferencia «The Spirit of Recesion», 2013.
- 41.- Como decían The Velvet Underground: *For All Tomorrow Parties*.
- 42.- Eve Meltzer, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, The University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- 43.- De la introducción de Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham, 2010.
- 44.- Adrian Rifkin, «Sexual Anaphora: A reverie of kinds...», en *Parallax*, vol. 14, 2008.
- 45.- Moe Meyer, *An archaeology of posing: Essays on Camp, Drag and Sexuality*, Macater Press, LaVergne, Tennessee, 2010, p. 1.
- 46.- *Ibid.*, p. 40.
- 47.- Una de las tesis centrales de Ernst Gombrich, *Arte e ilusión*, Phaidon Press, Londres, 2008. Ahí también explicaba que ningún gesto podría ser representado sin haber sido antes codificado por la danza.
- 48.- Véase Gregg Bordowitz, *The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004.
- 49.- Citado en Susan Sontag, «Notas sobre lo camp», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 316.
- 50.- Véase Severo Sarduy, «Barrero», en *Obra completa. Tomo II*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Madrid, 1999, pp. 1195-1262.





## Just what is it that makes today's bodies so different, so appealing?<sup>1</sup>

– Manuel Segade –

*Draft for an Untitled Exhibition* is the first retrospective dedicated to the work of Cabello/Carceller. Ever since they began to work together as a group in the early 1990s, the artistic production of Helena Cabello and Ana Carceller (Paris, 1963/Madrid, 1964) has constituted a critique of the processes of hegemonic fixation—whether scientific, cultural, social, economic, political, religious, or intellectual—of gender identities. Their evolution over more than two decades has traced a vector of development of continuing opposition to patriarchal heterosexism, broadening the field of possible representations of subjectivity and desire in the Spanish sphere. Their production took as a starting point a selective tradition: the questioning of language, subject, and reality that accompanied the birth of contemporary art at the end of the 1960s, specifically, the micro-political manifestations of feminist voices, decolonial criticism, and class emancipation occurring in minority communities.

The art historian Pierre Francastel defended the existence of a plastic thinking, a form of differential knowledge that emerges from the aesthetic.<sup>2</sup> Cabello/Carceller have maintained a similar point of view. They write, but they are not theorists; instead, their thought is transmitted in images, gestures, and stories that attempt to move<sup>3</sup> their spectators by means of working on representation, conscious of the effect on their audiences' subjectivities. Two broader strands are interwoven in their work: a sense of structure, characteristic of US-American/British critical theory, which understands that any reference to an individuality also refers to a larger frame, in this case advanced capitalism or the neo-liberal society of the present; and the crisis of the model of production of Western subjectivity in recent decades, from 1970s feminism to the decolonial anthropology and queer political theory of the present, passing through the culture wars of the end of the 1980s and the theoretical production of cultural studies in the 1990s. Both subtexts appear in *Draft For An Untitled Exhibition* as the counter-publics confronting the mainstream: theory and the socio-historical context—even as an analyzed and deconstructed object—accompany their works not as a synchronous, but as an anticipatory force.<sup>4</sup>

At the moment I am finishing this text, the news of the victory in the United States elections of the ultra-conservative, racist, and misogynist presidential candidate Donald Trump finds

Cabello/Carceller precisely in a rainy New York City. The day after the election, they recounted on social networks their visit to artist Zoe Leonard's public intervention at the High Line, *I Want a President* (1992), which began with the line, "I want a dyke for president". The anecdote is a symptomatic indication. Art is a public query addressed to a society that is historically determined, where theory functions as a background but also as the emancipatory tool that allows you to distance yourself from the context in order to analyze it. This displacing of their bodies to a pillar beneath an elevated former railroad line in New York, to read a text by an early feminist artist, means the most historically determining political event of conservatism in the twenty-first century till now will never be considered merely as a given context, but as an ongoing production that requires participants in order to achieve its transformation or reversion. This is because for queer subjectivities or minority communities, the context has never been in their favor and rearming in the face of a conservative backlash is a part of everyday action: the civil responsibility that constitutes the acceptance and defense of forms of life in a multiplicity of declinations.

This anecdote also serves to explain how the past traverses and impregnates the words and forms in the choice-political instead of emotional-of references to other artists and in the alignment with other currents of thought. The updating, reenactment, or genealogical record of the past create the present and are projected backwards from possible futures. This is what makes Cabello/Carceller's approach so relevant in each point of the "here and now" of their evolution, for the Spanish as well as the international art scene, since they do not document what already exists, but instead transform the given into an embryonic condition for all of the differences that will come.

The exhibition itself adopts these tactics as its methodology. Time is not linear, rather, the chronology extends into the past and into the future, setting a rhythm that is proper of queer. Judith Butler, the philosopher who consolidated queer theory, explains that gender is not a stable identity, "rather, it is an identity tenuously constituted in time—an identity instituted through a *stylized repetition of acts*."<sup>5</sup> Art works are linked in a "repetition of acts" against their own convention: a series of works that, like gender, have no "original".

If queer theory structures Cabello/Carceller's production, its written complement, more than producing a monolithic discourse as a closed narrative, should similarly offer a fragmented textuality to explain it. The fragments that seem relevant include the configuration of new time, the definition of work as a collaborative practice, the construction of fiction as a weapon, and taste as the formation of a counterpublic. Like the exhibition, this text is conceived as a contamination, a public virus that modifies the transmission of genetic social information into an institutionality that must never be taken for granted.

## Time

Contributing a conventional and linear chronology of their work is useful as a starting point; this zero degree of their career allows one to later introduce all of its complexity. They began negotiating their own representation, deconstructing their administrative and biological identity fixed by convention, setting in motion their own position as artists in respect to the system of Spanish art of the 1990s.<sup>6</sup> Their work then was noticeably melancholic, as a consequence of the emotional discontent generated by the economic and social optimism of the middle of the decade, at the moment when the AIDS crisis began to be controlled. This allowed them to construct a position from which to speak, at that time ignored but now apparent with the distance of time.<sup>7</sup> The search for theoretical sources that would serve them as a tool for their own development, as well as the confrontation with tradition in traveling, led them to question the representation of physical spaces: the exploration of sites sociologically marked by the construction of gender. This specialty began to be investigated primarily by means of the image, recalling how in the context it is not something simply given, but a production that is always in flux.<sup>8</sup> Their option has to be understood today also as a response to a paradigm of that time in the Spanish critical discourse: theatricality. It was in the use of spaces where film narration was produced, which gradually led them to the study of the effects of convention on subjectivity,<sup>9</sup> producing a line of work that gave rise to the exhaustive pleasure in the analysis of those stereotypes and in their dismantling via the work of amateur actors.<sup>10</sup> Those bodies that portray the destruction of the gender stereotype were replaced by the search for a genealogy of those practices in history itself,<sup>11</sup> and from there to present-day stories: the direct confrontation with the complexity of the inevitable neo-liberal regime by means of collaborative practices that involve a diverse group of third persons.<sup>12</sup> In their most recent works they hold workshops as a methodology of production, resulting in collective performances where theory is danced.<sup>13</sup> In their last presentation in Madrid they rapped philosophy,<sup>14</sup> using a popular, subaltern, and rebellious form of discursive production in order to return critical thinking to a public arena that is anesthetized and non-reading. For their last individual institutional exhibition<sup>15</sup> they relinquished the public arena that constitutes the exhibition to the appearance of local bodies, normally invisible, in the process of gender transformation or, precisely, that permit the suspension of their classification, at a moment when LGBTQ groups have focused their agenda on the demands for trans- or inter-gender rights.

This conventional narrative—that concludes in the strict present, that is, today—is an administrative version, plainly a curriculum vitae of their evolution. “Retrospective”, according to

dictionaries, means “(of an exhibition or compilation): showing the development of an artist’s work over a period of time.”<sup>16</sup> Queer destabilizes precisely these dictionary definitions, enabling the absorption of contextual, momentous, pathetic denotations in response to all the rigidity or fixation of the frame. For this reason the exhibition commences with a chronology<sup>17</sup> whose first entry is: “1568, the church judge solicits a genital examination of the surgeon Eleno/a de Céspedes, hermaphrodite.” The last entry states: “2016, seventy six countries consider sexual relations between consenting adults of the same gender illegal, more than a third of the countries in the world.” In between them, interspersed with historical events, there are the experiences, exhibitions, professional developments, etc. of Cabello/Carceller, including the encounters with the exhibition’s curator, that allow one to understand the relationship that the chronology produces. In this manner, their evolution is structured as a functional intermittence, a structure affected by the pasts, prospective in its desire for social change in the face of an uncertain future.

The theorist Elizabeth Freeman defined a term that is especially useful in this sense: “chronopolitics”. Against the productive time of neoliberal capitalism and the biological time of the reproductive heterosexual couple, against the teleological and exclusiveness of traditional historical time, homosexuals, queers, trans, intergender, bisexuals, asexuals, artists, curators, the immaterial workers of semio-capitalism or the cultural regime, propose other relations between the body and time, between the dissonances that produce the new differential emotions and the new social presence. Poses, empowered gestures are chronopolitical manifestations: the body, transforming itself with the passing of years and belatedly appropriating its own images from the past and from the future in each everyday articulation of presence, is the historiographic tool par excellence. In Freeman’s words, the present is a hybrid that “admits that contact with historical materials can be precipitated by particular bodily dispositions, and that these connections may elicit bodily responses, even pleasurable ones, that are themselves a form of understanding. It sees the body as a method and historical consciousness as something intimately involved with corporeal sensations.”<sup>18</sup> Since each word, each gesture, means appropriating another gesture, a previous gesture, of belatedly imitating for a moment another body. The performativity of the body possesses the same semiotic entity that texts do and their same capacity for generating communities of listening and reading with a certain degree of specificity.

A retrospective conceived in this manner is designed utilizing different exercises of chronopolitical irreverence: using one series as the background for other “series” in different times; linking the reading of works from the past with others of the present, demonstrating the political irreverence of positioning the past as “the previous”; reediting one of their first works,<sup>19</sup> in

which they photographed the cleaning staff of the institution in the Círculo de Bellas Artes in 1993, in the MARCO in Vigo in 2016, or now in the CA2M in Móstoles in 2017, exposing the continuity of the patriarchal regime in the subaltern workplaces of the museum; beginning the exhibition with a work through which the spectator gains access to the exhibition, after the show has finished or without knowing if it will ever begin.<sup>20</sup>

Exhibitions are institutional actions and the works of artists shown in them ephemerally constitute a discursivity that impregnates the museum, a viscous material that attaches to the museum's uses by affecting its audiences' memory of the experience. The significance that the very space of the institution is a place where times are suspended, are lost, are not productive in the conventional sense, where the chronotope is the norm, denotes admitting the museum as a site where the knots of cultural narratives are tied and untied in a temporal movement that is fluid and disseminated. This same agitation is created in the subjectivities negotiated by them.

## Work

A verse by the homosexual poet W. H. Auden reads: "My dear one is mine as mirrors are lonely".<sup>21</sup> Selfhood is the symbolic mechanism that equates with all of the other, that power of the wink for what is identical, the recognition.<sup>22</sup> The poet's line seems a definition of the relationality of the couple: Self-representation depends on the reflection, without that other person there is no possibility of "having oneself", not "having the other", but rather that from those affective ties forged between two is where one recognizes oneself.

A conscious homosexual positioning is a mechanism that recuperates the recognized situation of the state of inferiority to which the homosexual is relegated to by the homophobic system that encloses the homosexual. As Didier Eribon notes,<sup>23</sup> homosexuals learn to speak twice: with the language inherited from the heteronormative tradition in which they are educated, and by the new language they have to devise from a new, non-hegemonic position adopted as an option for a way of life. In this manner "meta" forms part of their linguistic relationship with the world, a changeable and contextual relationship, more pathetic than ethical, but also a relationship conscious of the power of imaginations, of the power of a language "that doubles upon itself" in representation.

A couple that is emotionally as well as professionally bound situates its elements on a plane of perception structured by opacities that open up its relationship to the text. The couple unlocks an access, a mechanism of insertion for the spectator, yet at the same time its explicit character makes it impenetrable, as obviously prophylactic as a stereotype. The philosopher Julia Kristeva examined in *Black Sun*,<sup>24</sup> referring to cultural production under the sign of mourning, how emotional ties served to taut-

en the knots of meaning. That is how we customarily work in art production, never alone; even the most isolated labor, the private writing of a text, is a process of collaboration, a conversation with previous texts and readings. The decision to work collaboratively represents an administrative affront to a neoliberal system based on individual competition. When Cabello/Carceller initiated their work together there was no possibility of obtaining grants for a group, of being recognized as a double, but not identical, voice, of being understood as a group in permanent negotiation. Their work *A Kiss* is perhaps the most relevant work for explaining this position. A couple kisses, but kisses in black and white, like a feminist video of the 1970s; it is a couple but also an analogy. On the other hand, we only see the necks and the jaws of the couple; the sustained kiss has no eyes, no faces, it is literally "a kiss" and nothing more. The sound track is a couple's argument, hardly comprehensible but violent, between two women. The physical manifestation of anonymous desire and the superimposed fight, the everyday contradiction of love as relationship, constitute a manifesto of another labor regime, one emotional and affective, a recognition of the double necessity, desire and confrontation, that make up its collaborative rules.

In works prior to *A Kiss*, Cabello/Carceller reflected extensively on that represented selfhood. Doubles made up a fundamental component of their work. In various untitled works from the mid-1990s they produced double images of themselves: vaginal mappings, almost geological, incised like scars or cracks on the wall of the exhibition; silhouettes of their heads joined at the neck with seams, covered in stockings that revealed their portraits on wood; a loop of a pairs of hands digging holes and then filling them with the earth of the other hole, and beginning once again. All of these represent selfhood and the necessity of claiming that "love that dare not speak its name",<sup>25</sup> as a form of addition necessarily intimate, but whose intimacy eludes representation. That is to say, they make explicit what apparently has to be kept private, they turn the public into a political arena, but at the same time they have always protected the explicitness, the language-less obscenity of the pornography of the private, which other artists of their generation have made a great show of.

A few years later, in the prototypes for *Tools for Artists Working in Collaboration*, they humorously ridiculed the possibility of inventing watches that joined wrists like handcuffs—obligatory production time and an administrative version of the melancholic watches of *Perfect Lovers* by Felix Gonzalez-Torres; an element associated with masculine work such as welding masks that are joined at their front, annulling the possibility of seeing—or turning the gaze into an intersubjective tool; or re-interpreting a semantic index of lesbian dress of the time, the baseball cap, as an element that necessarily linked both heads through a common "interest". If the double questions the original, the working group questions authority.

These forms of work, collective but independent of other participants, began to change with *Casting* in 2004, when they began to incorporate other collaborators as a key component of their production system: amateur actresses that transform their performance into the central element of the work. A non-actress in a film production for an exhibition is a real body that disassembles the expectations of spectators. It is the same difference as when we hear a professional singer on a record made in a recording studio and when we listen to the neighbor singing in the shower; in the latter, the act of listening makes the voice inseparable from a real, contextualized body. Their somatic fictions, such as the feminine masculinities that interpret the key scene of James Dean in *Rebel Without a Cause*, are a political appeal to citizenry. As they have explained, "Pasolini used amateur actors to break class barriers. We use amateur actors to break gender barriers."<sup>26</sup>

From these works on, all of their succeeding work has been realized with mechanisms of collaboration with women or groups linked biographically with the production of gender diversity. This destruction of the taxonomy is connected with the epidemic of queer meaning: the meaning provoked, before theory, by their own forms of life and which they experienced before having read the theory. The Argentinian anthropologist Néstor Perlongher<sup>27</sup> submitted in 1986 a master's thesis titled "Male Prostitution".<sup>28</sup> His analysis of the male meat market in the streets of a Brazilian city led him to understand it as linguistic code, not rigid but interchangeable, where each possible name for a homosexual was superimposed on a body like a variable signifier, one that articulated in time and space the fluctuation of value and the position of his desire. For Perlongher, the behavior of these individuals in society is a factory of "idiosexes":<sup>29</sup> their poses are singular uses of sexuality in society. The active, the passive, the transvestite, the fetishist, the macho,...are species or subspecies of homosexual desire constructed for the initiated and illegible for those that do not understand, that is, those who do not share their selective tradition. The superimposition of strategies of visibility and concealment in public discourse is a condition of the characterization, for the performative game that guides the rules of social mutation. The circulation of modes of subjectivity is always intertwined with the existence of a counterpublic, of a parallel subaltern discourse that a group or community develops in order to formulate interpretations opposed to its identities, interests, or necessities.<sup>30</sup> When the private becomes public, this counterpublic acquires agency, it becomes empowered. Conventional intimacy, that of bourgeois inheritance, is reduced to the couple. The public exhibition of other affects is a mute project, "it is to support forms of affective, erotic, and personal living that are public in the sense of accessible, available to memory, and sustained through collective activity."<sup>31</sup>

The invention of the generation of the AIDS crisis, which Cabello/Carceller belong to by chronology and by their personal evo-

lution, was to accommodate the obligatory exteriority of the public body social to the revelation of intimacy as a political force: grouping sexual dissidences in somatic fictions, responding to an intellection of the modes of production and circulation of homosexuality in the public sphere as a political manifestation of privacy. The forms of activist coalition of the period of the AIDS crisis, of feminism of the 1970s, and of queer in the 2000s, supplied models of surviving, but also models of cultural action. Paul B. Preciado notes that homosexual desire does not exist, just like heterosexual desire, because desire is always an arbitrary incision in an uninterrupted and polysemic flow.<sup>32</sup> Nothing more queer, thus, than an uninterrupted and polysemic form of collaborative production.

### Fiction

The consciousness of the power of representation is coupled with the confirmation of the power of fiction. When they began to exhibit regularly, Cabello/Carceller developed Nora, the fiction of an assistant who carried on the correspondence with the press and institutions regarding their work, like an alter ego or a personality filter for their labor relationship with the world of “professional” art. In 1998 they started to introduce written stories in their catalogs and as independent publications,<sup>33</sup> which they called *Fictions*, turning writing into a narrative extension of the art practice and of their politics of representation. Yet the first indication of Cabello/Carceller’s will to fiction lies in their titles, the use of slashes, dashes, ellipses, explanatory subtitles is associated with the political discourse, with the manifesto, but also with a narrative poetics evident in their videos in their evolution in time and in their content. A casting without a film that is the final film itself is a story in itself, and at the same time another superimposed one about the production of film and of stereotypes. The monologist, Western, white, male Great Story of History has been differentiated, criticized, and reconstructed by postmodern thinking, by feminisms and queer theory, by postcolonial and decolonial theory. In *A/O (Céspedes Case)* they do precisely that: the story of the knowledge of a forgotten historical person is a tactical reclamation of the past on the trans-gender condition of the present.<sup>34</sup>

On the other hand, their photographs are always developed in series, where the works are read in a variety of formats, establishing relations of legibility on the exhibition wall—as in the empty pools of *Untitled (Utopia)* or in the spaces of night entertainment at the end of a party in *Somewhere*—or they are developed in pairs—such as in *Archive: Drag Models*, where, by being accompanied by its reference, the fiction of a person appropriated in the posed image is in turn transformed into an appropriation that stimulates a self-reflexive narrative chain on the game of representation.



The term Cabello/Carceller use to refer to their own works is “somatic fictions”. Whether written, filmed, or photographed, bodies are their claims; their life conditions, their exercises of desire and of its visibility. They are active bodies, not objects: subjects of the action. Even in the apparent passivity of the pose their representations in *Archive: Drag Models* are negotiated with each one of the models. Their stories are told with bodies, they are a choreographic repertoire of gestures and voices<sup>35</sup> where the bodies are legible texts, but which surpass any expectation. Barthes wrote that “The reluctance to parade its codes marks bourgeois society and the mass culture which has issued from it: each demands signs which do not seem to be signs.”<sup>36</sup> This is the origin of the excess, the political exuberance, of the act of posing realized by a “real” empowered body.

Gestures are learned, become legitimized, codified: they belong to a genre, to a class, to a race, they become naturalized within social fields historically defined. In contrast, poses dismantle the language of opportune gestures: posing is not doing a gesture, but taking existing codifications as a repertoire at the disposition of bodies, which incarnate them each time as event, dismantling and reconstructing the relations constructed by history. Posing is becoming conscious of how a body does history. The pose is the meat of history against the grain. As Craig Owens writes: “To strike a pose is to pose a threat”.<sup>37</sup>

Poses permit reading the choreographic phrases of dissidence, the micro-histories that allow one to read the turns, spins, and repetitions: the dances of history, like in *Archive: Drag Models*, are danced by the referent and the new “real” reference. If the anarchist Emma Goldman could not participate in a revolution in which she could not dance,<sup>38</sup> then dancing texts is threatening the hegemonic readings of them. Danced critical theory is reactivated, it demonstrates a vital lesson of its generation: emancipatory thought contributes to an improvement in the way of life, filtering into popular culture and into politics and into the new modes of management. In this sense, a Cabello/Carceller retrospective is also an epidemic of differential signification, an affective infection realized by means of affected bodies, of contaminating bodies.

Andrew Hewitt defines the term “social choreography” as a tradition of thought on the social order that is derived from the field of aesthetics and that attempts to apply that order directly at the level of the body. He writes: “It [Social choreography] serves as a cultural trading post where aesthetic norms are tried out for the social formations that they might produce, and at which new types of social interaction are forged into new artistic forms.”<sup>39</sup> This is the embryonic reason for the systemic threat in working with the pose, dance, the voice of the amateur singer, rap,... a new form of art as a reflection of social interactions that are already occurring.

In regards to the current recession, the artist Paul Chan said: "It seems hardly worth mentioning, because it is in truth so terribly obvious, that despite the turning of a new century, things have not turned around. We still dance, with three similar beats, the same regressive rhythm: another Iraq war, another banking scandal, another recession. And if it is true that we can discern differences between now and then, in how we live, in how we communicate with one another, in whom we elect into office, it is truer, still, that those differences simply put into sharper relief the lack of freedom we continue to feel over the course of our own lives, above and beyond the course of the world."<sup>40</sup> For this reason that fiction of critical bodies that together dance new rebellions, of tomorrow's parties to be danced, is more important than ever.

### **Taste**

Scholars such as Eve Meltzer,<sup>42</sup> have recently introduced into the history of conceptual art the component of the affect, the network that composes structuralist thought permits new artistic methodologies to emerge, but the system of structuralist thought entails collateral effects, weaving an emotional space. The theorist Brian Massumi describes the affect as "the gaps between the positions of the grid".<sup>43</sup> No ideological or interpretative system can exist without affect. Affects are a dialectic game that arises from representational, technological, or social forms whose histories are superimposed upon one another.

The affective tone of Cabello/Carceller's work possesses the same chronopolitical singularity as any one of their works. During the moment of socio-economic euphoria in the 1990s and beginning of the 2000s, their work was imbued with the same melancholy of cultural studies on mourning in the period of the AIDS crisis; from the onset of the financial crisis to the end of the 2000s, their works have moved to the euphoria of the party, the performance, the explosion of bodies. This affectivity is coupled with aesthetic forms: what one likes or does not like is an affective link, the decisions of taste are a fundamental vehicle of knowledge. In Cabello/Carceller's work taste is an expression of the politics of queer representation. Referring to this counter-hegemonic traffic in taste, in the ambience, in characterization, the theorist Adrian Rifkin speaks of "poetics of denotation",<sup>44</sup> a good term for applying to this retrospective.

In a series of recent essays, the theorist Moe Meyer claimed that "Camp is the production of gay social visibility, i.e., the process for the social signification of gayness."<sup>45</sup> When he analyzes its expression, Meyer distinguishes a performative repertoire that shapes the collective memory of homosexuals; its promulgation is intermittently produced in bodies as a tradition to be played out, a self-reflexivity that generates a discontinuous identity in a sustained displacement towards previous gesturalities. If gender

identity is constructed by means of repetitive acts, "Camp is the total body of performative practices and strategies used to enact gay identity, with enactment understood as the production of social visibility."<sup>46</sup> A gay scene is produced by a cognition of its gestures. Recognition is neither participative violence, nor a forced community beyond its tactical fiction; instead, it converts the very existence of homosexuality within a social field into a problem of signs.

The work of Cabello/Carceller is thus interspersed with Camp signs, indicators of the "limp wrist", of material fetishes of queer culture, whether atmospheric, scenic, formal means, narrative structures, or poses, all of them appropriated from social fields that are undifferentiated to eyes educated in the field of the norm, and therefore strange or artificial for the majority. Camp, after all, is a politicized modality of appropriation. And, as Ernst Gombrich explains, an innocent eye sees nothing.<sup>47</sup>

Humor and the ridiculous is part of the politics of queer taste, but a political ridiculousness,<sup>48</sup> a poetics of denotation expressed in all of its complexity by means of an apparently self-reflexive simplicity: A couple eating creampuffs signifies dykes, a kitsch painting of a raging sea carried on someone's back refers to the sea traversed by migrants crossing the straits of Gibraltar; writing a graffiti announcing a rebellion in white on a white wall... On the other hand, their prolonged collaborative practice opens the door to street aesthetics: the decisions regarding the representation of amateur actresses traverses their own desire and negotiation with the artists; in this manner, the discursivity of their bodies permits other Camp signs, the popular, the unsuitable. This inappropriateness of taste, like the vernacular terms of São Paulo argot that Perlongher analyzed, is that of the possible declinations of the homosexual, of the queer, of those bodies exuberant with meaning that permit the coercive system of heteronormative bio-politics to be exposed. Sartre stated that "elegance is the quality of conduct which transforms the greatest amount of being into appearing."<sup>49</sup> The bodies that populate the somatic fictions of Cabello/Carceller are precisely the opposite: In the alchemic process that generates the difference between the role and the truth of the amateur they transmute the greatest quantity of appearance into existence.

This is where the importance of their sobriety resides, of how they set up a rigorous framework of apparent coldness, like another norm, a countercultural *parergon*, from which to delineate a politics of excess, of the replacement, an overflow of all economy<sup>50</sup>... that not only occurs in the bodies and in their relations. The resonating theatricality of the film space projected in the identical real space where the film was shot, the length of their films, the diversity of formats that make the installation of their photograph series on the exhibition walls viral, the verbose texts hung and framed like images but with the imperative of being

read like a book, the multiplication of models like a continuous loop of masquerade, staging *Dancing Gender Trouble* in different latitudes, that *Archive: Drag Models* always in progress... their squandering, for pure pleasure, threatens the conventions of symbolic order with excess... Now that we are entering into new cultural wars, this taste is a weapon that already exists, that everyday life proposes from the public space of the streets, the squares, the bars, and the museums. Exhibitions create situations of access and, like in the rest of spaces conceived for encounters, that is where all of the battles are fought.

- 1.- The title "Just what is it that makes today's bodies so different, so appealing?" refers to the influential pop collage by Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*. It was shown for the first time in the exhibition *This is Tomorrow* at the Whitechapel Art Gallery, London, in 1956 (and today belongs to the Kunsthalle Tübingen, Zundel Collection). In their works for that exhibition artists and architects addressed the future.
- 2.- Pierre Francastel, *La Figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, Paris, 1967.
- 3.- In the sense of provoking a movement in the spirit or body.
- 4.- As they told María Virginia Jaua in an interview: "Theory grew into an increasingly important element in our processes, not just in its role as a protective shield in the face of a reactionary context that delivers naïve interpretations and unfounded criticisms, but because it enabled us to understand our own position in this environment," in "Perspectivas y paradojas de la práctica artística. Entrevista con Cabello/Carceller", *Concreta*, 4, Fall 2014, reproduced in pages 119-127 of the publication.
- 5.- Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in *Theatre Journal*, vol. 40, 4, December. 1988, p. 519.
- 6.- *Untitled (Self-Portrait)*, 1994. *A Kiss*, 1996.
- 7.- *Prototype #1: Watches (Tool for Artists Working in Collaboration)*, 1996. *Prototype #2: Glasses (Tool for Artists Working in Collaboration)*, 1997. *Prototype #3: Caps (Tool for Artists Working Together)*, 1997. *Untitled*, 1998. *Untitled (Utopia)*, 1998.
- 8.- *Untitled (Utopia)*, 1998. *Some Part*, 2000.
- 9.- *The End (After and Before)*, 2004. *Instructions for Use*, 2004.
- 10.-  *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, 2004. *Exercises of Power. Cases: Liam Neeson (Schindler's List)*, Fred MacMurray, Jack Lemmon (*The Apartment*), 2005. *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*, 2007. *Archive: Drag Models*, 2007, in progress.
- 11.- *A/O (Céspedes Case)*, 2010.
- 12.- *Off Scene: If I Were...*, 2010-2011. *Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for Action*, 2011. *The State of the Art\_a performative essay*, 2015.
- 13.- *Dancing Gender Trouble #2 (Mexico)*, 2014.
- 14.- *Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*. Elba Benítez Gallery, Madrid, from May 13 to June 3, 2016.
- 15.- *Lost in Transition\_A Performative Poem*. IVAM,

- Valencia, September 27, 2016 to January 2017.
- 16.- *New Oxford American Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2013, "retrospective".
- 17.- Introduced with the following text, referring to the Spanish term "cronología": "Noun, feminine, that defines the science that determines the sequence of events, that is, the discipline that orders history. It usually implies that the events occurring in the past can be retraced. Chronology was the first great collective project of the global story: an evolutionary calendar the same for everyone in relation to their central place of production. Beginning an exhibition with a chronology is tradition, but not when it is typical and simultaneous, like the works presented in it."
- 18.- Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Stories*, Duke University Press, Durham and London, 2012, pp. 95-96.
- 19.- *Eat and Shut Up?*, 1993-2016.
- 20.- *The End (After and Before)*, 2004.
- 21.- "Miranda", in *The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare's The Tempest* (1944), Princeton University Press, Princeton, NJ, 2005, p. 25.
- 22.- In 1990s Spain "understand" was synonymous for "homosexuality".
- 23.- Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona, 2001. See especially chapter XIII: "Subjetividad y vida privada".
- 24.- Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1989.
- 25.- In the famous expression attributed to Oscar Wilde.
- 26.- Interview made for the project *Oral memories* by the Spanish Ministry of Culture. [<http://oralmemories.com/cabello-carceller/>] accessed 13 November 2016.
- 27.- Néstor Perlongher (1949-1992) was an intellectual and a model for the Homosexual Liberation Front in Argentina. In 1981 he moved to São Paulo, where he was professor of sociology and social anthropology. He died from complications related to the AIDS virus.
- 28.- In the Universidad de Campinas, in São Paulo.
- 29.- Néstor Perlongher, "La desaparición de la homosexualidad", in *Prosa plebeya*, Editorial Excursiones, Buenos Aires, 2013, p. 42.
- 30.- See Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York, 2005, pp. 113-118.
- 31.- Lauren Berlant and Michael Warner, "Sex in Public", *Critical Inquiry*, vol. 24, 2, "Intimacy", Winter, 1998, p. 562.
- 32.- Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual con «Terror*

- anal» de Beatriz Preciado*, Melusina, Barcelona, 2013, p. 164.
- 33.— The *Fictions* are included in this publication.
- 34.— The term is from Richard Meyer: “Tactical reclamations of the past”; See Richard Meyer, “Inverted Stories 1885–1979”, in *Art & Queer Culture*, Phaidon, London, 2013, p. 17.
- 35.— One of the slogans of the Act Up movement was “Stop looking at us; start listening to us”. Catherine Lord, “Inside the Body Politic. 1980–present”, in *Art & Queer Culture*, Phaidon, London, 2013, p. 33.
- 36.— Roland Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narratives,” in *The Semiotic Challenge*, translated by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1988, p. 128.
- 37.— Craig Owens, “The Medusa Effect, or, the Spectacular Ruse”, in *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 192.
- 38.— “If I can’t dance, I don’t want to be part of your revolution” from her autobiography *Living my Life*, Knopf, New York, 1931.
- 39.— Andrew Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham, 2005, p. 23.
- 40.— From the lecture “The Spirit of Recession”, 2013. [<http://clocktower.org/show/paul-chan-the-spirit-of-recession>] accessed 29 December 2016.
- 41.— As The Velvet Underground said: “For All Tomorrow’s Parties”.
- 42.— Eve Meltzer, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Anti-humanist Turn*, The University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- 43.— From the introduction to Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham, 2010.
- 44.— Adrian Rifkin, “Sexual Anaphora: A reverie of kinds...”, *Parallax*, vol. 14, 2008.
- 45.— Moe Meyer, *An Archaeology of Posing: Essays on Camp, Drag and Sexuality*, Maca-ter Press, LaVergne, TN, 2010, p. 1.
- 46.— *Ibid.*, 40.
- 47.— One of Ernst Gombrich’s central theses, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Pantheon Books, London, 1956. There he also explained that no gesture can be represented without previously having been codified by dance.
- 48.— See Gregg Bordowitz, *The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004.
- 49.— Quoted in Susan Sontag, “Notes on Camp”, *Partisan Review*, Fall 1964, Note 2, p. 530.
- 50.— See Severo Sarduy, “Barroco”, in *Obra completa. Tomo II*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Madrid, 1999, pp. 1195–1262.





## Abismar la disidencia: performance, narración y reflexividad en Cabello/Carceller

— Juan Albarrán —

En el verano de 2015 pude visitar la 56ª Bienal de Venecia. En los Giardini di Castello, el Pabellón español, comisariado por Martí Manen bajo el título *Los sujetos*, presentaba tres trabajos de Cabello/Carceller, Francesc Ruiz y Pepo Salazar que giraban en torno a la figura de Dalí<sup>1</sup>. Desde un vestíbulo pintado de rosa intenso, en el que se proyectaban audiovisuales —entrevistas, programas de televisión— sobre el artista de Figueres, se accedía a cada una de las tres propuestas. El proyecto de Cabello/Carceller, *El Estado de la Cuestión \_un ensayo performativo*, ocupaba dos salas al fondo del pabellón. En la primera, a la izquierda, el espectador encontraba varios objetos. Un pequeño cuadro que representaba un tormentoso paisaje marino colgaba de una cuerda en la pared; al fondo, en una tela estampada que pendía del techo se podía leer «El drag es político»; dos mesas-vitrinas cobijaban algunos fetiches: una sortija con la inscripción «Resiste», una navaja como la que aparece en la escena inicial de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929), vinilos de Amanda Lear, libros de Judith Butler, Mary Shelley, Carla Lonzi o Hannah Arendt, fotografías, etc. En un primer vistazo, al margen de algunas relaciones obvias —Dalí-Buñuel, Butler-drag, Dalí-Lear-drag, etc.—, resultaba difícil encontrar un sentido coherente para ese conjunto tan heterogéneo. En la sala contigua se proyectaba un vídeo. Una pequeña plataforma-escenario de madera ocupaba el centro del espacio en penumbra, que se extendía entre la pantalla y el banco en que me senté para ver la proyección. Todos los objetos que se exponían en la sala anterior aparecían de un modo u otro en la ficción: una emigrante subsahariana llega al Pabellón de España cargando a la espalda el pequeño cuadro de un mar enfurecido. Pasa la noche en el edificio, donde, por la mañana, descubre a otros tres personajes que esperan para participar en un *casting*: «Querida, has entrado en Europa, y Europa es un *casting* permanente». Las cuatro protagonistas comparten momentos e historias —siempre relacionados con su sexualidad disidente— en los que los referidos fetiches desempeñan un papel central.

La acción fue filmada en el pabellón en febrero de 2015, semanas antes de la inauguración de la bienal, en el mismo espacio que los visitantes recorriamos entre junio y noviembre. La plataforma-escenario era la misma que ocupaban las protagonistas al final de la cinta, cuando interpretan el baile Madison de *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964) al ritmo del tema *I Am a Mystery* (1987), de Amanda Lear:

«Am I real? Or am I illusion? [...] The reason for it all mystifies the nation» [¿Soy real? ¿Soy una ilusión? [...] La lógica de todo esto desconcierta a la nación]. De identidades reales o ilusorias, ellas estuvieron físicamente allí, ante nosotros, en el espacio de la representación que estaba al mismo tiempo en la pantalla y en el pabellón. Esa arquitectura concebida para la representación nacional fue, primero, el plató en que Cabello/Carceller rodaron la performance de unos personajes inadaptados y, después, la sala de exposición y proyección en que tuvimos acceso a la historia, a sus fetiches, a su registro videográfico. Esta forma de proceder, capaz de desencadenar un solapamiento de tiempos y espacios de producción y recepción, ha sido desarrollada por las artistas en varios proyectos recientes. En este texto voy a centrarme en tres de ellos —*El Estado de la Cuestión* \_un ensayo performativo, 2015; *Suite Rivolta. Una propuesta estética para la acción*, 2011; *Off Escena: Si yo fuera...*, 2010-2011— con el objetivo de explorar las potencialidades de un modo de narrar que tiene un largo recorrido en ámbitos literarios y cinematográficos, pero que adquiere una nueva dimensión en los proyectos híbridos —instalativos, performativos y audiovisuales— de Cabello/Carceller.

\* \* \* \*

El vídeo de *Off Escena: Si yo fuera...* arranca con las voces de las artistas dirigiéndose a su público. Su objetivo, explican, es hacer una película con un escenario y un limitado equipo técnico: «El guión incluye a cuatro personajes. Ellas conocen bien lo que es vivir encerradas. La película será un éxito en la medida en la que vosotros consigáis evadiros y olvidaros de que lo que estáis viendo es ficción [...] Y como lo que vais a ver es teatro, cuanto más artificial sea, más real os parecerá». Cuatro personajes —cuatro reclusas del Centro Penitenciario de Mujeres Madrid I Alcalá-Meco— entran en la antigua cámara frigorífica que acoge el programa Abierto x Obras de Matadero Madrid. Conversan sobre la libertad, fantasean acerca de qué harían si fuesen ricos —saben bien que los ricos no entran en la cárcel—, bailan y cantan al compás de *Si yo fuera rico* (*If I Were a Rich Man*), tema compuesto en 1964 para el musical *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the Roof*) por Sheldon Harnick y Jerry Bock, y popularizado en la película de 1971 dirigida por Norman Jewison. En un momento dado, descubren y ondean una bandera confeccionada con lona de andamio en la que se lee «Sujetos imprevistos», expresión extraída del escrito de Carla Lonzi «Escupamos sobre Hegel» (1970)<sup>2</sup>. Después, una de las protagonistas se enfunda un mono azul para pintar con pintura blanca la frase «Pregunta y habla» —inversión del «Don't ask, don't tell» extendido en el ejército norteamericano para silenciar la homosexualidad— en el muro negro que cierra un escenario levantado frente a la puerta de la sala.

Cuando el visitante entraba en el espacio de Abierto x Obras, se encontraba con ese mismo escenario. Sobre él, la bandera, el mono, el cubo de pintura y la frase pintada. Al otro lado del muro

se levantaba un complejo andamiaje metálico que, a modo de gran tramoya provisional y casi carcelaria, conectaba los dos ámbitos de la representación: la escena de la acción registrada en el pasado y la pantalla en la que se proyectaba la película en el presente del espectador. Desde una grada dispuesta al fondo de la sala, este podía asistir al espectáculo teatral —«como lo que vais a ver es teatro...»— que tuvo lugar cuando las circunstancias permitieron a las reclusas salir de prisión para rodar. De nuevo, ellas estuvieron allí y los elementos de la acción todavía lo están. El visitante que penetra en la antigua cámara frigorífica se ve atrapado en un entretiempos. Su presente colisiona con el pasado de la performance. La historia deja ver su trama narrativa, nos cuenta su hacerse: «—Tía, ¿dónde estamos? —En una cárcel, parece. —¿Sí? Yo creo que es una película...». ¿Cómo olvidar que lo que vemos es una ficción cuando sus directoras nos hablan en primera persona, cuando las intérpretes no profesionales nos recuerdan que se trata de un filme, cuando estamos dentro del plató, frente al decorado, en los espacios y ante los objetos que aparecen en pantalla? Como es sabido, este tipo de relato especular y autorreflexivo, del cual es fácil encontrar ejemplos en las historias de la literatura y el cine —*Los monederos falsos* (André Gide, 1925), *La celosía* (Alain Robbe-Grillet, 1957), *Ocho y medio* (Federico Fellini, 1963), *Carmen* (Carlos Saura, 1983), entre un largo etcétera—, se conoce como «abismación» o puesta en abismo. La *mise en abyme* ha generado intensos debates teóricos, la mayor parte de los cuales giran en torno a la politicidad supuestamente inherente al desvelamiento de los mecanismos de la ficción; desvelamiento que se sirve de un vasto y heterogéneo repertorio de recursos que hacen que el relato se vuelva sobre sí mismo en grados variables y a través de giros muy diversos<sup>3</sup>.

El trabajo de Cabello/Carceller añade a las metaficciones literarias, teatrales y cinematográficas elementos espaciales, objetuales y presenciales propios de las artes visuales y performativas. Sus proyectos no se limitan a la deconstrucción de las formas narrativas tradicionales, principal objetivo de la puesta en abismo. Los engranajes de la ficción son desvelados no solo dentro de la pantalla —o sobre la hoja de papel, o en la ventana escénica que domina los teatros a la italiana—, sino, principalmente, en el proteico espacio en que se recepciona y produce la película: la sala de exposiciones, convertida en un gran escenario que cobija otras pequeñas escenas que, a su vez, remiten siempre a una escena social de escala mayor que contendría a las dos anteriores. En lo que Barthes denominaba «artes diópticas»<sup>4</sup> —cine, teatro, literatura y pintura—, las rupturas y continuidades narrativas se producen siempre dentro de los límites del cuadro, por más que lo que suceda en su interior se refiera a o se proyecte sobre un afuera. En los trabajos de Cabello/Carceller no hay un único marco que encierre la historia, sino que son varios los marcos —audiovisual, escénico-instalativo, institucional— que se cruzan hasta implosionar en una red de representaciones que nos sitúa dentro de la acción. Es decir, aunque la selección de personal en la

que, parece, van a participar los personajes de *El Estado de la Cuestión* bien podría ser el *casting* de esa misma película —el *casting*, incluso, de la bienal, donde los pabellones nacionales compiten en una Europa que «es un *casting* permanente»—; aunque la película en que parecen encerradas las reclusas de *Off Escena* es la que se proyecta en la cámara frigorífica; pese a ello, los juegos de espejos en que nos vemos atrapados en estos trabajos desbordan el cuadro audiovisual para alcanzar y cuestionar los espacios institucionales y realidades sociales que dan sentido a la trama.

En esas escenas abismadas, los objetos desempeñan un papel fundamental. Kristine Stiles interpretó los objetos derivados de —utilizados o producidos en— la performance «clásica» como comisuras —*commissures*— que conectaban el tiempo del espectador y el de la acción, nodos de intensidad y sentido en que los cuerpos de artistas y público podían entrar en contacto<sup>5</sup>. Del mismo modo, en *Off Escena* —también en *El Estado de la Cuestión*— las reliquias-fetiches condensan y transmiten parte del significado de las acciones y empujan al espectador hacia la temporalidad de la performance. Esos objetos permanecen en el mismo lugar en que fueron activados, están aquí, junto a nosotros. Las acciones que les dieron sentido reverberan en las paredes de la sala: la pancarta «El *drag* es político» nos recuerda que la disidencia sexual también es disidencia política; la bandera ondeó en la sala, tal y como vemos en el vídeo, pero podría volver a ser agitada por otros sujetos imprevistos —¿nosotros, quizá?—; el mono azul cobijó un cuerpo disidente que sueña, desea, duda y nos incita a disentir. Con todo ello, Cabello/Carceller movilizan una toma de conciencia a varios niveles: toma de conciencia de los medios de representación, de su funcionamiento, limitaciones e hibridaciones; toma de conciencia del potencial liberador y del carácter construido de la ficción, tan codificada como las identidades culturales o sexuales que condicionan nuestro ser social; toma de conciencia, por último, del lugar en el que se plantea el conflicto que va a transformar la vida de los personajes, de los intérpretes y, cabe esperar, también de los espectadores.

\* \* \* \*

*Suite Rivolta. Una propuesta estética para la acción* (2011) es una pieza musical en tres movimientos bailados sobre texto, estrategia que Cabello/Carceller han desarrollado en trabajos posteriores como *Bailar El género en disputa*, iniciado en 2013. En esta *suite*, por tanto, la música ha sido sustituida por «un texto que alude a la necesidad de pasar a la acción en las calles para no perder el espacio público como lugar de disenso»<sup>6</sup>. Una voz en *off* lee la coreografía que dos bailarinas profesionales provenientes de tradiciones diferentes bailan en el cubo blanco de la galería madrileña Elba Benítez. En el primer movimiento, una bailarina de danza contemporánea interpreta el texto de forma enérgica: «Risas y gritos y golpes y sangre y pancartas y banderas ondeantes. Signos de liber-

tad [...] No es fácil que la gente se levante. Solo ocurre cuando no podemos más [...] Blanco sobre blanco. Parece que no hay nada, pero ahí está...». Al final del movimiento, grafitea con un aerosol blanco sobre la pared blanca la palabra «Rivolta», en alusión al movimiento italiano Rivolta Femminile, liderado por Lonzi. La segunda parte de la pieza es interpretada por una bailarina de danza española: «Unos segundos antes había podido ver aquellos ojos enrojecidos y el grito doloroso que ahogaban. Ahora solo contemplaba un cuerpo caído». La bailarina extiende un pañuelo que lleva atado al cuello, en el que se puede leer «¿Cuándo?». En el movimiento final, ambas bailan juntas haciendo dialogar dos tradiciones distintas, lo contemporáneo y lo español. Se retan, se buscan, se encuentran?: «Avanza el día y no se han visto, pero se reconocen. En la rabia y en la energía que no han conseguido apagar [...] La revuelta... cuando empieza no se puede parar». Al grito de «¡Acción!» empiezan a lanzar pasquines por la sala, como si esta se hubiese convertido en un espacio para la protesta política. Salen de escena y una voz ordena: «¡No corten!».

*Suite Rivolta* se presentó por primera vez en la galería Elba Benítez, en el mismo espacio en que había sido rodada, proyectada en tres episodios diferentes, «variando durante tres semanas el espacio expositivo, en abierta referencia a la exposición de Felix Gonzalez-Torres, *Every Week There Is Something Different* [Cada semana hay algo diferente], celebrada veinte años antes en la galería Andrea Rosen de Nueva York»<sup>8</sup>. Junto al vídeo y a otras obras de las artistas, podía adivinarse la pintada «Rivolta», blanco sobre blanco, grito latente en la pared de una galería de arte. El espacio aséptico del mercado, ámbito paradigmático de la desactivación política del arte español postransicional, era penetrado por una llamada a la revuelta social, que conectaba con las movilizaciones del 15-M, entonces activas en la capital.

Como en los dos trabajos analizados más arriba, la proclama política, en forma de pancarta, bandera, pañuelo o pintada, irrumpe en el espacio del arte. El lenguaje se pone en juego como un elemento capaz de reconfigurar las relaciones entre los sujetos que protagonizan cada una de las historias, y entre estos y los posibles visitantes de las exposiciones. El texto es la base de la acción. Y aunque sean las artistas las que escriben esos «guiones» —en el caso de *Off Escena*, en colaboración con las reclusas—, son actrices no profesionales las que los interpretan de una manera nunca convencional —o bien bailarinas a las que se las invita a trabajar desde y a la vez fuera de sus registros habituales. En este sentido, las artistas explican: «Un no-actor siempre te contradice al poner en evidencia la artificialidad de la actuación y buscar en lugares comunes con recursos no estudiados. Te contradice cuando actúa como un profesional, porque no parece un *amateur*, te contradice cuando actúa como un *amateur* porque los públicos creen descubrir el engaño en una actuación no resuelta de una manera acorde a los cánones y su mirada se torna compasiva ante lo que parece un fracaso que es un éxito que es un fracaso»<sup>9</sup>.

El actor, por tanto, reformula lo expuesto en el texto, tiende a desobedecer las instrucciones en él contenidas. De alguna manera, se separa de los rasgos psicológicos del personaje, que, se supone, debe hacer suyos. Los actores no profesionales que aparecen en estos trabajos se interpretan a sí mismos como individuos desubicados, des-centrados, no normativos. Y, sin embargo, en el proceso de interpretación, se abre una brecha entre lo que estos sujetos parecen o creen ser, cómo son reconocidos en el espacio social —bolleras, maricas, negras, sudacas, reclusas— y lo que devienen en la ficción donde se plantean —sin llegar nunca a resolverse— los conflictos. El lenguaje marca nuestros cuerpos y determina nuestras identidades sociales. «Somos lo que nos nombran, o lo que nos nombramos. Y hay quien prefiere no nombrarse. ¿Para qué?», reflexiona uno de los personajes de *El Estado de la Cuestión*. Cabello/Carceller nos invitan a desobedecer. Nos convierten en agentes de una performance desde la cual repensar la pertinencia de acatar las interpelaciones que nos configuran como sujetos. En esas historias, el lenguaje —«Rivolta», «¿Cuándo?», «Sujetos imprevistos», «Pregunta y habla», «El drag es político», «Resiste»— se presenta como el detonante de una acción futura o, al menos, como la semilla de una duda. En trabajos anteriores —la trilogía *MicroCinema. Actos 1-3*, 2004-2007; *Archivo: Drag modelos*, desde 2007—, las artistas habían investigado los modos en que ciertos estereotipos cinematográficos contribuían a moldear los comportamientos asociados a la masculinidad heteronormativa, pero también la capacidad de los sujetos para apropiarse de esos mismos estereotipos como matrices sobre las que construir masculinidades alternativas. En ambos casos, el lenguaje cinematográfico se descubre como una poderosa arma de subjetivación. Así, si la identidad de género debe entenderse, siguiendo la conocida teorización de Butler, «como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos»<sup>10</sup>, abismar los gestos de disidencia contribuiría a producir conocimiento sobre los códigos que se adhieren a nuestros cuerpos, pero también acerca de la posibilidad de resistirse al mandato social —performativo— que nos obliga a repetir conductas represivas sobre las que cimentar identidades normativas.

Frente a esos héroes cinematográficos de identidades estables, compactas y normativas, las protagonistas de las películas de Cabello/Carceller dudan, se transforman, se muestran desorientadas y se empoderan ante nosotros. Como explican las artistas, «los procesos que empleamos buscan producir una sensación de extrañamiento, una suerte de “afuera” provocado por lo inadecuado de las situaciones. En el caso de los vídeos, muchos de nuestros personajes parecen estar fuera de tiempo y lugar, parecerían estar también “fuera de cuerpo”, en un cuerpo que se siente incómodo en lo real, que tiene una vida inadecuada. Finalmente, son personajes “sinceros” que reconocen su incapacidad para adaptarse al mandato social. Los escenarios están también, como los cuerpos, a medio construir, o son apenas existentes; no colaboran en arropar una historia naturalista, no buscan una relación empática»<sup>11</sup>.

Extrañamiento, inadecuación, rechazo al naturalismo y la empatía. Es fácil encontrar aquí conexiones entre los planteamientos de Cabello/Carceller y los pilares de la estética brechtiana; y esto es así aunque sus *displays* expositivos estén, como no podría ser de otra manera, muy alejados de la concepción del espacio escénico del dramaturgo alemán, apegado a los teatros a la italiana. Pese a lo que las artistas sugieren al principio de *Off Escena*, su trabajo no es teatro. Con Brecht, no obstante, parecen mantener un diálogo productivo. Comparten un mismo objetivo: la voluntad de desencadenar una reflexión en el espectador que le mueva a la acción. En los proyectos de Cabello/Carceller no hay, en sentido estricto, una cuarta pared que derribar, pero sí una ficción —narrativa, identitaria— que desenmascarar. Como en el teatro épico, sus personajes son sujetos corrientes —marginales, incluso— que encarnan contradicciones sociales sobre las que se construyen tramas sin finales heroicos. Las relaciones entre esos sujetos están en el centro de la historia. El distanciamiento que el dramaturgo alemán planteaba en varios niveles —entre el actor y su personaje, entre el público y la representación, entre los distintos sujetos que configuran el público— también opera en estos trabajos, potenciado por el tipo de narratividad y los procedimientos de puesta en abismo ya aludidos, así como por recursos como la introducción de piezas musicales. En ese sentido, las obras Cabello/Carceller eluden su adscripción a género alguno: danza sin música, teatro sin público, cine sin narración, películas que pretenden ser teatro, teatro musical del que solo quedan objetos y un registro videográfico. Piezas, en cualquier caso, que no renuncian al carácter lúdico y a los elementos corporales propios de cada uno de esos géneros. El núcleo audiovisual de los proyectos de Cabello/Carceller carece de un continuo narrativo convencional. Las películas se plantean como una sucesión de escenas —cuadros, actos— contruidos con una pobreza medial que bien podría leerse como una crítica a la estética tecnofílica predominante en la producción de videoarte. A Brecht también le gustaban los eslóganes políticos. En la puerta de su habitación en la residencia de estudiantes de la Universidad de Múnich, el joven Brecht colgaba consignas con las que pretendía remover las conciencias de sus colegas. Una de ellas parece resonar en *Off Escena*: «un idiota pobre es un idiota; un idiota rico es un rico»<sup>12</sup>. Por último, los trabajos de Cabello/Carceller aquí analizados tienen también un carácter didáctico, en el sentido brechtiano del término. No creo que sus proyectos participen, como en ocasiones se ha querido ver, del giro educacional que desde hace poco más de una década tiende a integrar los roles de artista, mediador y comisario. En sus piezas no existe una voluntad colaborativa o conversacional, su objetivo no es ni mucho menos poner en marcha procesos educativos que hagan más porosos los espacios institucionales —con los que mantienen un tenso diálogo—. Como sucedía en las piezas didácticas de Brecht —*Lehrstücke*—, la desnudez de los espacios contruidos por Cabello/Carceller —provisionales, precarios, sin escenografía ni apenas atrezzo—, el hecho de que los actores no

sean profesionales y la visibilización de las técnicas y procesos que sustentan la performance intensifican la relación entre personajes —siempre presentes en la proyección— y espectadores —capaces de devenir actores—. La revuelta solo será posible si la acción colectiva de un nuevo sujeto para la historia —este sí, distinto al sujeto en que pensaba Brecht: la clase obrera— se extiende más allá de los límites espacio-temporales de la obra. Así, sus trabajos nos entrenan para la batalla política que se juega a nuestra salida de la sala y que, en varios sentidos, se ha representado en su interior.

\* \* \* \*

La sala, por supuesto, tiene su importancia. *El Estado de la Cuestión*, *Suite Rivolta* y *Off Escena* podrían considerarse proyectos *site specific*<sup>13</sup>, diseñados teniendo muy en cuenta sus respectivos contextos institucionales<sup>14</sup>. De algún modo, estos trabajos tienen un significado pleno cuando el espectador se enfrenta con ellos en los espacios para los cuales fueron pensados, el Pabellón de España en los Giardini, la galería Elba Benítez y Abierto x Obras. Esto no significa que sus vídeos no puedan ser mostrados de manera independiente o que las posibles reconstrucciones de los elementos instalativos carezcan de pertinencia, pero sí que, inevitablemente, estas nuevas versiones pueden verse afectadas, en grados variables, por los habituales *décalages* de sentido que afectan a todo *re-enactment* de trabajos concebidos con una importante carga experiencial. Abierto x Obras, en el antiguo matadero municipal de Legazpi, es una sala industrial en el corazón de un gran complejo fabril cargado de memorias<sup>15</sup>, convertido hoy en un centro de creación contemporánea. El pabellón está marcado en términos simbólicos no solo por ostentar la representación de una cultura nacional<sup>16</sup>, sino también por los proyectos artísticos que a lo largo de los años han ido sedimentando significados en ese mismo espacio. La galería Elba Benítez, inaugurada en 1990, es el ámbito que, *a priori*, parece menos connotado culturalmente y, sin embargo, allí se han producido varios trabajos de las artistas, entre los que destaca  *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* (2004), quizá la obra más conocida de Cabello/Carceller.

Estos tres espacios asisten al retorno desbaratador de los excluidos. Ámbitos destinados a promocionar y fortalecer el tejido artístico español, tradicionalmente despolitizado, chovinista, machista y lesbóforo, son ocupados por sujetos que han sido marginados por su condición sexual, nacionalidad o extracción de clase. Sujetos con los que no necesitamos empatizar para tomar conciencia de la complejidad de ciertos problemas sociales. Individuos que se transforman en las performances y que, por fin, pueden negociar las pautas de la/su representación<sup>17</sup>. En los dispositivos abismados diseñados por Cabello/Carceller nos enfrentamos a situaciones que nos ayudan a comprender qué sujetos —cómo y por qué— quedan fuera de juego en un Estado del bienestar que se desmorona; qué sujetos son marginados por una concepción excluyente de la identidad se-



xual; cómo friccionan los pilares de nuestra identidad cultural —lo español condensado en el baile o representado en el pabellón— y una contemporaneidad artística supuestamente progresista y emancipadora. Las contradicciones puestas en escena conectan los marcos instalativo, audiovisual y social, atraviesan nuestros cuerpos y se proyectan más allá del umbral de la sala de exposiciones, en el territorio en que lo artístico se encuentra con lo social.

- 1.- Martí Manen (ed.), *Los sujetos, Pabellón español, 56ª Exposición Internacional de Arte la Bienal de Venecia*, Turner, Madrid, 2015.
- 2.- Se trata de la pieza de Cabello/Carceller *Sujetos imprevistos. After Carla Lonzi* (2010), que se completa con dos páginas extraídas del libro de Lonzi repletas de tachaduras en las que solo puede leerse: «Quien no pertenece a la dialéctica amo-esclavo toma conciencia e introduce en el mundo el Sujeto imprevisto». Estas dos páginas también estaban expuestas en una de las vitrinas de *El Estado de la Cuestión*.
- 3.- Entre la vasta bibliografía dedicada a la abismación, Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, París, 1977; Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, Nueva York, 1992; Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique: Essai de typologie*, Éditions du Céfal, Liège, 2000.
- 4.- Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, París, 1982, p. 87: «La escena, el cuadro, el plano, el rectángulo recortado, ahí la condición que permite pensar el teatro, la pintura, el cine, la literatura, es decir, todas las artes distintas a la música, que podríamos calificar como artes diópticas».
- 5.- Kristine Stiles, «Alegría incólume: acciones artísticas internacionales», en Paul Schimmel (ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, vol. 3, Alias, México DF, 2012, pp. 21-24.
- 6.- Cabello/Carceller, *Suite Rivolta. Una propuesta estética para la acción*, ver el texto sobre esta obra en este mismo volumen, pp. 192-195.
- 7.- «Ambos personajes habitan la soledad entre la multitud hasta que se reconocen y encuentran en un ejercicio de complicidad solidaria. Al igual que en el resto de nuestros trabajos, habitan un espacio vacío o desolado, se mueven solitarias en un entorno en el que se supone deberían inscribirse. Son los inadaptados.» Cabello/Carceller, «Algunas paradojas de la performance y de su relación con los sujetos escindidos: textos, baile, colección», en Juan Albarrán e Iñaki Estella (eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, Brumaria, Madrid, 2015, p. 266.
- 8.- Cabello/Carceller, *Suite Rivolta...*, *op. cit.*
- 9.- Cabello/Carceller, «Algunas...», *op. cit.*, p. 259.
- 10.- Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Madrid, 2007, p. 273.
- 11.- María Virginia Jaua, «Perspectivas y paradojas de la práctica artística.

- Entrevista con Cabello/Carceller», *Concreta*, núm. 4, otoño 2014, reproducida en las páginas 109-117 de esta publicación.
- 12.- Juan Carlos Rodríguez, «Brecht y el poder de la literatura», en *Brecht, siglo xx*, De Guante Blanco/Comares, Granada, 1998, p. 25.
- 13.- Sobre el origen y evolución del concepto *site specific*: Olga Fernández López, «Travesía site specific: institucionalidad e imaginación», en *11 Artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Matadero, Madrid, 2011.
- 14.- El interés de Cabello/Carceller por los marcos institucionales es anterior a estos trabajos y puede apreciarse en *A/O (Caso Céspedes)* (2009-2010), *Ejercicios de poder* (2005) e, incluso, en intervenciones que, durante los años noventa, las artistas realizaban en los espacios expositivos durante los procesos de montaje de sus piezas.
- 15.- La asociación cultural Memorias en Red ha trabajado en la recuperación de esas memorias —«la memoria vecinal y obrera, la idea de muerte animal y la memoria de la violencia política del franquismo»— en el proyecto *Memoriadero*: <http://memoriasenred.es/category/blog-memoriadero/>
- 16.- En la presentación del proyecto español para la 56ª edición de la Bienal, redactada desde instancias ministeriales, podía leerse: «Desde la primera edición de este importante evento en 1895, España ha querido privilegiar su presencia en esta ineludible cita con el arte, con el objetivo fundamental de mostrar a escala internacional sus más destacadas manifestaciones culturales y la excelencia de los artistas españoles más actuales [...] Una pluralidad de expresiones, en definitiva, que históricamente ha tenido cabida en el magnífico Pabellón nacional con el que España tiene el privilegio de contar desde 1922 en los Giardini di Castello». Dirección de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, «Presentación», en Martí Manen (ed.), *op. cit.*, p. 6.
- 17.- En este sentido, las artistas explican: «A las minorías sociales se les permite tener políticas, pero no poéticas, y lo que nosotros hacemos es poéticas políticas o políticas poéticas, es decir, una mezcla, en el sentido de crear unas subjetividades que van a ser forzosamente nuevas». Sergio Rubira, «Cabello/Carceller conversan con Sergio Rubira», en *11 Artistas... op. cit.*, p. 200.



## Dissidence myse-en-abyme: Performance, narration, and reflexivity in Cabello/Carceller

— Juan Albarrán —

In summer 2015 I visited the 56th Venice Biennale. With the title *Los sujetos* and curated by Martí Manen, the Spanish pavilion in the Giardini di Castello presented three works by Cabello/Carceller, Francesc Ruiz, and Pepo Salazar revolving around the figure of Dalí.<sup>1</sup> A vestibule painted in intense pink, in which audiovisual materials—interviews, TV programs—about the artist from Figueres were shown, led to each one of the three contributions. Cabello/Carceller's project, *The State of the Art a performative essay*, occupied two rooms at the end of the pavilion. In the first one on the left the viewer encountered various objects. A small painting depicting a stormy seascape hung from a string on the wall; at the back of the room one could read on a stamped textile hanging from the ceiling "Drag is political"; two table-display cases guarded an assortment of fetishes: a ring with the inscription "Resist", a razor like the one that appears in the essential scene of *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), records by Amanda Lear, books by Judith Butler, Mary Shelley, Carla Lonzi, or Hannah Arendt, photographs, etc. Aside from some obvious relationships—Dalí-Buñuel, Butler-drag, Dalí-Lear-drag, etc.—at first glance it was difficult to discover any coherent sense in such a heterogeneous ensemble of objects. In the adjacent room a video was projected. A small platform-stage occupied the center of the space, in a darkness extending from the screen to the bench on which I sat to watch the projection. All of the objects displayed in the previous room appeared in one way or another in the fiction: a sub-Saharan female immigrant arrives in the Spanish pavilion carrying the small painting of the raging sea. She spends the night in the building, where in the morning she discovers three other characters waiting to take part in a casting: "My dear, you've entered Europe, and Europe is a permanent casting." The four characters share moments and stories—always linked to their dissident sexuality—in which the above-mentioned fetishes play a key role.

The action was filmed in the pavilion in February 2015, weeks before the inauguration of the Biennale, in the same space that visitors occupied between June and November. The platform-stage was the same that the characters occupied at the end of the video, when they interpreted the Madison dance from *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964) to the strains of *I'm a Mystery* (1987) by Amanda Lear: "Am I real? Or am I illusion? [...] The rea-

son for it all mystifies the nation.” Whether of real or illusionary identities, they had physically been there, before us, in the space of the representation that simultaneously existed on the screen and in the pavilion. The architecture conceived for national representation was, firstly, the set in which Cabello/Carceller filmed the performance of a few a few social misfits and, afterwards, the room of the exhibition and projection in which we had access to the story, its fetishes, its video recording. This procedure, capable of overlapping the times and spaces of production and reception, has been developed by the artists in various recent projects. In this text I would like to focus on three of them: *The State of the Art\_ a performative essay*, 2015; *Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for Action*, 2011; *Off Scene: If I Were...*, 2010–2011. My objective is to explore the potential of a form of narration that has enjoyed a long history in literary and film spheres, but acquires a new dimension in the hybrid projects—installations, performances, audiovisuals—by Cabello/Carceller.

\* \* \* \*

The video *Off Scene: If I Were...* begins with the voices of the artists speaking to the audience. Their aim is, they explain, to make a film with a stage and a reduced technical crew. “The script includes four female characters. They know very well what living locked up is like. The film will be successful to the extent that you are able to escape and forget that what you are seeing is fiction [...]. And since what you will see is theater, the more artificial it is, the more real it will appear to you.” Four characters, four female inmates from the women’s penitentiary Madrid I Alcalá-Meco, enter the former refrigerating chamber that is the venue for the program “Abierto x Obras” [Open for Works] at Matadero Madrid. They talk about freedom, fantasize about being wealthy—they know that the rich do not go to jail—and dance and sing to the tune of *If I Were a Rich Man*, the song written for the 1964 musical *Fiddler on the Roof* by Sheldon Harnick and Jerry Bock, popularized in the film directed by Norman Jewison in 1971. At one point they find and wave a flag made out of scaffolding canvas that says “Unexpected subjects”, a phrase extracted from Carla Lonzi’s text *Let’s Spit on Hegel* (1970).<sup>2</sup> Later, one of the characters puts on blue overalls to write the words “Ask and tell”—an inversion of the widespread motto “Don’t ask, don’t tell” used to silence homosexuality in the United States military forces—in white paint on the black wall that rises behind the stage erected in front of the entrance to the chamber.

When visitors entered the space of “Abierto x Obras” they found that very same stage. Above it the flag, the overalls, the bucket of paint, and the painted slogan. On the other side of the wall a complicated scaffolding arose, a sort of great stage machinery and almost prison-like, connecting the two spheres of

representation: the scene of the action recorded in the past and the screen on which the film was projected during the viewer's present. The audience could watch the theater performance from stands erected at the end of the room—"since what you will see is theater"; a spectacle that occurred when circumstances permitted the inmates to leave prison to shoot the film. Once again, they had been there and the elements of the action were still there. Visitors who enter the former refrigerating chamber are trapped in an intermediary time. Their present collides with the past of the performance. The story reveals its narrative structure, it tells us how it was made: "“Hey guys, where are we? / Looks like a jail. / Really? I think it's a film...” How can we forget that what we are seeing is a fiction when its directors speak to us in first person, when the amateur actresses remind us that we are watching a film, when we are on the set, in front of the set decoration, in the spaces and in front of the objects that appear on the screen? As is well known, this kind of mirroring and self-reflexive narrative, of which there are many examples in the history of literature and film (*The Counterfeiters* (André Gide, 1925), *Jealousy* (Alain Robbe-Grillet, 1957), *8 ½* (Federico Fellini, 1963), *Carmen* (Carlos Saura, 1983), and many others), is known as “self-referentiality” or *mise-en-abyme*. It has generated intense theoretical debates, the majority of which revolve around the political character supposedly inherent in the exposing of the mechanisms of fiction, exposure that employs a vast and heterogeneous repertoire of resources that cause the story to reflect on itself to varying degrees and by means of very diverse turns.<sup>3</sup>

Cabello/Carceller's works add to the literary, theatrical, and cinematographic metafiction the spatial, objectual, and live elements proper to the visual and performative arts. Their projects are not limited to the deconstruction of traditional narrative forms that is the principal objective of the *mise-en-abyme*. The mechanisms of the fiction are revealed not only on the screen—or on the page, or in the scenic window that dominates proscenium theaters—but chiefly in the protean space where its reception occurs and where it is projected: the exhibition room, transformed into a great stage that shelters other smaller stages, which in turn always refer to a social stage at a greater scale that contains the previous two. In what Barthes termed the “dioptric arts”—cinema, theater, literature, and painting—the ruptures and narrative continuities are always produced within the limits of the frame, no matter how much what occurs in its interior refers to or projects towards something outside. In the works of Cabello/Carceller there is no single frame that encloses the story, but several ones—audiovisual, scenic-installative, institutional—that intersect until they implode in a net of representations that situates us inside the action. That is to say, although the selection of personnel that, apparently, the characters of *The State of the Art* are going to participate in could well be a casting for the same film—even the casting of the Bien-

nale, where the national pavilions compete in a Europe that “is a permanent casting”—and although the film in which the inmates in *Off Scene* seem imprisoned in is the one that is projected in the refrigerating chamber, in spite of this, the games of mirrors in these works we are trapped in overflow the audiovisual frame to reach and question the institutional spaces and social realities that lend meaning to the plot.

In these self-referential scenes objects play an essential role. Kristine Stiles interpreted the objects derived from—whether used or produced—in “classic” performances as “commisures” that connect the time of the spectator and that of the action, nodes of intensity and meaning in which the bodies of artists and audience could come into contact.<sup>5</sup> In the same manner, in *Off Scene*—as well as in *The State of the Art*—the relics-fetishes condense and transmit part of the meaning of the actions and push the viewer towards the temporality of the performance. Those objects remain in the same place in which they were activated; they are here, together with us. The actions that bestowed meaning on them reverberate off the walls of the room: The sign “Drag is political” reminds us that sexual dissidence is also political dissidence; the flag fluttered in the room, just like we see in the video, but it could be waved again by other unexpected subjects (by us, perhaps?); the blue overalls covered a dissident body that dreams, desires, doubts, and incites us to dissent. With all this, Cabello/Carceller mobilize awareness at various levels: awareness of the means of representation, of their functioning, limitations, and hybridizations; awareness of the liberating potential and of the constructed character of the fiction, as codified as the cultural or sexual identities conditioning our social being are; and, finally, awareness of the place in which the conflict is located that will transform the lives of the characters, of the actresses, and, hopefully, also of the viewers.

\* \* \* \*

*Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for Action* (2011) is a musical piece in three movements danced to a text, a strategy that Cabello/Carceller have followed in subsequent works such as *Dancing Gender Trouble*, begun in 2013. In this suite, therefore, music has been replaced by a text that refers “to the need to take action in the streets in order to maintain public space as a place of dissent.”<sup>6</sup> A voiceover reads the choreography that two professional dancers from different traditions dance in the white cube of the Madrid gallery Elba Benítez. In the first movement, a performer of contemporary dance interprets the text energetically: “Laughs and screams, and blows and blood and signs and waving flags. Signs of freedom [...] It is not easy to get people up. It only happens when we cannot go on anymore [...] White on white. There seems to be nothing there, but there it is...” At the end of the movement,



she scrawls on the white wall the word “rivolta” in white spray-paint, in allusion to the Italian movement Rivolta Femminile led by Lonzi. The second part of the work is interpreted by a performer of Spanish flamenco dance. “A few seconds before I could have seen those reddened eyes and the painful scream being drowned out. Now I only saw a fallen body.” The dancer extends a kerchief worn around her neck on which one can read “when?”. In the final movement both of them dance together, creating a dialogue between two different dance traditions, the contemporary and the Spanish. They challenge each other, they look for each other, they find each other.<sup>7</sup> “The day advances and they haven’t seen each other, but they recognize each other. In the rage and the energy that they haven’t been able to stifle [...] The revolt...when it begins cannot be stopped.” They begin to throw leaflets through the room to the cry of “action”, as if the gallery has become a space for political protest. They leave the scene and a voice orders “Do not cut!”

*Suite Rivolta* was presented in the Elba Benítez gallery, in the same space in which it had been filmed, projected in three different episodes, “adding new sections to the exhibition every week, in clear reference to Felix Gonzalez-Torres’s *Every Week There Is Something Different*, presented 20 years previously at Andrea Rosen Gallery in New York.”<sup>8</sup> Together with the video and other works by the artists, one could discern the graffiti “Rivolta”, white on white, the latent cry on the wall of an art gallery. The aseptic space of the market, the paradigmatic space of the political deactivation of Spanish art after the transition to democracy, was penetrated by a call to social revolt that linked up with the demonstrations by the 15-M movement then taking place in the city.

As in the two works analyzed above, the political slogan, in the form of poster, flag, kerchief, invades the art space. Language is played with as an element capable of reconfiguring the relationships between the subjects involved in each one of the stories, and between them and the possible visitors to the exhibitions. The text serves as the basis for the action. And even if it is the artists who write those “scripts”, in the case of *Off Scene* together with the inmates, these are amateur actresses who interpret them in a way that is never conventional, or dancers invited to collaborate from—and at the same time outside—their habitual spheres. In this sense, the artists explain: “A non-actor always contradicts you by making evident the artificiality of the performance and by searching in common places for resources that have not been studied. S/he contradicts you by acting like a professional, because s/he does not seem an amateur, and contradicts you when acting like an amateur, because audiences think they have discovered the ruse in a performance not carried out according to the canons; their gaze turns compassionate before what appears a failure that is a success that is a failure.”<sup>9</sup>

Actors, thus, reformulate what is laid out in the text; they tend to disobey the instructions contained in it. In some manner actors separate themselves from the psychological characteristics of the character that one supposes they should make their own. The amateur actors that appear in these works interpret themselves as disoriented, uncentered, non-standard individuals. And yet in the process of interpretation a gap opens up between what these subjects seem to be or what they believe they are, between how they are recognized in the social space—as dykes, gays, blacks, Latinos, inmates—and what they become in the fiction where they address—without ever resolving—the conflicts. Language marks our bodies and determines our social identities. “We are what they call us or what we call ourselves. And some prefer not to call themselves. What for?”, reflects one of the characters in *The State of the Art*. Cabello/Carceller invite us to disobey. They transform us into agents of a performance from which to re-think the pertinence of following the appeals that configure us as subjects. In these stories language—“Rivolta”, “When?”, “Unexpected subjects”, “Ask and tell”, “Drag is political”, “Resist”—is presented as the detonator for a future action or at least as the seed of a doubt. In previous works such as *MicroCinema. Acts 1-3, 2004-2007* or *Archive: Drag Models*, from 2007 on, the artists explored the ways in which certain cinematographic stereotypes contributed to molding the behavior associated with heteronormative masculinity, but also the capacity of subjects to appropriate those same stereotypes as the basis for constructing alternative masculinities. In both cases, cinematographic language is revealed to be a powerful tool of subjectivation. Therefore, if gender identity should be understood, following Butler’s well-known postulation, as “an identity tenuously constituted in time—an identity instituted through a *stylized repetition of acts*”,<sup>10</sup> self-referentially repeating the gestures of dissidence would contribute to generating knowledge about the codes that adhere to our bodies, but also about the possibility of resisting the social—performative—dictate that obliges us to repeat certain repressive behaviors that are the basis for cementing normative identities.

In contrast to those film heroes of stable, compact, and normative identities, the female characters in Cabello/Carceller’s films doubt, are changed, they reveal themselves to be disoriented and they become empowered before us. As the artists explain, “the processes that we use aim to produce a sense of alienation, a sort of ‘outside’ provoked by the inadequateness of the situations. In the case of the videos, many of our characters seem to be out of time and place, they would seem to also be ‘outside the body’, in a body that feels uncomfortable in the real, that leads an inadequate life. Finally, they are ‘sincere’ characters that recognize their incapacity for adapting to the social dictate. The sets, like the bodies, are only half-built or hardly exist; they do not collaborate in defending a naturalistic story, they do not search for an empathic relation.”<sup>11</sup>

Alienation, inadequacy, rejection of naturalism and of empathy. It is easy to find here connections between Cabello/Carceller's approach and the pillars of Brechtian aesthetics; this is so even if their exhibition "displays" are, as could not be in any other way, very far from Brecht's conception of the stage area, so bound to the proscenium theater. Despite what the artists imply at the beginning of *Off Scene*, their work is not theater. They seem, however, to maintain a productive dialog with Brecht. They share a common objective: the will to trigger a reflection in viewers that moves them to action. In Cabello/Carceller's projects there is no fourth wall, in the strict sense, to be torn down, but a fiction-narrative, identitary-to be unmasked. As in epic theater, their characters are normal subjects—even marginal ones—that embody social contradictions on which plots are constructed with heroic ends. The relationships between these subjects are at the center of the story. The distancing that Brecht proposed at various levels—between the actor and his/her character, between the audience and the representation, between the distinct subjects that make up the audience—operates in these works as well, just like the device of introducing musical works. In this sense, Cabello/Carceller's works elude being categorized in any type of genre: dance without music, theater without audience, film without narrative, films that pretend to be theater, music theater of which only objects and a video recording remain. Works that, in any case, do not renounce the ludic character and the physical elements of each one of these genres. The audiovisual nucleus of Cabello/Carceller's projects lacks a conventional narrative continuity. The films appear as a succession of scenes-tableaux, acts—constructed with a poverty of media that could be very well read as a critique of the technophile aesthetics predominant in the production of video art. Brecht too liked political slogans. On the door of his room in the student dormitory at the University of Munich the young Brecht hung slogans with which he aimed to stir the conscience of his fellow students. One of them seems to echo in *Off Scene*: "A poor idiot is an idiot; a rich idiot is a rich man."<sup>12</sup> Finally, the works by Cabello/Carceller analyzed here also include a didactic element in the Brechtian sense of the term. I do not believe that their works, as has occasionally been claimed, participate in the educational turn that for over a decade has integrated the roles of artist, mediator, and curator. There is no collaborative or conversational will in their works, their objective is not stimulating educative processes that make institutional spaces—with which they maintain a tense dialog—more porous. As in Brecht's didactic works, the *Lehrstücke*, the sparseness of the spaces constructed by Cabello/Carceller—provisional, precarious, without sets and almost without props—the fact that the actors are not professionals, and the visibility of the techniques and processes that maintain the performance, all intensify the relationship between

the characters—always present in the projection—and the audience—capable of becoming actors. The revolt will only be possible if the collective action of the new subject for the story—but a subject distinct from the one that Brecht conceived of the working class—extends beyond the spatial-temporal limits of the work. In this way their works train us for the political battle that is fought when we leave the room and which, in a variety of senses, has been represented inside it.

\* \* \* \*

The room of course is important. *The State of the Art, Suite Rivolta*, and *Off Scene* could be considered site-specific projects<sup>13</sup> designed with their respective institutional contexts firmly in mind.<sup>14</sup> In a certain sense, these works acquire their full meaning when the viewer is confronted with them in the spaces for which they were conceived, the Spanish Pavilion in the Giardini, the gallery Elba Benítez, and Abierto x Obras. This does not mean, however, that their videos cannot be projected independently or that the possible reconstructions of their installation elements lacks relevance, but that inevitably these new versions can be affected, to varying degrees, by the customary *décalages* of meaning that affect all reenactments of works conceived with an important dose of experience. Abierto x Obras, in the former municipal slaughterhouse in the district of Legazpi is an industrial space in the heart of an immense meatpacking complex charged with memories,<sup>15</sup> today converted into a center of contemporary arts. The pavilion is marked in symbolic terms not only by exercising the representation of national culture,<sup>16</sup> but also by the artistic projects that over the course of years have deposited sediments of signification in that same space. The gallery Elba Benítez, inaugurated in 1990, is a place that, a priori, seems less culturally connoted, yet it is the place where various works by the artists have been produced, among them *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, (2004), perhaps the best-known work by Cabello/Carceller.

These three spaces assist in the disconcerting return of the excluded. Sites destined for the promotion and strengthening of the Spanish artistic network, traditionally de-politicized, chauvinist, macho, and lesbophobic, they are occupied by subjects who have been marginalized by their sexual, national, or class-origin condition. Subjects with whom we do not need to empathize in order to become aware of the complexity of certain social problems. Individuals who are transformed in the performances and who, finally, can negotiate the terms of their representation.<sup>17</sup> In the self-referential *dispositifs* designed by Cabello/Carceller we confront situations that help us understand which subjects—how and why—have been left out of a crumbling welfare state; which subjects are marginalized by a discriminatory conception of sexual

identity; how friction arises between the pillars of our cultural identity—the Spanish cultural identity in dance or represented in the pavilion—and an artistic contemporaneity supposedly progressive and emancipatory. The staged contradictions link the instalative, audiovisual, and social frames, pierce our bodies, and are projected beyond the threshold of the exhibition room, into the territory where the artistic encounters the social.

- 1.- Martí Manen (ed.), *Los sujetos, Spanish Pavilion, 56a Exposición Internacional de Arte la Bienal de Venecia*. Turner, Madrid, 2015.
- 2.- This refers to the work by Cabello/Carceller *Unexpected Subjects (After Carla Lonzi)* (2010), which contains two pages extracted from Lonzi's book (*Sputiamo su hegel*. Rivolta Femminile, Milan, 1970) covered with crossing-outs, where one can only read: "Not being trapped within the master-slave dialectic, we become conscious of ourselves; we are the unexpected subject." These two pages are also shown in one of the display cases in *The State of the Art*.
- 3.- From the vast bibliography dedicated to the mise-en-abyme see Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Seuil, Paris, 1977; Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, New York City, 1992; Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique: Essai de typologie*. Éditions du Céfal, Liège, 2000.
- 4.- Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", in *Image, Music, Text*, selected and translated by Stephen Heath. The Noonday Press, New York City, 1977, pp. 69-79, here p. 70: "The scene, the picture, the shot, the cut-out rectangle, here we have the very condition that allows us to conceive theatre, painting, cinema, literature, all those arts, that is, other than music and which could be called *dioptric arts*."
- 5.- Kristine Stiles, "Uninterrupted Joy: International Art Actions", in Paul Schimmel (ed.), *Out of Actions. Between Performance and the Object (1949-1979)*. London, Thames and Hudson; Los Angeles, MOCA, 1998, pp. 229-231.
- 6.- Cabello/Carceller, *Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for Action*, see the text on this work in this same volume, pp. 192-195.
- 7.- "Both characters inhabit the loneliness in the crowd until they recognize and find each other in an exercise of complicity and solidarity. Like in the rest of our works, they inhabit an empty and desolate space, they move alone in an environment in which one assumes they should inscribe themselves. They are the social misfits." Cabello/Carceller, "Algunas paradojas de la performance y de su relación con los sujetos escindidos: textos, baile, colección", in Juan Albarrán and Iñaki Estella (eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Brumaria, Madrid, 2015, p. 266.
- 8.- Cabello/Carceller, *Suite Rivolta...*, *op. cit.*
- 9.- Cabello/Carceller, "Algunas paradojas", *op. cit.*, p. 259.
- 10.- Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist

- Theory”, in *Theatre Journal*, vol. 40, 4, Dec. 1988, p. 519.
- 11.— María Virginia Jaua, “Perspectivas y paradojas de la práctica artística. Entrevista con Cabello/Carceller”, in *Concreta*, 4, Fall 2014, reproduced in pages 119–127 of this publication.
- 12.— Juan Carlos Rodríguez, “Brecht y el poder de la literatura”, in *Brecht, siglo XX*. De Guante Blanco/Comares, Granada, 1998, p. 25.
- 13.— On the origin and evolution of the concept of “site specific”: Olga Fernández López, “Site Specific Journey: Institutionalism and Imagination”, in *11 Artists in a Cold Store. Conversations on Site Specific Art*. Matadero, Madrid, 2011.
- 14.— Cabello/Carceller’s interest in the institutional framework precedes these works and can be detected in *A/O (Céspedes Case)* (2009–2010), *Exercises of Power* (2005), and even in the interventions the artists realized in the exhibition spaces during the process of the set-up of their works.
- 15.— The cultural association “Memorias en Red” has worked on recuperating those memories, the memories of neighbors and workers, the idea of animal slaughter, and the memory of the political violence of Francoism, in the project *Memoriadero*: <http://memoriasenred.es/category/blog-memoriadero/>
- 16.— The presentation of the Spanish project for the 56th edition of the Venice Biennale, formulated by the ministry, stated that “Since the first edition of this important event in 1895, Spain has sought to strengthen its presence in this obligatory encounter with art, with the primary objective of demonstrating at an international level its most outstanding cultural production and the excellence of the most recent Spanish artists [...] A plurality of expressions, that is, which historically has been mounted in the magnificent pavilion that Spain has had the privilege of using since 1922 in the Giardini di Castello.” Dirección de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, “Presentación”, in Martí Manen (ed.), *Los sujetos, Spanish Pavilion, 56a Exposición Internacional de Arte la Bienal de Venecia*. Turner, Madrid, 2015, p. 6.
- 17.— In this sense the artists explain: “Social minorities are allowed to have politics, but not poetics, and what we do is political poetics or poetic politics, that is, a mixture, in the sense of creating subjectivities that will necessarily be new.” Sergio Rubira, “Cabello/Carceller speak with Sergio Rubira”, in *11 Artists. op. cit.*, p. 200.





## Precariedad queer, la búsqueda de trabajo y la cuestión del personaje

— Griselda Pollock —

Se las invitó mediante una convocatoria abierta.

Los *casting* forman parte de esa aspiración generalizada de actuar, de crear personajes, de utilizar las expresiones del rostro y los gestos del cuerpo para dar vida al ser íntimo de una persona distinta del actor. Aquellos que desean meterse en el cine o en el teatro deben presentarse ante los directores de *casting* para que se juzgue su capacidad de interpretar el personaje tal y como el director se lo/la imagina. Las audiciones también son solicitudes de empleo en un ámbito en el que el trabajo deseado por el solicitante requiere entrega, descubrimiento y transformación de su yo a través de un «otro». El «otro» puede ser parecido a o distinto de uno en todos esos niveles de lo visible y lo invisible, lo impuesto y lo imaginado, la libertad de las identificaciones infinitas y lo regulado socialmente.

Sin embargo, en este caso —estoy describiendo un trabajo de Cabello/Carceller—, no se va a hacer ninguna película. Ya se ha hecho una o, mejor dicho, se han hecho varias. Aquí se trata de *Rebelde sin causa*. Se ha creado una imagen; no de un personaje de ficción, sino de un personaje-imagen<sup>1</sup> compuesto que se identifica con ese actor cuyos papeles icónicos han adquirido un significado cultural más allá de los propios filmes: James Dean. La huella de esta «imagen-ser» sigue impresa en nuestra memoria cultural: imágenes emblemáticas, asociadas a estrellas de cine concretas, y que exceden sus propios papeles. Son los lugares-escenario de un personaje, asociado al nombre de la estrella, que pasa a estar disponible para que otros lo utilicen, y alrededor del cual pueden moldear un sentido propio del yo psicológico y encarnado.

Y es que nos presentamos ante el mundo con señales que nuestros cuerpos hablan. Podríamos decir que toda forma de ser social es una suerte de actuación; y sin embargo hay guiones sociales: son las convenciones que regulan los sistemas de signos para resaltar visiblemente y proteger un orden sociopolítico. La teoría queer y la teoría feminista surgen para visibilizar la existencia y el poder de este orden —al que denominamos género—, y también el hecho de que, al tratarse de un orden, no es el orden natural. Es la ordenación culturalmente prescrita del potencial de nuestras mentes, cuerpos, placeres y deseos conforme a un sistema: lo llamamos la tríada del patriarcado, el falocentrismo y la heteronormatividad. No se trata sencillamente de rebatir este orden

jerárquico, asimétrico y heteronormativo llamado género, sino de abrir el género mismo a los excesos que el orden dominante reprime; abrir nuestras mentes y nuestros cuerpos a la inherente creatividad, variabilidad y potencialidad para explorar nuestros modos de desear, jugar y ser.

En el caso que aquí describo, un proyecto llamado *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, una convocatoria abierta invitaba actuantes a una audición para representar el papel de James Dean (1931-1955), célebre estrella del cine estadounidense de los años cincuenta. Fallecido en un trágico accidente de tráfico a los 24 años, James Dean interpretó unos cuantos papeles memorables como adolescente alienado, vaquero hosco y solitario aislado. Creó una imagen en pantalla que llegaría a encarnar la desazón adolescente, la angustia de un joven que se siente desplazado de la sociedad y alienado de los valores familiares convencionales. Ese papel suponía deshacer ciertos tropos de masculinidad y, al mismo tiempo, crearlos de nuevo con *pathos*. Angustiados, vulnerables, bellos y rebeldes, los antihéroes de Dean evocaban en pantalla una imagen de masculinidad en crisis, pero también en un proceso de sufrimiento, incertidumbre y transición. En ese proceso, todo el orden empieza a temblar, dado que el mantenimiento de una ficción de la masculinidad, sostenida por la ficción de su otro, la feminidad, es primordial para el propio orden: el falocentrismo. El personaje creado en pantalla por el actor de método James Dean y lo que aportó a la pantalla en su retrato de la intensa alienación emocional y del taciturno mundo interior de un joven hicieron añicos aspectos como la complacencia del *pater familias* acomodado o el duro caparazón del poder militarizado. ¿Qué clase de espacio abrieron estos papeles y la iconización cultural de James Dean a otras lecturas, a que otros habitaran los gestos y ademanes que él desarrolló al crear esas imágenes, esos personajes ficticios dotados, sin embargo, de tal *pathos*?

*Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* es la primera instalación de Cabello/Carceller que descubrí; fue en una exposición en Vitoria-Gasteiz en compañía de Xavier Arakistain. Era ese momento en que se estaba fomentando un potente diálogo entre proyectos feministas/queer en el mundo anglosajón y la nueva creatividad española. Arakis medió en mi descubrimiento de un proyecto artístico único.

El dispositivo creado por las artistas en *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, y posteriormente utilizado en trabajos en los que abordaban masculinidades cinematográficas como Martin Sheen en *Apocalypse Now* o Liam Neeson en *La lista de Schindler*, consistió en invitar chicas a recrear esos papeles, a interpretar maneras de estar en el mundo que «hablan» masculinidad como poder o como presencia y, al hacerlo, revelar con gran sutileza el desfile de masculinidad y sus placeres, pero liberadas de su apoyo al orden. Las dieciséis «James Deans» de *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, sin embargo, llevaron el proyecto más allá del modo inicial de reescenificación de secuencias clásicas con telones de

fondo y sets de cine para dar vida al proceso de la performance de género. Al elegir el proceso de un *casting* como metodología, cada una de las actrices interpretaría al ídolo Dean en su subjetividad y en su incorporación de un modo muy diferente. Con ello, este ídolo del cine se abría; no solo a través de un proceso creativo de transición de género, sino también a través de la diversidad creativa del habitar de cada actriz en una identificación adoptada y en un recuerdo cultural. No solamente había un hermoso juego entre lo que, recordando a Roland Barthes, podríamos llamar una *jamesdeandad* y algunos recuerdos contemporáneos de ese tipo, sino que la propia inestabilidad del tipo, como tipo de masculinidad, se desmoronaba en el proceso mismo. De este modo, lo que nos era revelado viendo la vídeo-instalación era que toda noción de género ya fijada, u originada en un cuerpo específico, se deshacía tanto en el campo de visión como en la experiencia del espectador.

Esta fue mi toma de contacto con una práctica artística que escenificaba tipologías de subjetividades y cuerpos condicionados por el género como identidad performatizada visualmente, generando también un proyecto de investigación en vivo hacia nuestra propia capacidad de reclamar, interpretar y reescribir por nosotros mismos maneras de estar en el cuerpo. El efecto no estaba relacionado con el *gender bending*<sup>2</sup> o lo que hoy en día reivindicarían las ideas de Judith Butler, ampliamente adoptadas, acerca de la performatividad del género. El clásico razonamiento de Butler, a menudo malentendido, es más bien deprimente: deja claro que estamos encarcelados por la regulación del género precisamente porque «nosotros» iteramos sus formulaciones establecidas y, cuando las transgredimos, se nos castiga con la manera con que se nos «mira». Esa regulación que hace la mirada crítica de la sociedad reguladora es lo que hiere al sujeto que no encarna el «papel» esperado de atracción mutua y distinción entre «sexos».

Diría que, en tanto artistas, Cabello/Carceller ponen algo más en *movimiento ante nuestros ojos* al incitar a las participantes a realizar un juego de roles al más profundo nivel asociado al arte dramático. El trabajo resultante se representa ante el espectador, cuya mirada reformulan el *pathos* y la inventiva presentes en esta forma de arte visual que presenciamos.

El encuentro más reciente que he tenido con el trabajo de estas creadoras tuvo lugar en el IVAM de Valencia, donde se encontraba instalado el proyecto *site-specific Lost in Transition\_un poema performativo*. A partir de una gran escalera que enlaza dos pisos de la Galería 6 del IVAM, las artistas invitaron a un grupo de personas a descenderla, ataviadas como un personaje de su elección. La escalera, que une las dos partes de la galería, se convirtió en una especie de plató de cine que recordaba la grandiosidad de las escalinatas que se usaban en los musicales cinematográficos, así como en ceremonias rituales más antiguas. Al mismo tiempo, es una figura arquitectónica de transición entre niveles. Podemos subir una escalera, como en la escena de «I'll Build a Stairway to Paradise»,

que cantaba Georges Guétary en *Un americano en París* (dir. Vincente Minelli, 1951) y que compuso George Gershwin en 1922 bajo el título «Stairway to Paradise»; o la canción de Led Zeppelin «Stairway to Heaven», más reciente (1971). Pero también podemos bajar escaleras para hacer una entrada triunfal, como la actriz británica Julie Andrews en su número «Le Jazz Hot» (música de Henry Mancini) cuando interpreta la canción como hombre que se traviste de mujer en *¿Victor o Victoria?* (dir. Blake Edwards, 1982).

En el centro de esa galería del IVAM, la escalera tiene una cierta presencia escultórica. Completamente vacías, a excepción de las pantallas en las que se reproducen los descensos filmados de cada participante a diferentes escalas y con diferentes medios de proyección —monitores en el suelo, pantallas colgantes—, la galería y su escalera se convertían en un lugar de ensoñación oscurecido para el espectador, en el que se encontraba con la gran aparición de cada participante. Cada uno hizo un uso creativo propio de la escalera: un espacio de representación de un nuevo yo, un papel que se toma prestado, una identidad con la que se fantasea... Se servían así de una variedad de lugares y espacios donde lo performativo es extremo: la pasarela, el espectáculo de *drag queens*, el musical de Hollywood o el no-lugar del retiro solitario.

Estas performances anulaban el suave fluir de esas formas arquitectónicas, dado que la escalera es peligrosamente empinada. Estaba claro que quienes la descendían no tenían por costumbre llevar esos tacones exagerados, propios de una moda extremada que muchos adoptaron para el papel que eligieron representar. ¿Por qué, cabría preguntarse, son tan sumamente extremas en su formulación las representaciones o imitaciones de la feminidad? Estos símbolos de «transición» de arriba abajo, ¿deben vestirse siempre conforme a los signos culturales de un código de género melodramático? El clac, clac, clac de esos tacones avanzando peligrosamente sobre el mármol aportaba una banda sonora llena de desasosiego. El ruido perforaba la ilusión y enfatizaba el cuerpo ajeno que trabaja en esas identidades adoptadas. No se trataba del habitual efecto proyectado de una realidad mediada: la obra mantenía una relación con cada uno de los individuos, quienes incorporaban, conforme a su propio estilismo, un juego, una fantasía, un personaje, un papel, un vestuario. Más allá de todo eso, este trabajo no solamente me reveló un cuerpo dado, sujeto a consideraciones de género y sexo, sino una *subjetividad incorporada que negocia posibilidades* y nos recuerda la vulnerabilidad de nuestra existencia como cuerpos que juegan, se mueven y sueñan en el «espectáculo de la vida».

Como mediador entre estos dos encuentros hay un tercero. Este tuvo lugar en la Bienal de Venecia en 2015. Por azar, dada la ubicación del Pabellón español, encontrarme de nuevo con Cabello/Carceller fue en realidad mi primera experiencia con esa gran exposición internacional, cuyo lema, propuesto por el comisario de la exposición principal, había acrecentado mis expectativas respecto de los proyectos artísticos políticos, poscoloniales y expandidos.

El proyecto de Cabello/Carceller para Venecia, *El Estado de la Cuestión \_un ensayo performativo* (vídeo HD, instalación y tela) tomaba como *escenario* el Pabellón español antes del montaje, valiéndose de su inquietante vacío preexposición. En el vídeo se nos muestra como un espacio desolado y abandonado, sin los miembros de ese público del arte que esperaríamos ver. Una joven africana se mete subrepticamente en este inhóspito espacio de cemento para encontrar refugio. A la espalda porta una tela en la que vemos pintado el paisaje de un mar tempestuoso. La joven no es solamente una representación de la mujer migrante que ha cruzado sola un peligroso océano para llegar hasta aquí, sino que la interpreta, la performativiza. De este modo el pabellón viene a representar una «Europa» a la que ella esperaba llegar, en particular España, punto de entrada para aquellos que se arriesgan a cruzar el mar que une un África a la que el colonialismo y el neocolonialismo económico han despojado durante siglos y una Europa empobrecida por los sistemas políticos y económicos neoliberales que dominan el mundo. Cuando la joven migrante despierta, se encuentra inesperadamente en compañía de tres personajes. Han acudido a una prueba de selección, pero no sabemos para qué. Hay varios temas en juego: un viaje y una llegada, el allí y el aquí y, finalmente, un espacio de espera. Este espacio se abre a muchos potenciales relatos. Las artistas escriben: «La espera tiene como objetivo realizar unas pruebas de selección de personal, el *casting*, que les conducirían a la consecución de un contrato de trabajo; una situación recurrente en la que se halla actualmente varada la población que acumula trabajos precarios y en la que se suelen exigir habilidades más cercanas al mundo del espectáculo que a la realidad laboral posterior. La espera marca también el espacio temporal durante el que se desarrollará toda la acción, ese limbo en el que habitarán los cuatro en una historia sin final».

A pesar de que la joven emigrada (africana) marca el intenso momento histórico-político con que este trabajo interpela la actual crisis de refugiados y emigrantes, pronto nos damos cuenta de que no emprendió su exilio voluntario únicamente por cuestiones de mejora económica. Se había visto empujada a emprender ese viaje por culpa del peligro que corría en las sociedades africanas, brutalmente hostiles hacia su lesbianismo. La angustiada y solitaria viajera, que porta un pequeño cuadro con un paisaje que cuelga de una cuerda atada toscamente a sus espaldas, encuentra refugio en el edificio vacío, para despertar de la pesadilla de esa travesía y encontrarse con un alegre grupo queer y transgénero cuyos miembros también viven en los márgenes de la aceptación social y la supervivencia económica. Esperan a que les llegue el turno de hacer una prueba para un papel desconocido. Durante este tiempo suspendido, el guión transita entre las diferentes personas para explorar los peligros complejos a los que se enfrentan los individuos transgénero y los disidentes sexuales en la misma Europa a la que la joven africana ha «escapado». El dispositivo de escenificar conversaciones

combina varias posturas y significados en los que las subjetividades sexuales cruzan lo poscolonial. El vídeo termina con el grupo interpretando una vibrante versión propia de la canción «I'm a Mystery», de Amanda Lear, con un *look* totalmente ochentero y *draguedo*. Moldean su reinterpretación a partir de sus conversaciones: ya no esperan para conseguir empleo, ahora pasan a la acción. De un modo que recuerda al trabajo de Hannah Arendt, la acción que emprenden surge de sus conversaciones, de su habla conjunta, creando en efecto un espacio político que les permite experimentarse en tanto sujetos políticos y, por ende, en tanto sujetos «humanos», de acuerdo con la interpretación de Arendt en *La condición humana* (1958). Así pues, *asaltan* el «otro espacio», el que hubiese sido el lugar del poder, de los directores de *casting* imaginarios, aquellos que deciden cuál es la persona adecuada para el papel adecuado y qué papeles son apropiados para esta sociedad. Convierten sus experiencias de disidencia y exclusión en un número creativo colectivo que expresa la complejidad de su alegría y de su dolor al dar vida a otro símbolo, figura enigmática y de fantasía: la modelo, presentadora de televisión, actriz, pintora y cantante residente en París Amanda Lear.

Lear tuvo una doble función: su vínculo con Salvador Dalí dio forma a la conexión entre la instalación y el tema del Pabellón de España, que iba a homenajear al artista. Pero lo indecible sobre los rumores de transexualidad de la performer Amanda Lear —en su canción «I'm a Mystery» jugaba con las palabras en inglés *mister* (señor) y *mystery* (misterio)— sirve de espacio abierto para los participantes en la instalación. En efecto, el vídeo crea por un lado un espacio de diálogo, de encuentro, de revelación a través de las palabras con las que se hablan mutuamente y, de este modo, incluyen al espectador en su espacio de precariedad y revuelta. Por el otro, también les da vida como grupo.

Su aislamiento como individuos que compiten en el espacio de trabajo, metidos en una sala de espera bajo las leyes de la vida económica contemporánea, es trastocado por lo que más tarde «crean» colectivamente: una performance propia; una acción política, pues, usando el término de Arendt. Pero esa era la interpretación de una relación con otra performance bajo una pancarta con el lema «El *drag* es político». A pesar de que el título recuerda abiertamente el influyente trabajo de Judith Butler, la instalación y los objetos que la preceden, como piezas visuales, exceden este punto de referencia filosófica.

La sala principal que albergaba la pantalla estaba complementada por un segundo espacio que formaba una especie de zona de estudio, con el añadido de las notas al pie y las referencias que respaldaban el guión creativo interpretado en pantalla. Se «expusieron» referencias de películas y libros junto con los objetos físicos que en el vídeo funcionaban de talismán (u objetos fetiche) para cada uno de los personajes. Para mí, sobresalen dos nombres: los de Hannah Arendt y Carla Lonzi. Hannah Arendt no es conocida

como pensadora feminista. La he descubierto en tanto una de las más radicales analistas del totalitarismo y de los sistemas fascistas, pero también del trabajo que debemos hacer para mantener su condición opuesta, una condición humana que se identifica con la revelación propia, la narración, la acción y el habla. Precisamente, la acción no es un «trabajo» en un sentido de productividad capitalista regulada; es un espacio de novedad y pluralidad. Carla Lonzi (1931-1982) fue una crítica de arte que abandonó esa práctica para convertirse en la teórica más radical del feminismo italiano con su grupo Rivolta Femminile. No hace mucho que sus obras feministas radicales se han explorado fuera del contexto italiano gracias a Giovanna Zapperi y Francesco Ventrella, quienes han introducido su trabajo a lectores en lengua inglesa y francesa. En contraste con la indiferencia de Arendt hacia el género, Lonzi ataca con dureza la base misma de la sociedad patriarcal y sus sistemas de pensamiento, que se identifican específicamente con el legado persistente de Hegel. No era una pensadora queer, sino una teórica declaradamente feminista cuya oposición al patriarcado hegeliano rebatía los conceptos de este de una sexualidad femenina y de una maternidad y una heterosexualidad reguladas.

*El Estado de la Cuestión* \_un ensayo performativo\_ pone en juego, de una manera elegante pero astuta, una selección de pensadoras radicales, de Hannah Arendt a Carla Lonzi y Judith Butler, resultando así en un trabajo único en toda la bienal dada la economía estética con que combinaba una crítica penetrante a la vulnerabilidad sexual y económica del ser humano con la resistencia a través de la solidaridad creativa que entrelazaba las ideas de esas pensadoras radicales, todas «mujeres».

Esta es la observación final que puedo hacer sobre mis tres potentes encuentros con estas tres «instalaciones». La tendencia, tanto en los proyectos artísticos como en la teoría, es separar los hilos de nuestras experiencias vividas: raza, clase, género, geopolítica, lo feminista, lo queer, lo poscolonial, lo socialista. Y, sin embargo, la precariedad de muchas personas que luchan por conseguir una base económica para vivir es bombardeada con otras formas de ser vulnerables a fuerzas de poder que hacen que ser uno mismo, sea como sea lo que el yo imagina en su casa, con su cuerpo y sus deseos, sea objeto de peligros diarios. La comisaria y artista sudafricana Gabi Ngcobo, comisaria de la 10ª Bienal de Berlín, describía el peligro de muerte que corría al dejar su casa y caminar por su propia ciudad, Johannesburgo, dada la homofobia, tan específicamente dirigida a las mujeres, de esa sociedad. Contra todas estas fuerzas, Cabello/Carceller escenifican (y uso esta palabra deliberadamente y con conocimiento de causa) el espacio específicamente para la performance creativa. Su trabajo recibe influencias de las teorías de la performatividad y lo *drag*, que nos liberan de esa disciplina reguladora de los códigos socio-sexuales normativos que dominan sociedades por todo el mundo. No obstante, los propios proyectos me sugieren una dialéctica que sobrepasa esos

puntos de referencia. El observador es situado en mundos en los que la desesperación y la esperanza, la lucha contra el encasillamiento y el reensamblado creativo, existen por igual. Las instalaciones con que nos encontramos han invitado a personas diferentes para que acudan a su espacio de juego<sup>3</sup>. Sin eludir nunca la precariedad de las formas actuales de empleo, ni suprimir la posibilidad de una resistencia creativa y una reescritura de los personajes, sus creaciones generan un espacio para la disidencia, pero también transforman a aquellos que no se desarrollan dentro de ese espacio sino que se convierten en su cocreador necesario: el socio, visitante, el observador. Después de haber accedido a sus espacios y conocido a las «aspirantes», hemos cambiado. Nunca me siento *lost in transition*<sup>4</sup> cuando estoy ante sus trabajos. Sin embargo, sí siento que me transforman.



- 1.- En inglés, *persona* refiere tanto a un personaje como a una imagen que alguien crea de sí mismo (N. de la T.).
- 2.- *Gender benders* son las personas que problematizan, cuestionan o desafían las categorías de género (N. de la T.).
- 3.- En inglés, *play* admite tanto «juego» como «obra de teatro» (N. de la T.).
- 4.- La expresión hace referencia, por un lado, a la expresión *lost in translation*, situación en la que se pierde información al traducirla de un idioma a otro y, por el otro, al título del proyecto *Lost in Transition* de Cabello/Carceller (N. de la T.).



## Queer Precarity, The Search for Work and the Question of Persona

– Griselda Pollock –

They were invited by an open call.

Auditions are part of the widespread aspiration to create characters, to act, to use the body's gestures and the face's expressions to bring to life the inner being of a person other than the actor. Those who wish to enter film or theatre must present themselves to casting directors, where they are judged for delivering, or not, the character as the director imagines s/he to be. Auditions are also job applications in a field where the work the applicant desires involves transformation of the self, investment of the self, discovery of the self through an other. The other can be like or unlike oneself at all those levels of the visible and invisible, the imposed and the imagined, the socially regulated and the freedom of infinite identifications.

In this case—it is an artwork by Cabello/Carceller I am describing—however, there will be no film. There has already been one, or, in fact several. This one is *Rebel without a Cause*. An image has been made not of a character but of a composite persona identified with the actor who created several iconic roles that have acquired a cultural meaning beyond the actual films: James Dean. The impression of this “image-being” remains in our cultural memories. Iconic images, associated with specific film stars exceed their actual roles. They are the sites of a persona associated with the star name that becomes available for others to deploy and around which they can fashion their own sense of embodied and psychological self.

For we present ourselves to the world in signs that our bodies speak. We might call all forms of social being a kind of enactment. Yet there are social scripts. These are conventions that regulate the systems of signs to secure and visibly underline a socio-political order. Feminist and queer theory emerged to make visible the fact and the power of this order—we name it gender—and the fact that because it is one order, it is not the order of nature. It is the culturally prescribed ordering of the potentials of our bodies, minds, desires, and pleasures according to a system: We name it the triad of heteronormativity, patriarchy, and phallogentrism. The point is not simply to contest this heteronormative, hierarchical, and asymmetrical order called gender, but to open gender itself to the excess that is repressed by the dominant order, to open our bodies and minds to the inherent variability, creativity, potentiality for exploring our ways of being, desiring, and playing.

In the case I am describing, which is an artwork titled *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, the call went out inviting actors to audition for playing the part of that famous film star of American cinema in the 1950s: James Dean (1931-1955). Tragically killed in a car accident aged 24, "James Dean" played several memorable roles as an alienated teenager, a surly cowboy, and an isolated loner. The image he created on screen came to embody the image of teenage *Angst*, of a young man's dislocation from society and alienation from conventional family values. That role involved undoing certain tropes of masculinity while fashioning them anew with pathos. Vulnerable, anguished, rebellious, and beautiful, Dean's anti-heroes conjured up on screen an image of masculinity in crisis, but also in transition, uncertainty, and suffering. In that process, the entire order begins to tremble because the maintenance of a fiction of masculinity, held in place by the fiction of its other, femininity, is central to the order itself: phallogentrism. The hard shell of militarized power or the complacency of the comfortable *pater familias* were shattered by the persona invented on screen by method actor James Dean and what he brought to the screen in his rendering of a young man's brooding interiority and intense emotional alienation. What kind of space did these roles and the cultural iconization of James Dean leave open for other readings, for others to inhabit the gestures he elaborated in his making of these fictional personas endowed, however, with such pathos?

*Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, was the first installation work by Cabello/Carceller that I encountered in the company of Xavier Arakistain in an exhibition in Vitoria-Gateiz. At that moment in which a powerful dialogue between feminist/queer projects in the Anglophone world and the new creativity in Spain was being fostered. Arakistain mediated for me this discovery of a unique artistic project.

The device created by the artists in *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, later deployed in works confronting classic cinematic masculinities such as Martin Sheen in *Apocalypse Now* or Liam Neeson in *Schindler's List*, was to invite young women to take on these parts, to perform modes of being in the world that "speak" masculinity as power or presence and in doing so expose with great subtlety the parade of masculinity and its pleasures while released from its support for the order. The sixteen "James Deans" of *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, however, took the project beyond the early mode of restaging classic scenes with sets and backdrops, to animate the process of gender performance. By choosing the casting process as methodology, each actor would interpret the icon in its embodiment and in its subjectivity quite differently. This opened up the icon not only through a creative transgendering, but through the creative diversity of each actor's inhabitation of a cultural memory and an adopted identification. Not only was there a beautiful play between what we might call, following Roland Barthes, *James Dean-ness*, and contemporary memories of the type, but the very

instability of the type, as a type of masculinity, was unraveled in the very process. Thus what was revealed as we watched the installation film, was that any notion of gender being already fixed, or having a source in a specific body, was equally undone within the field of vision and the experience of spectatorship.

This was my introduction to an artistic practice that staged culturally produced typologies of gendered subjectivities and bodies as a visually performed identity, but which also created a live research project into our capacity to interpret, claim, and rewrite for ourselves ways of being in the body. The effect was not about gender bending or what nowadays would be reclaimed by Judith Butler's widely adopted ideas of the performativity of gender. Often misunderstood, Butler's classic argument is rather depressing. She makes clear that we are imprisoned by the regulation of gender precisely because "we" iterate its required formulations and are punished for transgression by the ways in which we are then "looked at". It is the regulation by the critical gaze of the regulatory society that wounds the subject who does not embody the expected "role" of mutually attracting and distinct "sexes".

As artists, I would argue that Cabello and Carceller put something else into *motion before our eyes* by their incitement of participants to role playing at the deepest level associated with the dramatic art. The resulting work is then played out before the viewer, whose gaze is reshaped by the pathos and invention that is present in the visual art we witness.

My most recent encounter with these artists' work was in IVAM in Valencia, where a site-specific work, *Lost in Transition\_A Performative Poem* was installed. Using a grand staircase that links two floors of Gallery 6 of the IVAM, the artists had invited a group of people to descend this precipitous staircase in costumed personae of their own choosing. Linking the two parts of one gallery, the staircase became a kind of film set. It recalls the grandiose use of staircases in cinematic musicals as well as in more ancient ceremonial rituals. At the same time, the staircase is an architectural figure for transition between levels. We can ascend a staircase as in the song and dance performance "I'll build a stairway to paradise" sung by Georges Guétary in *An American in Paris* (1951: dir. Vincent Minelli) and written in 1922 by George Gershwin as "Stairway to Paradise", or the more recent "Stairway to Heaven" by Led Zeppelin (1971). But we can also descend stairs, for a grand entrance, as does British actor Julie Andrews in her number "Le Jazz Hot" (Henry Mancini) when she performs, cross-dressing as a man cross-dressing as a woman, in *Victor/Victoria* (1982, dir. Blake Edwards).

In IVAM the staircase has a kind of sculptural presence at the centre of its gallery. Emptied of all but the screens on which the filmed descents of each participant were replayed on different scales and on different kinds of screen (monitors on the ground, hanging screens), the gallery with its staircase became a darkened space of reverie for the spectator where they encountered each indi-

vidual's grand entrance. Each person made their own creative use of the staircase, as a space of performance of a new self, a borrowed role, a fantasy identity, drawing on a range of places and spaces of extreme performance: the cat walk, the drag queen show, the Hollywood musical, the no-place of solitary retreat.

These performances undid the smooth play of such typical forms since the staircase was steep, and treacherously so. Those descending were clearly not used to wearing the exaggerated heels of extreme fashion that many adopted in their chosen role play. Why, we might ask, are the impersonations of femininity so radically extreme in their formulae? Are these signs of "transition" high to low always to be dressed in the cultural signs of a melodramatic code of gender? The sound of heels clacking dangerously on marble provided a soundtrack full of unease. The noise punctured the illusion and emphasized the alien body at work in adopted identities. This was not the usual screened effect of mediated reality; the work of art maintained a relation to each individual who embodied, according to their own self-styling, a fantasy, a game, a persona, a role, a costume. Beyond all this, this work revealed to me not a given body, sexed and gendered, but an *embodied subjectivity negotiating possibilities* that reminds us of the vulnerability of our existence as moving, playing, dreaming bodies in the "show of life".

Mediating these two encounters, is my third. This took place at the Venice Biennale in 2015. By chance, given the location of the Spanish Pavilion, meeting Cabello and Carceller again was, in fact, my first experience of that grand international exhibition whose theme, declared by the curator of the main exhibition, had raised my expectations about postcolonial, political, and expanded artistic projects.

The Venice project of Cabello and Carceller, *The State of the Art\_a performative essay*, 2015 (HD video, canvas, and installation) took as its *stage* the hauntingly empty, pre-exhibition Spanish Pavilion. It appeared before us in this video desolate and abandoned without the expected art crowd. Into this harsh concrete space a young African woman sneaks to find refuge. On her back she carries a canvas bearing a painted landscape of a tempestuous sea. She is not just a representation of, but someone performing as, a migrant woman who has crossed a dangerous ocean to arrive here, alone. The Pavilion thus comes to figure a "Europe" for which she has hoped as well as the specificity of Spain, the entry point for those who cross the dangerous sea that links an Africa despoiled for centuries by both colonialism and economic neo-colonialism and a Europe impoverished by the world-dominating neoliberal economic and political systems. When the migrant awakes, she finds herself unexpectedly in the company of three characters. They have come for an audition—for what we never know. Themes are in play: a journey and an arrival, there and here, and finally a space of waiting, the "waiting space". This space opens on to many potential narratives. The artists write: "The

waiting has an objective: participation in a recruitment process, an audition which may take them to get an employment, a recurring situation for a good part of the population, currently aground in an accumulation of precarious mini-jobs, and for which it's become frequent to be asked for abilities that are closer to the show business than to subsequent labor activity. The wait also marks the temporal space during which the action will occur, that limbo the four will inhabit in a story without end."

While the migrant African woman marks the intense historical-political moment of the work's address to the present crisis of migration and refugees, we soon learn that her self-imposed exile has not been undertaken only for economic gain. The African woman was driven to travel by the danger she experienced in African societies deadly hostile to her lesbian sexuality. The lonely and anxious traveler, carrying a small landscape painting hanging on a roughly tied string on her back, finds refuge in the empty building, only to awaken from that nightmare journey to encounter a lively queer and transgender group, themselves living on the edges of economic survival and social acceptance. They are waiting to audition for an unknown performance. During this suspended time the script travels across the different people to explore the complex dangers faced by dissident sexual and transgender subjects in the very Europe to which the young African woman has "escaped". The device of staged conversation layers meanings and positions in which sexual subjectivities traverse the postcolonial. The video ends with the group doing their own performance with a vibrant rendering of Amanda Lear's "I'm a Mystery" in full 1980s drag. Their performance is crafted out of their conversations; no longer waiting for work, they take action. In a manner referencing the work of Hannah Arendt, their action arises from their speaking together and in effect, creating a political space that allows them to experience themselves as political subjects, hence as "human" subjects in Arendt's understanding of *The Human Condition* (1958). They thus take over the "other space" that would have been the place of power, the place of the imagined casting directors, those who determine the right person for the right role and what roles are right for this society. They take their lived experience of dissidence and exclusion into a creative, collective act that articulates the complexity of their joy and pain in animating another icon, a figure of enigma and fantasy, the Paris-based singer, painter, actor, TV presenter and model, Amanda Lear.

Lear served two functions. Her link with Salvador Dali formed the connection between the installation and the theme of the Spanish Pavilion, which was to be a homage to Dali. But the undecidability of Amanda Lear as a rumored transsexual performer upon which she played in singing a song titled "I'm a Mystery", a pun working between "mister" and "mystery" in English, served the installation as an opened space for the participants. In effect, the video created for the four participants both a space of dialogue, of encounter, of

disclosure by means of their words through which they spoke to each other and, thus included the viewer in their space of precarity and revolt. It also brought them into being as a group.

Their isolation as competing individuals in the space of work, thrown into a waiting room under the laws of contemporary economic life, was disrupted by what they then collectively *created*: a performance of their own that was thus a political action in Arendt's terms. But that performance was the performance of a relation to a performance under the banner "DRAG IS POLITICAL". While this title openly recalls the influential work of Judith Butler, the artwork and the projects which precede it as visual artworks exceed this point of philosophical reference.

The main chamber which housed the screen was complemented by a second space that formed a kind of study space, adding the footnotes and references that underpinned the creative script being performed on screen. Books, film references were "exhibited" alongside the physical objects that functioned, in the film, as the talisman-or fetish objects—for each of the characters. Two names stood out for me. These were Hannah Arendt and Carla Lonzi. Hannah Arendt is not known as a feminist thinker. I have encountered her in terms of being one of the most radical analysts of totalitarianism, of fascist systems, but also of the work we need to do to sustain their opposite condition, a human condition identified with story-telling, self-disclosure, speech, and action. Action is precisely not work in the sense of regulated capitalist productivity. It is the space of plurality and newness. Carla Lonzi (1931–1982) was an art critic who abandoned that practice to become the most radical theorist of Italian feminism, Rivolta Femminile. Her radical feminist works have only recently been explored outside the Italian context by Francesco Ventrella and Giovanna Zapperi, introducing her work to French and English readers. In contrast to Arendt's indifference to gender, Lonzi boldly attacked the very basis of patriarchal society and its systems of thought, identified specifically with the continuing legacy of Hegel. She was not a queer thinker, but a declared feminist theorist whose opposition to Hegelian patriarchy contested that latter's concept of female sexuality and regulated heterosexuality and maternity.

Thus, elegantly but astutely bringing into the play a range of radical thinkers from Hannah Arendt to Carla Lonzi and Judith Butler, Cabello and Carceller's *The State of the Art\_a performative essay* was unique in the entire Biennale for an aesthetic economy with which it combined a piercing critique of human-economic and sexual—with defiance through creative solidarity that wove together the ideas of this range of radical thinkers who were all "women".

This is the final observation I can make from these powerful encounters with three "installations". The tendency in both theory and artwork is to separate the threads of our lived experience: class, race, gender, geopolitics, the feminist, the queer, the postcolonial, the socialist. Yet the precariousness of many seeking



the economic basis for their lives is shot through with other forms of vulnerability to powerful forces that make being oneself, however that self imagines itself at home with its body and its desires, subject to daily risks. The South African artist and curator Gabi Ngcobo, curator of the 10th Berlin Biennial, described the mortal risks she experienced in leaving her house and walking in her own city, Johannesburg, because of the homophobia directed so violently and specifically at women in her society. Against such forces, Cabello and Carceller specifically stage (and I use this English word advisedly) the space of creative performance. Their work is informed by theories of performativity and drag that release us from the regulatory discipline of the dominant and normative socio-sexual codes of societies worldwide. But the actual projects suggest to me a dialectic that exceeds those reference points. The viewer is placed in worlds of equal desperation and hope, of equal struggle with type-casting and creative re-assembly. The installations that we encounter have called upon individuals to come into their space of play. Neither avoiding the precarity of all forms of labor today, nor suppressing the possibility of creative resistance and rewriting of personae, their creations create space for dissidence but also transform those who do not perform within that space but become its necessary co-creator: the visitor, the viewer, the partner. Once we have entered their spaces, met the “hopefuls”, we have been transformed. I am never lost in transition when I am with their works. I am, however, changed by them.



## Caminar el habla: ‘Rapear Filosofía’, de Cabello/Carceller

– Kathryn Weir –

«Foucault»... El equipo de DJs OKP Music atenúa la reverberación del *sample* y nos da tiempo a reconocer la voz de Michel Foucault explicando la noción del biopoder, antes de que MC Meya recoja el hilo de su argumentación. Cabello/Carceller coreografían este encuentro de mundos en *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* (2016)<sup>1</sup>. Tres MCs seleccionados por las artistas trabajaron sobre cuatro textos teóricos –con su contenido y también con sus elementos fundamentales: vocabulario, ritmo y repetición. Los MCs analizaron secuencias que las artistas habían identificado en los textos; luego, experimentaron con los modos con que se prestaban a la enérgica cadencia del *hip-hop* sobre las improvisaciones musicales de OKP Music. Es sorprendente lo bien que funciona: a manos de los MCs, quienes caminan y hablan los razonamientos, los textos adquieren una nueva fuerza retórica. Parece como si esta fuese la manera en que Foucault, Sontag, Butler y Mbembe siempre debieron ser escuchados. En los textos seleccionados hay contundentes afirmaciones sobre representación, violencia, racismo y poder de Estado que, en ocasiones, no distan mucho de algunos elementos utilizados por la cultura *hip-hop* en su observación y análisis de la violencia institucional, las políticas raciales y la discriminación que viven los afroamericanos en Estados Unidos.

En la obra de Cabello/Carceller hay un arraigado interés por incorporar y performativizar textos teóricos. *Bailar El género en disputa* (2013) pone en escena una performance sobre la monografía fundacional de estudios de género de Judith Butler, que hasta la fecha ha sido bailada y filmada en Chile, México y Madrid<sup>2</sup>. El proceso de preparación para ese proyecto fue similar al de *Rapear Filosofía*: las artistas analizaron fragmentos seleccionados de *El género en disputa*, en este caso con un grupo de participantes, quienes luego decidían qué fragmentos iban a ser bailados. Para el proyecto *Suite Rivolta. Una propuesta estética para la acción* (2011), fueron Cabello/Carceller quienes escribieron un ensayo sobre activismo, disenso y protesta ciudadana, leído por una voz en *off* mientras dos bailarinas, de danza contemporánea y danza española respectivamente, interpretaban varios solos y más tarde un dúo<sup>3</sup>. Sus gestos de protesta ampliaban y daban un contrapunto al texto.

La voluntad de experimentar esta colaboración con MCs para rapear textos de teóricos que son importantes para las artistas abre la puerta a una herencia performativa diferente. Las formas del *hip-hop*, en tanto lenguaje incorporado, acarrean ciertos conocimientos y una determinada historia. Se sirven de tradiciones y maneras

de aproximarse al sonido, el ritmo y la palabra hablada o recitada<sup>4</sup> muy extendidas en la diáspora africana, y a su vez toma influencias caribeñas (especialmente de Jamaica, Cuba, Puerto Rico y República Dominicana) que combinan con la estética afroamericana de Harlem y el Bronx. Son características sus bases marcadas y fuertes<sup>5</sup>, sus formas poéticas y sus ritmos múltiples. Su forma de narración extensa es también un rasgo único del *hip-hop* que se presta al experimento de Cabello/Carceller, tal y como lo hace la lógica del *sampling* o el uso de segmentos de material preexistente.

El texto más antiguo en *Rapear Filosofía* es la transcripción publicada de una clase que dio Michel Foucault en el Collège de France en marzo de 1976<sup>6</sup>. En el transcurso de sus conferencias de ese año, tituladas «Il faut défendre la société» (Hay que defender la sociedad), Foucault traza una genealogía del racismo en Europa, usando la guerra como lente para comprender los procesos históricos. Sostiene que, hasta el siglo XVIII, la guerra se había concebido como guerra de razas y que eso da pie, a partir de la época de la Revolución francesa, al racismo de Estado. El Estado, en lugar de movilizarse contra un enemigo de fuera, empieza a desarrollar mecanismos para ejercer su poder sobre la vida y la muerte dentro de la sociedad, poniendo en marcha una nueva biopolítica de purificación que reduce riesgos para unos mientras deja morir a otros. La conferencia de Foucault seleccionada para ser rapeada recuerda un trabajo suyo, recientemente publicado entonces, sobre la aparición de tecnologías disciplinarias que se aplicaban sobre los cuerpos individuales por medio de instituciones como escuelas, hospitales y prisiones en la Europa de los siglos XVII y XVIII<sup>7</sup>. Más adelante, introduce la noción de biopoder o biopolítica para describir la aparición, a finales del siglo XVIII, de las intervenciones del Estado sobre la población —la masa agregada de vidas en lugar del cuerpo individual— mediante procesos de regularización de factores tales como la tasa de natalidad o la morbilidad. Foucault identifica ámbitos en los que se aplican tecnologías de disciplina y tecnologías de regulación a partir del siglo XIX: sexualidad y reproducción, medicina, normalización. A través de estos dos ejes, disciplina y regulación, el poder se apropia completamente de la vida, ya se trate de cuerpos individuales o de poblaciones. Es en ese momento que el racismo se inscribe en los procesos del Estado europeo para introducir una división entre ciertas poblaciones cuyas vidas se promueven y mantienen activamente, y otras cuyas vidas no se promueven ni mantienen.

Cuando MC Meya rapea el texto, empieza diciendo: «El tema de la raza no va a desaparecer sino que se retomará en el racismo de Estado». Expone el razonamiento de Foucault a través de pasajes clave seleccionados, repitiendo secciones en algunos momentos para darles mayor énfasis. Se ha usado menos de una cuarta parte del texto completo para su exposición oral; se mantiene, sin embargo, la estructura de sus razonamientos. Los oyentes que están familiarizados con Foucault siguen el hilo del discurso; los que no, captan frases aquí y allí y también el tenor de los sentimientos, expresados a través del vocabulario de disciplina y regulación, cuerpos, raza, poblaciones y poder. MC Meya concluye dicen-

do: «[...] cuando hablo de la muerte no me refiero al asesinato directo simplemente, sino a todo lo que puede ser asesinato indirecto: el hecho de exponer a la muerte, multiplicar el riesgo de muerte de algunos, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo...».

En su relevante ensayo *Necropolítica* (2006), Achille Mbembe sugiere que la noción de biopoder o biopolítica de Foucault es insuficiente para dar cuenta de los modos en que, en los tiempos contemporáneos, el poder ha establecido su control sobre la vida<sup>8</sup>. Avancemos hacia el final de *Rapear Filosofía*, momento en que Cabello/Carceller llevan más allá el análisis de Foucault a través de Mbembe. El cuarto capítulo se abre con un breve *sample* en el que Mbembe formula la cuestión de cómo trascender la elección que se plantea como «matar o morir». Aquí, los tres MCs participantes colaboran para rapear el alegato de *Necropolítica*. MC Meya empieza diciendo: «La soberanía reside en el poder de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Pero, ¿en qué condiciones se ejerce el poder de matar, dejar vivir o de exponer a la muerte? ¿Acaso da cuenta el biopoder de la forma en que hace hoy la política del asesinato de su enemigo su primer objetivo con el pretexto de la guerra, contra el terror o la resistencia...». Mbembe esboza cómo se practicaban la experimentación biopolítica y la deshumanización en el contexto de las colonias y las plantaciones con el fin de establecer un estado de excepción —se refiere aquí al uso que Giorgio Agamben hace del término— en el que no se considera ilegal masacrar y torturar esclavos y personas colonizadas. Indica que fue esto lo que se aunó con la serialización de los mecanismos técnicos de ejecución de personas, desarrollados entre la Revolución Industrial y la Primera Guerra Mundial, para generar las condiciones de los campos de exterminio nazi. Los estereotipos racistas se fusionaron, comparando las clases obreras, los gitanos, los judíos y otros grupos sociales denigrados con los «salvajes» esclavizados y colonizados. Mbembe trata también la ocupación colonial tardía del pueblo palestino y el estatus de muertos-vivientes al que quedan relegados bajo el régimen de *apartheid* del Estado judío, que despliega sus armas con miras a la máxima destrucción. Según el autor, se trata de un caso que muestra una combinación de poder disciplinario, biopolítica y necropolítica.

Para *Rapear Filosofía*, Cabello/Carceller eligen como punto de partida la época de mediados de los años setenta (con la conferencia de Foucault en la que desarrolló los conceptos de biopoder y racismo de Estado), simultánea al periodo en el que, en Nueva York, figuras como DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash y otros creaban los elementos centrales de la cultura *hip-hop*: el DJ y el MC (o rapero). En origen, el *hip-hop* surge como medio de compromiso y comentario social y político tanto como forma de entretenimiento, en particular con canciones como «The Message» (1982) de Grandmaster Flash and the Furious Five y, más adelante, el éxito de Public Enemy «Fight the Power» (1989). Los MCs se trabajaban al público junto a los DJs y expresaban con sus versos observaciones sobre el poder, el amor y la vida, al tiempo que se jactaban de sus logros. Como escena dominada por hombres, la corriente principal del universo *hip-hop* que surgiría no se caracterizaba preci-

samente por su sensibilidad hacia las cuestiones feministas y ensalzaba abiertamente una heterosexualidad macho. Mujeres como Queen Latifah, Missy Elliott, Lauryn Hill y MC Lyte lucharon con éxito por acceder al micro y rapearon con fuerza y carácter a partir de los años ochenta. En 1990, la crítica cultural afroamericana bell hooks escribe: «No es casualidad que el *rap* haya usurpado el lugar destacado que antes tenía el *rhythm and blues* como sonido más deseado entre la juventud negra, o que empezase como una forma de “testimonio” de las clases marginadas. Ha permitido que la juventud negra de clase baja desarrolle una voz crítica; como me decía un grupo de chicos negros: “una alfabetización común”. El *rap* proyecta una voz crítica que explica, reclama y exhorta»<sup>9</sup>.

La historiadora Tricia Rose sitúa la época de mediados de los noventa como el periodo en que el *hip-hop* puramente comercial establece su dominio sobre las formas anteriores; un tiempo en que determinados elementos —en particular lo que ella denomina la trinidad de gánster, chulo y puta, que refuerza los antiguos tropos de representación de los afroamericanos como delictivos, hipersexualizados y peligrosos— se convierten en los productos básicos del mercado<sup>10</sup>. Ese *hip-hop* comercial, dominado por intereses empresariales, contradecía claramente el espíritu de los veinte años anteriores. En *The Hip Hop Wars* (2008) aboga por la necesidad de luchar para rescatar el *hip-hop* de los rampantes intereses comerciales y recomprometerlo con sus orígenes de protesta y fortalecimiento de la comunidad. En el marco del movimiento #blacklivesmatter —y de una guerra civil no declarada contra el hombre negro, que se libra a través de la ultraviolencia policial y los encarcelamientos masivos (lo que Rose denomina el «complejo industrial de prisiones») e ilustra el análisis del racismo de Estado planteado por Foucault—, una serie de artistas de *hip-hop* han reflexionado de distintas maneras sobre este mismo asunto. Sirva de ejemplo la canción «#blacktivist», de Flatbush ZOMBIES (Erick Arc Elliott, Meechy Darko y Zombie Juice), lanzada en 2015 y cuyo vídeo musical, realizado en colaboración con el artista alemán Mario Pfeifer, culmina con el renacer de sus protagonistas como manifestantes cruzando el puente de Brooklyn (el vídeo tiene casi tres millones de visitas en YouTube)<sup>11</sup>. El cofundador y batería del grupo The Roots, Ahmir «Questlove» Thompson, publicó en 2014 una influyente serie de artículos en la web de la revista de Nueva York *Vulture* titulada «How Hip-Hop Failed Black America» («De cómo el *hip-hop* decepcionó a la población negra de Estados Unidos»), acerca de la comercialización del *hip-hop*, su creciente pérdida de sentido y su banalización de la complejidad humana. Questlove defiende la necesidad de revertir esta situación y señala el importante papel histórico que ha jugado la música negra en la lucha contra la deshumanización racista de los afroamericanos. «Históricamente, en las comunidades negras la música ha valido para eso. Lo consiguió el *jazz*: obligó a la corriente dominante a considerar a los músicos negros como virtuosos, con ideas complejas y emociones poderosas y reconocibles. ¿Cómo vas a poder tratar a alguien como si fuese menos que humano una vez ha sido tan profundamente humano a la vista de todos?»<sup>12</sup> Cuando Cabello/Carceller deciden colaborar con músicos de *hip-hop* para experimentar con la performatización de textos críticos sobre racismo

y exclusión, abren el debate hacia las experiencias concretas de los afroamericanos y también a la resistencia histórica de la música negra al racismo y a la deshumanización de la que habla Questlove.

El segundo texto crítico revisado en *Rapear Filosofía* es el último ensayo de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (2003), en el que, retomando un tema que ya abordó en *Sobre la fotografía* (1979), reflexiona sobre la representación de la violencia y de la guerra<sup>13</sup>. Sontag vuelve a considerar si el hecho de ver imágenes de dolor y trauma puede generar empatía o comprensión. La autora sugiere que las fotografías nos pueden conmover momentáneamente, pero que sin un marco narrativo no podemos comprender o interpretar lo que sucedió. Al principio se oye un *sample* de su resonante voz diciendo: «No entendemos. No nos cabe pensarlo. En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo». MC Starr recoge el hilo: «¿Quién cree en la actualidad que se puede abolir la guerra? Nadie, ni siquiera los pacifistas. Solo aspiramos a impedir el genocidio, en vano, a presentar ante la justicia a los que violan gravemente las leyes de la guerra [...]». La fuerza retórica de la prosa de Sontag y su sensibilidad para la repetición, la métrica y la pausa proporcionan un impacto inmediato a sus palabras a través del *rap*. El propio texto habla del poder de la retórica: «Y las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean una ilusión de consenso». También nos recuerda que no debemos dejar que las emociones que sentimos al ver imágenes de violencia nos distraigan de preguntarnos «las crueldades y las muertes que *no* se están mostrando». La base del texto de Sontag radica en la cuestión de quién puede, verdaderamente, representar o hablar del dolor y quién está en posición de comprender. Le interesa la ilusión que crean las imágenes de una posición visual compartida, ese «nosotros» creado de los que están en contra del dolor y la violencia, pero que nunca han sufrido lo que está representado, «lo padecido por ellos». Así lo expresa: «No debería suponerse un “nosotros” cuando el tema es la mirada al dolor de los demás».

*Rapear Filosofía* pasa de la cuestión de posiciones de contemplación de Sontag a las consideraciones de Judith Butler en su texto *Vida Precaria* (2004) acerca de las estructuras de demanda —o posicionamientos del habla— y de cómo llegamos a existir como humanos en el momento en que nos interpelan<sup>14</sup>. Butler sugiere que algo en nuestra existencia resulta precario cuando ese interpelar falla. Un *sample* de su voz abre este segmento con un pequeño discurso que enlaza la vida precaria con el dominio privado más que con el público, con lo que parece querer decir que está vinculado a la esfera de la ética. MC Hábil Harry entra en escena rapeando la historia que abre el texto de Butler, acerca de un discurso que oyó en una universidad en el que no estaba claro cuál era, o de quién, el punto de vista expuesto. El discurso versaba sobre la posibilidad de que las humanidades hubiesen perdido su autoridad moral y generó una reflexión acerca de si ello se debía a su relativismo, cuestionamiento y crítica, o a la crítica reaccionaria contra estos.

Butler considera que no se trata tanto de un problema de autoridad, en el sentido de un autor-sujeto que asume una posición y se aferra a ella, sino de un problema de estructuras claras de demanda. Una demanda clara genera una responsabilidad de respuesta a la obligación moral que viene «de otro lugar de improviso, inesperadamente y de forma espontánea». Introduce la noción de «rostro» de Emmanuel Levinas como forma de comprender cómo el «Otro» nos hace una demanda ética. El rostro parece expresar el sufrimiento y precariedad del «Otro» sin mediar palabra y asimismo producir, sorprendentemente, una tentación de matar y una apelación a la paz. A pesar de que el origen de estos impulsos no es claro, Levinas parece señalar «una tensión constante entre el temor de sufrir violencia y el temor de infligirla». Butler considera que esta explicación de la relación entre ética y violencia tiene implicaciones importantes para pensar lo que podría ser una ética de la no violencia. También recurre a Levinas para clarificar la relación entre representación y humanización, en la que «quienes no tienen la oportunidad de representarse corren mayores riesgos de ser tratados como menos que humanos, considerados menos que humanos, o directamente no tomados en cuenta». Esta argumentación resuena con las afirmaciones de Questlove, mencionadas más arriba, sobre el papel que ha jugado la música históricamente a la hora de luchar contra la deshumanización de los afroamericanos. Como Sontag, Butler nos recuerda que «lo que puede mostrarse, lo que puede escucharse» es regulado por fuerzas estructurales que expresan el poder en lo visible. Para Butler, el papel de las humanidades es devolvernos «a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido» y señala la importancia de la traducción cultural y el disenso.

Los procesos de traducción de conceptos abstractos a lenguajes incorporados —danza, música, teatro, movimiento— para suscitar lo inesperado o visibilizar lo oculto son esenciales en la práctica artística de Cabello/Carceller. Su reciente vídeo-performance, *Lost in Transition un poema performativo* (2016) invierte esta dirección de incorporar conceptos teóricos y pone en escena el simple acto de bajar una escalera para mostrar cuerpos que, al realizar acciones cotidianas, ya comunican e incorporan conocimiento. Caminar es de por sí un lenguaje que bien podría poner en práctica una resistencia a las normas. Simplemente al verles descender la escalera, las personas que aparecen en *Lost in Transition* se reconocen claramente como queer; algunas, incluso, improvisan pequeñas actuaciones a medio camino. Las artistas celebran el poder desestabilizador de la transgresión de género como resistencia, del mismo modo en que, ya en trabajos anteriores, han abordado formas performativas históricamente ligadas a la protesta y a la resistencia, como el flamenco o el *hip-hop* entre otras. La selección de textos, lugares y acciones de Cabello/Carceller es muy precisa y traza un hilo entre el análisis de los procesos individuales e institucionales que controlan el comportamiento —a veces mediante la violencia— y ciertas reflexiones sobre la ética y la empatía. Llamamos la atención sobre lo que es excluido de la visibilidad, la normatividad, el privilegio, los derechos legales o, de un modo más radical, las condiciones de posibilidad para mantener la vida.



- 1.- *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* se presentó por primera vez el 13 de mayo y el 3 de junio de 2016 en la galería Elba Benítez de Madrid. Posteriormente se mostró en el Centre Pompidou de Málaga, el 15 de octubre de 2016. Los intérpretes de *hip-hop* que participaron son MC Meya, MC Starr, MC Hábil Harry y el equipo de DJs OKP Music.
- 2.- *Bailar El género en disputa* se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile el 18 de octubre de 2013; en el CCEMx de Ciudad de México el 21 de enero de 2014, y en la sala El Águila de Madrid el 27 de junio de 2015.
- 3.- El título hace referencia a Rivolta Femminile, el grupo feminista radical de los años setenta, liderado por la crítica del arte y teórica Carla Lonzi.
- 4.- La expresión original inglesa *spoken word* hace referencia a un uso performativo de la palabra recitada, posible tanto en la poesía como en la música (N. de la T.).
- 5.- *Beats*, en inglés (N. de la T.).
- 6.- Michel Foucault, «Clase del 17 de marzo de 1976», en *Hay que defender la sociedad, Curso del Collège de France* (1976), Akal, Madrid, 2003, pp. 205-225.
- 7.- Desarrollado en *Surveiller et Punir*, publicado por Gallimard en 1975, un año antes de que Foucault impartiese las conferencias de *Hay que defender la sociedad* en el Collège de France.
- 8.- Achille Mbembe, *Necropolítica*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2011, pp. 17-75.
- 9.- bell hooks, *Yearning: Race, gender and cultural politics*, South End Press, Boston, 1990, p. 27.
- 10.- Véase Tricia Rose, *Black Noise*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994, y *The Hip Hop Wars: What we talk about when we talk about hip hop – and why it matters*, Basic/Civitas Books, Nueva York, 2008.
- 11.- Vídeo musical de «#blacktivist», visto en <https://youtu.be/GceUUCXP7yE> (consulta 08/01/2017)
- 12.- Questlove, «Does Black Culture Need to Care About What Happens to Hip-Hop?» [«¿Debe importarle a la cultura negra lo que le pase al *hip-hop*?»], en *Vulture*, 27 de mayo de 2014, visto en <http://www.vulture.com/2014/05/questlove-part-6-does-black-culture-need-to-care-about-hip-hop.html> (consulta 08/01/2017).
- 13.- Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003.
- 14.- Judith Butler, «Vida precaria», en *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 163-187.



# Walking the Talk: Cabello/Carceller's 'Rapping Philosophy'

— Kathryn Weir —

"Foucault"... DJ OKP Music fades the reverb on the sample and we have time to recognize the voice of Michel Foucault explaining the notion of biopower before MC Meya picks up the thread of the argument. Cabello/Carceller choreograph this meeting of worlds in *Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* (2016).<sup>1</sup> Three MCs selected by the artists worked with four theoretical texts, with their content and also their materiality—rhythm, vocabulary, and repetition. The MCs workshoped sequences in the texts that the artists had identified, and then experimented with how they lent themselves to the emphatic cadence of hip-hop across the musical improvisations of OKP Music. The surprise is how well it comes across, the texts have a new rhetorical force in the hands of the MCs who walk and talk the argument. It seems that Foucault, Sontag, Butler, and Mbembe were always meant to be heard like this. The selected texts make strong statements about state power, violence, racism, and representation that are sometimes not so far from aspects of hip-hop culture's observation and analysis of race politics, discrimination, and institutionalized violence in the African-American experience in the United States.

Cabello/Carceller have a longstanding interest in performing and embodying theoretical texts. *Dancing Gender Trouble* (2013) stages a performance of Judith Butler's foundational gender studies monograph, which has so far been danced and filmed live in Chile, Mexico, and Madrid.<sup>2</sup> The work's process of preparation is similar to *Rapping philosophy*, with the artists discussing selected fragments of *Gender Trouble*, in this case with a large group of workshop participants, who then decide which fragments to dance. For the earlier work *Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for Action* (2011), it was Cabello/Carceller who wrote the essay about public protest, activism, and dissent that is presented in voiceover while a contemporary and a Spanish dancer perform solos and then a duet.<sup>3</sup> Gestures of protest counterpoint and elaborate on the text.

The choice to experiment with collaborating with hip-hop MCs to rap texts by theorists who are important for the artists opens the door to another performative heritage. Hip-hop is an embodied language that carries a certain knowledge and history in its form. It draws on traditions and ways of approaching sound, the spoken word, and rhythm that are widespread in the African Diaspora, particularly building on influences from the Caribbean (notably Jamai-

ca, Cuba, Puerto Rico, and the Dominican Republic) that combined with African-American aesthetics in Harlem and the Bronx. It has defining poetic forms, multiple rhythms, and base-heavy beats. Its long-form storytelling is also a unique characteristic that lends itself to Cabello/Carceller's experiment, as does the logic of sampling, or working with segments of pre-existing material.

In *Rapping Philosophy*, the earliest text is by Michel Foucault, the published transcript of a class he gave at the Collège de France in March 1976.<sup>4</sup> In the course of his lectures that year, entitled "Il faut défendre la société" [Society must be defended], Foucault traces a genealogy of European racism, taking war as a lens through which to understand historical processes. He argues that war is conceived up until the 18th century as war between races and that, from around the time of the French Revolution onwards, this gives way to state racism. Rather than mobilizing in relation to an enemy without, the state starts to develop mechanisms for exerting its power over life and death within society, putting in place a new biopolitics of purification that reduces risks for some while allowing others to die. Foucault's lecture selected for rapping retraces his recently published work on the advent in seventeenth and early eighteenth century Europe of disciplinary techniques applied to individuals via institutions such as schools, hospitals, and prisons.<sup>5</sup> He then introduces the notion of biopower or biopolitics to describe the emergence at the end of the eighteenth century of state interventions at the level of populations, the aggregate mass of lives rather than the individual body, through processes of regularization of factors like birth rate and morbidity. Foucault identifies areas where both disciplinary and regulatory techniques are applied from the nineteenth century onwards: sexuality and reproduction, medicine, the application of norms. Through these two axes of discipline and regulation, power takes full charge of life whether approached as individual bodies or as populations. This is the moment that racism is inscribed in the processes of the European state to introduce a divide between certain populations whose life is actively maintained and enhanced and others whose lives are not.

When MC Meya raps the text he starts (in Spanish), "Now I would like to show you how the theme of race will not disappear but will be taken up in something quite different which is State racism....". He lays out Foucault's argument through selected key passages, sometimes repeating sections for emphasis. Less than a quarter of the full text is taken up for oral presentation, but the skeleton of the argument remains. Listeners familiar with Foucault follow the thread, others pick up phrases here and there and the tenor of the sentiments expressed through the vocabulary of power, discipline and regulation, bodies, populations, and race. MC Meya concludes, "Of course by condemning to death I don't only mean directly killing but also everything that can be indirect killing: the fact of being exposed to death, of increasing the risk of death for some, or simply political death, expulsion, rejection, etc."

In his important essay “Necropolitics” (2006), Achille Mbembe suggests that Foucault’s notion of biopower (or biopolitics) is insufficient to account for the ways in which life is made to submit to the power in contemporary times.<sup>6</sup> Fast forwarding to the end of *Rapping Philosophy* when Cabello/Carceller take Foucault’s analysis further via Mbembe, the fourth chapter opens with a short audio sample in which Mbembe raises the question of how to go beyond the choice posed as kill or be killed. Here the three MCs participating in the work collaborate to rap the argument of “Necropolitics”, with MC Meya opening: “Sovereignty resides in the power to decide who can live and who must die. But in what conditions is the right to kill, to let live, or to expose to death exercised? Can biopower account for the ways that politics makes the murder of the enemy its absolute objective, under the guise of war, of the fight against terror”. Mbembe outlines how dehumanization and biopolitical experimentation were practiced in the slave plantation and the colony in order to establish a state of exception (here he is referencing Giorgio Agamben’s use of this term) where it was not considered illegal to massacre and torture slaves and colonized people. It is this, he notes, that combined with the technical mechanisms of serial killing developed between the industrial revolution and the First World War to create the conditions for the Nazi death camps. Racist stereotypes were merged and the working classes, gypsies, Jewish people, and other denigrated social groups were conflated with the “savages” who were enslaved and colonized. Mbembe also discusses the late modern colonial occupation of the Palestinian people and their relegation to the status of living dead under the Jewish state’s apartheid regime that deploys weapons to the ends of maximum destruction. A case that he says shows a layered application of disciplinary power, biopolitics, and necropolitics.

The point of departure in the mid-1970s chosen by Cabello/Carceller for *Rapping Philosophy* (with Foucault’s lecture that developed the concepts of biopower and state racism) is simultaneous with the period of the creation in New York by figures such as DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, and others, of the central elements of hip-hop culture that were Ding and Ming (or rapping). At its origins, hip-hop emerged as a medium of social and political engagement and commentary as much as of entertainment, notably with songs such as “The Message” of 1982 by Grandmaster Flash and the Furious Five and later Public Enemy’s 1989 hit “Fight the Power”. The MCs working the crowd alongside the DJ metered out their observations of life, love, and power while also bragging of their accomplishments. Male-dominated, the mainstream hip-hop world that developed was not known for its sensitivity to feminist issues, widely celebrating macho heterosexuality. Women such as Queen Latifah, Missy Elliot, Lauren Hill, and MC Lyte successfully fought for the mic and rapped back with attitude from the 1980s onwards. In 1990 African-American cultural critic bell hooks wrote: “It is no accident that ‘rap’ has usurped the primary position of rhythm and

blues among young black folks as the most desired sound or that it began as a form of ‘testimony’ for the underclass. It has enabled underclass black youth to develop a critical voice, as a group of young black men told me, a ‘common literacy’. Rap projects a critical voice, explaining, demanding, urging.”<sup>7</sup>

Historian Tricia Rose identifies the mid-1990s as the period when purely commercial hip-hop came to dominate the variety of earlier forms, a time when certain elements became the core market products (notably what she calls the trinity of gangster, pimp and ho that reinforce longstanding tropes representing African-American people as dangerous, criminal, and hypersexualized).<sup>8</sup> The spirit of the previous 20 years was in direct contradiction to corporate-dominated commercial hip-hop. She argues in *The Hip Hop Wars* (2008) for the need to wrest hip-hop back from rampant commercial interests and to re-engage with its origins in protest and community making. In the context of the #blacklivesmatter movement—and an undeclared civil war against black men that exemplifies Foucault’s analysis of state racism, waged through police ultra-violence and large-scale imprisonment (what Rose calls the “prison industrial complex”)—a range of hip-hop artists have made the same point in differing ways. See for example #blacktivist, a 2015 song by the Flatbush ZOMBIES (Erick Arc Elliott, Meechy Dark, and Zombie Juice) with a music video made in collaboration with German artist Mario Pfeifer that culminates in a rebirth as protest marchers crossing the Brooklyn Bridge (the clip has received almost three million viewings on YouTube).<sup>9</sup> Drummer and co-founder of The Roots, Amir “Questlove” Thompson, published an influential series of articles on New York Magazine’s *Vulture* in 2014 entitled “How Hip-Hop Failed Black America” that discusses hip-hop’s commercialization, escalating meaninglessness, and flattening of human complexity. He argues for the need to reverse this and points to black music’s important historical role in working against the racist dehumanization of African Americans: “That’s what music has been good for, historically, in the black community. Jazz did that. It forced the mainstream to see black musicians as virtuosos with complex ideas and powerful (and recognizable) emotions. How are you going to treat someone as less than human, in any way, once they’ve been so deeply human in full view?”<sup>10</sup>

When Cabello/Carceller chose to collaborate with hip-hop musicians to experiment with performing critical texts on racism and exclusion, they opened the discussion towards the specific experiences of African Americans and also the history of black music’s resistance to racism and dehumanization that Questlove discusses.

The second critical text reworked in *Rapping Philosophy* is Susan Sontag’s last essay *Regarding the Pain of Others* (2003), which reflects on the representation of violence and war, revisiting a subject she first approached in *On Photography* (1979).<sup>11</sup> Sontag reconsiders whether viewing images of pain and trauma may create empathy or understanding. She suggests that photographs can touch us momentarily but that without a narrative frame we can’t under-

stand or interpret what happened. Her resonant voice is sampled at the outset: “We don’t understand, we don’t get it. We truly can’t imagine what it was like, can’t imagine how dreadful, how terrifying war is and how normal it becomes, can’t understand, can’t imagine...”. MC Starr picks up the thread, “Who believes today that war can be abolished? No one, not even pacifists. We hope only (so far in vain) to stop genocide and to bring to justice those who commit gross violations of the laws of war ...”.

The rhetorical force of Sontag’s prose, her sensibility to meter, pause, and repetition, lend her words an immediate impact in the mode of rap. Her text speaks itself of rhetorical power: “And photographs of the victims of war are themselves a species of rhetoric. They reiterate. They simplify. They agitate. They create the illusion of consensus.” Sontag also reminds us not to be distracted by the emotions we feel when viewing images of violence and death from asking “whose cruelties, whose deaths are not being shown”. At the core of Sontag’s text is the question of who can authentically speak about or represent suffering and who is in a position to understand. She is interested in the illusion created by images of a shared viewing position, the “we” created of those against violence and suffering but who have never experienced what is depicted, “what they went through”. She says: “Nothing should be taken for granted when the subject is looking at other people’s pain.”

*Rapping Philosophy* moves from the question of viewing positions in Sontag to Judith Butler’s thoughts in her text “Precarious Life” (2004) on structures of address—or speaking positions—and how we come to exist as human in the moment of being addressed.<sup>12</sup> She suggests that something about our existence proves precarious when that address fails. Her sampled voice opens the segment with a short statement linking precarious life to the private rather than the public domain, by which she appears to mean that it is linked to the realm of ethics. MC Hábil Harry kicks in rapping Butler’s text’s opening story about a university speech where none of the audience could tell whose point of view was being expressed. The speech pertained to whether the humanities had lost their moral authority and occasioned a discussion of whether this was due to their cultivation of relativism and internal critique, or due to the reactionary critique thereof. Butler states that she considers this less a problem of authority, in the sense of an author-subject who assumes a position and sticks to it, than of clear structures of address. A clear address creates a responsibility for a response to a moral demand that comes “from elsewhere, unbidden, unexpected, and unplanned”. She introduces Emmanuel Levinas’s notion of the “face” as a way of understanding how others make ethical demands on us. The face seems to express without words the suffering and precariousness of the other and to produce, surprisingly, both a temptation to kill and a demand for peace. While it is not clear where these impulses come from, Levinas seems to be pointing to “a constant tension between the fear of undergoing violence and the

fear of inflicting violence". Butler considers this account of the relationship between violence and ethics as having important implications for what an ethics of non-violence might be. She also turns to Levinas to clarify the relationship between representation and humanization, where "those who have no chance to represent themselves run a greater risk of being treated as less than human, regarded as less than human, or indeed, not regarded at all", an argument that resonates with Questlove's point discussed above about the role that music has played historically in working against the dehumanization of African-Americans. Like Sontag, Butler reminds us that "what can appear, what can be heard" is regulated by structural forces expressing the power that visibility entails. Butler sees the role of the humanities as returning us "to the human where we do not expect to find it, in its frailty and at the limits of its capacity to make sense" and points to the ongoing importance of cultural translation and dissent.

Processes of translating abstract concepts into embodied languages—dance, music, theatre, movement—to elicit the unexpected or make visible the unseen are at the core of Cabello/Carceller's practice. Their recent performance video, *Lost in Transition \_A Performative Poem* (2016) inverts this direction of flow of embodying theoretical concepts, staging the simple act of walking down a staircase to show how bodies performing everyday actions already speak and embody knowledge. Walking is in itself a language and may casually put into practice a resistance to norms. The participants in *Lost in Transition* are recognizably queer as they simply descend the stair, some also improvise small cameos mid-descent. The artists celebrate the destabilizing power of gender transgression as resistance, just as they have previously taken up performative forms historically linked to resistance and protest, flamenco and hip-hop among others. Cabello/Carceller's selection of texts, locations, and actions is very precise, drawing a thread between the analysis of individual and institutional processes that control behavior, sometimes violently, and considerations of ethics and empathy. They draw attention to what is excluded from visibility, normativity, privilege, legal rights or, more radically, the conditions of possibility of maintaining life.



- 1.- *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* was first presented on May 13 and June 3 2016, at Galería Elba Benítez, Madrid. It was subsequently presented at the Centre Pompidou Málaga on 15 October 2016. The participating hip-hop performers were MC Meya, MC Starr, MC Hábil Harry, and DJ OKP Music.
- 2.- *Dancing Gender Trouble* was presented at Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile on October 18, 2013, at CCEMx Mexico City on January 21, 2014, and at Sala El Águila in Madrid on June 27, 2015.
- 3.- The title refers to “Rivolta Femminile”, the 1970s radical feminist group of art critic and theorist Carla Lonzi.
- 4.- Michel Foucault, “Cours du 17 mars 1976”, in “*Il faut défendre la société*” *Cours au Collège de France* (1976). Seuil / Gallimard, Paris, 1997, pp. 213-235.
- 5.- Developed notably in *Surveiller et Punir* [Discipline and Punish], published by Gallimard in 1975, the year before Foucault delivered the “Society must be defended” Collège de France lectures.
- 6.- Achille Mbembe, “Necropolitics”, in *Public Culture*, vol. 15, 1, winter 2003, pp. 11-40.
- 7.- bell hooks, *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. South End Press, Boston, 1990, p. 27.
- 8.- See Tricia Rose, *Black Noise*. Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1994; and *The Hip Hop Wars: What we talk about when we talk about hip-hop—and why it matters*. Basic/Civitas Books, New York, 2008.
- 9.- #blacktivist music video viewed at <https://youtu.be/GceUUcXP7yE> (accessed 8 January 2017).
- 10.- Questlove, “Does Black Culture Need to Care About What Happens to Hip-Hop?”, in *Vulture*, 27 May 2014, [<http://www.vulture.com/2014/05/questlove-part-6-does-black-culture-need-to-care-about-hip-hop.html>] accessed 3 February 2017.
- 11.- Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003.
- 12.- Judith Butler, “Precarious Life”, in *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, London and New York, 2004, pp. 128-151.



## Casting\*

— Jesús Carrillo —

«Dijeron que era un gallina. ¿Entiendes? Gallina.»

En esta línea del guión de *Rebelde sin causa* se condensa el constante conflicto y los desajustes que suponen la encarnación del ideal patriarcal de masculinidad. Con esas palabras, la oveja negra de una familia bien, Jim Stark/James Dean, justifica ante sus padres haber participado en la carrera de coches que iba a precipitar los acontecimientos sucesivos de la película. A pesar de traspasar la frontera de las leyes escritas, durante su solitaria escalada hacia la escurridiza masculinidad, Jim iba a conseguir la adhesión sin condiciones de la chica, Judy/Natalie Wood, y del joven Plato/Sal Mineo, cuya atracción por el protagonista sobrepasa los límites de la norma, lo que determina su muerte en la magistral secuencia del observatorio. El director, Nicholas Ray, hace del joven y alienado Jim el eje dramático y el centro visual de toda la película, haciendo del actor que lo encarna, James Dean, el modelo y el fetiche de toda una generación.

El personaje de Jim es paradigmático del complejo mecanismo de identificación fantasmática que detona la contemplación cinematográfica. La irresistible y ambivalente pulsión de identificación y deseo que incita su figura nos empujan a recorrer vicariamente el drama de la construcción de la masculinidad hasta llegar a la otra orilla, en que las contradicciones quedan resueltas y el modelo, fortalecido. La pantalla de cine es aquí solamente la materialización más obvia de aquella otra pantalla psíquica sobre la cual, según Lacan, se proyecta el repertorio de roles culturalmente establecidos; una pantalla sobre la que, como si nos contempláramos desde una mirada externa —trasunto de la cámara—, nos reconocemos y modelamos a nosotros mismos actuando según dichos roles.

Laura Mulvey, en su clásico texto «Placer visual y cine narrativo», publicado originariamente en *Screen* en 1975, fue pionera en la descripción de la disimétrica distribución de los roles de identificación y escopofilia —placer visual— entre hombres y mujeres —tanto espectadores como personajes— en el cine de Hollywood al servicio del orden patriarcal<sup>1</sup>. Años más tarde, en *Alice doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, Teresa de Lauretis matizaría la interpretación de Mulvey al señalar que el espectador mujer es obligado a escindirse entre la identificación con la imagen fija, pasiva y enmarcada, típicamente femenina, y la identificación con la cámara misma sujeto de la mirada, móvil y activa, típicamente masculina. Solo mediante tal escisión —un cruce de géneros—, la fijación de los roles y la inscripción normativa del cuerpo

femenino quedarían garantizadas<sup>2</sup>. Tal explicación tampoco parece cubrir, sin embargo, toda la casuística de las identificaciones. Si pudiéramos escuchar la multitud de labios imaginarios que repiten con Jim desde el oscuro patio de butacas las palabras masculinas: «Tuve que ir. De lo contrario no hubiese podido mirarles a la cara», podríamos comprobar que entre ellos hay muchos labios de mujeres que, a su vez, callan cuando habla el personaje protector de la madre. Estos labios pertenecen a cuerpos que subvierten el régimen normativo de la cámara, cuerpos que se escapan a la acción clasificadora de una mirada autoritaria que pretende asignarles unas determinadas posiciones identitarias y libidinales de acuerdo con ciertas disposiciones físicas.

El rol masculino, inserto como está en la película en una narración de autodesvelamiento y de ritual de paso, adquiere un giro inesperado al ser encarnado por «los cuerpos equivocados». La subjetividad confusa y problemática de Plato, destinada a la inevitable exterminación que les está reservada a todos los «desviados», no es, a pesar de la simpatía compasiva que pueda despertar, el objeto del proceso identitario. De hecho, el personaje que encarna Sal Mineo no parece destinado tanto a atraer las necesidades de una «minoría desviada» como a servir de signo de advertencia que reconduzca al público general hacia el modelo heteronormativo que encarnan James Dean y Natalie Wood. Cuando es asumido por una mujer, el papel de Jim, aquel que, tras muchas tribulaciones, «se lleva finalmente a la chica», adquiere un potencial de transgresión no previsto en la estructura narrativa dominante. Ello no es solamente por el hecho de que sea la persona equivocada la que se convierta en heredera de las promesas de futuro que convencionalmente le son vedadas, sino porque nunca llega a producirse del todo la recomposición del orden primigenio que simboliza la identificación del falo con el cuerpo del hombre, quedando el proceso identitario en un permanente estado de posibilidad y apertura.

Esto es, en principio, lo que parecen querer indicarnos Cabello/Carceller en su  *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, con el matiz de encontrarnos no ante la visualización de una película acabada, sino ante la presentación de un *casting* preparatorio de la misma, un *casting* particular en el que los pretendientes a Jim son chicas. La idea de *casting* implica, por un lado, un ingrediente agonístico en la encarnación del rol del héroe, puesto que solo aquella que lo haga mejor logrará el papel. Por otro lado, en el *casting* las chicas tienen la oportunidad de ver a sus contrincantes y modelar su propia actuación al respecto. Para ello, adoptan el punto de vista de la cámara —observan atentamente junto al operador la pantalla que esta lleva anexa mientras esperan su turno—, un punto de vista que no es sino el de la autoridad, la mirada a cuyo juicio se disponen a someterse. En ambos casos, la idea de *casting* refleja aspectos fundamentales del proceso de formación identitaria: la cesión de la heterogeneidad de los cuerpos a la uniformidad de los modelos —es interesante notar que la palabra *casting* también significa «molde» en inglés— y la colaboración activa de los propios sujetos en dicha sumisión al patrón propuesto.

A pesar de la sombría perspectiva que se podría derivar de ello, la idea de *casting* contiene, sin embargo, elementos potencialmente liberadores: el primero, lo que tiene de ensayo, de prueba y de contingencia, frente a la noción acabada y cerrada de la identidad que se desprende del formato cinematográfico tradicional. El segundo, su franco carácter performativo, que no oculta su teatralidad, el artificio y la mascarada. El tercero, el hecho de que la repetición machacona de la misma escena por distintas actantes, además de poner en evidencia la uniformidad del modelo, revela también la heterogeneidad infinita de sus posibles encarnaciones individuales. La apertura que se desprende de la noción de *casting* queda subrayada por el hecho particular de que las debutantes sean chicas, cuyos cuerpos, por norma, no son portadores de las disposiciones subjetivas y las marcas identitarias de lo masculino.

La performatividad de que hablamos es uno de los ejes fundamentales del así llamado pensamiento queer. Lo performativo es aquello que surge a través de su propia puesta en acción, lo que carece de más naturaleza y forma que aquellas que se derivan de su proceso de desenvolvimiento. Lo performativo no es simplemente un sinónimo rebuscado de lo procesual en jerga lingüística. Como se hace evidente en sus usos francés e inglés —performance— y se comprueba en el *casting* de James Dean, este término alude simultáneamente a una puesta en escena, a lo teatral y a la mascarada, es decir, los polos opuestos de las cualidades de necesidad y verdad que han acompañado tradicionalmente a la noción de identidad y, particularmente, a la identidad de género.

La lectura performativa de la noción de género defendida por Judith Butler en su clásico *Género en disputa*, publicado en 1990, iba a dar un vuelco a los estudios feministas, dando alas a unos incipientes estudios gais y lesbianos que hasta ese momento habitaban a la sombra de la crítica de género dominante y que, de repente, se ponían como timón de cola y motor de un debate que por entonces daba signos de agotamiento y autorreferencialidad. El principio de la performatividad, utilizado por Butler para barrer los últimos residuos de dualismo —hombre/mujer— que persistían incluso en el así llamado feminismo de segunda ola, iba a sacar al pensamiento gay y lesbiano del enfrentamiento, tan irresoluble como parroquial, entre asimilacionistas y pro identitarios para situarla en el centro del debate acerca de la construcción de la subjetividad en las sociedades contemporáneas.

Un momento clave en este proceso es el pareado que, al poco tiempo, Eve Sedgwick iba a hacer del término «performatividad» con otro término, el vergonzante queer —raro, pervertido, maricón—, que había sido apropiado por la comunidad gay y lesbiana como apelativo grupal radicalmente antitético del modo de identificación positiva y estable heterosexista. La afirmación de una performatividad queer —escandalosa, travestida, paródica y siempre cambiante— suponía no solo el canto a una identidad sexual desesencializada y mudable, sino también una actitud de transgresión y subversión del régimen normativo de las identidades de naturaleza claramente política. A pesar de que la misma Butler quisiera distanciarse del *boom* propiciado por su «invento», previniendo seriamente en *Bodies That Matter* (1993) al naciente movimiento queer respecto a la necesidad

de someterse a un continuo proceso de deconstrucción crítica que impidiera su ocultación y codificación identitaria, y a pesar de sus muchas ambivalencias y contradicciones, la noción de performatividad queer se ha consagrado como la plataforma de pensamiento y de actuación política gay y lesbiana más activa de la última década.

Uno de sus campos de aplicación más inmediatos ha sido la reflexión sobre la aparentemente paradójica masculinidad lesbiana. Desde los años setenta, los estudios pioneros de Gayle Rubin habían ido sentando las bases para la consideración de una masculinidad no patrimonial y exclusiva del hombre, una masculinidad inscribible *a priori* en cualquier cuerpo, independientemente de sus atributos anatómicos<sup>3</sup>. El cuestionamiento del patrón que alinea unívocamente el falo con el pene del hombre supone una desestabilización radical de la estructura fantasmática del mundo patriarcalmente organizado. Este gesto resume por sí solo la amplitud de la criticalidad queer. Con ese punto de partida, durante la década de los noventa la teoría butleriana de la performatividad iba a proporcionar las herramientas adecuadas para describir la construcción subjetiva lesbiana más allá de la típica distinción *femme/butch* (chica/marimacho), en sí misma derivativa del dualismo heteronormativo que pretende monopolizar la interpretación de la sexualidad y de las identidades, a la vez que iba a estimular la apertura de la teorización lésbica más allá del repensamiento de la propia marginalidad. Los textos de Judith Halberstam son la mejor representación de esta corriente crítica<sup>4</sup>.

La teoría queer de la performatividad ha generado un conjunto reconocible de prácticas artísticas que toman el *drag* y la teatralización subversiva del género como campo de experimentación. Una de las particularidades más destacadas de la obra de Cabello/Carceller es que han tomado su propia posición como artistas como punto de partida de la reflexión crítica sobre la performatividad queer. Durante más de una década, su trabajo conjunto ha desafiado discreta pero insidiosamente el mito de la unicidad de la autoría y la correlativa unicidad de la obra, reflejo último de la unicidad y plenitud simbólica del falo, que pretende fijar y homogeneizar todos los significados en la sociedad patriarcal. Como si utilizaran un catalizador que repeliara cualquier vestigio de unidad, su trabajo hace dúplice y divergente aquello que la norma quiere uno y sintético. La inquietud que provoca en el espectador la imposibilidad de reconstruir una noción de masculinidad o feminidad incontrovertible a partir de sus imágenes no solo refleja la violencia que supone la taxonomía patriarcal de los cuerpos, sino que pone de manifiesto también la dominación de la ley de lo único en la economía general del sentido.

A este respecto, *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* introduce variables nuevas en el discurso de Cabello/Carceller, la más obvia es el hecho significativo de abandonar sus dos cuerpos —o las diversas versiones metafóricas de la duplicidad— como modo prioritario de reflexionar acerca de las contradicciones y conflictos de la identidad y trabajar esta vez con una serie indeterminada de terceras personas: las chicas que acuden al *casting*. Al desdoblamiento que se genera durante el proceso por el que cada una de estas mujeres se dispone a personificar a Jim/James Dean, en el caso de *Casting: James Dean* se une la multi-

plicidad *ad infinitum* de los cuerpos y de las disposiciones. El *riddle* o acertijo irresoluble que vuelve una y otra vez sobre sí mismo deja paso a la representación de la construcción identitaria como un proceso colectivo y plural. Este giro va más allá de un mero cambio de tema, afectando radicalmente a su posición discursiva como autoras. En vez de utilizarse a sí mismas para ejemplificar la ambigüedad esencial de la identidad humana, utilizan ahora los cuerpos de las otras para explorar el proceso por el que dicha identidad es construida. El tránsito del «nosotras dos» al «todas muchas» supone saltar definitivamente las vallas de la utopía privada —las *picket fences* de su instalación *Sin necesidad aparente de título* (Cap. II), de 1999— y adentrarse en el ámbito heterotópico y contaminado de una sociabilidad abierta.

Esta nueva orientación puede rastrearse en el papel central que ha tenido la reflexión sobre el espacio en el trabajo de Cabello/Carceller desde sus *Utopías* de 1998 y que continúa presente en su proyecto *The End* (*después y antes*). Tal preocupación las distingue de la corriente dominante del así llamado arte queer. Uno de los puntos más débiles de la performatividad butleriana es, precisamente, su escasa atención a la especificidad espacial de los procesos identitarios. Este no es un rasgo privativo de Butler, sino de gran parte de las producciones teóricas y artísticas norteamericanas —pensemos, sin ir más lejos, en la noción puramente fenomenológica de la experiencia que maneja Rosalind Krauss en su idea de escultura en espacio expandido— y que, tal vez, deriva del hecho de haberse producido desde una posición —la del mundo académico norteamericano— que, por hegemónica, pasa por ser transparente. No hay que olvidar que Butler antes que pensadora de lo queer era especialista en Hegel. La teoría de la performatividad apuesta por una producción desterritorializada de la identidad, en la que el espacio se subordina a la acción de los sujetos y a la construcción de situaciones por los mismos. El énfasis en la recreación del propio «personaje» —el *drag*— y en los códigos de interacción subjetiva que domina la poética queer anglosajona puede explicarse en buena medida como una consecuencia estructural de este enfoque.

Frente a esta posición, la sociología francesa representada por Pierre Bourdieu interpreta la distribución de los roles sociales de género y la organización de las jerarquías de poder en clave netamente topográfica, localizando su funcionamiento en una compartimentación de espacios reales y metafóricos y en la posición de los sujetos dentro de los mismos<sup>5</sup>. La inscripción de la identidad en los individuos equivaldría a su adjudicación de un lugar en el mundo, un lugar en el que aprender a desear y que proporcionaría las coordenadas mismas del deseo.

A medio camino entre la contingencia absoluta del escenario de la performatividad norteamericana y la dictadura del lugar del pensamiento continental europeo, los espacios de la vida han cobrado un protagonismo central en las obras de Cabello/Carceller, pero lo hacen desde la asincronía y la ausencia. La tranquilizadora familiaridad del lugar codificado según las normas de la sociabilidad dominante —la piscina, la discoteca, el cine— adquiere una dimensión distinta al superponerle un tiempo —antes o después de lo previsto— en que la experiencia colectiva solo queda registrada a modo de rastro, residuo y ruina. Demasiado pronto

o demasiado tarde, Cabello/Carceller evocan una sensación que acompaña constantemente a aquellas y aquellos que vivimos en los márgenes del régimen heterosexista de la identidad.

Pero, a pesar del ambiente melancólico que parece saturar sus imágenes, estos fragmentos deshilachados —la cara oculta de la narración dominante— parecen esconder un secreto. Como cuando los juguetes cobran vida al caer la noche en los cuentos infantiles, es precisamente en ese lapso vacío en que las experiencias y los deseos excluidos del campo de visibilidad en tiempo de plenitud parecen encontrar eco. Estos espacios/tiempos intersticiales, borrados de la memoria como el pequeño intervalo que media entre dos fotogramas, parecen quedar fuera del alcance de la acción normalizadora del poder. En el verano, cuando se vuelva a abrir la piscina o cuando se vuelvan a apagar las luces del cine para iniciarse la sesión, se limpiarán los rastros de estas experiencias, pero ello nunca impedirá que sigan existiendo.

En *The End (después y antes)*, el espacio de la sala cinematográfica vacía de público durante los breves momentos entre sesiones es el reverso invisible de los intensos mecanismos de construcción subjetiva que tienen lugar en cuanto las luces se apagan. La sala cinematográfica es un lugar que se niega a sí mismo en cuanto tal una vez que la maquinaria de proyección se pone en marcha. En ese momento, los individuos son abducidos e inducidos a ajustar su *ímag*o corporal, sus marcas identitarias y sus deseos a los modelos que encarnan los personajes de la película. Pero, como nos recuerdan Cabello/Carceller en *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, a la aparente plenitud simbólica que ofrece el espectáculo cinematográfico se contraponen siempre la discontinuidad y la heterogeneidad de los procesos a que este da lugar. La oscuridad del cine no solo encubre la sistemática colonización de la subjetividad por la ideología dominante, sino que también arropa bajo su aparente uniformidad fantasías libidinales y disposiciones identitarias que no se ajustan a la norma. Estas miradas proyectan —*casting*, curiosamente, también alude en inglés a la proyección de una sombra o a la inducción de una duda— una lectura transversal a la de aquella mirada autoritaria —la cámara— que, según Laura Mulvey, pretende fijar nuestras identidades y nuestros deseos sobre la pantalla.

Ya se trate de películas que confirman los patrones hegemónicos, como es el caso de *Rebelde sin causa* y de la inmensa mayoría del cine comercial, o se trate de películas minoritarias que pretenden registrar las vivencias de las así llamadas «subjetividades periféricas», el cine no solo es incapaz de anular la diversidad del patio de butacas, sino que su efecto de seducción excita deseos y la encarnación de roles que el régimen de la vida cotidiana reprime. Quién sabe si podremos encontrar sus rastros en ese pequeño intervalo que media entre que se encienden las luces y los espectadores vuelven al trasiego de la calle.

\*.- Publicado originalmente en, *En construcción*, catálogo de exposición, Sala Verónicas, Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Murcia, 2004, pp. 43-50.



- 1.- Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Episteme, Valencia, 1985.
- 2.- Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- 3.- Gayle Rubin en su ensayo clásico de 1975 «The traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex», en Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an anthropology of women*, Monthly Review Press, Nueva York, 1975, pp.157-210.
- 4.- J. Halberstam, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham, NC, 1998.
- 5.- Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 1997.



## Casting\*

— Jesús Carrillo —

“They called me chicken, you know? Chicken.”

This quotation from the script of *Rebel Without a Cause* condenses the constant conflict and the disorders implied by the embodiment of the patriarchal ideal of masculinity. By saying so, the black sheep of an accommodated family, Jim Stark/James Dean justifies his taking part in a car race, which would trigger the subsequent events of the film. Despite crossing the line of written law, he manages to get, in his lonely climbing to the edgy masculinity, the unconditional support of both the girl, Judy/Natalie Wood, and young Plato/Sal Mineo, whose attraction to Jim surpasses the limits of norm. This attraction determines Plato's death in the brilliant scene of the observatory. The director, Nicholas Ray, turns the young and alienated Jim into the dramatic axis and visual centre of the film, transforming the actor who impersonates it, James Dean, into the role model and fetish of a whole generation.

The character of Jim is paradigmatic of the complex mechanism of phantasmatic identification, which the act of film-watching triggers. The irresistible and ambivalent drive of identification and desire caused by his image forces us to follow vicariously the drama of the construction of masculinity till we reach the side where contradictions are solved and the model is fortified. The screen here is just the most obvious materialization of that other psychic screen on which, according to Lacan, culturally-established roles are shown; a screen on which we recognise and model ourselves playing those roles, as if we were watching ourselves externally by means of the camera.

Laura Mulvey, in her classic text “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, originally published in *Screen* (1975), became a pioneer in the depiction of the disymmetrical distribution of the identification roles and the scopophilia – visual pleasure – among men and women – both as spectators and characters – in Hollywood films serving the patriarchal order.<sup>1</sup> Years later, Teresa de Lauretis, in her book *Alice doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, made Mulvey's interpretation more precise when mentioning that the woman spectator is forced to split off between the identification with the fixed image, passive and framed, typically feminine, and the identification with the camera, agent of the gaze, mobile and

active, typically masculine. Only through this split - a gender crossing - the fixing of roles and the normative inscription of the feminine body will be guaranteed.<sup>2</sup> However, this explanation cannot embrace all the casuistry of identifications. If we could hear the multitude of imaginary lips repeating the masculine words together with Jim and from the stall: "I had to go. If I didn't, I wouldn't be able to face those kids again", we would find out that many are women's lips that remain silent when the protective mother speaks. These lips belong to bodies which subvert the normative regime of the camera, bodies which escape the classifying action of an authoritarian gaze which tries to give them some specific identitarian and libidinal positions according to specific physical dispositions.

The masculine role, inserted as it is in this film within a narrative of self-unveiling and ritual of passage, acquires an unexpected turn when it is embodied by the "wrong bodies". Plato's confused and troublesome subjectivity, doomed to the unavoidable extermination reserved to all those "deviants", is not the object of the identitarian process, despite the sympathy it may arise. In fact, the character played by Sal Mineo does not fulfil the needs of a "deviated minority" as much as being a warning sign which takes the audience in general back to the heteronormative model embodied by James Dean and Natalie Wood. Once assumed by a woman, Jim's role, the one who "gets the girl" after quite a lot of trouble, acquires an unexpected potential to transgress the dominant narrative. This is not just because the wrong person becomes the heir of promises for the future which are always conventionally forbidden to him, but also because the primeval order, which symbolises the identification of the phallus with the male body, is never fully restored. In this way, the identitarian process remains as open.

This is what Cabello/Carceller seem to tell us in their *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, with the nuance that we are not confronting the viewing of a finished film but a casting previous to it, a singular casting in which all the candidates to play Jim are girls. The idea of a casting implies, on the one hand, an element of agony in the embodiment of the role of the hero, since only the best candidate will get the role. On the other hand, during the casting the girls have the chance of watching their competitors and modelling their own performance accordingly. In order to do this, they take the point of view of the camera - they watch attentively the camera screen while waiting for their turn - , a point of view which is that of authority, the glance which judges them. In both cases, the idea of casting shows basic aspects in the process of the building of identity: the surrender of the heterogeneity of bodies to the uniformity of models - since casting also means "molding" - and the active collaboration of the subjects themselves in that submission to the proposed standard.

The idea of casting, despite the dark perspective it contains, possesses potentially liberating elements: the first is the idea of trial, of contingency as opposed to the closed and finished notion of identity in traditional cinema. The second, its sheer performative nature, which does not hide its theatricality and masquerade. The third, the fact that the continuous repetition of the same scene by different players not only makes the uniformity of the model evident, but also shows the infinite heterogeneity of its possible individual embodiments. The openness involved in the idea of a casting is underlined by the fact that the candidates are girls, whose bodies do not generally possess the subjective dispositions and the identity marks of the masculine.

The performativity we are talking about is one of the main axis of the so-called queer thought. Performative is what comes out from its own enactment, what lacks any other nature and form than those derived from its own development. Performative is not just an elaborated synonym to "process" in linguistic jargon. As it is evident from its usage in French and English - performance - and in James Dean's casting, this term refers simultaneously to a staging, to the theatrical and the masquerade, i.e., the opposite poles of the qualities of necessity and truth which have always come along with the notion of identity and, particularly, gender identity.

The performative reading of the notion of gender by Judith Butler in her classic *Gender Trouble*, published in 1990, turned feminist studies upside down and gave way to the incipient gay and lesbian studies, which had lived in the obscurity of the dominant gender criticism and which, all of a sudden, became the centre of a discussion which, at that time, was exhausted and full of self-referentiality. The principle of performativity, used by Butler to sweep away the remains of dualism - man/woman - present even in the so-called second wave feminism, helped gay and lesbian thought to get rid of the confrontation between assimilationists and pro-identitarians and to place it in the centre of a discussion on the construction of subjectivity in modern societies.

A key moment in this process is when Eve Sedgwick made a binomial adding to the term "performativity", the shameful term "queer" - strange, perverted, faggot - appropriated from the gay and lesbian community as a group name, radically antithetic to the mode of positive and fixed heterosexist identification. The claims for a queer performativity - outrageous, transvestite, parodic, and in constant change - not only meant the defence of an essenceless and changing sexual identity, but also an attitude of transgression and an openly political subversion of the normative system of identities. The notion of queer performativity has become the most active plateau of thought and gay and lesbian political action in the last decade, despite its numerous ambivalences and contradictions and despite the fact that Butler herself tried to separate herself from the boom provoked by her "invention".

For example, in *Bodies That Matter*, she warned the rising queer movement about the need to undergo a constant process of critical deconstruction in order to avoid its closeness and its identitarian codification.

One of the first fields where it has been applied was in the thinking of (apparently paradoxical) lesbian masculinity. Since the 60s, Gayle Rubin's studies have set the basis to consider a masculinity non-exclusive to men, a masculinity which can be *a priori* applied to anybody, regardless of their physical attributes.<sup>3</sup> The questioning of the standard which unanimously relates the phallus with the man's penis means a radical destabilization of the phantasmatic structure of a patriarchally-organized world. From this starting point, the Butlerian theory of performativity gave the right tools to describe the lesbian subjective construction far away from the typical dichotomy of femme/butch (derivative from the heteronormative dichotomy which tries to monopolize the interpretation of sexuality and identities) and opened the lesbian theorization further than its own marginality. Judith Halberstam's texts are the best example of this critical trend.<sup>4</sup>

The queer theory of performativity has conformed a recognizable set of artistic practices that use drag and the subversive theatricalization of gender as its fields of experimentation. One of the most outstanding particularities of the work by Cabello/Carceller is that they use their own position as artists as the starting point of the critical thought of queer performativity. For over a decade, their collaborative work has quietly but insidiously defied the myth of uniqueness in authorship and of correlative uniqueness in the work, a final reflection of the uniqueness and symbolic plenitude which tries to fix and homogenize all the meanings in the patriarchal society. As if they used a catalyst which repelled any remain of uniqueness, their work turns what the norm wants as unique and synthetic into something double and divergent. The impossibility to reconstruct a notion of an indisputable masculinity or femininity out of their images provokes an anxiety in the viewer which not only reflects the violence due to the patriarchal taxonomy of the bodies, but also states the domination of the law of uniqueness in the general economy of meaning.

Apropos of this, *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)* introduces new variables in Cabello/Carceller's discourse. The most obvious one is the significant fact that they abandon their two bodies - or the different metaphoric versions of doubleness - as their main way to think about the contradictions and conflicts of identity. Here, they work with a number of undetermined third persons: the girls in the casting. In *Casting: James Dean*, together with the doubleness, generated during the process in which each of these women try to embody Jim/James Dean, there exists the multiplicity *ad infinitum* of bodies and dispositions. The unsolvable riddle gives way to the representation of the identitarian construction as a collective and plural process. This turn goes be-

yond a sheer change of topic, radically affecting their discursive positioning as authors. Instead of using themselves to exemplify the essential ambiguity of human identity, they now use other bodies to explore the process in which that identity is built. The movement from “we two” to “a lot of” means trespassing the fences of the private utopia – the *picket fences* in their installation *Without an Apparent Need of a Title (Chapter II)*, 1999 – and enter the heterotopic and polluted area of an open sociability.

This new orientation can be traced back in the main role that the concept of space has played in Cabello/Carceller’s work since their 1998 *Utopias*, and which continues in their project *The End (After and Before)*. This anxiety makes them different from the main trend of the so called queer art. One of the weakest points in B queer, utlerian performativity is, precisely, the lack of attention given to the spatial specificity of the identitarian processes. This does not only happen in Butler, but in most of the North-American theoretical and artistic productions – let’s consider the purely phenomenological notion of experience that Rosalind Krauss uses in her idea of sculpture in expanded space –, and which may derive from the fact that it was produced in a transparent, due to its hegemony, position – that of the North-American academy. We should also take into account that Butler, before being a queer thinker, was a specialist in Hegel. The theory of performativity defends a de-territorialised production of identity, in which space is subordinated to the subjects’ actions and their own constructions of situations. The emphasis on the character itself – the drag – and the codes of subjective interaction, dominating in the English queer, can be explained as a structural consequence of this approach.

Pierre Bourdieu, as a representative of French sociology, understands the distribution of social roles of gender and the organization of the hierarchies of power in a clearly topographic sense, locating its functioning in a division of real and metaphoric spaces and in the position of subjects within those spaces.<sup>5</sup> Inscribing identity in individuals would imply giving them a place in the world, a place in which we would learn to wish and which would provide us with the coordinates of our desire.

Halfway between the absolute contingency of the North-American performativity and the dictatorship of continental Europe thought, the spaces of life have achieved a central importance in the works by Cabello/Carceller, but from asynchrony and absence. The soothing familiarity of the place coded according to the norms of the dominant sociability – the swimming pool, the disco, the cinema – acquire a different dimension when inserted in a time – unexpectedly before or afterwards – in which the collective experience is only registered as a trace, remains and ruins. Too soon or too late; Cabello/Carceller evoke a familiar feeling to all of us who live in the margins of the heterosexist regime of identity.

Despite the melancholic atmosphere that seems to fill their images, these shabby fragments – the dark side of the dominant narrative – seem to hide a secret. Just as when toys become alive when the night comes in fairy tales, it is in this time lapse in which experiences and desires excluded from the field of visibility seem to produce a response. These interstitial spaces/times, erased from memory as if they were a short interval between two stills, seem to be out of the reach of the normalising action of power. In summertime, when the swimming pool is open again or when the lights are off again before the film begins, the traces of these experiences will be swept away, but that will not prevent them from existing.

In *The End (After and Before)*, the space of the empty cinema during the short breaks between showings is the invisible back of the intense mechanisms of the subjective construction which take place as soon as the lights are off. The cinema is a place which negates itself as soon as the projector starts working. In that very moment, individuals are abducted and induced to adjust their own physical *imago*, their own identitarian marks and their own desires to the roles embodied by the characters in the film. But, as Cabello/Carceller remind us, the apparent symbolic plenitude offered by the cinematographic show is set against the discontinuity and heterogeneity of the processes which it gives rise. Darkness in the cinema does not only hide the systematic colonization of subjectivity by the dominant ideology, but also protects under its apparent uniformity libidinal fantasies and identitarian dispositions which do not fit the norm. These gazes cast – in the same way as in the expressions to cast a shadow or to cast a doubt – a transversal reading to that of the authoritarian gaze – the camera – which, according to Laura Mulvey, tries to fix our identities and our desires on the screen.

Be it in films which confirm the hegemonic standards, as in the example of *Rebel Without a Cause*, and in most of the mainstream cinema, or in minority films which try to register the experiences of the so-called “peripheral subjectivities”, the cinema is not only unable to eliminate diversity in the stall. Its seduction effect excites desires and embodiment of roles that the everyday regime represses. Who knows if we will be able to find its traces in the short period of time which happens since the lights are on till the audience returns to the movement in the street.

\*.- Reprinted from *En construcción*, exhibition catalog, Sala Verónicas, Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Murcia, 2004, pp. 43-50.



- 1.- Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Episteme, Valencia, 1985.
- 2.- Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- 3.- Gayle Rubin in her classic 1975 essay "The traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", in Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an anthropology of women*, Monthly Review Press, Nueva York, 1975, pp.157-210.
- 4.- J. Halberstam, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham, NC, 1998.
- 5.- Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.



## Perspectivas y paradojas de la práctica artística. Entrevista a Cabello/Carceller\*

— María Virginia Jaua —

*Uno de los primeros acercamientos que usualmente se practica al hacer la lectura de una obra, es de qué influencias es deudora. En vosotras vemos referencias directas a diversos artistas como Felix Gonzalez-Torres y a propuestas culturales como el cine americano, pero también a la teoría crítica heredera de los estudios culturales, como es el caso de Judith Butler en el ámbito de la teoría feminista. Hay artistas que buscan que las influencias artísticas, culturales y teóricas desaparezcan, pero vosotras no. Vosotras las colocáis por delante de la obra. ¿Saltar o asaltar la teoría?*

Nuestra formación inicial fue eminentemente práctica y adolecía de grandes carencias teóricas. A finales de los ochenta se promocionaba a un tipo de artista muy concreto que trabajaba desde una inspiración intuitiva y sostenía una actitud irreverente, siempre que no lo fuera demasiado... un individuo a quien la teoría molestaba a la hora de trabajar, de «crear». Muchos artistas argumentaban que la teoría los colapsaba, amparándose en una institucionalizada relación dicotómica entre teoría y práctica artística. Eran años que supusieron una vuelta al orden validada por un incipiente pero optimista mercado del arte. Por muchas razones, terminamos huyendo de esa imagen abufonada del artista y, cuando comenzamos a trabajar conjuntamente, la necesidad de formarnos y reforzar los conocimientos teóricos se hizo más evidente. La teoría pasó a ser un elemento cada vez más importante en nuestros procesos, no solo por su papel como escudo protector, frente a un contexto reaccionario que propiciaba interpretaciones *naïves* y críticas sin fundamento, sino porque nos permitió entender nuestra propia posición en ese entorno.

En intervenciones públicas recientes, hemos hablado de «asaltar la teoría» en un sentido que tiene más relación con la necesidad de forzar la entrada en ella de elementos ausentes, también de entenderla como una caja de herramientas (Deleuze) con la que trabajar. Se trataría de participar en la construcción de teorías/prácticas no globalizadoras, capaces de indagar en los elementos de conflicto, alejadas de ortodoxias y sin miedo a las contradicciones. Por ello, la teoría apaciblemente establecida sobre una base segura y firme es tomada al asalto, se tambalea desde la reflexión y el disenso.

*Claro, es desde la teoría feminista desde donde se ha hecho un trabajo más interesante en la reflexión ontológica y la construcción de la identidad. Quizá de ahí proviene esa urgencia teórica en vuestro trabajo.*

Es importante destacar que trabajar en colaboración implica un proceso exteriorizado, y en nuestro caso este es deudor de la palabra, de la conversación. Se produce un intercambio teórico que informa el despliegue del proceso, que lo enriquece a partir de la necesidad de argumentar, y que afecta también al resultado final del trabajo.

Para que personas como nosotras pudiéramos emerger en los años noventa había que romper el techo teórico con el que nos encontramos. Entonces los discursos identitarios estaban denostados en el arte que se practicaba en España, a no ser que fueran laudatorios de una identidad hegemónica. Cualquier crítica era desacreditada con vagos argumentos en torno a cuestiones de calidad, y ahí fue donde decidimos mirar hacia la teoría feminista anglosajona.

Por otra parte, el tipo de feminismo que se desarrollaba aquí en la academia tampoco pasaba de un análisis historicista centrado en un significativo *mujer* demasiado estable y asimilacionista. Muy pronto coincidimos con el surgimiento de la teoría queer, que procedía de la teoría crítica feminista... Vimos que se hacía necesario tomar la teoría y trabajar con ella, entendida como materia dúctil que no impone nada, no impone dogmas, se cuestiona y corrige constantemente a ella misma. De cualquier modo, somos iconoclastas y no creemos en nada ni en nadie a pies juntillas. Por otra parte, la demanda de reconocimiento de posiciones teóricas y políticas no implica el cierre de los procesos de recepción ni un control absoluto sobre los mismos. No defendemos una sobrecarga teórica de los trabajos, que deben permanecer abiertos a la interpretación, aunque en ocasiones se hace imprescindible informar sobre bagajes y referencias.

*En el proyecto Performer hay una crítica implícita a la institución arte y al afán archivístico, mientras que en Una/Otra Ciudad subyace la restitución del archivo. Por un lado, se le cuestiona y, por otro, nos encontramos con un trabajo en y para el archivo. Ahí parecen hacer colisión dos ideas opuestas.*

Decidimos trabajar irónicamente con el concepto archivo, con esa idea fantasiosa de que es distinto del museo; menos selectivo, un lugar en el que todo estaría almacenado, escondido en espera de ser encontrado para su relectura, como si en el archivo no se hubiera hecho una exhaustiva selección de documentos... Lo único que cambia es la mirada social, los documentos que permanecen en los archivos —como los objetos que permanecen en los almacenes de los museos y colecciones privadas— son el punto de partida para la reconstrucción histórica. Esa idea está llevando a recoger todos los

restos de manera obsesiva porque pareciera que no hubiera existido aquello de lo que no queda huella; es poco imaginativo. No podemos obviar las ausencias, una reflexión que ya estaba presente en *Archivo: Drag modelos*.

*Performer* sondea las paradojas del archivo y sobre todo de la colección. Parte de la noción de que la performance ha venido para quedarse; por ello ahora debe salir de los espacios marginales del museo y hay que coleccionarla, hay que archivarla. Un tipo de trabajo que surgió para burlar las estrategias burguesas ansiosas por construir hegemonías representacionales, que vive sobre todo un momento teatralizado de contacto humano que no puede repetirse, finalmente prende en el imaginario y precisa ser coleccionado, recordado en una eternidad imposibilitada por sus mismas condiciones de producción.

*Performer* gira en torno a ese absurdo y nuestra idea es que la proyección del vídeo vaya simultáneamente acompañada de una performance en la que su protagonista pasea por el espacio expositivo y entrega unas tarjetas al público. La acción ha de llevarla a cabo siempre la misma persona, que irá envejeciendo, mientras que en el vídeo no... Hoy día se da una fetichización de las huellas de la performance, absurda y muy interesante.

*Esto llama la atención porque podría plantear la paradoja de que la obra se resiste a ser algo muerto. Sin embargo, aunque es algo vivo —que se cumple en su propio proceso hacia la muerte—, el archivo de alguna manera busca la inmortalidad en la propia moribundia: es decir, en la negación de la muerte, en su afán de fijarse en el tiempo.*

Con respecto a *Una/Otra Ciudad*, trabajamos con el archivo, pero en un sentido imprevisto. Iniciamos un experimento que no sabíamos cómo iba a terminar y la búsqueda del archivo acabó convirtiéndose en el objetivo de nuestro viaje a México. El resultado final incluye una publicación que relata el proceso de cómo llegamos hasta ese archivo concreto. El proyecto se distanció de la idea original.

Inicialmente pensábamos trabajar sobre un momento histórico concreto (los años setenta, primeros ochenta) en tres ciudades: Buenos Aires, México DF y Madrid, así que fuimos primero a Argentina y luego a México, dejando para el final la parte española, que no hemos desarrollado todavía. Las tres ciudades tienen una carga simbólica importante, hubo bastante relación entre ellas en los setenta, compartimos el mismo idioma y un pasado común, y eso establece vínculos más fuertes que las diferencias. En aquel momento histórico Buenos Aires vio el advenimiento de una dictadura que arrasó con la nascente comunidad lesbiana, Madrid vivía una dictadura férrea y una transición que alentó incipientes emergencias y México una violenta ficcionalización de la democracia. Como ya hicieramos en *A/O (Caso Céspedes)*, quisimos indagar en los micro-relatos de nuestra propia historia, en lugar de importar temáticas

anglosajonas o estéticas del norte de Europa. Nos interesaba conocer en qué paisajes urbanos se movía una minoría concreta en un entorno hostil. No ha transcurrido tanto tiempo desde entonces y, si no recuperamos un pasado cuya memoria se diluye, corremos el riesgo de no entender nuestro presente.

El punto de partida consistía en buscar los espacios de relación de las mujeres lesbianas en los años setenta y en intentar contactar con personas que hubieran cruzado los límites entre la militancia y el arte en estas tres ciudades. Desde ahí nos dejamos llevar un poco a la deriva, quisimos que la sorpresa y el azar nos condujeran, y el resultado ha sido diferente en cada caso. Las mujeres y los hombres vivimos la ciudad de manera distinta, también los heterosexuales y los homosexuales; la arquitectura es la misma para todos, no así los espacios asignados que condicionan de manera relevante los modos de relación. Los setenta fueron años de luchas políticas en las que surgen los primeros colectivos separatistas de mujeres, en un contexto misógino y lesbóforo del que participaron no solo políticos conservadores, sino también los grupos de izquierda militante y algunas conocidas feministas.

*Entonces aquí el trabajo os acerca más a la figura del historiador, pero desde la recuperación de la experiencia por vía de la ficción, reviviendo un pasado mediante la investigación y el relato.*

Algo parecido; captamos elementos que para otras u otros pueden parecer irrelevantes y a partir de esos hechos anecdóticos reconstruimos una historia dejando que las lagunas sean llenadas por quienes reciben estas historias. En cuanto a lo que señalas de trabajar en desmitificar el archivo por un lado y trabajar para él desde el otro, la intención crítica permanece. Quizá en *Performer* se percibe de manera más directa y clara, mientras que en *Una/Otra Ciudad* no conocíamos bien el entorno y nuestro acercamiento es el de un extranjero. Consultar el archivo histórico que narraba la historia del lesbianismo en México fue una estrategia inicial para descubrir lugares de encuentro entre mujeres, pero terminó convirtiéndose en hilo conductor que daría sentido al viaje.

Las vicisitudes que pasó el archivo en México nos eran hasta cierto punto familiares, pues habíamos vivido algo parecido durante nuestra estancia en Glasgow en los noventa. Allí hubo fuertes debates con respecto al destino de un archivolésbico británico, pues una parte muy importante de la comunidad no quería que fuera engullido por una institución y cualquiera pudiera acceder a él. La decisión fue difícil, y al final el archivo fue a la Glasgow Women's Library y la universidad se quedó sin él. Entonces nos enfrentamos por primera vez con las dificultades que genera la custodia de los archivos de minorías disidentes. Las instituciones son depredadoras de archivos: ingieren, califican, recalifican, interfieren en su comprensión cuando no los descomponen imposibilitando una visión global. Y lo que nos encontramos en México fue que hubo auténti-

cas disputas en torno a quién lo mantendría, quién lo custodiaría y cómo sería el acceso al archivo. También descubrimos que los temores estaban fundados.

*Volvemos a la dicotomía entre los objetos y las experiencias... ¿No estaríamos entonces de vuelta a una estrecha frontera entre el retorno a lo material y la fetichización?*

Algunos de los materiales archivados en Glasgow eran muy personales y sus protagonistas viven. La metodología antropológica de las instituciones pisotea los deseos de las personas, considera el respeto a las vivencias ajenas un factor incómodo a sus intereses, de ahí el rechazo. En el caso de México, el interés quizá se centre en impedir que la institución se comporte como suele hacer, recreando una historia que no fue, inventando protagonistas y líderes, una historia que beneficia a aquellos activistas colaboracionistas con la institución. Por nuestra parte, finalmente entendimos que lo interesante era buscar los archivos, y abandonamos parcialmente la idea de buscar los lugares. El más completo estaba en casa de una militante de los años setenta, Yan María Yaoyólotl. Su casa es muy pequeña pero ahí están todos los documentos; toda ella es archivo. Yan María sigue activa políticamente, pero vive para custodiar ese archivo y para no permitir que termine en un lugar que no le corresponde. Mientras ella esté, quiere controlar quién tiene acceso a él, quién no y en qué circunstancias. Hay quienes la critican por ello, pero una parte del archivo que fue a una universidad ha sido reubicado y dispersado. Mientras que el de Yan María es un archivo compacto, físico, en el que puedes perderte en las carpetas, dejarte llevar... en el otro tienes que buscar los documentos e ir reuniéndolos, porque se ha ido disolviendo en otros legajos. Ya no puedes hacerte una idea global, física, de qué es lo que a la gente le interesaba archivar. Y esto es crucial, porque las y los militantes pusieron mucho cuidado en conservar una cosa concreta; es interesante descubrir qué era importante y por qué. Ahora ya se trata de fetiches, pequeños papeles de un mitin que hubo, artículos, citas... Conocer a Yan María, que nos contara su historia, debatir, estar en el archivo... decía tanto de lo que había pasado en los años setenta, que acabó constituyendo el grueso del proyecto. La suya es una sinceridad directa, nada edulcorada, algo que no conocemos mucho por aquí.

*Los procesos y las técnicas que utilizáis en cada proyecto convocan procedimientos (Bertolt Brecht, Pier Paolo Pasolini) e implican la participación de otras personas, muchas veces curiosos o amateurs. Vuestro trabajo comporta una suma de intervenciones que muchas veces dejáis un poco abiertas o no podéis controlar del todo. ¿Qué relación existe o qué sistema se establece entre estas metodologías, los espacios y los participantes en la forma y el contenido de cada trabajo?*

Los procesos que empleamos buscan producir una sensación de extrañamiento, una suerte de *afuera* provocado por lo inadecuado de las situaciones. En el caso de los vídeos, muchos de nuestros personajes parecen estar fuera de tiempo y lugar, parecerían estar también «fuera de cuerpo», en un cuerpo que se siente incómodo en lo real, que tiene una vida inadecuada. Finalmente, son personajes *sinceros* que reconocen su incapacidad para adaptarse al mandato social. Los escenarios están también, como los cuerpos, a medio construir, o son apenas existentes; no colaboran en arropar una historia naturalista, no buscan una relación empática.

Para conseguir todo esto nos apoyamos, al estilo de Pasolini, en actores sin experiencia. Mientras él buscaba saltar las barreras de clase con actores no profesionales que no procedieran de la burguesía, en nuestro caso a menudo buscamos la extrañeza mediante un género impostado, y a través de esa impostura podemos filtrar lo absurdo de las divisiones heredadas y la riqueza de matices que hemos perdido en el camino. También nuestro método de construcción de las narrativas refuerza el extrañamiento, con personajes solitarios que parecen haber llegado antes o después de que todo sucediera. En este sentido, aplicamos estrategias de distanciamiento como la retroproyección de la imagen real frente a la realidad de la imagen artificial, o la falta de réplica, mostrar de manera obvia el artificio, forzar lenguajes incompatibles... Habitualmente filmamos en los lugares en los que se va a proyectar por primera vez el vídeo resultante, lo que ayuda a los espectadores a reconstruir el proceso de realización de la imagen y les desvela los trucos narrativos, les permite ser parte de esa historia que no es. Finalmente, el trabajo de los artistas no es más que un autorretrato.

*En vuestra práctica hay una fuerte carga de sentido del humor. Ignoro si debido a las referencias teóricas, se tiene la sensación de que vuestro trabajo es algo mucho más serio, carente de la carga humorística. Algo similar le pasó —no sabemos si por un problema de traducción— a Franz Kafka y por motivos más enigmáticos a Samuel Beckett. En Bailar El género en disputa subyace una intención humorística pero al parecer ni los participantes en la performance parecen darse cuenta. Tendrá esto que ver con la propia «seriedad» con la que nos tomamos el yo. Por otra parte, resulta muy interesante la característica de este trabajo en donde la teoría cobra cuerpo a través del baile y las contorsiones.*

Nos alegra que hagas esa reflexión porque la carga humorística aparece en muchos de nuestros trabajos, pero es cierto que a menudo se invisibiliza. Quizá sea un problema general y no quede ya mucho sentido del humor... La *intelligentsia* tiene esa tendencia al envaramiento y el sentido del humor te recuerda la finitud. La seriedad suele inferirse a partir de la carga de los discursos teóricos que subyacen pero, si lo piensas, no te puedes tomar demasiado en serio a dos personas que se comen unas bambas de nata frente a la cámara.



*Bailar El género en disputa* sin embargo es diferente, cada performer lo interpreta a su manera. Se trata de un proyecto que habla de desplazamientos: se desplaza un texto filosófico que se transforma en *música*, sí, pero también se desplazan las personas que tienen que enfrentarse a una situación nueva, deslocalizada y transitoria. Es la experimentación la que da sentido a este trabajo, y también la belleza de una situación que se genera entre quienes participamos en ella y que es, podríamos decir, de alto riesgo emocional. No se trata solo de bailar un texto ante el público, también el texto se *convive* antes de mostrarlo y por ello se comparte. Este texto concreto de Butler pone sobre la mesa experiencias personales y, por diferentes razones, trae recuerdos no siempre fáciles y reconocimientos duros. Las posiciones que hemos ocupado socialmente no siempre coinciden con lo que hubiéramos deseado y los participantes no son seleccionados por su afinidad con lo que los discursos queer defienden. Por otra parte, hay que tener en cuenta que esta propuesta se desarrolla preferiblemente con *amateurs*, en su mayoría sin experiencia previa de confrontación con un público. En el caso de algunos profesionales que han querido participar en el proyecto, también se han visto desplazados por una puesta en escena *no convencional*, una música no instrumentada y el trabajo con no profesionales. En cualquier caso, para la mayoría de participantes la confrontación con el escenario es en sí misma una experiencia extraña; enfrentar un texto que ha de volverse música, una dificultad añadida. Como única instrucción, nuestra insistencia en que hay que recordar que el texto es nuestra música y que por lo tanto así debe funcionar, aunque cada uno vaya a entender esa música de una forma diferente.

La presentación se hace una vez y no puede rehacerse, tiene una parte de improvisación y los errores juegan un papel importante en el resultado. La acción se graba y queda fijada en ese largo plazo en el que se sitúan estos trabajos artísticos. Si observamos el seguimiento de las cámaras, y mantenemos la atención sobre la música del texto y sobre lo que cada performer va haciendo, vemos que cada uno se encuentra bailando aquello que escucha.

*Adentrándonos un poco más en el tema de subvertir el discurso de poder, no podemos ignorar lo decolonial. El trabajo A/O (Caso Céspedes) plantea problemas pertinentes en un contexto en donde muchas de las principales instituciones artísticas parecen necesitar cooptar los discursos de lo decolonial, para precisamente terminar haciendo lo opuesto a lo que predicán: colonizar otras prácticas, otros discursos. Algo tan absurdo como hacer crítica institucional desde la propia institución.*

Con Elena o Eleno de Céspedes buscábamos y encontramos; pero lo que nos interesaba no era tanto recuperar una historia del siglo XVI como conectarla con la realidad contemporánea. Céspedes nació esclava alrededor de 1546, era mestiza de madre africa-

na, y fue casada dando a luz un hijo. Después abandonó al marido, se vistió de hombre y luchó en la Guerra de los Moriscos. Con el tiempo tuvo numerosas amantes, aprendió a leer y se examinó como hombre para cirujano; en rigor se diría que es la primera mujer cirujano europea. Al casarse por la Iglesia con otra mujer fue denunciado y la Inquisición se ocupó del caso. Céspedes argumentó hermafroditismo, de hecho nunca cambió su apellido y utilizó el masculino Eleno. La Inquisición le juzgó, estimó que no era un *verdadero* hermafrodita y le condenó. Su identidad es producto de su época, no sabemos cómo se hubiera definido en otras circunstancias legales y socioeconómicas.

Cuando nos planteamos el proyecto decidimos que en lugar de recrear su vida nos íbamos a *instalar* en su subjetividad. El resultado ha sido el cortometraje *A/O (Caso Céspedes)*, en el que Álex, su protagonista, aparece caracterizado como el fotógrafo *playboy* Thomas, protagonista del film de Michelangelo Antonioni *Blow-Up*, que a su vez se inspiró en un cuento de Cortázar. Álex pasea mientras busca exteriores para rodar un *film* sobre Céspedes hasta ser consciente de las similitudes entre ambas/os, entre esas subjetividades del pasado y del presente. El personaje se construye mediante la gestualidad y la voz en *off* narradora. Las contradicciones presentes en Céspedes lo están también en Álex. Acompañan siempre a las subjetividades proyectadas desde la alteridad, que no pueden surgir de la nada, sino que son el producto de variaciones críticas de la subjetividad dominante. Por ello elegimos un personaje arquetípico del punto de vista patriarcal para conformar la personalidad de una sexualidad disidente como Álex. Thomas es también el dueño de la mirada, posee el poder de retratar. Álex es fotógrafo porque quiere ese poder, quiere ser capaz de conducir la mirada sobre los otros; al principio no es consciente de la importancia de su propia alteridad, llega a ella a través de la introspección y el reflejo.

El personaje está atravesado por gran número de elementos interesantes, ofrece la posibilidad de abordar tabúes en España como la esclavitud y el mestizaje, también la criminalización de las diferencias. Al principio este trabajo iba a tener además una orientación educativa dirigida a institutos y una continuidad más allá del centro de arte y de nosotras mismas. No pudo ser y se ha convertido en otra cosa, pero está bien así porque esto nos habla sobre nuestro presente y sobre los miedos en 2010; nos habla, entre otras cuestiones, de lo que en ocasiones hemos denominado «censura débil». En todo caso *A/O (Caso Céspedes)* seguirá creciendo, hay ramificaciones sin cubrir que esperamos nos permitan fortalecer su inicial voluntad de introducir lugares mestizos.

Respecto a su desarrollo, *A/O (Caso Céspedes)* se propuso conectar en la medida de lo posible con el contexto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo donde se filmó. A partir de esa idea, nos propusimos trabajar sobre problemáticas de género que no importaran modelos procedentes del mundo anglosajón. Aunque interesantes, son modelos que no pueden traducirse fácilmente, pues terminan resul-

tando demasiado lejanos y no acaban de conectar con nuestro entorno. Vivimos en otra sociedad, con una forma diferente de entender la sexualidad y las relaciones cotidianas, de ahí que algunos parámetros de la teoría queer sean aquí poco operativos.

*No solo vemos un afán por apropiarse los discursos de la decolonialidad desde las instituciones europeas, sino que los propios artistas parecen ignorar para qué y/o para quién trabajan. ¿Desde dónde pensáis que se podría abordar lo decolonial sin caer en la trampa de idealizar al otro ni tampoco en la irremediable colonización –por vía de la autoridad– del discurso decolonial?*

Quizá el problema radique en dónde se sitúan los límites de la otredad. La mayoría de artistas, y también de instituciones, se nutren de un bagaje cultural acostumbrado a saquear la otredad y utilizarla como fuente de inspiración, por ello ni siquiera son capaces de comprender quiénes son y en qué circunstancias producen. Ser conscientes de ello significaría replantearse críticamente un pasado del que solo se posee una visión idealizada.

Las prácticas decoloniales surgen del reconocimiento de que otras formas de conocimiento no eurocéntricas son posibles y para ello hay que dejarse sorprender y no intentar suplantar las subjetividades ajenas, dejar fluir sin imponer juicios de valor basados en posiciones obsoletas. *Decolonial* no es un tema, ni tampoco un título o subtítulo para cubrir una cuota con un proyecto expositivo temporal o una investigación coyuntural desarrollada en los márgenes institucionales. Supone un cambio general en el método de trabajo. Significará también analizar la autoría y dejar claro quién o quiénes hablan y a qué intereses responden, es decir, requerirá una recepción crítica y activa capaz de rasgar esta cortina de humo.

\*.- Publicado originalmente en la revista *Concreta*, núm. 4, otoño 2014, pp. 64-75.



## Perspectives and Paradoxes of Artistic Practice. Interview with Cabello/Carceller\*

— María Virginia Jaua —

*One of the first approaches usually applied when reading a work is asking what are its influences. In your work we see direct references to various artists such as Felix Gonzalez-Torres and to cultural products such as US-American cinema, but also to the critical theory inherited from cultural studies, as is the case of Judith Butler in the field of feminist theory. There are artists who attempt to cover up their artistic, cultural and theoretical influences, but not you. You put them at the front of your work. Skip or assault theory?*

Our initial training was eminently practical and suffered from great theoretical shortcomings. A very specific type of artist was promoted at the end of the 1980s, one who worked from an intuitive inspiration and maintained an irreverent attitude, as long as it was not too irreverent... an individual to whom theory was a bother when working, when “creating”. Many artists argued that theory encumbered them, relying on an institutionalized dichotomous relationship between theory and artistic practice. These were years that presumed a return to order, bolstered by an incipient but optimistic art market. For many reasons we ended up fleeing from that buffoonish image of the artist and when we began to work together the need to study and reinforce theoretical knowledge became more obvious. Theory became an increasingly important element in our processes, not just in its role as a protective shield against a reactionary context that supplies naïve interpretations and unfounded criticisms, but also because it allowed us to understand our own position in that environment.

In recent public actions we have spoken of “assaulting theory”, in a sense that has more to do with the need to force the admission of missing elements, or to understand it as a toolbox (Deleuze) to work with. The aim is to participate in the construction of non-globalizing theories / practices, able to examine the elements of conflict, avoiding orthodoxies, and not afraid of contradictions. For this reason, a theory that is contentedly established on a sure and firm basis is assaulted, it is made to totter by reflection and dissent.

*It is in feminist theory of course where more interesting work has been done in ontological reflection and in the construction of identity. Perhaps that theoretical urgency in your work stems from there.*

It is important to emphasize that working in collaboration implies an externalized process, and in our case one based on the word, on conversation. A theoretical exchange is produced that pervades the development of the process, enriching it from the need to discuss and which also affects the final result of the work.

For people like us to emerge in the 1990s, we had to break through the theoretical roof which we encountered. Identity discourses were detested in the art that was then practiced in Spain, unless they praised a hegemonic identity. Any criticism was discredited with vague arguments about issues of quality, that's where we decided to look at US-American-British feminist theory.

On the other hand, the kind of feminism that was practiced here in the academy did not go beyond a historicist analysis centered on the signifier "woman" that was too stable and assimilationist. Very soon we encountered the emergence of queer theory, which derived from feminist critical theory... We realized that it was becoming necessary to take theory and work with it, understand it as ductile matter that imposes nothing, does not impose dogmas, that questions and constantly corrects itself. In any case, we are nonconformists and we do not believe in anything or anyone unquestioningly. On the other hand, the call for recognition of theoretical and political positions does not imply the closure of reception processes or an absolute control over them. We do not defend a theoretical overload of our works, they should remain open to interpretation, although on occasion it is essential to disclose the theoretical baggage and references.

*The project Performer contains an implicit criticism of the art institution and of the desire to archive, while An / Other City is underpinned by the restitution of the archive. On the one hand, it is questioned and, on the other, we find a work in and for the archive. Two opposing ideas seem to collide there.*

We decided to work ironically with the concept of the archive, with that fanciful idea that it is different from the museum, less selective, a place where everything would be stored, hidden, waiting to be discovered for rereading, as if an exhaustive selection of documents had not been made in the archive... The only thing that changes is the social gaze, the documents which remain in the archives—like the objects that remain in museum warehouses and private collections—are the starting point for historical reconstruction. That idea is leading to all the "vestiges" being collected in an obsessive way, because it seems what has not left a trace has never existed. This is quite unimaginative. We cannot ignore absences, a reflection that was already present in *Archive: Drag Models*.

*Performer* explores the paradoxes of the archive and especially of the collection. It starts from the notion that performance has come to stay; so now it must leave the marginal spaces

of the museum and it has to be collected, it has to be archived. A kind of work that emerged to ridicule bourgeois strategies eager to construct representational hegemonies, that above all experiences a theatricalized moment of human contact that is unrepeatable, that ultimately takes hold in the imagination and needs to be collected, remembered in an eternity made impossible by its own conditions of production.

*Performer* revolves around this absurdity and our idea is that the projection of the video is simultaneously accompanied by a performance in which its protagonist walks through the exhibition space and hands out cards to the audience. The action has to be carried out by the same person, who will grow older, but not in the video... There exists a fetishization of the traces of performance today that is absurd and very interesting.

*This is striking because it could raise the paradox that the work resists being something dead. However, although it is a living thing, which is fulfilled in its own process towards death, the archive somehow seeks immortality in moribundity itself, that is, in the negation of death, in its eagerness to halt time.*

With respect to *An/Other City*, we worked with the archive, but in an unforeseen sense. We began an experiment, which we did not know how it would end, and the search for the archive ended up becoming the aim of our trip to Mexico. The final result includes a publication that relates the process of how we got to that particular archive. The project distanced itself from the original idea.

We initially intended to work on a particular historical moment (the 1970s, the early 1980s) in three cities: Buenos Aires, Mexico City, and Madrid. Thus we first went to Argentina and then to Mexico, leaving the Spanish section for the end, which we have not worked on yet. The three cities have an important symbolic presence, they enjoyed a close relationship in the 1970s, we share the same language and a common past, and that links us stronger than differences. At that moment in history Buenos Aires saw the advent of a dictatorship that wiped out the nascent lesbian community, Madrid lived an iron dictatorship and a transition to democracy that encouraged incipient emergences, and Mexico a violent fictionalization of democracy. As we already did in *A/O (Céspedes Case)*, we wanted to investigate the micro-narratives of our own history, instead of importing British themes or aesthetics from Northern Europe. We were interested in knowing in what urban landscapes a particular minority moved in a hostile environment. Not that much time has passed since then; if we do not recover a past whose memory is being diluted we run the risk of not understanding our present.

The starting point was to look for the spaces in which lesbian women related to each other in the 1970s and to try to

contact people who had crossed the boundaries between activism and art in these three cities. From there we let ourselves flow a little, we wanted surprise and chance to direct us, and the result has been different in each case. Women and men experience the city differently, as do heterosexuals and homosexuals. Architecture is the same for all, but not the assigned spaces that significantly condition the modes of relationship. The 1970s were years of political struggles in which the first separatist groups of women emerged, in a misogynist and lesbophobic context involving not only conservative politicians, but also militant leftist groups and some well-known feminists.

*So here your work brings you closer to the figure of the historian, but from the recovery of experience through fiction, reviving a past through research and narration.*

More or less. We seized on elements that for other women and men may seem irrelevant and from these anecdotal facts we reconstruct a story, letting the gaps be filled in by those who experience these stories. As to what you mention about working on demystifying the archive on the one hand and working for it on the other, the critical intention remains. Perhaps in *Performer* it is perceived in a more direct and clear way, whereas in *An/Other City* we did not know the environment well and our approach was that of a foreigner. Consulting the historical archive that told the story of lesbianism in Mexico was an initial strategy to discover places of encounter between women, but ended up becoming a common thread that would make sense of the trip.

The vicissitudes of the archive in Mexico were to a certain extent familiar to us, because we experienced something similar during our stay in Glasgow in the 1990s. There were strong debates there about the fate of a British lesbian archive, since a very important part of the community did not want it to be swallowed up by an institution and that anyone could access it. The decision was a difficult one, and ultimately the archive went to the Glasgow Women's Library and the university was left without it. We faced the difficulties generated by the caretaking of the archives of dissident minorities for the first time. Institutions are predators of archives: they ingest, classify, reclassify them, interfere in their understanding, when they do not disassemble them, making a global vision impossible. And what we found in Mexico was that there were real disputes about who would keep it, who would safeguard it, and what access to the archive would be like. We also discovered that the fears were justified.

*Let us return to the dichotomy between objects and experiences... Would we then not be back at the narrow boundary between the return to the material and fetishization?*



Some of the archived materials in Glasgow were very personal and their protagonists were still alive. The anthropological methodology of the institutions tramples on the desires of people, considers respect for the experiences of others a factor uncomfortable to their interests, hence the rejection. In the case of Mexico, the interest might be focused on preventing the institution from behaving as it usually does, recreating a history that did not exist, inventing protagonists and leaders, a story that benefits those activists collaborating with the institution. For our part, we ultimately understood that what was interesting was to look for the archives, and we partially abandoned the idea of looking for the spaces. The most complete archive was located in the home of an activist of the 1970s, Yan Maria Yaoyotl. Her home is very small but all the documents are there, the entire home is the archive. Yan María remains politically active, but she lives to protect the archive and not allow it to end up in a place where it does not belong. As long as she lives, she wants to control who has access to it, who does not, and under what circumstances. There are those who criticize her for this, but a part of the archive that went to a university has been relocated and dispersed. While Yan María's archive is a compact, physical archive, in which you can lose yourself in the bundles, let yourself be carried away... in the other one you have to look for the documents and reassemble them, because they have been dispersed in other bundles. You can no longer acquire a global, physical idea of what people were interested in archiving. And this is crucial, because the activists took great care in preserving a specific thing. It is interesting to find out what was important and why. Now this is about fetishes, about bits of paper from a meeting, articles, quotes... Meeting Yan Maria, having her tell us her story, debating, being in the archive... it said so much about what happened in the 1970s that it ended up constituting the bulk of the project. Her sincerity is direct, not sweetened, something we do are not very familiar with here.

*The processes and techniques that you use in each project call for procedures (Bertolt Brecht, Pier Paolo Pasolini) and involve other people, often members of the audience or amateurs. Your work engages a number of interventions that many times you leave a bit open or that you cannot completely control. What relationship exists or what system is established between these methodologies, spaces, and participants in the form and content of each work?*

The processes we employ seek to produce a feeling of alienation, a kind of "outside" caused by the inadequacy of situations. In the case of the videos, many of our characters seem to be out of time and place, they seem to be also "out of body", in a body that feels uncomfortable in the real, that has an inadequate life. Finally, they are "sincere" characters who recognize

their inability to adapt to the social mandate. The settings are also, like the bodies, half-built, or hardly exist. They do not collaborate in supporting a naturalistic story, do not seek an empathic relationship.

To achieve all this we rely, like Pasolini, on actors without experience. While he sought to break class barriers with non-professional actors who did not come from the bourgeoisie, in our case we often seek strangeness through an imposed gender, and through that artificiality we can filter the absurdity of inherited separations and the richness of nuances we have lost along the way. Our method of constructing the narratives also reinforces alienation, with solitary characters who seem to have arrived before or after everything has happened. In this sense, we apply distancing strategies such as the rear projection of the real image versus the reality of the artificial image, or the lack of replies, showing the artifice in an obvious way, forcing incompatible languages... Usually, we film in places where we will project the resulting video for the first time, which helps viewers to reconstruct the process of the realization of the image and reveals the narrative "tricks", allowing them to be part of a story that never was. Finally, the work of the artists is nothing more than a self-portrait.

*Your practice evidences a strong sense of humor. I do not know if this is due to the theoretical references, but one has the feeling that your work is much more serious, lacking in humor. Something similar happened to Franz Kafka, perhaps due to translation problems, and, reasons more puzzling, to Samuel Beckett. Dancing Gender Trouble is underlined by a humorous intention, yet apparently not even the participants in the performance seem to realize this. This might have to do with the "seriousness" with which we regard the self. On the other hand, this feature of this work, in which theory becomes embodied through dance and contortions, is very interesting.*

We are glad that you comment on this because humor appears in many of our works, but it is true that it is often invisible. Perhaps it is a general problem and there is not much sense of humor anymore... The *intelligentsia* has a tendency to stiffness and a sense of humor reminds you of finitude. Seriousness is usually inferred from the presence of the underlying theoretical discourses, but, if you think about it, you cannot take two people who eat creampuffs in front of the camera seriously.

*Dancing Gender Trouble*, however, is different: each performer interprets it in his or her own manner. It is a project that speaks of displacements: a philosophical text is displaced and becomes music, yes, but also the people who have to confront a new, dislocated, and transient situation are displaced. It is experimentation that gives meaning to this work, and also the

beauty of a situation generated between those who participate in it and that contains, we could say, a strong emotional risk. It is not just a question of dancing a text in front of the public, but also one "coexists" with the text before showing it and for that reason it is shared. This specific text by Butler brings up personal experiences and, for different reasons, recalls memories that are not always easy as well as difficult acknowledgments. The positions that we have occupied socially do not always coincide with what we would have wanted and the participants are not selected because of their affinity with what queer discourses defend. On the other hand, it should be noted that this project is carried out preferably with amateurs, mostly without any previous experience of confronting an audience. In the case of some professionals who have wanted to participate in the project, they have also been displaced by the "unconventional" staging, a non-instrumental music, and by working with non-professionals. In any case, for most participants, the confrontation with the stage is in itself a strange experience; facing a text that has become music represents an added difficulty. Our only instruction was our insistence on remembering that the text is our music and that, therefore, it has a function in this way, although each one will understand that music in a different way.

The performance is done once and cannot be redone; it contains some improvisation and errors play an important role in the final result. The action is recorded and fixed in the long term in which these artistic works are situated. If we observe what the cameras follow, and keep our attention focused on the music of the text and on what each performer is doing, we see that each one is dancing to what she or he listens to.

*If we look more deeply into the issue of subverting the discourse of power, we cannot ignore the decolonial. Your work A/O (Céspedes Case) suggests pertinent problems in a context where many of the principal artistic institutions seem to need co-opting discourses of the decolonial, precisely to end up doing the opposite of what they preach: colonizing other practices, other discourses. Something as absurd as doing institutional criticism from the institution itself.*

With Elena or Eleno de Céspedes we searched and found; but what interested us was not as much recovering a history of the sixteenth century, as to connect it with contemporary reality. Céspedes was born a slave around 1546, was a mulatto with an African mother, was married and had a son. Then she left her husband, dressed as a man, and fought in the Rebellion of the Alpujarras. Over time s/he had numerous lovers, learned to read, and as a man passed the examination to be a surgeon. Strictly speaking, she is the first European female surgeon. When s/he married another woman in the Church s/he was denounced and the Inquisi-

tion took over the case. Céspedes claimed to be hermaphrodite, in fact, s/he never changed her/his surname and used the masculine Eleno. The Inquisition judged him, considered that s/he was not a “true” hermaphrodite, and sentenced her/him. Her/his identity is a product of their time, we do not know how s/he would have been defined in other legal and socioeconomic circumstances.

When we planned the project we decided that instead of recreating her/his life we were going to “occupy” her/his subjectivity. The result is the short film *A/O (Céspedes Case)*, in which Alex, its protagonist, is characterized as the playboy photographer Thomas, the main character in Michelangelo Antonioni’s film *Blow-Up*, which in turn was inspired by a short story by Cortazar. Alex walks while looking for locations for a film on Céspedes, until becoming aware of the similarities between both of them, between those subjectivities of the past and the present. The character is constructed by means of gesture and narrative voiceover. The contradictions present in Céspedes are also in Alex. They always accompany the subjectivities projected from alterity, which cannot arise from nothing, but are the product of critical variations of the dominant subjectivity. For this reason we chose an archetypal character from the patriarchal point of view to shape the personality of a dissident sexuality like Alex. Thomas is also the possessor of the gaze, has the power to portray. Alex is a photographer because s/he wants that power, s/he wants to be able to look at others. At first s/he is not aware of the importance of her/his own alterity, s/he arrives at it through introspection and reflection.

The character is intersected by a large number of interesting elements, offering the possibility of addressing taboos in Spain such as slavery and inter-racial mixing, also the criminalization of differences. At first, this work was going to have an educational orientation directed to schools and a continuity going beyond the art centers and ourselves. It was not possible and has become something else, but this is okay because it speaks to us about our present and about fears in 2010. It speaks to us, among other things, of what we have sometimes called “soft censorship”. At any rate, *A/O (Céspedes Case)* will continue to grow, there are ramifications still to be covered that we hope will allow us to strengthen the initial will to introduce *mestizo* topics.

Regarding its development, *A/O (Céspedes Case)* was planned to connect, as far as possible, with the context of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo where it was filmed. Based on this idea, we decided to work on gender issues that did not import models from the US-American/British world. Although interesting, they are models that cannot easily be translated, because they end up being too distant and do not connect with our environment. We live in another society, with a different way of understanding sexuality and everyday relationships, hence some parameters of queer theory are not very operative here.

*Not only do we see an eagerness to appropriate the discourses of decoloniality on behalf of European institutions, but artists themselves seem to ignore for what and/or for whom they work. From where do you think that the decolonial could be approached without falling into the trap of idealizing the other, nor in the irremediable colonization—by means of authority—of decolonial discourse?*

Perhaps the problem lies in where the limits of otherness lie. Most artists, and also most institutions, are nourished by a cultural baggage accustomed to plundering otherness and using it as a source of inspiration, thus they are not even able to understand who they are and under what circumstances they produce. Being aware of this would mean critically rethinking a past about which we only possess an idealized vision.

Decolonial practices arise from the recognition that other forms of non-Eurocentric knowledge are possible and for this we must let ourselves be surprised and not try to supplant other subjectivities, let it flow without imposing value judgments based on obsolete positions. Decolonial is not a subject, nor a title or subtitle to fulfill a quota with a temporary exhibition project or incidental research developed at the institutional margins. It implies a general change in the working method. It will also mean analyzing authorship and making clear who speaks and what interests they answer to, that is, it will require a critical and active reception capable of penetrating this smoke-screen.

\*.— Reprinted from the magazine *Concreta*, 4, Autumn 2014, pp. 64–75.



# Trama — Plot

**Donde todos son culpables, nadie lo es**  
(After Hannah Arendt) pág. 132

Enero 2017 – en proceso

**Lost in Transition\_un poema**  
**performativo** pág. 136

Julio 2016

**Rapear Filosofía: Foucault, Sontag,**  
**Butler, Mbembe** pág. 144

2016 – en proceso

**El Estado de la Cuestión\_un ensayo**  
**performativo** pág. 152

Abril 2015

**Bailar El género en disputa**  
**[de la serie Bailar Texto]** pág. 162

2013 – en proceso

**Performer** pág. 172

Octubre 2013

**Una/Otra Ciudad** pág. 176

2012 – en proceso

**Después de y antes de**  
**(Felix Gonzalez-Torres)** pág. 186

2011 – 2013

**00:03:50** pág. 190

Marzo 2011

**Suite Rivolta. Una propuesta**  
**estética para la acción** pág. 192

Abril 2011

**Off Escena: Si yo fuera...** pág. 196

2010 – 2011

**Where All Are Guilty, No One Is**  
(After Hannah Arendt) p. 132

January 2017 – ongoing

**Lost in Transition \_A Performative**  
**Poem** p. 136

July 2016

**Rapping Philosophy: Foucault, Sontag,**  
**Butler, Mbembe** p. 144

2016 – ongoing

**The State of the Art\_A Performative**  
**Essay** p. 152

April 2015

**Dancing Gender Trouble**  
**[from the series Dancing Text]** p. 162

2013 – ongoing

**Performer** p. 172

October 2013

**An/Other City** p. 176

2012 – ongoing

**After and Before**  
**(Felix Gonzalez-Torres)** p. 186

2011 – 2013

**00:03:50** p. 190

March 2011

**Suite Rivolta. An Aesthetic**  
**Proposal for Action** p. 192

April 2011

**Off Scene: If I Were...** p. 196

2010 – 2011

**Sujetos imprevistos (After Carla Lonzi)** pág. 202

Diciembre 2010

**A/O (Caso Céspedes)** pág. 204

2009 – en proceso

**Archivo: Drag modelos** pág. 212

2007 – en proceso

**Sin título (Libre producción de sentido)** pág. 218

Julio 2010

**No es él (After Scorpio Rising)** pág. 220

Diciembre 2007

**MicroCinema: Actos 1 — 3** pág. 222

2004 – 2007

**Instrucciones de uso** pág. 238

Septiembre 2004

**The End (después y antes)** pág. 240

Abril 2004

**Se vende** pág. 242

Octubre 2003 – 2009

**Utopía: ida y vuelta** pág. 244

Octubre 2002

**Autorretrato como fuente** pág. 246

Abril 2001

**Autorretrato como fin de fiesta** pág. 250

Abril 2001

**Alguna parte** pág. 252

2000 – 2003

**Sin título (Utopía)** pág. 256

1998 – 2003

**Utopía (After David Hockney)** pág. 260

Diciembre 1999

**Sin título** pág. 266

Febrero 1998

**Unexpected Subjects (After Carla Lonzi)** p. 202

December 2010

**A/O (Céspedes Case)** p. 204

2009 – ongoing

**Archive: Drag Models** p. 212

2007 – ongoing

**Untitled (Free Production of Meaning)** p. 218

July 2010

**It's Not Him (After Scorpio Rising)** p. 220

December 2007

**MicroCinema: Acts 1 — 3** p. 222

2004 – 2007

**Instructions for Use** p. 238

September 2004

**The End (After and Before)** p. 240

April 2004

**For Sale** p. 242

October 2003–2009

**Utopia: There and Back** p. 244

October 2002

**Self-Portrait as Fountain** p. 246

April 2001

**Self-Portrait as End of the Party** p. 250

April 2001

**Somewhere** p. 252

2000 – 2003

**Untitled (Utopía)** p. 256

1998 – 2003

**Utopia (After David Hockney)** p. 260

December 1999

**Untitled** p. 266

February 1998



**Sin título (Duelo)** pág. 268

Febrero 1998

**Sin título (Guirnalda)** pág. 272

Agosto 1996

**Bollos** pág. 274

Agosto 1996

**Prototipos (Herramientas para artistas que trabajan en colaboración)** pág. 276

1996 – 1997

**Un beso** pág. 282

Enero 1996

**Historias del WC** pág. 284

1996

**Paisaje** pág. 288

1995 – 1996

**Vista parcial** pág. 292

Enero 1995

**Sin título (Autorretrato)** pág. 296

Septiembre 1994

**Sin título** pág. 298

Abril 1994

**Come y calla?** pág. 300

Marzo 1993 – Enero 2017

**Ficciones** pág. 305

1998 – en proceso

**Nora** pág. 385

1995 – 2000

**Untitled (Duel)** p. 268

February 1998

**Untitled (Garland)** p. 272

August 1996

**Bollos** p. 274

August 1996

**Prototypes (Tools for Artists Working in Collaboration)** p. 276

1996 – 1997

**A Kiss** p. 282

January 1996

**Stories of the WC** p. 284

1996

**Landscape** p. 288

1995 – 1996

**Partial View** p. 292

January 1995

**Untitled (Self-Portrait)** p. 296

September 1994

**Untitled** p. 298

April 1994

**Eat and Shut Up?** p. 300

March 1993 – January 2017

**Fictions** p. 345

1998 – ongoing

**Nora** p. 397

1995 – 2000

## Donde todos son culpables, nadie lo es (After Hannah Arendt)

Enero 2017 - en proceso

Performance. Pancarta: algodón, plumas, cinta americana, 250 x 320 cm.  
Texto sobre pared

Performers: Vecilla St. (Alejandría Cinque y Daniel Lozano), TinoMutant

Utilizando de nuevo el lenguaje del activismo y reivindicando la estética *camp* como un espacio estético de resistencia, en esta pieza específicamente concebida para la exposición *Borrador para una exposición sin título (Cap. II)* una lista de víctimas de la LGTBfobia en España<sup>1</sup> se sitúa en las paredes del atrio interior del CA2M, convertido en una partitura para una performance. Al modo del *Vietnam Veteran Memorial*, que en 2007 la artista Maya Lin concibió para el Mall de Washington DC, los nombres son un antídoto contra el olvido: el acto de nombrar sirve para actualizar una y otra vez la vida, pero también resalta la razón de la ausencia de las víctimas, para encarnar su valencia como pautas para una lucha en curso, un combate que se produce en el lenguaje pero también en la supervivencia, en las formas de vida.

El título es una cita del libro *Sobre la violencia*, escrito en 1969 por la filósofo-

## Where All Are Guilty, No One Is (After Hannah Arendt)

January 2017 - ongoing

Performance. Banner: Cotton, feathers, duct tape, 250 x 320 cm.  
Wall text.

Performers: Vecilla St. (Alejandría Cinque y Daniel Lozano), TinoMutant

Using the language of activism once again and vindicating camp aesthetics as an aesthetic space of resistance, in this piece, conceived specifically for the exhibition *Draft for an Untitled Exhibition (chapter II)*, a list of victims of LGTBphobia in Spain<sup>1</sup> is placed on the wall of the inner courtyard of the CA2M gallery, having been turned into a score for a performance. In the manner of the *Vietnam Veterans Memorial*, which the artist Maya Lin conceived in 2007 for the Mall in Washington DC, names are an antidote against forgetting: the act of naming serves to bring a life back to the present again and again, but also underlines the reason for the absence of victims, to embody their courage as models for an ongoing struggle, a fight that is waged in language but also in survival, in ways of life.

The title is a quotation from the book *On Violence*, written in 1969 by the philoso-

fa Hannah Arendt: «Donde todos son culpables, nadie lo es; las confesiones de una culpa colectiva son la mejor salvaguardia contra el descubrimiento de los culpables, y la magnitud del delito es la mejor excusa para no hacer nada»<sup>2</sup>.

MS

pher Hannah Arendt: "Where all are guilty, no one is; confessions of collective guilt are the best possible safeguard against the discovery of culprits, and the very magnitude of the crime the best excuse for doing nothing."<sup>2</sup>

MS

- 1.- El listado, documentado por R. Lucas Platero, se entiende como provisional y permanece abierto a cualquier dato que pueda hacerlo crecer.
- 2.- Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (1969), Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 87.

- 1.- The list, documented by R. Lucas Platero, is taken to be provisional and it stays open to any new informations that can make it grow.
- 2.- Hannah Arendt: *On Violence* (1969), Harvest, Harcourt Brace & Company, New York, 1970, p. 65.



—  
 Donde todos son culpables, nadie lo es  
 (After Hannah Arendt)  
 Vista de instalación en CA2M, Madrid

—  
 Where All Are Guilty, No One Is (After  
 Hannah Arendt)  
 Installation view at CA2M, Madrid



—  
*Donde todos son culpables, nadie lo es*  
*(After Hannah Arendt)*  
Performance en CA2M, Madrid. Performer:  
TinoMutant

—  
*Where All Are Guilty, No One Is (After*  
*Hannah Arendt)*  
Performance at CA2M, Madrid. Performer:  
TinoMutant

## Lost in Transition\_un poema performativo

Julio 2016

Videoinstalación compuesta por:

*Lost in Transition\_un poema  
performativo*

Vídeo en *loop*, 16 min

HD, color, sonido, 16:9

*Lost in Transition\_poema*

Impresión b/n sobre papel enmarcado, 34,5 x 25,5 cm

Performers: Ainhoa, Allan, Anna María, Carmen, chris guarrillerx, Cristal Red, Cristian Germán, Eva Pez, Gala, Graham Bell, Kiara d Loren, Lili Tras Tras, Liz, Mad Vicious, Martina Gual, Manu S. Manu

*Lost in Transition\_un poema performativo* apela al espacio expositivo como lugar abierto a narrativas transicionales. El proyecto fue el resultado de una invitación por parte del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) para intervenir en la Galería 6 del museo. Partiendo de la idea de utilizar el espacio de exhibición como plató de filmación, *Lost in Transition* fijó su mirada en la escalera que comunica las dos plantas de la sala, a priori un elemento arquitectónico ajeno a la función expositiva misma. Como vínculo entre dos espacios, la escalera prevé un uso secundario, sin embargo fue elegida aquí como eje concep-

## Lost in Transition \_A Performative Poem

July 2016

Video installation consisting of:

*Lost In Transition\_A Performative Poem*

Video in *loop*, 16 min

HD, color, sound, 16:9

*Lost in Transition\_Poem*

B/W print on framed paper, 34.5 x 25.5 cm

Performers: Ainhoa, Allan, Anna María, Carmen, chris guarrillerx, Cristal Red, Cristian Germán, Eva Pez, Gala, Graham Bell, Kiara d Loren, Lili Tras Tras, Liz, Mad Vicious, Martina Gual, Manu S. Manu

*Lost In Transition\_A Performative Poem* appeals to the exhibition space as a place open to transitional narratives. The project was the result of an invitation from the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) to intervene in Gallery 6 of the museum. Starting from the idea of using the exhibition space as a film set, *Lost in Transition* focused its attention on the staircase connecting the two floors of the gallery, an architectural element that in principle plays no part in the exhibition function itself. As a link between two spaces, the staircase is intended for a secondary use; however, it was chosen here as a conceptual core.

tual. Perpetuo lugar de transición, pasa a ser el escenario central ideal, metáfora de las zonas intermedias, del continuo movimiento y el cambio.

Parodiando el conocido *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, la acción consistió en convocar a miembros de la comunidad trans, drag, genderfluid, genderqueer, cuir, agénero... residentes en la ciudad de Valencia para participar en una performance grabada que consistiría en bajar la escalera de la Galería 6. Las instrucciones se limitaron al tiempo de bajada, que no debía ser demasiado largo. Por lo demás, cada cual elegía qué persona o situación iba a representar en la realidad de la escalera. La bajada se realizaba en solitario y la suma de ellas compondría un poema visual que se fijaría en vídeo. Finalmente, contamos con la colaboración de dieciséis participantes que realizaron dos bajadas diferentes cada una/o. El resultado se expuso en una instalación multipantalla.

Las escenografías teatrales y cinematográficas han otorgado a la escalera un papel esencial para la presentación/introducción de sus protagonistas. Y es en la intersección entre un lugar y otro, entre el espacio positivo del arte contemporáneo y el espacio teatral, donde se activa en *Lost in Transition* la percepción de la ambigüedad, transitoriedad y variabilidad de los géneros. Los cuerpos descendentes en este constante bajar una escalera construyen posibilidades de presencia más allá de la dualidad canónica, referenciándola pero

As a perpetual place of transition it comes to be the ideal central setting, a metaphor of intermediate areas, of constant movement and change.

Parodying Marcel Duchamp's well-known *Nude Descending a Staircase*, the action consisted of calling on members of the trans, drag, genderfluid, genderqueer, queer, agender, etc. community living in the city of Valencia to participate in a recorded performance that would consist of descending the stairs of Gallery 6. The instructions were limited to the time of the descent, which should not be too long. Apart from this, everyone chose which person or situation they were going to re-present on the reality of the staircase. The descent was made alone and the sum of them would make up a visual poem that would be captured on video. In the end we had the collaboration of sixteen participants who made two different descents each. The result was exhibited in a multiscreen installation.

Set designs in theatre and film have given the staircase an essential role in presenting/introducing their leading characters. And it is at the intersection between one place and another, between the contemporary art exhibition space and the theatrical space, that the perception of the ambiguity, transience and variability of genders is activated in *Lost in Transition*. The bodies descending in this constant walk downstairs construct possibilities of presence between the canonic duality, referencing it but transgressing it,

transgrediéndola, desestabilizándola. La ruptura de la cotidianidad que estos cuerpos activados causa, transforma, en el día a día, en estrellas a todas sus protagonistas.

Pero hay un afuera del afuera: en el IVAM la instalación se completó con un vídeo-retrato, un *screen test* realizado a la manera de Andy Warhol, de una chica trans que vive su vida al margen del sistema, una persona a quien la teoría queer y los cambios sociales le han llegado demasiado tarde como para poder servirle para vivir libremente. Estos cambios que se están produciendo, y que lentamente podrían consolidarse, no pueden borrar el pasado ni las huellas del rechazo, y su rostro nos interpela.

C/C

destabilising it. The disruption of the everyday brought about by these activated bodies turns all its protagonists, in their day-to-day lives, into stars.

But the outside has an outside: at IVAM the installation was completed with a video-portrait, a screen test conducted in the manner of Andy Warhol, of a trans woman who lives her life outside the system, a person for whom queer theory and social changes have come too late to be able to enable her to live freely. These changes that are taking place, and could be slowly consolidated, cannot erase the past nor the traces of rejection, and her face interrogates us.

C/C





—  
*Lost in Transition\_Saray*  
Videoinstalación HDV, color, 20 min.  
Videostill

—  
*Lost in Transition\_Saray*  
Videoinstallation HDV, color, 20 min.  
Videostill

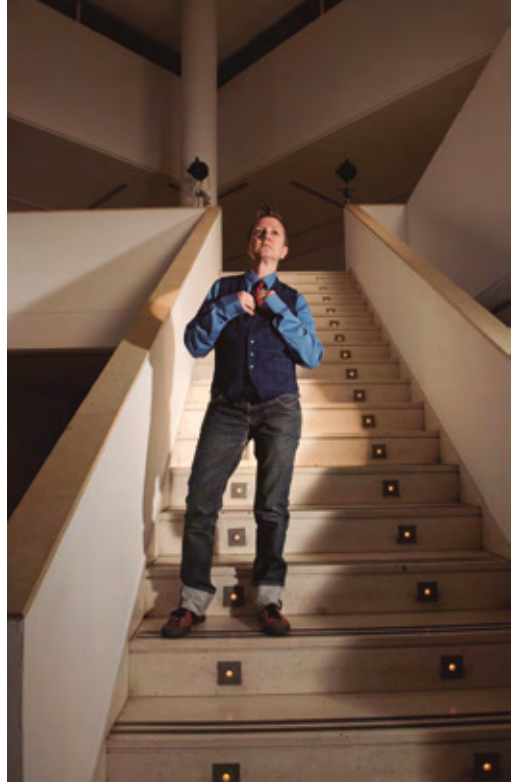




—  
*Lost in Transition \_un poema performativo*  
Vistas de instalación en IVAM, Valencia

—  
*Lost in Transition \_A Performative Poem*  
Installation views at IVAM, Valencia





—  
*Lost in Transition \_un poema performativo*  
 Performers Gala, Liz, Cristal Red y chris  
 guarrillerx

—  
*Lost in Transition \_A Performative Poem*  
 Performers Gala, Liz, Cristal Red and  
 chris guarrillerx

## Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe

2016 – en proceso

Vídeo, 27 min 14 s  
HD, color, sonido, 16:9

Performance/concierto presentado en vivo los días 13 de mayo y 3 de junio de 2016 en la galería Elba Benítez de Madrid y el día 15 de octubre de 2016 en Centre Pompidou de Málaga.

Bibliografía: Michel Foucault, «Clase del 17 de marzo de 1976», en *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*, Akal, Madrid, 2003, pp. 205-225; Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003; Judith Butler, «Vida precaria», en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004), Paidós SAICF, Buenos Aires, 2006, pp. 163-187; Achille Mbembe, «Necropolítica», en *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* (2006/1999), Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2011, pp. 17-75.

Existen muchas maneras de interperlar a un texto, no solo a través de la lectura pausada. Los textos ensayísticos, aquellos que analizan y reflexionan sobre nuestros contextos y los efectos de estos en la construcción de las subjetividades, no escapan a la presión de sus propios ritmos. *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* indaga en la

## Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe

2016 – ongoing

Video, 27 min 14 s  
HD, color, sound, 16:9

Performance/concert presented live on 13 May and 3 June 2016 at Galería Elba Benítez in Madrid and on 15 October 2016 at Centre Pompidou in Malaga.

References: Michel Foucault, “17 March 1976”, in *Society Must Be Defended. Lectures at the Collège de France, 1975-1976*; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*; Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*; Achille Mbembe, *Necropolitics*.

There are many ways of interrogating a text, not only through careful reading. Essay texts, those that analyse and reflect on our contexts and the effects of these on the construction of subjectivities, do not escape the pressure of their own rhythms. *Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* explores the search for internal rhythms in theoretical writing and the way these rhythms affect the meanings it conveys to us. For this purpose we decided to deconstruct traditional modes of reading, performativising a selection

búsqueda de los ritmos internos que posee la escritura teórica y en la manera en que estos ritmos afectan a los significados que nos transmite. Para ello, decidimos desestructurar los modos de lectura tradicionales, en esta ocasión performativizando una selección de ensayos a través de las cadencias que les confiere una interpretación *rapeada* de sus letras. En una performance/concierto experimental los textos son fragmentados, apropiados, reconstruidos, musicalizados, incorporados y presentados como discurso musical recitado por tres MCs de Madrid (Hábil Harry, Starr y Meya).

Para este concierto seleccionamos cuatro textos de cuatro autores preocupados por cómo el poder institucional utiliza la violencia en el control de los comportamientos humanos. A través de los ensayos de estos teóricos realizamos un rápido viaje desde los años setenta hasta la actualidad. Desde el surgimiento del concepto de biopolítica, acuñado por Michel Foucault para referirse a las tecnologías del poder que utiliza el modelo de Estado surgido a partir del siglo XVIII en su necesidad de controlar a las poblaciones, unas tecnologías que vienen a sumarse —y en algunos casos a sustituir— a las tecnologías disciplinarias, hasta el concepto necropolítica, heredero del anterior y articulado por Achille Mbembe para referirse a los actuales sistemas de gobierno que utilizan la devastación y el asesinato como herramientas políticas para la anulación del otro, creando *mundos de muerte* y aplicando las tecnologías de la destrucción para reducir a la población al estatus de *mueertos vivientes*, como ha sucedido en Palestina, Kosovo o algunos Estados

of essays on this occasion through the cadences conferred on them by a rap performance of their words. In an experimental performance/concert the texts are fragmented, appropriated, reconstructed, set to music, incorporated and presented as musical discourse recited by three MCs from Madrid (Hábil Harry, Starr and Meya).

For this concert we selected four texts by four authors concerned with how institutional power uses violence to control human behaviour. Through the essays of these theorists we take a rapid trip from the seventies to the present. From the emergence of the concept of biopolitics, coined by Michel Foucault to refer to the technologies of power used by the model state that arose from the eighteenth century in its need to control populations, technologies that came to be added to — and in some cases to replace — disciplinary technologies, to the concept of necropolitics, heir to biopolitics, articulated by Achille Mbembe to refer to current systems of government that use devastation and murder as political tools to destroy the other, creating death worlds and applying the technologies of destruction to reduce the population to the status of living dead, as has happened in Palestine, Kosovo and some African states. Susan Sontag, a committed thinker, deeply conscious of the effects of war in former Yugoslavia and in Rwanda, reoriented her previous book *On Photography*, and in *Regarding the Pain of Others* she reflected on the use of photography to estab-

africanos. Susan Sontag, pensadora comprometida, concienciada por los efectos de la guerra en la antigua Yugoslavia y en Ruanda, recondujo su anterior libro *Sobre la fotografía*, y en *Ante el dolor de los demás* reflexionó sobre la importancia del uso de la fotografía para dejar constancia de los horrores de la guerra, a la manera en la que Goya dejó constancia en sus pinturas y grabados, superando la estetización de la muerte y la tortura, del dolor. Por su parte, Judith Butler, filósofa conocida por introducir el concepto de performatividad del género y por situar las teorías queer en el centro de la filosofía política, reflexiona en *Vida precaria* sobre la necesidad de aprehender el sufrimiento y la violencia a través de las imágenes y sobre la necesidad de interpelar el uso que de ellas se hace, sobre cómo el rostro del otro, de esa otra vida que tenemos enfrente, nos pregunta y nos hace reflexionar en el entorno de la violencia.

Sobre diferentes bases musicales diseñadas por el equipo de Djs OKP Music, acompañadas de las voces de los pensadores, los MCs hacen suyas las palabras, las sílabas, los fonemas, profundizando en los ritmos que tanto la manifestación formal del lenguaje como los significados inherentes al texto nos ofrecen, convirtiendo en partitura una selección de fragmentos de los textos elegidos. Los textos tienen sus propios ritmos, solo hay que encontrarlos; a veces son los propios ritmos los que provocan las ideas y rigen los conceptos y no a la inversa.

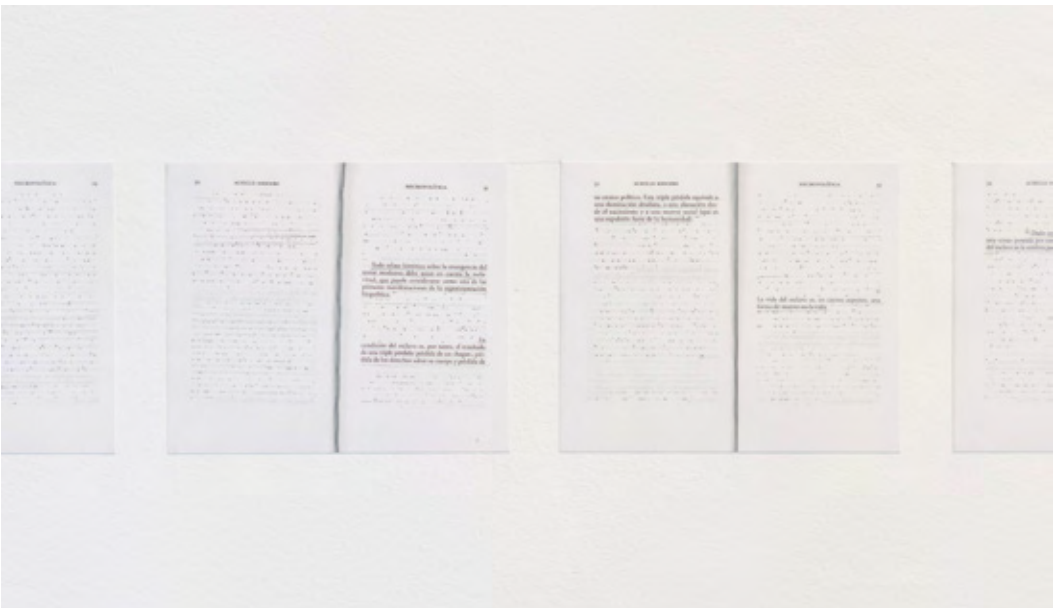
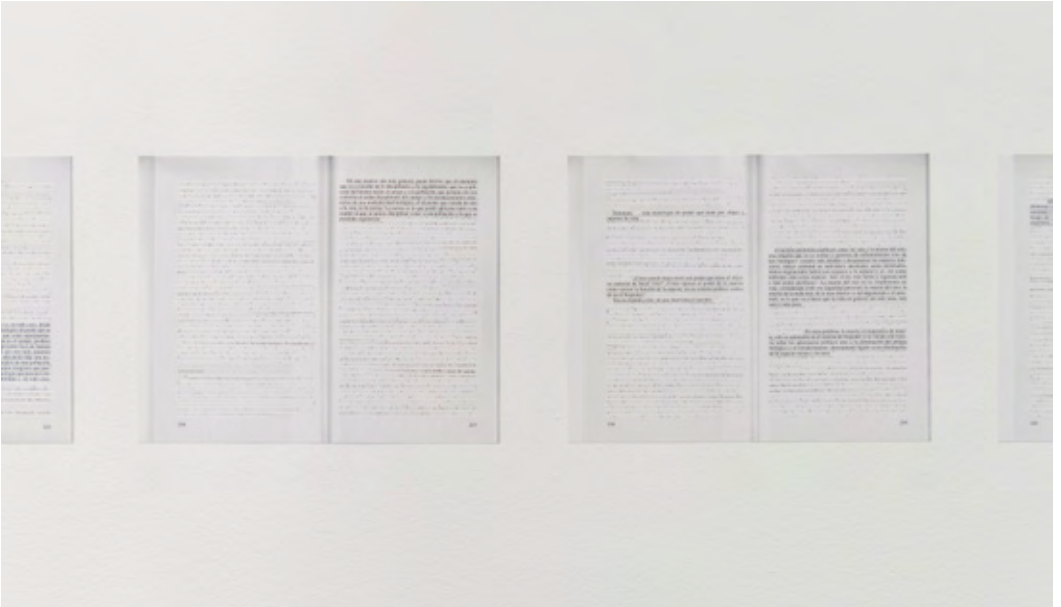
C/C

lish a record of the horrors of war, in the way Goya established a record in his paintings and prints, overcoming the aestheticisation of death and torture, of pain. For her part, Judith Butler, a philosopher well known for introducing the concept of gender performativity and for putting queer theories at the centre of political philosophy, reflects in *Precarious Life* on the need to apprehend suffering and violence through images and on the need to interrogate the way those images are used, on how the face of the other, of that other life we have before us, questions us and makes us reflect on the environment of violence.

Over various musical backings designed by the OKP Music team of DJs, accompanied by the voices of the thinkers, the MCs make the words, the syllables, the phonemes their own, exploring the rhythms that both the formal manifestation of language and the meanings inherent in the text offer us, turning a selection of fragments of the chosen texts into a musical score. The texts have their own rhythms, all you have to do is find them; sometimes it is the rhythms themselves that spark off ideas and govern concepts and not the other way round.

C/C





—  
*Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
 Detalles partituras (Foucault y Mbembe)

—  
*Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
 Details of scores (Foucault and Mbembe)





—  
*Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
Vistas de instalación, galería Elba Benítez, Madrid

—  
*Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
Installation views at Elba Benítez gallery, Madrid



—  
*Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
 Performance en galería Elba Benítez, Madrid (performers MC Meya y MC Hábil Harry)

—  
*Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
 Performance at Elba Benítez gallery, Madrid (Images of performers MC Meya and MC Hábil Harry)



—  
*Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
 Performance en Centre Pompidou, Málaga  
 (performer MC Starr y Dj OKP Music)

—  
*Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*  
 Performance at Centre Pompidou, Málaga  
 (Image of performer MC Starr and Dj OKP Music)

## El Estado de la Cuestión\_un ensayo performativo

Abril 2015

Vídeo monocal, 18 min 30 s  
HD, color, sonido, 16:9

Performers: Natalia Crisóstomo  
Pinilla, Ander Andrea Fernández  
López, Jesús Meneses, Becha Sita  
Kumbu

*El Estado de la Cuestión\_un ensayo performativo* ocupó dos salas del edificio del Pabellón español en los Giardini durante la 56ª Bienal de Venecia. Se trata de un proyecto realizado ex profeso para la exposición *Los Sujetos*, comisariada por Martí Manen, exposición que partía como referente de la institucionalizada, polémica y misógina figura de Salvador Dalí.

En un momento histórico de reformulación de las prácticas estéticas y políticas en las democracias europeas, *El Estado de la Cuestión* indaga en los retorcidos modos con que el *poder simbólico* alienta las nuevas formas de exclusión social. «El futuro nos mintió hace tiempo, en el pasado», cita a Bao Ninh (*El dolor de la guerra*), uno de los personajes. El futuro se está construyendo sobre capas de mentira legitimadoras de un pasado reciente; ser consciente de ello ayuda a comprender el desarraigo y desconcierto paralizantes que dominan una sociedad nutrida de

## The State of the Art\_A Performative Essay

April 2015

Single-channel video, 18 min 30 s  
HD, color, sound. 16:9

Performers: Natalia Crisóstomo  
Pinilla, Ander Andrea Fernández  
López, Jesús Meneses, Becha Sita  
Kumbu

*The State of the Art\_A Performative Essay* occupied two rooms of the Spanish pavilion building in the Giardini during the 56th Venice Biennale. It was a project specifically produced for the exhibition *The Subjects*, curated by Martí Manen, an exhibition that took as its initial point of reference the institutionalised, controversial, and misogynistic figure of Salvador Dalí.

At a historical time of reformulation of aesthetic and political practices in European democracies, *The State of the Art* probes the twisted ways in which *symbolic power* encourages the new forms of social exclusion. “The future lied to us long ago, in the past”, says one of the characters, quoting Bao Ninh (*The Sorrow of War*). The future is being constructed on layers of lies that legitimise a recent past; being aware of this helps us to understand the paralysing estrangement and bewilderment that dominate a society fed by falsehood and

falsedades y melancolía. Aislada en su egocentrismo, Europa ignora las nuevas disidencias políticas y persiste en escindir la esfera pública de la privada. En este contexto desconcertante, los cuatro personajes de *El Estado de la Cuestión* inquieran verbal y visualmente, desde una estratégica posición micropolítica, situados en la confluencia entre sexualidades disidentes y marginalización encubierta. Por ello coinciden en un espacio/tiempo absurdo, reflejo del espacio/tiempo absurdo de muchos disidentes en occidente, de la vida ralentizada por la espera, en una sociedad mercantilizada que nos lleva a levitar sobre el dolor.

El vídeo *El Estado de la Cuestión\_un ensayo performativo* se proyectó sobre una pantalla situada encima del palet en el que se performativizó el baile de la penúltima escena del filme, recuperando por tanto en su presentación algunos de los elementos que conforman el espacio narrativo y que ayudan a compartir y de algún modo *revivir* situaciones ficcionalizadas de las que, sin embargo, somos también partícipes. En una sala anexa se reunían las notas al pie que acompañan al ensayo: documentación con las citas y referencias que aparecen en pantalla, así como cuatro objetos asociados a los cuatro protagonistas y una pancarta desplegada con el lema «El *drag* es político», eje a partir del cual se desarrolla la acción.

El audiovisual se planteó como un ensayo performativo de ficción dividido en cinco actos y se desarrolló en el mismo lugar en el que se expuso por primera vez: el interior del Pabellón

melancholy. Isolated in its egocentrism, Europe ignores the new forms of political dissidence and persists in splitting the public from the private. In this disturbing context, the four characters in *The State of the Art* inquire verbally and visually, from a strategic micropolitical stance, standing at the point where dissident sexualities and concealed marginalisation converge. For this reason they come together in an absurd space/time, reflecting the absurd space/time of many dissidents in the West, of life slowed down by waiting, in a commodified society that leads us to levitate over pain.

The video *The State of the Art\_A Performative Essay* was shown on a screen located above the pallet on which the dance in the penultimate scene of the film was “performativised”, thereby recovering in its presentation some of the elements that shape the narrative space and help us to share and somehow *relive* fictionalised situations in which we are nevertheless also participants. In an adjoining room the footnotes that accompany the essay were collected together: documentation with the quotations and references that appear on the screen, and also four objects associated with the four protagonists and a unfurled banner bearing the slogan “*Drag is Political*”, the axis around which the action develops.

This audiovisual production was conceived as a fictional performance essay divided into five acts and unfolds in the same place where it was first exhibited: inside the



español de la Bienal de Venecia. El rodaje tuvo lugar durante el periodo intersticial de abandono en el que se desmonta una exposición y se prepara la siguiente. La trama incorpora el espacio significativo del pabellón como representante del territorio Schengen y también como representante de un país deprimido por una crisis económica producto de las políticas neoliberales, causantes del deseo de huida de la población joven en busca de recursos y futuro. Retomando metodologías estéticas brechtianas, feministas, queer y del cine experimental *dragueado* de serie B, e incorporando un aroma *tropicamp*, se estructuran secuencias a través de las que transitan actantes *amateurs* en un despliegue de estrategias interpretativas construidas desde lo real [como es habitual en proyectos anteriores, los actores intervienen en cada narración aportando una conexión que parte de sus propias experiencias vitales].

Una mujer migrante cruza la frontera y se cuelga subrepticamente por las verjas que cierran el espacio español del pabellón. Este personaje inicial acarrea su historia consigo y porta un cuadro que simboliza la pesadilla de la frontera, el mar tempestuoso. Transcurrida una primera noche solitaria, encuentra a otros tres personajes que aguardan en una de las salas del pabellón (aquella que después servirá como lugar de exposición del proyecto). La espera tiene como objetivo realizar unas pruebas de selección de personal, el *casting*, que les conducirían a la consecución de un contrato de trabajo; una situación recurrente en la que

Spanish pavilion of the Venice Biennale. Shooting took place during the intervening leaving period when one exhibition is taken down and the next one is prepared. The plot incorporates the significant space of the pavilion to represent the Schengen area and also to represent a country depressed by an economic crisis brought about by neoliberal policies, causing the young population to want to escape in search of resources and a future. Returning to Brechtian, feminist, queer aesthetic methodologies and those derived from B-series experimental drag cinema, and including a *tropicamp* aroma, sequences are structured through which amateur actors circulate in a display of interpretative strategies constructed from the real [as was usually the case in previous projects, the actors intervene in every narrative, contributing a connection based on their own life experiences].

A migrant woman crosses the border and slips surreptitiously through the fences closing off the Spanish space of the pavilion. This first character brings her history with her and carries a picture symbolising the nightmare of the border, the stormy sea. Having spent a first night alone, she finds another three characters who are waiting in one of the rooms of the pavilion (the one that will later serve as an exhibition space for the project). The object of the wait is to carry out staff selection tests, a casting session, that would lead them to obtain an employment contract: a recurrent situation in which the population



se halla actualmente varada la población que acumula trabajos precarios y en la que se suelen exigir habilidades más cercanas al mundo del espectáculo que a la realidad laboral posterior. La espera marca también el espacio temporal durante el que se desarrollará toda la acción, ese limbo en el que habitarán los cuatro en una historia sin final.

Cada personaje porta a su vez un objeto que utiliza como fetiche/amuleto y que describe su posición ideológica en la sociedad. Dos viven activamente el *drag* político activando en sus cuerpos lo que ellos mismos denominan como «glam proletario», todxs viven activamente la disidencia sexual. La acción se desarrollará en los espacios periféricos del pabellón durante casi toda la película hasta que finalmente los cuatro personajes decidan *asaltar* la sala central, el lugar en el que hipotéticamente se realizarían las pruebas de selección, sin que esta acción les conduzca a obtener un fin concreto. El desenlace se produce en esa mezcla de alegría y amargor festivo que rodea los sueños juveniles, intentando resistir ante la mediocridad que les rodea.

La sala de exhibición anexa acompaña a la proyección de citas y referencias que aparecen en el vídeo. En ellas se hace visible la alusión directa a escenas de películas como *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, Salvador Dalí), contestado a través del corte de un pene, o el baile de *Banda Aparte* (Jean-Luc Godard), incorporado a la coreografía final. También presencias como

is currently trapped, in a succession of insecure jobs, and in which skills closer to the world of show business than to the reality of subsequent employment tend to be required. The wait also marks the temporal space during which the whole action will be developed, that limbo in which the four of them will live in a never-ending story.

Each character, in turn, carries an object that he or she uses as a fetish or talisman and that describes his or her ideological position in society. Two of them live actively engaged in political drag, activating in their bodies what they themselves call "proletarian glam"; all of them are actively involved in sexual dissidence. The action develops in the peripheral spaces of the pavilion throughout almost the whole film, until finally the four characters decide to *storm* the central room, the place where the selection tests would hypothetically take place, without this action leading them to achieve any concrete goal. The denouement takes place in that mixture of cheerfulness and festive bitterness that surrounds the dreams of the young, trying to resist in the face of the mediocrity around them.

The adjoining exhibition room contributes to the projection of quotations and references that appear in the video. Direct allusions are made visible here to scenes from films such as *Un chien andalou* (Luis Buñuel, Salvador Dalí), answered by the cutting of a penis, or the dance from *Bande à part* (Jean-Luc Godard), incorporated into the final choreography. The

Judith Butler, Bao Ninh, Franz Kafka o Carla Lonzi sobrevuelan una historia que culmina con una celebración política centrada en la canción *I'm a Mystery* interpretada por Amanda Lear en 1986. Lear, amante oficial de Dalí y reconocida cantante de los años setenta a quien el pintor identificara como una mujer transexual (a pesar de que ella lo niega reiteradamente), publicó esta canción refugiada en la cara B de un LP. En ella se juega con la grafía de la palabra *mystery* (misterio) y se escribe el término como *mistry* (cruce entre señor y misterio), es decir, «I'm a mister-y». La reinterpretación de su letra por los cuatro personajes protagonistas de *El Estado de la Cuestión* evoca sueños y realidades en una performance que puede interpretarse como canto al misterio de unos géneros siempre indefinidos y a la ruptura de las fronteras impuestas sobre ellos.

Es a través de la música como se ha performativizado tradicionalmente la visibilidad de las disidencias de género, con el mundo del espectáculo como refugio del «monstruo» y constatación de la alteridad. Pero ahora más que nunca, el *drag* es político.

C/C

presence of figures like Judith Butler, Bao Ninh, Franz Kafka and Carla Lonzi also hovers over a story that culminates in a political celebration centred on the song *I'm a Mystery* performed by Amanda Lear in 1986. Lear, Dalí's official lover and a recognised singer of the 1970s, whom the painter identified as a transsexual woman (despite the fact that she repeatedly denied it), published this song hidden away on the B side of an LP. It plays on the spelling of *mystery*, writing the word as *mistry* (a cross between mister and mystery), in other words: "I'm a mister-y". The reinterpretation of the lyrics by the four lead characters in *The State of the Art* evokes dreams and realities of a performance which can be interpreted as a hymn to the mystery of genders that are always undefined and to breaking through the boundaries imposed on them.

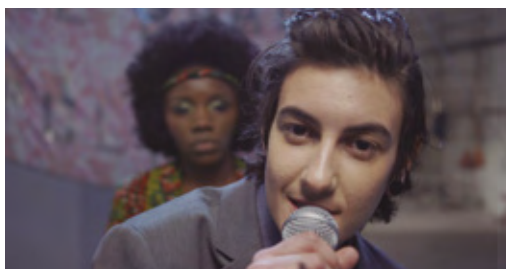
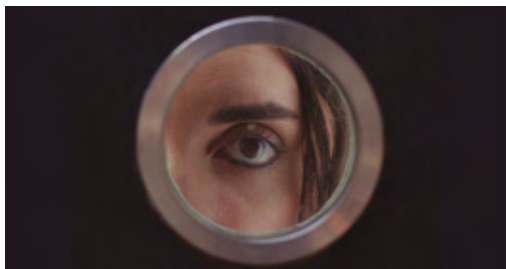
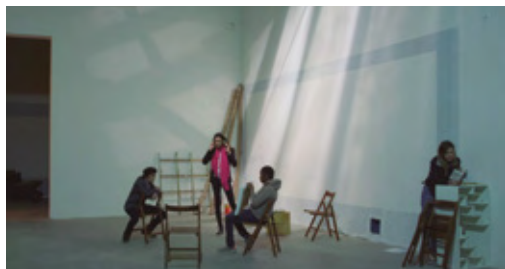
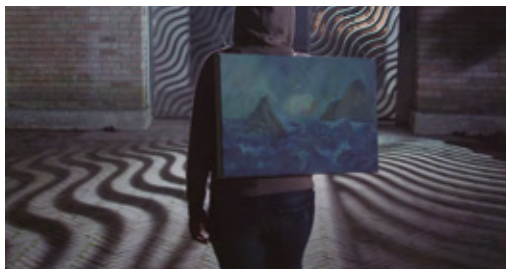
It is through music that the visibility of gender dissidence has traditionally been performativised, with the world of show business as a refuge for the "monster" and a confirmation of otherness. But now, more than ever, drag is political.

C/C



—  
*El Estado de la Cuestión \_un ensayo per-  
 formativo*  
 Vista de instalación en Pabellón de Espa-  
 ña, 56ª Bienal de Venecia

—  
*The State of the Art \_A Performative  
 Essay*  
 Installation view at the Spanish Pavi-  
 lion, 56th Venice Biennale



—  
*El Estado de la Cuestión \_un ensayo per-  
formativo*  
Videostills

—  
*The State of the Art \_A Performative  
Essay*  
Videostills



—  
*El Estado de la Cuestión (Frontera)*  
Fetiché Personaje 1

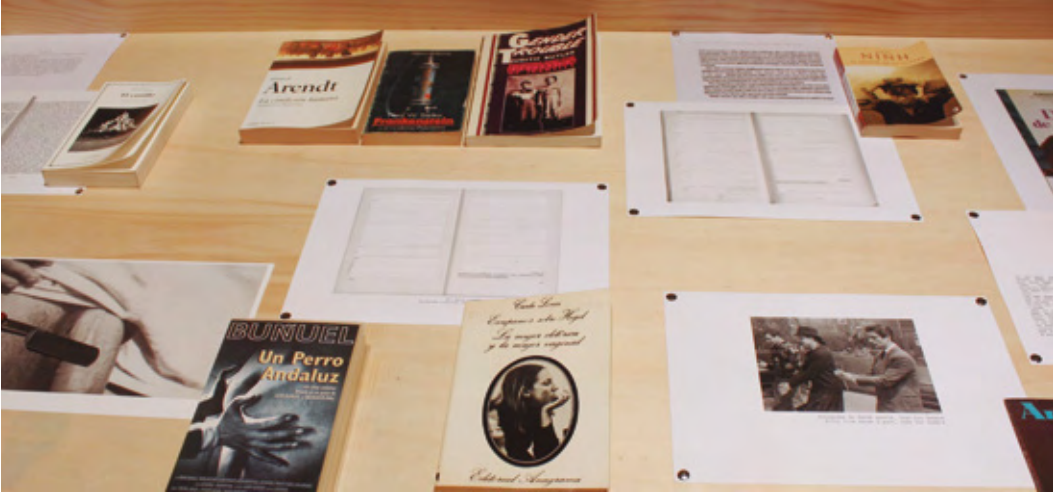
—  
*The State of the Art (Border)*  
Fetish Character 1



—  
*El Drag es político*  
Pancarta

—  
*Drag is Political*  
Banner





—  
 El Estado de la Cuestión \_un ensayo per-  
 formativo (Notas al pie)  
 Mesa, documentos  
 El Estado de la Cuestión (Resiste) y El  
 Estado de la Cuestión (La Belleza)  
 Fetiches Personajes 3 y 2

—  
 The State of the Art \_A Performative Es-  
 say (Footnotes)  
 Table, documents  
 The State of the Art (Resist) and The  
 State of the Art (Beauty)  
 Fetishes Characters 3 and 2

## Bailar El género en disputa [de la serie Bailar Texto]

2013 - en proceso

*Bailar El género en disputa #1 (Santiago de Chile)*, performance en vivo presentada el 18 de octubre de 2013 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (Santiago de Chile)

Vídeo, dos pantallas sincronizadas, 21 min 40 s

HD, color, sonido, 16:9

Performers: Sebastián Andrés Calfuqueo Aliste, Marjorie Carvajal San Martín, Rodrigo Ignacio Cortés, María José Cuello, Paulina Flores Peñaloza, Karine Freitas Sousa, Carla Cristina García, Daniela Lara, Fernanda López Qui lodran, Paulina Mujica, Carolina Paz Muñoz Contreras, Paula Palacios, Laura Rodríguez, Kaliuska Santibáñez, Loreto Sapiaín, Alejandra Sepúlveda Velásquez, Daniela Torreblanca, Jessica Valladares, Magdalena Yolin

*Bailar El género en disputa #2 (México DF)*, performance en vivo presentada el 21 de enero de 2014 en el CCEMX (México DF)

Vídeo, dos pantallas sincronizadas, 22 min 45 s

HD, color, sonido, 16:9

Performers: Amor Teresa, Mayte Guadalupe Benítez Rodríguez, Gabriela Domínguez Cerón, Alejandra Espino del Castillo, Víctor García, Brenda Yadira Hernández

## Dancing Gender Trouble [from the series Dancing Text]

2013 - ongoing

*Dancing Gender Trouble #1 (Santiago de Chile)*, live performance presented on 18 October 2013 at the Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (Santiago de Chile).

Video, two synchronized screens, 21 min 40 s

HD, color, sound. 16:9

Performers: Sebastián Andrés Calfuqueo Aliste, Marjorie Carvajal San Martín, Rodrigo Ignacio Cortés, María José Cuello, Paulina Flores Peñaloza, Karine Freitas Sousa, Carla Cristina García, Daniela Lara, Fernanda López Qui lodran, Paulina Mujica, Carolina Paz Muñoz Contreras, Paula Palacios, Laura Rodríguez, Kaliuska Santibáñez, Loreto Sapiaín, Alejandra Sepúlveda Velásquez, Daniela Torreblanca, Jessica Valladares, Magdalena Yolin

*Dancing Gender Trouble #2 (Mexico City)*, live performance presented on 21 January 2014 at CCEMX (Mexico City).

Video, two synchronised screens, 22 min 45 s

HD, color, sound. 16:9

Performers: Amor Teresa, Mayte Guadalupe Benítez Rodríguez, Gabriela Domínguez Cerón, Alejandra Espino del Castillo, Víctor García, Brenda Yadira Hernández



Miranda, Joyce Jandette, Griselda Jiménez Juárez, Izamara Jurado González, La Bala, Ana Martínez de Fabricio R. García, Florencia Mercado Vivanco, Diana Marina Neri Arriaga, Uriel Isaac Palma Torres, Lilleam Peñaloza Nolasco, Elizabeth del Pino, Pw, Jerry Shaw, Ana Patricia Valle Rogel

Miranda, Joyce Jandette, Griselda Jiménez Juárez, Izamara Jurado González, La Bala, Ana Martínez de Fabricio R. García, Florencia Mercado Vivanco, Diana Marina Neri Arriaga, Uriel Isaac Palma Torres, Lilleam Peñaloza Nolasco, Elizabeth del Pino, Pw, Jerry Shaw, Ana Patricia Valle Rogel

*Bailar El género en disputa #3 (Madrid)*, performance en vivo presentada el 27 de junio de 2015 en la Sala El Águila (Madrid) Vídeo, dos pantallas sincronizadas, 16 min 40 s  
HD, color, sonido, 16:9

*Dancing Gender Trouble #3 (Madrid)*, live performance presented on 27 June 2015 at Sala El Águila (Madrid).  
Video, two synchronized screens, 16 min 40 s  
HD, color, sound. 16:9

Performers: Beatriu Codonyer, Paz Die, Olga Diego, Lorena Fdez. Prieto, Yolanda Franco, María Gimeno, Semíramis González, Laura Hdez. Arias, Luisa Fernanda Lindo, Francisco J. Martínez Vélez, Almudena Mora, Alba Morales, Gustavo Nieves Plaza, Verónica Ortega, Gloria Oyarzabal, Mercedes Peña, Davinia V. Reina, Santi Ruiz, Daniel Sánchez Martínez, María Tolmos

Performers: Beatriu Codonyer, Paz Die, Olga Diego, Lorena Fdez. Prieto, Yolanda Franco, María Gimeno, Semíramis González, Laura Hdez. Arias, Luisa Fernanda Lindo, Francisco J. Martínez Vélez, Almudena Mora, Alba Morales, Gustavo Nieves Plaza, Verónica Ortega, Gloria Oyarzabal, Mercedes Peña, Davinia V. Reina, Santi Ruiz, Daniel Sánchez Martínez, María Tolmos

*Bailar El género en disputa* se propone la planificación y realización de una acción performativa conjunta producto de dar forma física a los contenidos de este icónico libro de Judith Butler. La acción busca vincular las estrategias performativas protagonistas de muchas manifestaciones artísticas feministas de los años sesenta y setenta con la teoría de la performatividad del género planteada por Butler. El desarrollo de las prácticas performativas supuso un cambio de paradigma en las artes visuales, liderando

*Dancing Gender Trouble* addresses the planning and execution of a collective performance which is the result of giving physical form to the content of *Gender Trouble*, Judith Butler's seminal book. The action seeks to connect the performance strategies that were central to many feminist artistic practices of the sixties and seventies with the gender performativity theory put forward by Butler. The development of performance practices represented a paradigm shift in the visual arts,

su desmaterialización y tornando la mirada hacia los públicos, poniendo con ello en evidencia el carácter efímero y coyuntural de los procesos de recepción. Por su parte, Butler analizó y mostró el carácter también coyuntural de la asignación de género, deconstruyendo los fundamentos esencialistas sobre los que se asientan las sociedades heteronormativas y poniendo en evidencia los sutiles mecanismos a través de los que son doblegadas las psiques individuales.

Mediante una acción performativa los textos pueden ser interpelados, siendo posible extraer de ellos significados que no logran ser todavía dichos con palabras, quizá porque son otros los sentidos que entran en juego. En este contexto resulta interesante emplear un texto controvertido y beligerante como partitura musical.

Como en proyectos anteriores, esta propuesta tiene un carácter procesual, que implica la búsqueda de participantes para una *coreografía* sin música al uso, pues la música serán las palabras. Se trata de pedir colaboración a participantes que no necesariamente deben tener experiencia en subirse a un escenario, pues es su parte *indisciplinada* la más significativa. A partir de una estructura de desarrollo del proyecto similar a la de un taller, los participantes trabajan en la planificación de una danza libre a lo largo de varios días, durante los cuales el texto es estudiado y los fragmentos que serán bailados son seleccionados. El resultado se presenta y graba en público.

pioneering their dematerialisation and turning the gaze towards audiences, and thereby laying bare the ephemeral and contingent nature of reception processes. For her part, Butler analysed and demonstrated the equally contingent nature of gender assignment, deconstructing the essentialist foundations on which heteronormative societies are built and revealing the subtle mechanisms through which individual psyches are subjugated.

By means of a performative action, the text can be questioned and it is possible to extract meanings from it that are hard to express in words, perhaps because it brings other senses into play. In this context, it is stimulating to use a controversial text as a conceptual score.

Like previous projects, this proposal has a process-based quality that involves looking for participants for a *choreography* without conventional music, since the music will be words. It involves asking participants who do not necessarily have to have any experience of getting up on stage to collaborate, as it is their *undisciplined* aspect that is most significant. Based on a structure similar to that of a workshop, the participants work on planning a free dance over the course of several days, during which the text is studied and the sections to be danced are selected. The result is presented and recorded in public.

C/C

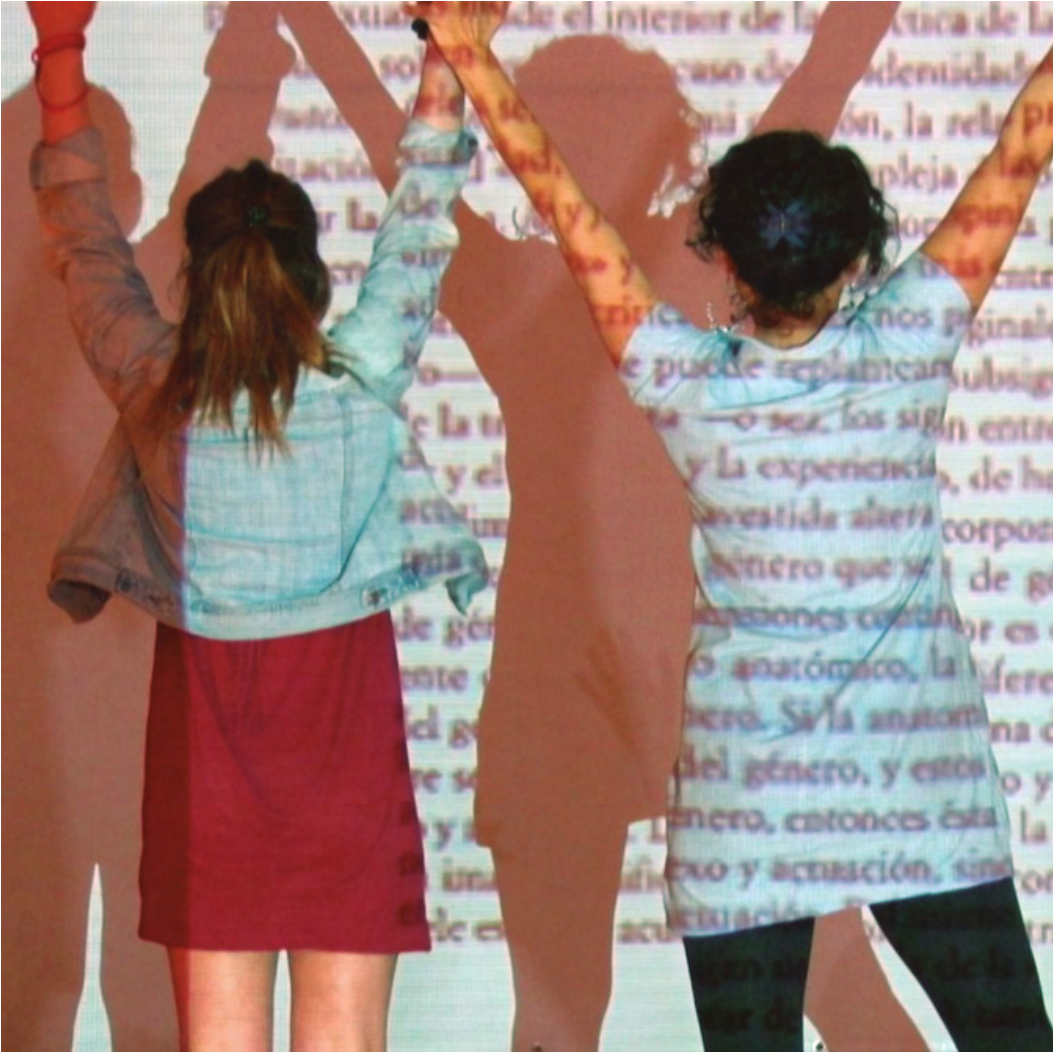
C/C



—  
*Bailar El género en disputa #2 (México DF)*  
 Vistas de instalación en CCEMX, Ciudad de México

—  
*Dancing Gender Trouble #2 (Mexico City)*  
 Installation views at CCEMX, Mexico City





—  
*Bailar El género en disputa #1 (Santiago de Chile)*  
 Videostills

—  
*Dancing Gender Trouble #1 (Santiago de Chile)*  
 Videostills







—  
*Bailar El género en disputa #2 (México DF)*  
 Performance

—  
*Dancing Gender Trouble #2 (Mexico City)*  
 Performance







—  
 Bailar *El género en disputa #3* (Madrid)  
 Performance

—  
 Dancing *Gender Trouble #3* (Madrid)  
 Performance

## Performer

Octubre 2013

Vídeo monocanal\*, 12 min 28 s  
HD, b/n, sonido, 16:9

\*una performance de duración indeterminada puede acompañar ocasionalmente al vídeo

Performer: Cris Álvarez Lavín

*Performer* ironiza a través del absurdo sobre algunas de las problemáticas que rodean el intento de museificación de los trabajos performativos, analizando la dificultad de someter a las lógicas del mercado del arte y de la conservación proyectos intencionadamente desmaterializados y efímeros, que en sus orígenes transgredían esas mismas lógicas.

Almacenada como una obra de arte más, y registrada junto al resto de *objetos* en las dependencias de la colección del museo —sección escultura—, una performer pasa su tiempo leyendo y reflexionando sobre algunas paradojas que rodean a la práctica artística contemporánea. Observar su situación y rastrear sus pensamientos sirve para repensar las circunstancias aparentemente incoherentes y contradictorias a las que se ha visto conducida.

Como proyecto artístico, *Performer* puede salir en préstamo para ser expuesto en otros espacios y/o museos diferentes. En esos casos, el vídeo se puede complementar con una puesta en acción de la performance que fue

## Performer

October 2013

Single-channel video,\* 12 min 28 s  
HD, b/w, sound, 16:9

\*the video may occasionally be accompanied by a performance of undetermined duration.

Performer: Cris Álvarez Lavín

*Performer* is an ironic, absurdist take on some of the problems surrounding the attempt to museumify performance works, analysing the difficulties of submitting intentionally dematerialized and ephemeral projects to the logics of the art market and conservation, especially when they were originally conceived to transgress those very logics.

Stored like yet another artwork and registered along with the other *objects* in the museum's collection rooms — in the Sculpture Section — a *performer* spends her time reading and reflecting on some of the paradoxes involved in contemporary artistic practice. Observing her situation and tracing her thoughts help us to rethink the apparently incoherent and contradictory circumstances that led her to end up there.

As an artistic project, *Performer* may go out on loan to be exhibited in other spaces and/or different museums. In such cases, the video may be supplemented with an enactment of the performance that

hipotéticamente adquirida por el museo en el que ha sido catalogada. La acción presenta a la misma performer que protagoniza el audiovisual paseando por la sala en penumbra mientras se proyecta el vídeo. Seleccionando a algunos de los asistentes, elige susurrarles una frase al oído o entregarles una tarjeta. En ambos casos, las dos frases con las que trabaja son intencionadamente ambiguas: «la performance soy yo», «la performance eres tú», frases que se activan en la interacción con el público.

Este proyecto, filmado en los almacenes de la colección del Artium de Vitoria, fue producido por Consonni.

C/C

was hypothetically acquired by the museum in which it has been catalogued. The action presents the same performer as in the audiovisual production walking through the room in semi-darkness while the video is being shown. She selects certain members of the audience and chooses to whisper a phrase in their ear or hand them a card. In both cases, the two phrases she works with are deliberately ambiguous: "the performance is me", "the performance is you", phrases that are activated through interaction with the public. This project, filmed in the storerooms of the Artium collection in Vitoria, was produced by Consonni.

C/C



—  
*Performer*  
Performance en el Museo de Bellas Artes  
de Bilbao

—  
*Performer*  
Performance at Museum of Fine Arts, Bilbao



—  
Performer  
Videostills

—  
Performer  
Videostills

## Una/Otra Ciudad

2012 - en proceso

Documentos, fotografías, impresiones digitales, vídeo, libros

Este proyecto se inicia a partir de una investigación en tres ciudades: Buenos Aires, México DF y Madrid. Se planteó inicialmente como un viaje de búsqueda de la realidad que las activistas lesbianas de los setenta habían encontrado en sus respectivas ciudades; sin embargo, las derivas del viaje y las lógicas azarosas han ido haciendo que los resultados solo en parte se ciñeran a lo previsto. De aquellos años nos interesaba la manera de vivir y de afrontar su activismo político de mujeres que tuvieron que unirse en pequeños grupos para luchar por cambiar el mundo, ante la indiferencia —cuando no abierta hostilidad— que les rodeaba.

Aún en proceso, el proyecto hasta el momento ha desarrollado parcialmente el primero de sus capítulos (Buenos Aires) y materializado una presentación del segundo (México DF), mientras la tercera parte (Madrid) se encuentra en su primera fase.

## An/Other City

2012 - ongoing

Documents, photographs, digital prints, video, books

This project started from an investigation in three cities: Buenos Aires, Mexico City, and Madrid. It was initially conceived as a journey in search of the reality that lesbian activists of the seventies had found in their respective cities; however, the vagaries of travel and the dictates of chance have gradually meant that the results have only partially conformed to our expectations. What interested us about those years was how women lived and tackled their political activism when they had to join together in small groups in order to fight to change the world in the face of the indifference — and often open hostility — that surrounded them.

So far, the project, which is still ongoing, has part of its first chapter developed (Buenos Aires) and a presentation of the second (Mexico City) has taken shape, whereas the third part (Madrid) is still at an early stage.

**Una/Otra Ciudad, Cap. 1: Buenos Aires**

2012 – en proceso

En Buenos Aires nos encontramos con Ilse Fuskova<sup>1</sup>, una mujer octogenaria que fue la primera activista en salir en un programa de televisión argentino hablando abiertamente de su lesbianismo. Fuskova realizó también en los setenta una serie fotográfica prácticamente desconocida, y que no ha sido recogida en las recientes revisiones de arte y activismo realizado en Latinoamérica. Fuskova coeditó además precariamente durante años los *Cuadernos de existencia lesbiana*.

Paralelamente al encuentro con Ilse Fuskova, la ciudad de Buenos Aires nos sorprendió con un lugar difícilmente describable: el Club Marlene. El Marlene es un espacio de ocio y reunión para lesbianas de clase trabajadora, un grupo social que, por diferentes razones, no encuentra fácil acomodo en los bares o centros más aburguesados hacia los que han derivado algunas de las posturas que surgieron en su momento desde lo queer. Las chicas del Marlene han tejido una red solidaria frente a la lesbofobia circundante, utilizando el club como lugar de encuentro.

Una serie de fotografías y entrevistas, además de una publicación, darán forma a este capítulo del proyecto.

C/C

- 1.- Debemos el encuentro con Ilse Fuskova a la teórica y curadora argentina Maria Laura Rosa que ha desarrollado una investigación sobre su trabajo artístico.

**An/Other City, Chapter 1: Buenos Aires**

2012 – ongoing

In Buenos Aires we found Ilse Fuskova,<sup>1</sup> an octogenarian woman who was the first activist to come out as a lesbian on Argentine television. Fuskova also produced a series of photographs in the seventies which is practically unknown and has not been included in the recent reviews of art and activism carried out in Latin America. For years she also co-edited the *Cuadernos de Existencia Lesbiana* [Notebooks on Lesbian Existence], on a precarious basis.

Besides our meeting with Ilse Fuskova, the city of Buenos Aires also surprised us with a place that is difficult to describe: Club Marlene. The Marlene is a recreational meeting place for working-class lesbians, a social group which, for various reasons, does not feel comfortable in the more middle-class bars and establishments towards which some of the groups that arose at the time in queer circles have gravitated. The Marlene girls have woven a web of solidarity in the face of the lesbophobia around them by using the club as a meeting point.

A series of photographs and interviews, as well as a publication, will give shape to this chapter of the project.

C/C

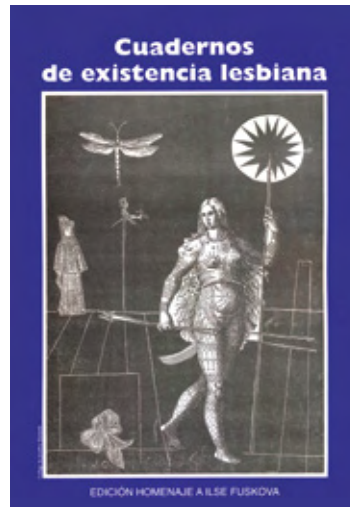
- 1.- We owe our meeting with Ilse Fuskova to the Argentine theorist and curator Maria Laura Rosa, who has conducted a research project on her artistic work.



—  
*Una/Otra Ciudad, Cap. 1: Buenos Aires*  
Ilse Fuskova durante la conversación con  
Cabello/Carceller, noviembre 2012

—  
*An/Other City, Chapter 1: Buenos Aires*  
Ilse Fuskova during her conversation with  
Cabello/Carceller, November 2012





—  
*Una/Otra Ciudad, Cap. 1: Buenos Aires*  
 Revista *Cuadernos de existencia lesbiana*  
 y fotografías del Club Marlene

—  
*An/Other City, Chapter 1: Buenos Aires*  
*Cuadernos de existencia lesbiana* magazine  
 and photographs of Marlene Club

**Una/Otra Ciudad, Cap. 2: Distrito Federal**

2012 - 2014

Documentos, fotografías, impresiones digitales, vídeo-entrevista, *Distrito Federal: la búsqueda del archivo (Ficción nº 9)*-libro.

La intención inicial en México DF consistía en rastrear los lugares de encuentro de mujeres lesbianas durante los años setenta, pero durante el proceso nos encontramos con un hecho circunstancial inesperado. Antes de salir de Madrid supimos de la existencia de un archivo feminista lesbiano y quisimos consultarlo para poder partir de él en la investigación. Al final, la búsqueda de ese archivo, que resultó ser más de uno, y la casi imposibilidad de visitarlo, marcaron el viaje. Durante esa búsqueda conocimos a Yan María Yaoyólotl, quien durante décadas ha ido reuniendo y luchando por conservar un completo archivo de documentos que recuerdan la actividad política de las mujeres en México. Yaoyólotl también aceptó hablar sobre su vida a la cámara y, a través de su relato, nos puso en contacto con la dura y violenta realidad, no solo externa, sino también interna, que tuvieron que vivir muchas mujeres lesbianas en DF, sobre todo quienes no pertenecían a las clases acomodadas.

C/C

**An/Other City, Chapter 2: Mexico City**

2012 - 2014

Documents, photographs, digital prints, video-interview, *Mexico City: The Search for the Archive (Fiction # 9)*-book.

Our initial intention in Mexico City was to track down the places where lesbian women met in the seventies, but during this process we encountered an unexpected circumstance. Before leaving Madrid we knew of the existence of a lesbian feminist archive and we wanted to consult it so as to be able to base our research on it. In the end, the search for this archive, of which there turned out to be more than one, and the fact that it was almost impossible to visit it, marked our journey. During our search we met Yan María Yaoyólotl, who for decades has been collecting and fighting to preserve a complete archive of documents recalling the political activity of women in Mexico. Yaoyólotl also agreed to talk on camera about her life, and through her account she brought us into contact with the hard and violent reality, internal as well as external, that many lesbian women had to endure in Mexico City, especially those who did not belong to the wealthier classes.

C/C



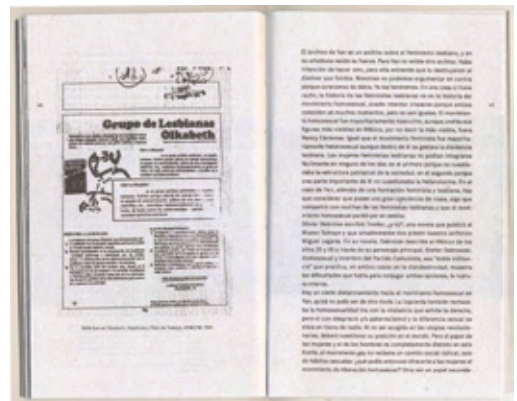
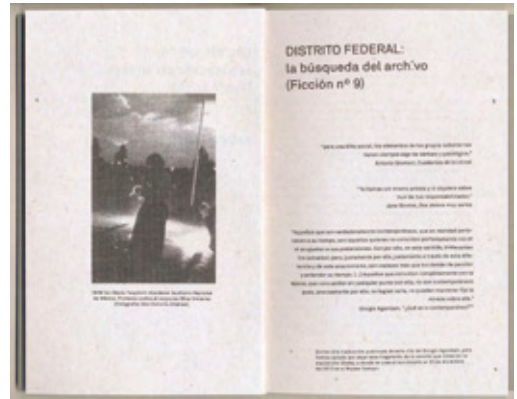
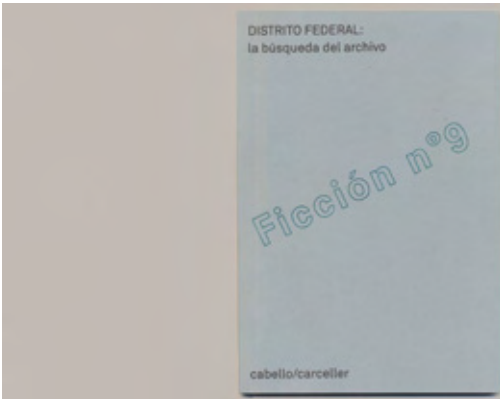
—  
*Una/Otra Ciudad, Cap. 2: Distrito Federal*  
Vista de instalación en CCEMX, Ciudad de México

—  
*An/Other City, Chapter 2: Mexico City*  
Installation view at CCEMX, Mexico City



—  
*Una/Otra Ciudad, Cap. 2: Distrito Federal*  
Retrato de Yan María Yaoyólotl

—  
*An/Other City, Chapter 2: Mexico City*  
Portrait of Yan María Yaoyólotl



—  
*Distrito Federal: la búsqueda del archivo*  
 (Ficción n° 9)  
 Libro

—  
*Mexico City: The Search for the Archive*  
 (Fiction #9)  
 Book







Una/Otra Ciudad, Cap. 2: Distrito Federal  
Selección de documentos e imágenes

An/Other City, Chapter 2: Mexico City  
Selection of documents and images

## Después de y antes de (Felix Gonzalez-Torres)

2011 - 2013

Cable, casquillos, bombillas,  
bombillas rotas, cristales

*Después de y antes de (Felix Gonzalez-Torres n°1)*, abril 2011

*Después de y antes de (Felix Gonzalez-Torres n°2)*, diciembre 2013

Este trabajo retoma las cortinas de luces diseñadas por el artista estadounidense de origen cubano Felix Gonzalez-Torres en los años noventa. Tiras de bombillas similares a las que empleaba el artista servían, al menos en España, para iluminar pobremente las calles de los pueblos en fiestas y por ello nos dan una imagen de felicidad teñida de melancolía. *Después de y antes de* reflexiona sobre el tiempo de cambio que vivimos y sobre la pérdida de los ideales que este momento moralmente conservador conlleva; ahora la fiesta está llena de bombillas rotas, cuya belleza lacerante no puede sobreponerse a la melancolía por un mañana que no será si en el presente no se reacciona.

C/C

## After and Before (Felix Gonzalez-Torres)

2011 - 2013

Cable, lampholders, light bulbs,  
broken light bulbs, pieces of glass

*After and Before (Felix Gonzalez-Torres no. 1)*, April 2011

*After and Before (Felix Gonzalez-Torres no. 2)*, December 2013

This work re-enacts the curtains of light bulbs designed by the Cuban-born American artist Felix Gonzalez-Torres in the nineties. The strings of bulbs recall those used to dimly light festivities in little villages, at least in Spain, therefore conveying an image of happiness tinged with melancholy. *After and Before* reflects on the time of change we are living in and on the loss of ideals that this morally conservative time brings with it; now the fiesta is full of broken bulbs, whose lacerating beauty cannot blot out the melancholy longing for a tomorrow that will not come if we do not react today.

C/C





—  
*Después de y antes de (Felix Gonzalez-Torres nº2)*  
Vista de instalación

—  
*After and Before (Felix Gonzalez-Torres no.2)*  
Installation view





—  
*Después de y antes de (Felix Gonzalez-Torres nº1)*  
Vista de instalación y detalle

—  
*After and Before (Felix Gonzalez-Torres no.1)*  
Installation view and detail

**00:03:50**

Marzo 2011

Pintura sobre pared, fotografía a color, medidas variables (fotografía 10 x 10 cm)

El título de esta intervención sitúa un fotograma de la película de Jean-Luc Godard *La Chinoise*. En este filme realizado en 1967, Godard refleja, sin ser plenamente consciente de ello, un momento histórico previo al movimiento de Mayo del 68 y recurre en su narración a efectos de corte e interrupción que sitúan al público en un entorno rupturista brechtiano.

00:03:50 detiene la mirada en una de las pintadas que Godard distribuye por el piso que ocupan los jóvenes protagonistas, reproduciéndola. Un mes después de la inauguración de la exposición *Suite Rivolta*, de la que formara parte este trabajo, estalló el movimiento 15-M en Madrid. El éxito de este movimiento de protesta pareció en su momento haber sido tan efímero como el fotograma de una película, pero ello no quiere decir que no pueda ser retomado eficazmente a largo plazo.

C/C

**00:03:50**

March 2011

Wall painting, color photograph, dimensions variable (photograph 10 x 10 cm)

The title of this intervention designates an exact frame from Jean-Luc Godard's *La Chinoise*. In this film, made in 1967, Godard, without being fully conscious of it, reflects a historical moment prior to May 68, using cuts and interruption effects in his narrative which place the audience in a radically new Brechtian environment.

00:03:50 freezes our gaze on one of the pieces of graffiti which Godard reproduces and distributes around the flat occupied by the young protagonists. A month after the opening of the *Suite Rivolta* exhibition, which included this work, the 15-M movement erupted in Madrid. The success of this protest movement seemed at the time to have been as ephemeral as the frame from a film, but this does not mean it cannot be effectively continued in the long term.

C/C



00:03:50

Vista de instalación

00:03:50

Installation view

## Suite Rivolta. Una propuesta estética para la acción

Abril 2011

Vídeo monocanal, 13 min  
HD, color, sonido, 16:9

Performers: Marina Claudio,  
Paloma Díaz

Dos bailarinas coreografían una composición de tres movimientos en la que la música ha sido sustituida por un texto que alude a la necesidad de pasar a la acción en las calles para no perder el espacio público como lugar de disenso. El título del proyecto deriva del movimiento radical italiano de los años setenta, Rivolta Femminile (liderado por la crítica de arte y teórica Carla Lonzi) y de la estructura libre de una suite musical. Siguiendo el hilo de la narración en *off* que conduce la acción, se introducen elementos performativos que parten de las estéticas revolucionarias y de los movimientos ciudadanos desarrollados en las calles. La interpretación mezcla danza contemporánea y baile español, relacionando instrumentos expresivos que proceden de tradiciones culturales diferentes, deslocalizándolos a la búsqueda de pequeños lugares comunes para desarrollar una acción colaborativa.

El vídeo fue rodado íntegramente en el espacio de la galería Elba Benítez de Madrid, recurriendo, como en anterior-

## Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for Action

April 2011

Single-channel video, 13 min  
HD, color, sound, 16:9

Performers: Marina Claudio,  
Paloma Díaz

Two dancers choreograph a composition in three movements in which music has been replaced by a text referring to the need to take action in the streets so as not to lose the public space as a place of dissent. The title of the project comes from the radical seventies Italian movement known as Rivolta Femminile (led by the art critic and theorist Carla Lonzi) and from the loose structure of a musical suite. Following the lead of the voice-over narration which guides the action, performative elements are introduced, stemming from revolutionary aesthetics and street protest movements. The performance combines contemporary and Spanish dance, connecting expressive tools from different cultural traditions, shifting them in search of small areas of common ground to develop a collaborative action.

The video was shot in its entirety in the space of the Elba Benítez gallery in Madrid, employing, as in previous

res trabajos, a la estrategia de situar a la audiencia en el mismo lugar que ha sido plató de filmación, de modo que puedan reconstruir visualmente los trucos de lenguaje usados en la narración cinematográfica. En su primera presentación en público, la obra se mostró en tres partes, variando durante tres semanas el espacio expositivo, en abierta referencia a la exposición de Felix Gonzalez-Torres, *Every Week There Is Something Different*, celebrada veinte años antes en la galería Andrea Rosen de Nueva York.

C/C

works, the strategy of placing the audience in the same place that was used as the film set, so that they can visually reconstruct the tricks of language used in film narrative. In its first public presentation the work was shown in three parts, altering the exhibition space over the course of three weeks, openly referring to Felix Gonzalez-Torres's exhibition *Every Week There Is Something Different*, held at the Andrea Rosen Gallery in New York twenty years earlier.

C/C

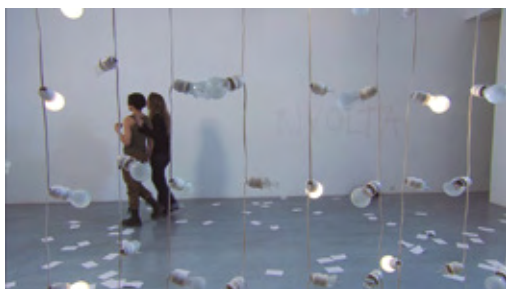




—  
*Suite Rivolta. Una propuesta estética  
para la acción*  
Vista de instalación en galería Elba  
Benítez, Madrid

—  
*Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for  
Action*  
Installation view at Elba Benítez  
gallery, Madrid





—  
*Suite Rivolta. Una proposta estetica  
 para la acción*  
 Videostills

—  
*Suite Rivolta. An Aesthetic Proposal for  
 Action*  
 Videostills

## Off Escena: Si yo fuera...

2010 - 2011

Vídeo monocanal, 16 min 30 s  
HD, color, sonido, 16:9

Performers: Adriana García  
Henao, Ana López Sevillano,  
Corazón Ortigosa Sánchez,  
Purificación Pulido Cabello.

Continuando con la lógica de convertir el espacio de exhibición en plató cinematográfico, el proyecto *Off Escena: Si yo fuera...* se ideó para ser filmado en la antigua cámara frigorífica de Matadero Madrid. Alrededor de una estructura de andamios y madera diseñados y construidos para la ocasión, se desarrolla una acción protagonizada por cuatro internas del centro penitenciario Madrid-I de Alcalá Meco. Al entrar en el espacio, la mirada se confrontaba con un escenario solitario en el que dominaba una pintada: «Pregunta y habla», que actuaba como invitación a la acción. La frase es la antítesis de la traducción al castellano de la conocida sentencia «Don't ask, don't tell», que fuera empleada por el ejército de Estados Unidos como advertencia discriminatoria dirigida a los militares homosexuales para advertirles de que, en caso contrario, serían expulsados del mismo. Tras el escenario, la estructura se transformaba en una pantalla de proyección cinematográfica en la que podía verse el resultado de la acción que allí

## Off Scene: If I Were...

2010 - 2011

Single-channel video, 16 min 30 s  
HD, color, sound, 16:9

Performers: Adriana García  
Henao, Ana López Sevillano,  
Corazón Ortigosa Sánchez,  
Purificación Pulido Cabello.

Continuing with the process of turning the exhibition space into a film set, the project *Off Scene: If I Were...* was conceived to be filmed in what used to be the cold store of the Madrid abattoir, now the Matadero Madrid art centre. Around a scaffolding and wood structure designed and built for the occasion, an action develops featuring four female inmates from Madrid-I Alcalá Meco prison. On entering the space, the viewer was confronted by an empty scene dominated by a piece of graffiti; "Pregunta y habla" [Ask and tell], which served as a call to action. It is a Spanish translation of the antithesis of the well-known motto "Don't ask, don't tell", used by the US army as discriminatory advice to homosexual soldiers and officers, warning them that otherwise they will be expelled from the service. Behind the scenes, the structure was transformed into a cinema projection screen on which the result of the action that

había tenido lugar: un musical inspirado en las formas teatrales teorizadas por Bertolt Brecht.

Libertad, género, economía, violencia social están presentes en este cortometraje, que termina con una versión libre de la canción *If I were a rich man* [Si yo fuera rico] cantada por el personaje del patriarca bondadoso Teyve en la película *El violinista en el tejado*. Un condicional que, planteado a cuatro mujeres presas, invita a reflexionar: ¿estarían ellas en prisión si hubiesen sido hombres y ricos? Un planteamiento crítico con las actuales situaciones de dominación que huye del asimilacionismo pro sistema con el que canta Teyve y se relaciona aquí con la experiencia de una vida alternativa y el reconocimiento de que no deberíamos abandonar el sueño de conseguir un mundo más igualitario.

*Off Escena: Si yo fuera...* propone una reflexión y una acción colectivas en torno a las políticas de inclusión y exclusión en las actuales sociedades neoliberales. Las relaciones se estructuran siguiendo dinámicas que establecen fronteras transversales entre los individuos, sutiles barreras que son apenas perceptibles, pero que se fortalecen y visibilizan si falla la adaptación al rol que nos ha sido asignado previamente. Es entonces cuando se impone la lógica del castigo, siendo el encierro institucional la más explícita y exhibicionista de sus variantes.

C/C

had taken place there could be seen: a musical inspired by the theatrical theories of Bertold Brecht.

Freedom, gender, economy and social violence are present in this short film, which ends with a free version of the song *If I Were a Rich Man*, sung by the kindly patriarch Teyve in the film *Fiddler on the Roof*. When this is put to four women prisoners, the conditional verb, "were", is an invitation to reflect: would they be in prison if they had been rich and men? It is a perspective critical of current situations of domination, avoiding the pro-system assimilationism of Teyve's song, related here to the experience of an alternative life and the recognition that we should not abandon the dream of achieving a more equal world.

*Off Scene: If I Were...* proposes collective reflection and action around the politics of inclusion and exclusion in current neoliberal societies. Relationships are structured by following dynamics that establish frontiers cutting across between individuals, barriers that are subtle, almost imperceptible, but reinforced and made visible if we fail to adapt to the role we have previously been assigned. It is then that the logic of punishment is imposed, and institutional confinement is the most explicit and exhibitionistic of its variants.

C/C





—  
*Off Escena: Si yo fuera...*

Vistas de instalación en Matadero Madrid

—  
*Off Scene: If I Were...*

Installation views at Matadero Madrid



—  
*Off Escena: Si yo fuera...*  
Vista de instalación en CA2M, Madrid

—  
*Off Scene: If I Were...*  
Installation view at CA2M, Madrid



—  
*Off Escena: Si yo fuera...*  
Videostills

—  
*Off Scene: If I Were...*  
Videostills

## Sujetos imprevistos (After Carla Lonzi)

Diciembre 2010

Lona de andamios, cinta americana, mástil de aluminio, texto impreso sobre papel

El título de este trabajo parte del concepto «sujeto imprevisto», acuñado en 1970 por Carla Lonzi, crítica de arte y activista feminista italiana, en su texto *Escupamos sobre Hegel*. Lonzi define con dicho término la posición de las mujeres que se rebelaban contra el sistema patriarcal imperante: «Quien no pertenece a la dialéctica amo-esclavo toma conciencia e introduce en el mundo el Sujeto imprevisto»<sup>1</sup>.

Retomando de su mano este concepto —que ya empleáramos en el 2000 para titular un ensayo<sup>2</sup>—, construimos una bandera precaria que será utilizada en diferentes proyectos y que refleja las estéticas transitorias, aunque no por ello menos eficaces, de los momentos de cambio revolucionario.

C/C

- 1.— Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 43.
- 2.— Cabello/Carceller, «Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)», en Cabello/Carceller (eds.), *Zona F. Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo*, EACC de Castellón, catálogo de exposición, febrero-abril de 2000, pp. 25-113.

## Unexpected Subjects (After Carla Lonzi)

December 2010

Scaffolding tarp, duct tape, aluminium flagpole, text printed on paper

The title of this piece comes from the concept of the “unexpected subject”, coined in 1970 by Italian art critic and feminist activist Carla Lonzi in her text *Let’s Spit on Hegel*. Lonzi uses this term to define the position of women who rebel against the ruling patriarchal system: “Not being trapped within the master-slave dialectic, we become conscious of ourselves; we are the Unexpected Subject.”<sup>1</sup>

We have adopted this concept from her — we already used it in the title of an essay in 2000<sup>2</sup>— to raise a precarious flag which will be used in various projects and reflects the transitory, but nonetheless effective, aesthetics formulated at times of revolutionary change.

C/C

- 1.— Carla Lonzi: *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981, p. 43.
- 2.— Cabello/Carceller: “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)”, in Cabello/Carceller (eds.): *Zona F. Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo*, EACC de Castellón, exhibition catalogue, February–April 2000, pp. 25–113.





—  
*Sujetos imprevistos (After Carla Lonzi)*  
Vista de instalación

—  
*Unexpected Subjects (After Carla Lonzi)*  
Installation view

## A/O (Caso Céspedes)

2009 - en proceso

Vídeo monocanal, 14 min 40 s  
HD, color, sonido, 16:9

*A/O Blow Up #1*, abril 2010  
Fotografía color sobre aluminio,  
150 x 100 cm

*A/O Blow Up #2*, abril 2010  
Fotografía color sobre aluminio,  
100 x 150 cm

Performer: Verónica Rivera

*A/O (Caso Céspedes)* se acerca desde una perspectiva contemporánea a la vida de un personaje histórico apenas conocido, Elena/o de Céspedes, granadino/a que vivió entre Andalucía y Castilla en el siglo XVI y que, habiendo nacido mujer mulata y esclava, terminó viviendo como hombre, casándose por la Iglesia con una mujer y ejerciendo como cirujano.

En el vídeo, Álex, un personaje actual cuyo género permanece indefinido a lo largo de la filmación, está desarrollando una investigación de campo para seleccionar los exteriores donde se rodará una película sobre Céspedes. Los espacios que recorrer son los jardines y algunas estancias del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, situado en el antiguo monasterio de la Cartuja, en el que se filmó el vídeo. Por su atuendo y movimientos, Álex nos recuerda a Thomas,

## A/O (Céspedes Case)

2009 - ongoing

Single-channel video, 14 min 40 s  
HD, color, sound, 16:9

*A/O Blow Up #1*, April 2010  
Color photograph on aluminium,  
150 x 100 cm

*A/O Blow Up #2*, April 2010  
Color photograph on aluminium,  
100 x 150 cm

Performer: Verónica Rivera

*A/O (Céspedes Case)* engages from a contemporary perspective with the life of a little-known historical character. Elena/o de Céspedes was a native of Granada who lived between Andalusia and Castile in the sixteenth century and who, having been born a mulatto slave woman, ended up living as a man, marrying a woman in church and practising as a surgeon.

In the video, Alex, a contemporary character whose gender remains undefined throughout the filming, is scouting for locations to shoot the film about Céspedes. The spaces he visits are the gardens and certain rooms of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Andalusian Centre for Contemporary Art), located in the former Carthusian Monastery, where the video was filmed. The way he dresses and moves reminds us of the photographer Thomas, the central

el fotógrafo protagonista de la película *Blow Up*, que pasea por un parque sin un aparente destino final; pero sus rasgos mediterráneos y su indefinición de género nos acercan a Céspedes. La película de Antonioni es, a su vez, una adaptación del relato *Las babas del diablo* de Cortázar. En ambas narraciones se plantea un análisis del espacio de la representación y del dispositivo fotográfico frente a la mirada, elementos que planean sobre este proyecto.

En *A/O*, Alex comienza observando lo que le rodea, buscando adecuar lo que encuentra al relato que pretende situar; pero a lo largo del vídeo su mirada se vuelve cada vez más introspectiva, pues va encontrando múltiples similitudes entre Céspedes y su propia identidad mestiza. De este modo, confluyen dos relatos que permiten acercar una historia aparentemente lejana en el tiempo a realidades aún vigentes en nuestros días.

El proyecto propone lecturas de análisis sobre cuestiones de género; pero también ofrece posibilidades de reflexión sobre el importante papel que jugaron la esclavitud o la raza en la construcción identitaria española durante la etapa colonial y su ausencia en el ámbito de la representación, planteando claves para la exploración de los modos de construcción de los imaginarios. Inicialmente *A/O* incluía una publicación —que finalmente no vio la luz—, que serviría como herramienta para trasladar el debate al ámbito educativo, tanto en educación secundaria como en universidad. Para ello se produjeron tres textos que acompañan

character in the film *Blow Up*, who walks through a park with no apparent final destination; but Alex's Mediterranean features and undefined gender bring us close to Céspedes. Antonioni's film is in turn an adaptation of Cortázar's story *Las babas del diablo* [The Devil's Drool]. Both narratives present an analysis of the space of representation and of photographic devices compared with the gaze, elements that hover over this project.

In *A/O*, Alex begins by observing what is around him, trying to fit what he finds into the story he is aiming to locate; but over the course of the video his gaze becomes increasingly introspective, as he finds more and more similarities between Céspedes and his own mixed-race identity. In this way two narratives converge, enabling a story apparently remote in time to be brought close to realities that are still current in our own day.

The project affords analytical readings of gender issues; but it also offers possibilities for reflecting on the important role played by slavery and race in the construction of identity in Spain during the colonial period and their absence from the area of representation, suggesting clues for exploring the ways in which imaginaries are constructed. *A/O* initially included a publication — which, in the end, did not see the light of day — as a tool for transferring the debate into the educational sphere, at both secondary and university level. For this purpose three texts

al proyecto y que analizan la situación de los esclavos en Andalucía en las fechas en las que vivió Céspedes (Aurelia Martín Casares), la bibliografía escrita sobre el personaje (M. José Belbel) y la presencia de esclavos y disidencias sexuales en la representación pictórica española (Sergio Rubira).

C/C

were produced to accompany the project, analysing the situation of slaves in Andalusia in the period when Céspedes lived (Aurelia Martín Casares), the written bibliography on the character (M. José Belbel) and the representation of slaves and sexual dissidence in Spanish painting (Sergio Rubira).

C/C

Dña El amra casado primero con un hombre y después con otro con  
 C. plo. et ubi Donde con mujer por que quando me casé con Donde primero Envalva Dña  
 testelodice Sexo emento y pueri my marido despues puebla Envalva Enal deo  
 v. do testimonio mal casado y me pade casar con mujer yati esta deprimado que lo pade S  
 x. item an con lo deo por que si aora no paxce En my el Sexo masculino y en otros cu  
 habet un con El por que me dio una enfermedad Enval de la qual se me yno aorfuje  
 an un valvone como mufano que Esido me le cure Esuy costando por apou Susta que  
 f. f. 2. q. deo para del y quando me fusaron a este f. Esf. En fusse unos l  
 bueli Enellas las quales usaron los medios que me Entaron a  
 por Yati poron que de los las cosas quedara a Escado yado aquello  
 cen est amra Epor la dicha razon Equando Esuydo aquidax con solal deo  
 yo

C. de Céspedes  
 pen. do 1690 23 n.º 6.  
 Cens de céspedes Cirujano  
 A. H. N.  
 INQUISICIÓN  
 234  
 24  
 Herma Rodita

A/O (Caso Céspedes)

Actas de la Inquisición. Archivo Histórico Nacional, fotografías de proceso

A/O (Céspedes Case)

Inquisition trial records. Spanish National Historic Archive, production photographs



—  
*A/O (Caso Céspedes)*  
Vista de instalación en CA2M, Madrid

—  
*A/O (Céspedes Case)*  
Installation view at CA2M, Madrid





—  
A/O (Caso Céspedes)  
Videostills

—  
A/O (Céspedes Case)  
Videostills



—  
*A/O Blow Up #1*  
Fotografía color

—  
*A/O Blow Up #1*  
Color photograph





—  
*A/O Blow Up #2*  
Fotografía color

—  
*A/O Blow Up #2*  
Color photograph

## Archivo: Drag modelos

2007 - en proceso

Fotografías color, medidas variables, fichas (A4)

Este archivo se presenta como una galería de retratos realizados en diferentes países europeos, a través de los cuales rastrear las huellas de la influencia cinematográfica en la representación de masculinidades alternativas. Constituye un retrato colectivo que muestra las preferencias en la selección de modelos estéticos y de comportamiento de una parte de la comunidad de biomujeres que ha optado por repolitizar y/o transgredir la limitada oferta de asignación de género que se nos ofrece.

El proyecto contrasta las circunstancias reales que habitan las modelos con los espacios de ficción presentes en las narraciones cinematográficas. Los retratos se acompañan así con imágenes de las ciudades donde se encontraban o donde viven las protagonistas retratadas y que nos ayudan a construir una narración alternativa. A las personas que colaboraron se les ofreció la posibilidad de explicar el porqué de su elección, en algunos casos declinaron la invitación, pero en otros los retratos se acompañan con una ficha en la que se detallan los motivos de esta elección. Hasta el momento, se ha contado con la colaboración de personas procedentes de Gran Bretaña, Portugal, Finlandia, España, Rumanía, Polonia, Bulgaria o Alemania.

C/C

## Archive: Drag Models

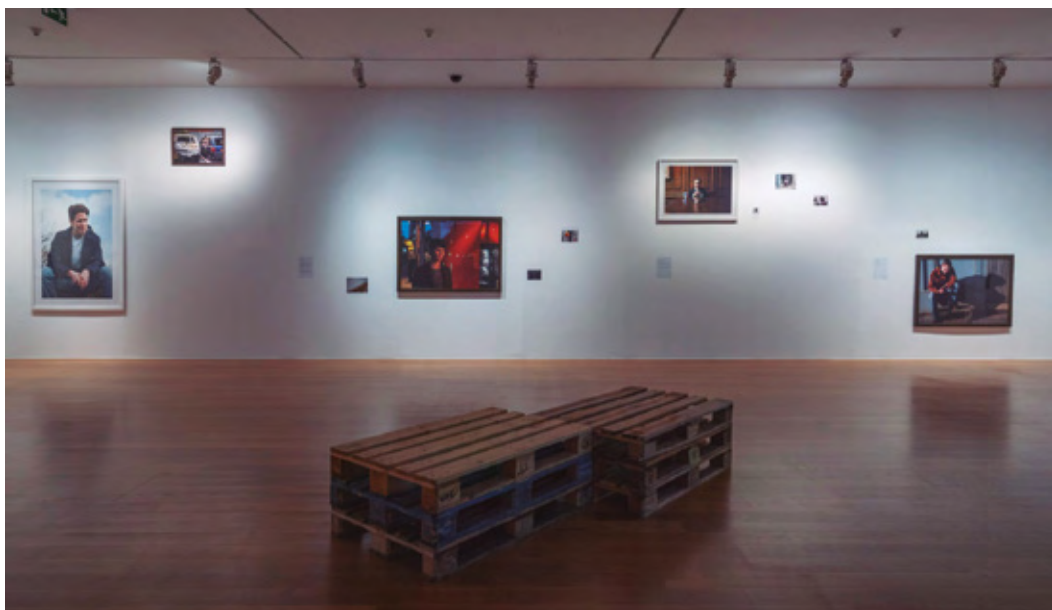
2007 - ongoing

Color photographs, variable dimensions, data sheets (A4)

This archive takes the form of a gallery of portraits made in several European countries through which one can track cinema's influence on the depiction of alternative masculinities. It is a collective portrait in which the selection of aesthetic and behavioural models shows the preferences of part of the community of bio-women who have chosen to repoliticise and/or transgress the limited gender-assignment options we are offered.

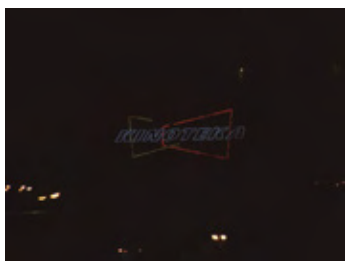
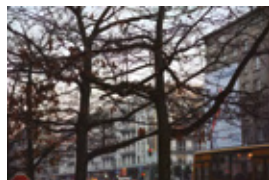
The project contrasts the real spaces they live in with the fictional spaces of film narratives. The portraits are coupled with images taken in the cities where the participants live, and these help us to construct an alternative narrative. The people who collaborated in this project were offered the possibility of explaining their choice; in some cases they declined the invitation, but in others the portraits are accompanied by a label giving details of the reasons for this choice. So far, people from Great Britain, Portugal, Finland, Spain, Romania, Poland, Bulgaria and Germany have collaborated.

C/C



—  
 Archivo: *Drag modelos*  
 Vistas de instalación en MARCO, Vigo  
 y CA2M, Madrid

—  
 Archivo: *Drag Models*  
 Installation views at MARCO, Vigo and  
 CA2M, Madrid



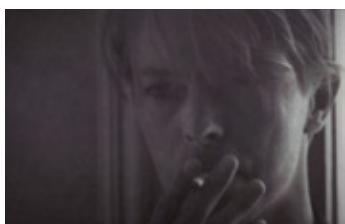
—  
*Agata como Brad Pitt*  
Fotografías color y ficha de archivo

—  
*Agata as Brad Pitt*  
Color photographs and archive file



—  
*Cole como Riddick*  
 Fotografías color y ficha de archivo

—  
*Cole as Riddick*  
 Color photographs and archive file



—  
*Toni como David Bowie*  
Fotografías color y ficha de archivo

—  
*Toni as David Bowie*  
Color photographs and archive file



—  
*Sam como James Dean*  
 Fotografías color y ficha de archivo



—  
*Sam as James Dean*  
 Color photographs and archive file

**Sin título  
(Libre producción  
de sentido)**

Julio 2010

Vídeo monocanal, 8 min 30 s  
DVD, color, sonido, 4:3

Este trabajo documenta la destrucción de las copias de exhibición del *Archivo: Drag modelos* después de ser expuestas en la Bienal de Bucarest 4. Entre otras interpretaciones posibles, el vídeo pone en evidencia algunas de las contradicciones implícitas en los modos de producción y exhibición del arte contemporáneo. Debido a los elevados costes que conlleva el transporte de obras, se reprodujeron las fotografías para su exposición en Bucarest; pero, una vez terminada la bienal, resultaba inviable el traslado de las copias de exhibición a Madrid. En estas circunstancias, se decidió su destrucción y se pidió al equipo de la bienal que documentara la acción: dos de las componentes del equipo procedieron, de espaldas a la cámara, a la destrucción del *archivo*.

C/C

**Untitled  
(Free Production  
of Meaning)**

July 2010

Single-channel video, 8 min 30 s  
DVD, color, sound. 4:3

This work documents the destruction of the exhibition copies of *Archive: Drag Models* after they were shown at Bucharest Biennale 4. Among other possible interpretations, the video highlights some of the contradictions implicit in the modes of production and exhibition of contemporary art. Because of the high costs entailed in transporting works, the photographs were reproduced to be shown in Bucharest; but once the Biennale was over, it was not viable to transport the exhibition copies to Madrid. In these circumstances, it was decided to destroy them and the Biennale team was asked to document the action: two members of the team, with their backs to the camera, proceeded to carry out the destruction of the *archive*.

C/C





—  
*Sin título (Libre producción de sentido)*  
 Videostills

—  
*Untitled (Free Production of Meaning)*  
 Videostills

## **No es él (After Scorpio Rising)**

Diciembre 2007

Fotografía color sobre aluminio,  
100 x 150 cm

*No es él* cita un icónico fotograma de la película *Scorpio Rising*, dirigida por el cineasta experimental Kenneth Anger en 1964. Se trata de un filme protoqueer pionero que analiza el submundo de los motoristas en Estados Unidos desde una óptica gay masculina. En ella el director hace irreverentes referencias a actores y mitos de la masculinidad hegemónica promovida desde Hollywood.

La imagen es aquí apropiada y subvertida, sustituyendo al personaje protagonista.

C/C

## **It's Not Him (After Scorpio Rising)**

December 2007

Color photograph on aluminium,  
100 x150 cm

*It's Not Him* quotes an iconic still from the film *Scorpio Rising*, directed by the experimental filmmaker Kenneth Anger in 1964. This is a groundbreaking proto-queer film which analyses the underworld of bikers in the USA from a gay male perspective. The director makes irreverent references in it to actors and myths of hegemonic masculinity promoted by Hollywood.

The image is here appropriated and subverted by replacing the lead character.

C/C



—  
*No es él (After Scorpio Rising)*  
Fotografía color

—  
*It's Not Him (After Scorpio Rising)*  
Color photograph

## MicroCinema: Actos 1 — 3

2004 – 2007

Los vídeos que componen *MicroCinema* presentan personajes aislados que se mueven por la escena en aparente monólogo. Sus protagonistas, en su mayoría no profesionales, apenas obtienen réplica a sus diálogos, algo que se repite como una constante en estos trabajos. En muchos de los textos feministas de los años setenta el término *isolation* aparece constantemente para referirse a la sensación experimentada por artistas y activistas con respecto a sus trabajos y posicionamientos políticos.

Esta trilogía está compuesta por: *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, *Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler)*, *Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)* y *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*.

C/C

## MicroCinema: Acts 1 — 3

2004 – 2007

The videos that make up *MicroCinema* depict isolated individuals who wander around the set apparently engaged in a monologue. The central figures, mostly non-professional, hardly ever receive an answer to their dialogue, and this is repeated as a constant feature of these works. The term “isolation” was constantly used in many feminist texts of the seventies to refer to the sensation artists and activists experienced with regards their works and political positioning.

This trilogy consists of: *Casting: James Dean (Rebel without a Cause)*, *Exercises of Power. Cases: Liam Neeson (Schindler’s List)*, *Fred MacMurray, Jack Lemmon (The Apartment)* and *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*.

C/C

**Casting: James Dean (Rebelde sin causa)**

Abril 2004

Vídeo monocanal, 32 min 50 s  
DVD, color, sonido, 4:3

Performers: Paloma Acevedo, Gloria Alcalde, Cristina Buendía, Inés Cabot, Casilda Mahou, Anai Martínez, Nieves Mateo, Eugenia Monroy, Nuka, Nélide Pereira, Laura Romero Fernández, María Ryzenberg, Cristina Sánchez Fernández, Carmen Santoro, Sagra G. Vázquez, Ana L. Zumel

In *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* dieciséis mujeres representan una escena clave de la película *Rebelde sin causa* en un escenario desnudo. Tras acudir a una convocatoria abierta, las protagonistas aceptaron interpretar a James Dean, utilizando cada una de ellas distintos recursos para conseguir alcanzar su propósito de parecerse al protagonista. Analizando estos recursos y registros, intuimos algunas de las claves del funcionamiento de uno de los modelos de comportamiento masculino que más ha calado en nuestra sociedad actual. El *casting* se convierte aquí en un laboratorio idóneo para la investigación de las pautas que construyen imágenes de alto poder normativo.

C/C

**Casting: James Dean (Rebel without a Cause)**

April 2004

Single-channel video, 32 min 50 s  
DVD, color, sound. 4:3

Performers: Paloma Acevedo, Gloria Alcalde, Cristina Buendía, Inés Cabot, Casilda Mahou, Anai Martínez, Nieves Mateo, Eugenia Monroy, Nuka, Nélide Pereira, Laura Romero Fernández, María Ryzenberg, Cristina Sánchez Fernández, Carmen Santoro, Sagra G. Vázquez, Ana L. Zumel

In *Casting: James Dean (Rebel without a Cause)* sixteen women act out a key scene from the film *Rebel without a Cause* against a completely bare backdrop. After attending an open casting call, the characters agree to play James Dean, with each of them employing different resources to try to achieve the desired goal of looking like the star. By analysing these resources and registers we get a sense of some of the clues to the functioning of one of the models of male behaviour that has most deeply taken root in our contemporary society. Here, the process of casting becomes an ideal laboratory for exploring the guidelines used to construct images with a highly charged normative potential.

C/C



—  
*Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*  
Vista de instalación en Centre d'Art la  
Panera, Lleida

—  
*Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*  
Installation view at la Panera Art Cen-  
ter, Lleida



—  
 Casting: James Dean (*Rebelde sin causa*)  
 Videostills

—  
 Casting: James Dean (*Rebel Without a Cause*)  
 Videostills

**Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson  
(La lista de Schindler), Fred MacMurray,  
Jack Lemmon (El apartamento)**

Julio 2005

Vídeo monocanal, 8 min 15 s  
DVD, b/n, sonido, 4:3

*Ejercicios de poder #1, 2, 4, 5  
y 6, junio 2005*

Fotografías b/n sobre aluminio,  
122 x 180 cm c/u.

*Ejercicios de poder #3, junio 2005*

Fotografía b/n sobre aluminio,  
180 x 122 cm

Performers: Penélope Pedrosa,  
Ana Txurruca

*Ejercicios de poder* explora las dinámicas de poder y subordinación que aún permanecen tras las estrictas divisiones de género sobre las que se apuntala la estructura social capitalista. El vídeo, filmado en el entonces abandonado edificio de Tabacalera en Donostia-San Sebastián (donde se mostraría por primera vez), visualiza el carácter de construcción de los modos de comportamiento masculino en un entorno laboral. Para ello recrea algunas reveladoras escenas representadas por Liam Neeson, en la película *La lista de Schindler*, y por el dúo formado por Fred MacMurray y Jack Lemmon en *El Apartamento*. Sus personajes son reinterpretados en esta ocasión por dos *amateurs* que decidieron colaborar en el filme, una de ellas interpreta a los dos jefes y la otra al aparentemente sumiso, y por ello feminizado, empleado.

Las mujeres cigarreras jugaron un importante papel dentro

**Exercises of Power. Cases: Liam Neeson  
(Schindler's List), Fred MacMurray, Jack  
Lemmon (The Apartment)**

July 2005

Single-channel video, 8 min 15 s  
DVD, b/w, sound. 4:3

*Exercises of Power #1, 2, 4, 5  
and 6, June 2005*

b/w photographs on aluminium,  
each 122 x 180 cm

*Exercises of Power #3, June 2005*

b/w photograph on aluminium,  
180 x 122 cm

Performers: Penélope Pedrosa,  
Ana Txurruca

*Exercises of Power* explores the dynamics of power and subordination that still lie behind the strict gender divides on which the structure of capitalist society is predicated. The video, filmed in the then abandoned Tabacalera building in Donostia-San Sebastian (where it was first shown), gives visual expression to how male modes of behaviour in a working environment are constructed. It does so by recreating some revealing scenes played by Liam Neeson in the film *Schindler's List*, and by the duo made up of Fred MacMurray and Jack Lemmon in *The Apartment*. Their characters are re-performed on this occasion by two amateur actresses who agreed to collaborate in the film; one of them plays the two bosses and the other the apparently submissive, and thus feminised, employee.

Female tobacco workers played an important role in the



del movimiento sindical español, pero su presencia en la compañía de tabacos se limitaba prácticamente a los almacenes, siendo apenas notoria en los despachos, donde se tomaban las decisiones, más allá del trabajo de secretarías. En el año 2005, cuando se realiza el proyecto en el edificio, este había sido abandonado por la compañía, dejando en él mobiliario y documentación que afectaba a los trabajadores. Sin apenas retoques, los escenarios que aparecen en el vídeo reproducen con la máxima fidelidad posible los escenarios de las películas citadas, mostrando cómo la arquitectura industrial y empresarial globalizó sus diseños y modos de funcionamiento.

C/C

Spanish trade union movement, but their presence in the tobacco company was almost entirely limited to the warehouses and was hardly noticeable in the offices, where the decisions were made, beyond the work of secretaries. In 2005, when this project was carried out in the building, it had been abandoned by the company, leaving behind the furniture and the documentation concerning the workers. With hardly any alterations, the settings that appear in the video reproduce those of the films mentioned as faithfully as possible, showing how industrial and business architecture globalised its designs and modes of operation.

C/C



—  
*Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson  
(La lista de Schindler), Fred MacMurray,  
Jack Lemmon (El apartamento)*  
Vista de instalación en CA2M, Madrid

—  
*Exercises of Power. Cases: Liam Neeson  
(Schindler's List), Fred MacMurray, Jack  
Lemmon (The Apartment)*  
Installation view at CA2M, Madrid



—  
*Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler), Fred MacMurray, Jack Lemmon (El apartamento)*  
 Videostills

—  
*Exercises of Power. Cases: Liam Neeson (Schindler's List), Fred MacMurray, Jack Lemmon (The Apartment)*  
 Videostills



—  
*Ejercicios de poder #1*  
Fotografía b/n

—  
*Exercises of Power #1*  
B/w photograph



—  
*Ejercicios de poder #6*  
Fotografía b/w

—  
*Exercises of Power #6*  
B/w photograph

**After Apocalypse Now: Martin Sheen  
(The Soldier)**

2006 – 2007

Vídeo monocanal, 9 min 45 s  
DVD, color, sonido, 16:9

*After Apocalypse Now #1 y After  
Apocalypse Now #2*, abril 2006  
Fotografías color sobre alumi-  
nio, 180 x 122 cm c/u

Performer: Irma Lacorte

*After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)* analiza el ideal masculino del antihéroe, aquí interpretado por una mujer filipina, y lo sitúa en algunos escenarios originales de la película *Apocalypse Now*, revisando las problemáticas y contradicciones de los procesos identitarios en esta era que algunos denominan postcolonial. Durante los años setenta, Francis Ford Coppola eligió el paisaje filipino como telón de fondo para su conocida película *Apocalypse Now*. En el filme, Filipinas representa a otros países asiáticos, Vietnam y Camboya, convirtiéndose en el escenario característico de la imagen del exotismo asiático. Al final, Filipinas se transforma en el no-lugar oriental y su identidad particular pasa desapercibida. «Esto no es una película sobre la guerra de Vietnam. Esto es Vietnam», afirmó Coppola en la presentación de la película; pero se trataba de Filipinas, no de Vietnam. La película de Coppola hace referencia, apenas reconocida por el director, a la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*, una de las primeras na-

**After Apocalypse Now: Martin Sheen  
(The Soldier)**

2006 – 2007

Single-channel video, 9 min 45 s  
DVD, color, sound. 16:9

*After Apocalypse Now #1 and After  
Apocalypse Now #2*, April 2006  
Color photographs on aluminium,  
each 180 x 122 cm

Performer: Irma Lacorte

*After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)* analyses the male ideal of the anti-hero, played here by a Filipino woman, and locates it in some of the original settings of the film *Apocalypse Now*, reviewing the problems and contradictions of the processes of identity in what some call the post-colonial era. In the 1970s Francis Ford Coppola chose the Philippine landscape as a backdrop for his celebrated film *Apocalypse Now*. In this film, the Philippines stands in for other Asian countries, Vietnam and Cambodia, becoming the characteristic scenery for the image of Asian exoticism. The Philippines is ultimately transformed into the oriental non-place and its particular identity goes unnoticed. “My film is not about Vietnam, it is Vietnam”, declared Coppola at the film’s presentation; but it was the Philippines, not Vietnam. Coppola’s film makes reference, scarcely acknowledged by the director, to Joseph Conrad’s novel *Heart of Darkness*, one of the first Western narratives

rraciones occidentales que relata los resultados devastadores de la ocupación colonial en África.

En la cinta original, Martin Sheen (el capitán Willard) remonta el río de Pagsanjan en una peligrosa travesía que le lleva a un inaccesible paraje donde debe librar el encuentro final con el coronel Kurtz (Marlon Brando). En esta versión, los mecanismos de la representación juegan a favor de un personaje de carácter heroico, un nuevo y solitario capitán Willard, cuya identidad de género se halla en disputa con las identidades dominantes y que habita y trata de desentrañar, con herramientas teóricas, los misterios presentes en un paisaje impostado por las fantasías occidentales y por el turismo. El vídeo fue filmado usando el efecto de la transparencia, desubicando al personaje de su entorno natural, en un juego teatral que disloca bruscamente realidad y ficción.

C/C

to describe the devastating results of colonial occupation in Africa.

In the original film, Martin Sheen (Captain Willard) travels up the Pagsanjan river on a perilous journey which takes him to an inaccessible place where he must face the final showdown with Colonel Kurtz (Marlon Brando). In this version, the mechanisms of the performance work in favour of a heroic figure, a new and solitary Captain Willard, whose gender identity is in conflict with the dominant identities and who inhabits and tries to decipher, with theoretical tools, the mysteries present in a landscape fabricated by Western fantasies and tourism. The video was filmed using backdrop effects, thus dislocating the character from its natural environment, in a theatrical effect which abruptly disjoins reality and fiction.

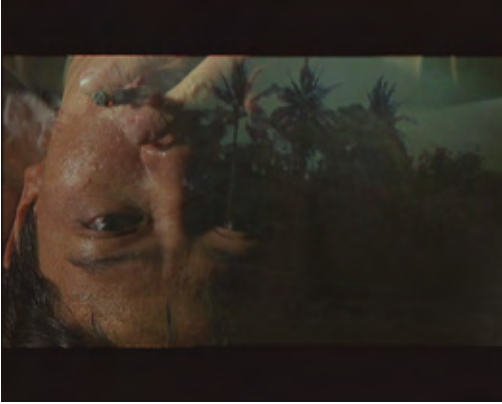
C/C



—  
*After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*  
Vista de instalación en Galería Suffix,  
Sevilla

—  
*After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*  
Installation view at Suffix Gallery, Seville





—  
*After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*  
Videostills

—  
*After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*  
Videostills



—  
*After Apocalypse Now #1*  
Fotografía color

—  
*After Apocalypse Now #1*  
Color photograph



—  
*After Apocalypse Now #2*  
Fotografía color

—  
*After Apocalypse Now #2*  
Color photograph

**Instrucciones de uso****Instructions for Use**

Septiembre 2004

September 2004

Vídeo monocanal, 6 min 30 s  
DVD, color, sonido, 4:3

Single-channel video, 6 min 30 s  
DVD, color, sound. 4:3

Performer: R. Lucas Platero

Performer: R. Lucas Platero

*Instrucciones de uso* profundiza en el análisis de la masculinidad como una construcción cultural, como un modelo de comportamiento que podría adaptarse a cualquier cuerpo humano independientemente de su sexo biológico. El vídeo se estructura como una irónica guía visual y propone un lúdico repaso por las posibilidades de definición del género a través de la pose, el gesto, el vestuario y los accesorios en el cuerpo. En la performance de la vida cotidiana, de la presentación de los cuerpos en la vida de la ciudad, los códigos de las subculturas se revelan como posiciones sexuales, haciendo del cuerpo un artefacto utópico de comunicación con un lenguaje que singulariza el cuerpo como propio pero que a la vez lo hace indefectiblemente parte de un colectivo político, una especificidad de lo común.

*Instructions for Use* analyses masculinity as a cultural construct, a model of behaviour that could be adapted to any human body regardless of its biological sex. The video is structured as an ironic visual guide and offers a light-hearted survey of the possibilities of defining gender through pose, gesture, clothing and body accessories. In the performance of everyday life and of the presentation of bodies in the life of the city, the codes of subcultures are revealed as sexual positions, making the body a utopian artefact of communication, with a language which singularises the body as one's own but at the same time inevitably makes it part of a political group, a specific instance of what is common.

MS

MS



—  
*Instrucciones de uso*  
Videostills

—  
*Instructions for Use*  
Videostills

## The End (después y antes)

Abril 2004

Vídeo monocanal, 13 min  
DVD, color, sonido, 4:3

*The End (después y antes)* muestra salas de cine de la ciudad de Madrid, algunas de las cuales ya han desaparecido o han sido transformadas. Los asientos vacíos de los cines entre sesiones de proyección remiten a la condición extemporánea del espectador. Como decía el artista Pepe Espaliú, el arte es como una ceremonia vacía a la que el espectador ha llegado demasiado pronto o demasiado tarde, una representación de una ausencia programada. Precisamente a finales de los noventa, Cabello/Carceller afirmaban en sus intervenciones públicas la sensación de haber llegado demasiado pronto o demasiado tarde, como una posición suspendida desde la que ejercer su voz. El sonido del aparato de proyección incide todavía más en esa ambigüedad, un indicio de ficción que contradice el «realismo» de las imágenes.

MS

## The End (After and Before)

April 2004

Single-channel video, 13 min  
DVD, color, sound. 4:3

*The End (After and Before)* shows cinemas in the city of Madrid, some of which have now disappeared or been radically altered. The empty seats in film theatres between screenings speak to the untimely nature of viewers. As the artist Pepe Espaliú said, art is like an empty ceremony to which the viewer has arrived too early or too late, a representation of programmed absence. It was precisely in the late nineties that Cabello/Carceller stated in their public appearances that they felt as though they had arrived too early or too late, like a suspended position from which to make their voice heard. The sound of the projector further accentuates that ambiguity, signalling the fiction that contradicts the “realism” of the images.

MS





—  
*The End (después y antes)*  
 Videostills

—  
*The End (After and Before)*  
 Videostills

## Se vende

Octubre 2003 - 2009

Videoinstalación multipantalla,  
1 min 35 s en *loop*  
DVD, color, sin sonido, 4:3

Esta instalación promueve la interacción a través del cuestionamiento del lugar que los individuos ocupamos en el cruce entre las problemáticas sociales y el juego macroeconómico dentro de las democracias neoliberales. El proyecto consiste en una instalación con monitores de televisión en el escaparate de una tienda y se presentó por primera vez como parte de Mad'03 en la tienda GAS, en la calle Fuencarral de Madrid y, por segunda vez, a raíz de la exposición *En todas partes* en la tienda Andrómenas de Santiago de Compostela.

En los monitores aparece una animación que se inicia con las barras de color que daban comienzo a las grabaciones profesionales en vídeo, que se van transformando en la bandera gay, símbolo de identidad de una comunidad. «En esas fechas [2003] el Estado español se había incorporado plenamente a la visibilidad de los desfiles del orgullo gay europeos, que desde mediados de los noventa habían adquirido prestancia y gran eco mediático, y se empezó entonces a hablar de la paulatina despolitización de un sector social todavía discriminado en las leyes y en la vida real.»<sup>1</sup>

C/C

- 1.- Juan Vicente Aliaga, *En todas partes*, catálogo de exposición, CGAC, Santiago de Compostela, 2009, p. 52.

## For Sale

October 2003 - 2009

Multi-screen video installation,  
1 min 35 s, *loop*.  
DVD, color, no sound. 4:3

This installation promotes interaction by questioning the place we occupy as individuals at the intersection of social problems and macroeconomic processes in neoliberal democracies. The project consists of an installation with television monitors in a shop window and was presented for the first time as part of Mad'03 in the GAS shop in Calle Fuencarral in Madrid and for the second time on the occasion of the exhibition *Everywhere*, in the Andrómenas shop in Santiago de Compostela.

An animation appears on the monitors, starting with the colour bars shown at the start of professional video recordings, which are gradually transformed into the gay flag, a symbol of identity of a community. "At that time [2003] the Spanish state had fully joined in with the visibility of European gay pride parades, which since the mid-nineties had acquired prestige and great media impact, and people then began to speak of the gradual depoliticisation of a social sector still discriminated against in law and in real life."

C/C

- 1.- Juan Vicente Aliaga, *En todas partes*, exhibition catalogue, CGAC, Santiago de Compostela, 2009, p. 52.





—  
*Se vende*

Instalación en escaparate tienda Gas, calle Fuencarral, Madrid

—  
*For Sale*

Window Installation at Gas store, Fuencarral Street, Madrid

## Utopía: ida y vuelta

Octubre 2002

Videoinstalación de doble proyección en esquina y en loop, 10 min 28 s  
DVD, color, sonido, 4:3

Al igual que las series *Sin título (Utopía)* y *Alguna parte*, este trabajo reflexiona en torno a la guetoización espacial a la que se ha sometido a las minorías identitarias en un intento de restringir su socialización. Los limitados espacios donde mostrarse son paralelamente lugares de expresión libre y prisiones para las subjetividades.

En el vídeo *Utopía: ida y vuelta*, una figura ambigua camina frente al mar abierto. La aparente ilusión de libertad que la envuelve se ve bruscamente interrumpida al aparecer una línea de cota en el espacio de la representación. La figura continúa avanzando hasta alcanzar la esquina pero, antes de conseguirlo, la aparición de otra línea de cota la detiene y la obliga a caminar hacia atrás. Tras recuperar la posición inicial, y como Sísifo, su recorrido se repite ininterrumpidamente.

El sonido de fondo corresponde al romper de una única ola y ha sido manipulado para controlar su duración: exactamente el mismo tiempo que tarda la figura en moverse de un extremo al otro de la pantalla entre las dos acotaciones.

C/C

ES — EN

## Utopia: There and Back

October 2002

Video installation with double projection in a corner, loop, 10 min 28 s  
DVD, color, sound. 4:3

Like the series *Untitled (Utopia)* and *Somewhere*, this work reflects on the spatial ghettoisation to which minority identities have been subjected in an attempt to restrict their socialisation. The limited spaces where they can show themselves are at the same time places of free expression and prisons for subjectivities.

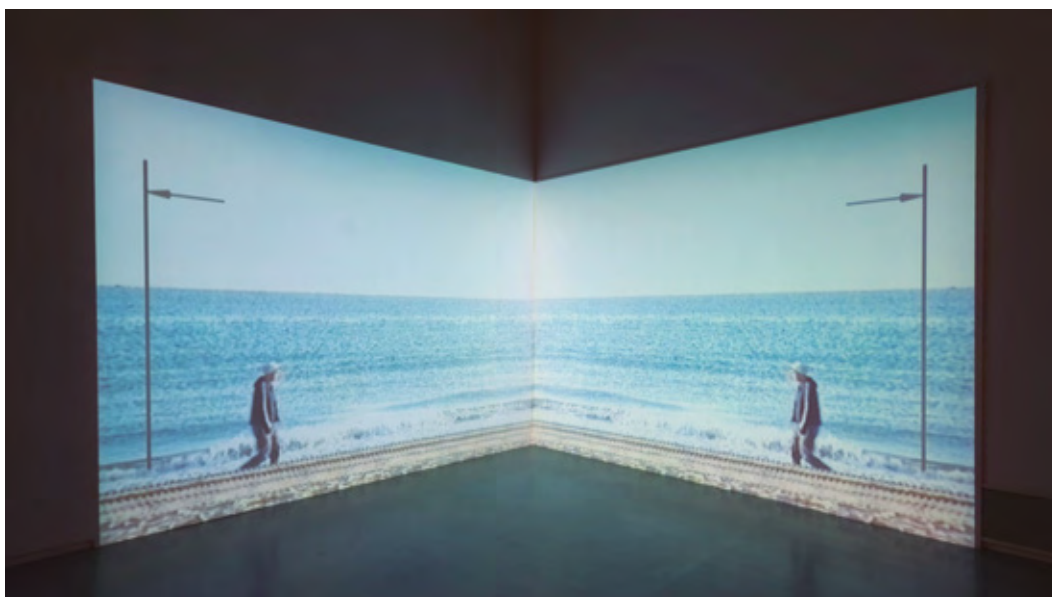
In the video *Utopia: There and Back* an ambiguous figure walks facing the open sea. The apparent illusion of freedom that swathes this figure is abruptly interrupted when a dimension line appears in the space of representation. The figure continues moving forward until it reaches the corner, but before it can do so it is stopped by the appearance of another dimension line and obliged to walk backwards. Like Sisyphus, having returned to its initial position, its journey is repeated uninterruptedly.

The background sound is of a single wave breaking and has been manipulated to control its duration: exactly the same time as the figure takes to move from one end of the screen to the other between the two boundaries.

C/C



—  
*Utopía: ida y vuelta*  
Vista de instalación en Centre d'art la  
Panera, Lleida



—  
*Utopía: There and Back*  
Installation view at la Panera Art Cen-  
ter, Lleida

## Autorretrato como fuente

Abril 2001

Fotografía color sobre aluminio,  
150 x 100 cm

Entre los diferentes modos en que Cabello/Carceller utilizaron el autorretrato, este es el más directamente militante: se representan orinando de pie en urinarios que el código social diseña para hombres, rompiendo con la codificación habitual que el régimen heteropatriarcal establece para la convención de orinar «de pie». La pieza es también un guiño al urinario del revés de Marcel Duchamp, presentado en Nueva York con gran escándalo en 1917, y una referencia directa a su relectura posterior por Bruce Nauman.

En 2006, en el libro *Impasse 6. Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes*, junto a esta fotografía se publicó el texto de Cabello/Carceller titulado «Autorretrato como fuente, 2001», del que se recupera aquí el siguiente fragmento:

Y como Duchamp orinaba de pie, buscó un urinario adecuado para él y lo convirtió en una fuente.

Y como Nauman se sintió sujeto/objeto eyaculante, se transformó en fuente y su imagen nos chorreó.

Y como Cabello/Carceller no aceptan lo que dicen que son,

## Self-Portrait as Fountain

April 2001

Color photograph on aluminium,  
150 x 100 cm

Among the different ways in which Cabello/Carceller employ the self-portrait, this is the most directly militant: they depict themselves urinating standing up at urinals that the social code designs for men, breaking with the usual coding which the heteropatriarchal regime lays down for the convention of urinating standing up. The piece is also a nod to Marcel Duchamp's back-to-front urinal, presented in New York amid great scandal in 1917, and a direct reference to its later rereading by Bruce Nauman.

In 2006, in the book *Impasse 6. Negated Cities 1. Visualising Absent Urban Spaces*, the text by Cabello/Carceller entitled *Self-Portrait as Fountain, 2001* was published together with this photograph. Here is a fragment from it:

And since Duchamp urinated standing up, he looked for a urinal that suited him and turned it into a fountain.

And since Nauman felt he was an ejaculating subject/object, he turned into a fountain and his image gushed over us.

And since Cabello/Carceller do not accept what they say they

invadieron un espacio prohibido y desparramaron sus historias del WC sobre Nauman y Duchamp, entre otros.

Y después hubo que explicarle todo esto a un guardia de seguridad, que se presentó allí avisado por un usuario consusternado, y a quien todo esto le daba igual y además no quería problemas.

Esta es una de las realidades que se encuentran detrás de la fotografía titulada *Autorretrato como fuente*, la más inmediata. Pero esta imagen surge de una fusión de afinidades dispersas, no solo nos habla de la invasión de lo prohibido, sino también de las razones por las que ese espacio concreto da cobijo a aquello que la sociedad niega. La fotografía muestra la imagen reflejada en un espejo de un autorretrato de espaldas. El espejo y el resto del servicio han sido ensuciados por los grafitis que la gente ha realizado sobre su superficie. Pero, como diría Kristeva: «No es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas»<sup>1</sup>.

C/C y MS

are, they invaded a forbidden space and splashed their stories of the WC over Nauman and Duchamp, among others.

And then all this had to be explained to a security guard, who turned up having been notified by a dismayed user, and who didn't care about all this and also didn't want any trouble.

This is one of the realities behind the photograph entitled *Self-Portrait as Fountain*, the most immediate. But this image springs from a fusion of dispersed affinities; not only does it speak to us about the invasion of the forbidden, but also about the reasons why that specific space shelters what society denies. The photograph shows the image of a self-portrait from behind reflected in a mirror. The mirror and the rest of the toilet have been "dirtied" by the graffiti that people have drawn on its surface. But as Kristeva said: "It is [...] not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules."<sup>1</sup>

C/C and MS

1.- Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (1980), Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1989, p. 11.

1.- Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), Columbia University Press, New York, 1982, p. 4.





—  
*Autorretrato como fuente*  
Fotografía color

—  
*Self-Portrait as Fountain*  
Color photograph

## **Autorretrato como fin de fiesta**

Abril 2001

Díptico, fotografías color sobre aluminio, 75 x 44 cm c/u

«Nuestros ojos van y vienen entre ambas imágenes, intentando comprobar que cada cuerpo es singular y que seguirá siendo singular, pero, a la vez, comprendemos que las dos imágenes no pueden separarse. La masculinidad, en este proceso, es un procedimiento de disolución y también de construcción: la masculinidad salta de un lado a otro entre las dos imágenes como un género ambiguo que busca una fijación fotográfica.»<sup>1</sup>

1.- J. Halberstam, *Masculinidad femenina*, Egales, Barcelona/Madrid, 2008, p. 9.

## **Self-Portrait as End of the Party**

April 2001

Diptych, color photographs on aluminium, each 75 x 44 cm

“Our eyes move back and forth between the two images, trying to confirm that each body is singular and will continue to be singular, but at the same time we understand that the two images cannot be separated. Masculinity, in this process, is a procedure of dissolution and also of construction: masculinity jumps from side to side between the two images like an ambiguous gender looking for photographic fixation.”<sup>1</sup>

1.- J. Halberstam, *Masculinidad femenina*, Egales, Barcelona/Madrid, 2008, p. 9.





—  
*Autorretrato como fin de fiesta*  
Fotografías color

—  
*Self-Portrait as End of the Party*  
Color photographs

## Alguna parte

2000 - 2003

Fotografías a color, distintas medidas y soportes

La experiencia de los cuerpos se desarrolla en escenarios globalizados, no lugares que operan transculturalmente como refugio de conductas antinormativas. Las imágenes de las discotecas desalojadas después de la fiesta ofrecen una contrapartida de las piscinas: ¿es posible habitar críticamente estos espacios del ocio? ¿Es legible en el espacio de la transgresión el deseo que los produce? ¿Cuál es el resto de una comunidad que se estructura a partir de coreografías sociales en espacios que puedan arropar su mismidad de forma segura?

La serie fotográfica dialoga con la instalación *Apuntes sobre alguna parte* (diciembre de 2000), que mostraba la imagen resultante del girar de una cámara de vídeo en 360° en una discoteca vacía. El resultado fue una doble videoproyección con un movimiento constante de imágenes circular, especular y por ello divergente. A través de auriculares se podía escuchar una canción deconstruida que facilitaba una experiencia desestabilizadora e hipnótica.

C/C y MS

## Somewhere

2000 - 2003

Color photographs, various measurements and supports

The experience of bodies is played out in globalised settings, in non-places that function transculturally as a refuge for anti-normative behaviour. Images of clubs standing empty after the party offer a counterbalance to swimming pools: is it possible to critically inhabit these spaces of leisure? Is the desire that produces them still legible in the space of transgression? What remains of a community that is structured around social choreographies in spaces that safely provide room for sameness?

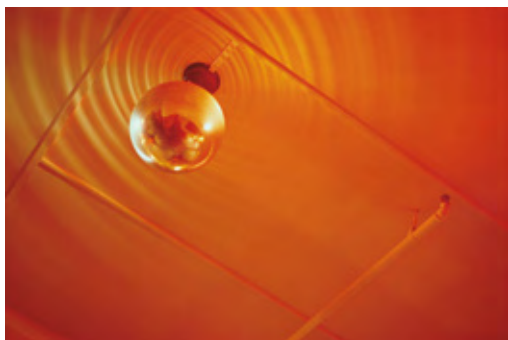
This series of photographs strikes up a dialogue with the installation *Notes on Somewhere* (December 2000), which showed the image resulting from a video camera turning round through 360° in an empty nightclub. The result was a double video projection with a constant circular, specular and therefore divergent movement of images. Through headphones you could hear a deconstructed song, affording a destabilising and hypnotic experience.

C/C and MS



—  
*Alguna parte*  
Vista de instalación en MARCO, Vigo

—  
*Somewhere*  
Installation view at MARCO, Vigo





—  
*Alguna parte*  
Fotografías color

—  
*Somewhere*  
Color photographs

## Sin título (Utopía)

1998 - 2003

Fotografías a color, distintas medidas y soportes

Esta serie de fotografías remite a la serie de pinturas de piscinas de Hollywood que el artista pop británico David Hockney pintó en los años sesenta. Lo que allí era una celebración hedonista del cuerpo masculino, del deseo homosexual bañado por el sol, aquí deviene un momento transicional, un otoño perpetuo en Madrid, donde las piscinas esperan el augurio de una nueva temporada de baños. La serie se realizó después de una estancia en San Francisco, confrontando en el imaginario la realidad de la California de los años noventa, en la era postsida, con el sueño utópico de habitar un espacio geográfico en el que la sexualidad pareció poder vivirse más abiertamente.

Su melancolía es la de los textos militantes sobre el sida del coetáneo Douglas Crimp: una melancolía que se confronta al olvido, que insiste en un abatimiento que no es solo el del riesgo de muerte, sino la incapacidad de mantener una comunidad de cuidados ante la violencia simbólica de la codificación social de la enfermedad. De este modo, *Sin título (Utopía)* componen un conjunto de amuletos defensivos y militantes contra el optimismo comercializado de la escena homosexual.

C/C y MS

## Untitled (Utopia)

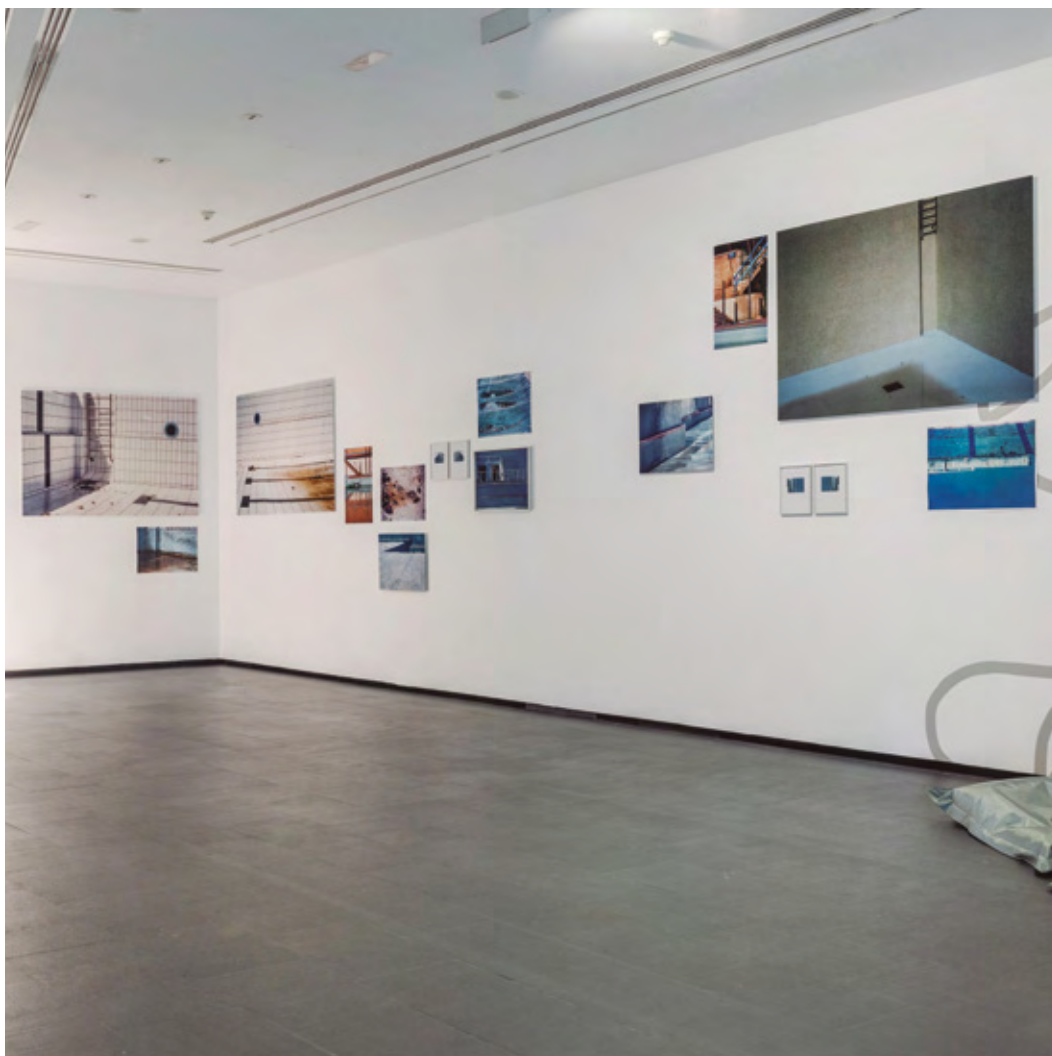
1998 - 2003

Color photographs, various measurements and supports

This suite of photographs refers to the series of paintings of Hollywood swimming pools that the British pop artist David Hockney painted in the sixties. What in those works was a hedonistic celebration of the male body, of sun-kissed homosexual desire, here becomes a moment of transition, a perpetual autumn in Madrid, where swimming pools await the sign of a new bathing season. The series was produced after a stay in San Francisco, comparing, on the imaginary plane, the reality of California in the nineties, in the post-AIDS era, with the utopian dream of inhabiting a geographic space in which it seemed possible to live sexuality more openly.

Their sense of melancholy reflects the militant texts on AIDS written at that time by Douglas Crimp: a melancholy standing face to face with oblivion, emphasising a despondency that is not only that of the risk of death, but of the inability to maintain a community of care faced with the symbolic violence of the social coding of the disease. Thus *Untitled (Utopia)* consists of a set of defensive and militant talismans against the commercialised optimism of the homosexual scene.

C/C and MS



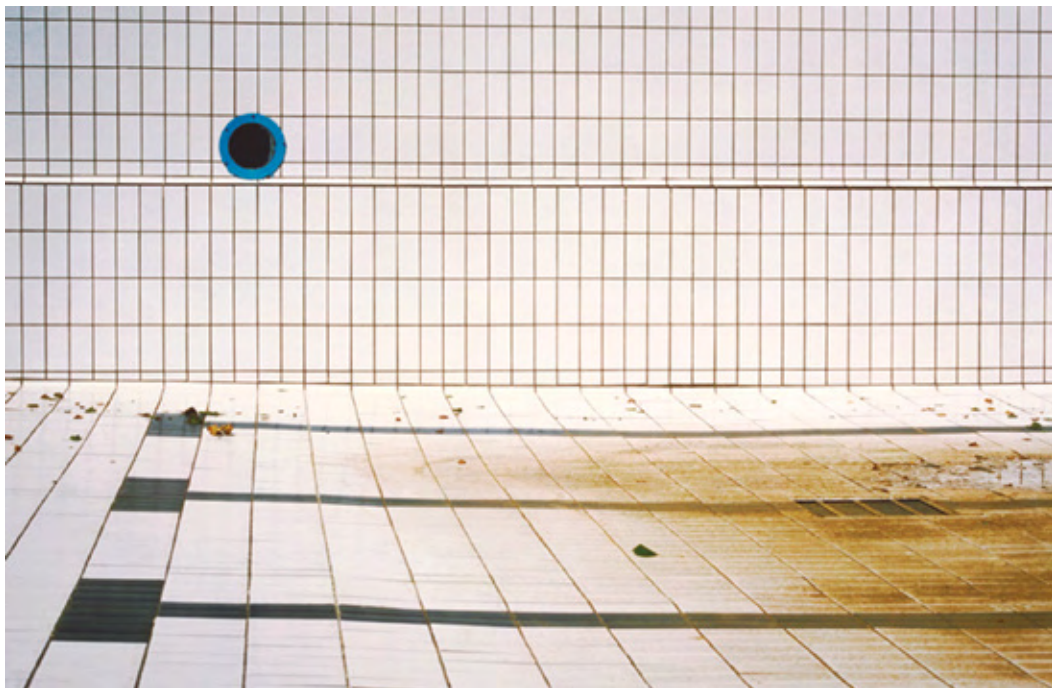
—  
*Sin título (Utopía)*  
Vista de instalación en CA2M, Madrid

—  
*Untitled (Utopia)*  
Installation view at CA2M, Madrid









—  
*Sin título (Utopía)*  
Fotografías color

—  
*Untitled (Utopia)*  
Color photographs

## Utopía (After David Hockney)

Diciembre 1999

Pintura sobre pared, sonido,  
auriculares, cojines

La pintura sobre pared es una apropiación de un fragmento del conocido cuadro de David Hockney *Sunbather* (1966), expuesta por primera vez en la exposición *Futuro presente* en la Sala Plaza de España de la Comunidad de Madrid (Madrid, 1999). A través de los auriculares se escucha un rumor de gotas de agua cayendo.

En la exposición *Futuro presente*, junto a la intervención sobre pared se expusieron la serie *Sin título* (*Utopía*) y el vídeo *Sin título* (*Promesa*) que mostraba un trampolín que invitaba a saltar. En la publicación se incluyó el siguiente texto:

LA PISCINA ESTÁ VACÍA Y NO HAY  
MÚSICA EN LA FIESTA

1.

El mundo de las imágenes nos ha dejado ver muchas películas; algunas han permanecido y otras se han disipado bajo la mano censora del tiempo y bajo las decisiones castradoras, en absoluto inocentes, de quienes tenían el privilegio de estar cerca de ellas. Lo que queda es tan solo un pequeño ejemplo de lo que fue y a su vez un claro muestrario de lo que los diferentes grupos humanos en el poder nos han querido legar. Por ello, por las ausencias y por las pérdidas, por lo que pudo haber sido pero que todavía podría cambiar, merece la pena seguir arriesgando y, a

## Utopia (After David Hockney)

December 1999

Wall painting, sound, headphones,  
cushions

This wall painting is an appropriation of a fragment of David Hockney's well-known picture *Sunbather* (1966) and was first shown in the *Futuro presente* [Futurepresent] exhibition at the Community of Madrid's Sala Plaza de España (Madrid, 1999). Through headphones we hear the murmur of falling drops of water.

Also shown in the *Futuro presente* exhibition, together with the wall intervention, were the *Untitled* (*Utopia*) series and the video *Untitled* (*Promise*), which showed a diving board inviting you to jump. The catalogue included the following text:

THE SWIMMING POOL IS EMPTY AND  
THERE IS NO MUSIC AT THE PARTY

1.

The world of images has allowed us to see many films; some have remained and others have dissipated under the censorial hand of time and the emasculating and far from innocent decisions of those who had the privilege of being near them. What remains is just a small part of what there once was and in turn a clear sampling of what various human groups in power have wanted to bequeath to us. That is why, for the sake of absences and losses, of what could have been but could yet change, it is worth continuing

nosotras, nos merece la pena continuar saltando.

2.

Durante años pensamos que había al menos algún lugar que podía constituir para nosotras algo parecido a un paraíso físico en la tierra y que no solamente «los otros» poseían un espacio donde moverse con libertad sin que se les fuera perdonando la vida a cada paso; así que nos fuimos a buscarlo. (Autoconsejo para ocasiones futuras: ya lo habréis oído antes; cuidado con lo que deseas no vaya a ser que lo consigas.) Siguiendo los particulares designios de la historia reciente del arte, de los *cultural studies*, de todas las revistas entendidas del planeta y de nosotras mismas, decidimos instalarnos provisionalmente en la dorada California y recorrer las lúdicas, divertidas y amigables calles de San Francisco. Acercarnos al lugar donde algunos como David Hockney habían encontrado la luz y el azul del agua y donde en otra época otras y otros habían vivido climas sociales y sueños más allá de la ingenua tolerancia. Pero, o los tiempos han cambiado o no es oro todo lo que reluce o no hay paso adelante al que no le siga un paso atrás o las cosas se desvanecen en el aire o... Cuando al fin conseguimos llegar allí, el sol ya no parecía lucir con la misma fuerza, el clima californiano y el nuestro cada día resultaban más similares en todos los sentidos y, lo que fue todavía peor, parece que para personas como nosotras ya se habían vaciado las piscinas y el único azul que nos quedaba era el gris de las paredes todavía húmedas. Otra vez será.

3.

Cada reunión humana tiene una música diferente. La música relaja,

to take risks, and for us it is worth continuing to dive.

2.

For years we thought there was at least one place that could constitute something like a physical earthly paradise for us, and that not only “the others” had a space in which to move freely without constantly having to have their lives spared; so we went and looked for it. (A piece of advice to ourselves for future occasions: I expect you have heard it before; be careful what you wish for, in case you get it.) Following the specific proposals of recent art history, cultural studies, all the “well-informed” magazines on the planet, and ourselves, we decided to settle temporarily in the golden state of California and walk the playful, entertaining and friendly streets of San Francisco. To go and see the place where some, like David Hockney, had found light and blue water and where in another era other women and men had experienced social climates and dreams beyond naive tolerance. But either times had changed, or all that glitters is not gold, or every step forward is followed by another step back, or things vanish into empty air, or... When we finally got there, the sun didn't seem to shine so strongly, California's climate and ours seemed to be getting more similar every day, in all senses, and even worse, it seemed that for people like us the swimming pools had now been emptied and the only blue left for us was the grey of the still damp walls. Some other time, perhaps.

3.

Every human meeting has different music. Music relaxes you and puts

distiende y posee múltiples funciones en una fiesta, entre otras cosas te ayuda a no oír lo que comentan sobre ti los demás cuando traspasas el umbral. Si nadie te habla, siempre puedes escuchar la música. Si nadie te escucha, siempre te queda el recurso fácil de pensar que el volumen resulta excesivo o el equipo distorsiona. La música te ayuda a potenciar las sensaciones y a mantener aislados del resto del mundo a los asistentes a la reunión. Cuando esta se acaba, surge el sonido de las voces o se hace el silencio, casi siempre se produce una situación incómoda.

Llegados a determinado punto de la fiesta no nos quedaba más remedio que cambiar el ritmo. Quizá la piscina comience a llenarse de nuevo... despacio... monocorde al principio, tranquilizadamente después... hipnóticamente relajante... gota a gota. Con firmeza.

POSDATA: A lo largo de viajes como este te acompañan numerosas personas cuyo apoyo no puedes olvidar. A todas ellas nos gustaría agradecerles su compañía, su comprensión y su paciencia. En especial, y dado que nunca hemos podido ofrecerle públicamente unas más que cariñosas gracias, a nuestra buena amiga Nora, sin cuya inestimable colaboración no hubiéramos podido llevar a cabo este proyecto. A todos ellos y a futuras amigas y amigos esperamos poder invitarles pronto a nuestra próxima fiesta y, a falta de aguas limpias, que por lo menos esta vez haya música.

C/C

you at ease and has many functions at a party; among other things, it helps you not to hear what other people are saying about you when you cross the threshold. If nobody talks to you, you can always listen to the music. If nobody listens to you, you always have the easy solution of assuming that the volume is too high or the sound system is distorting. Music helps you to intensify feelings and keep those present at the meeting isolated from the rest of the world. When it finishes, the sound of voices bursts out or everyone falls silent; it almost always produces an awkward situation.

Having reached a certain point in the party we had no alternative but to change the rhythm. Perhaps the swimming pool will begin to fill up again... slowly... first in a monotone, then soothingly... hypnotically relaxing... drop by drop. Steadily.

POSTSCRIPT: In the course of journeys like this you are accompanied by many people whose support you cannot forget. We would like to thank all of them for their company, their understanding and their patience. Especially, given that we have never been able to offer her our more than affectionate thanks publicly, our good friend Nora, without whose invaluable collaboration we would not have been able to carry out this project. We hope to be able to invite all of them and our future friends soon to our next party, and we hope that if there is no clean water, at least this time there will be music.

C/C

- 1.- In Spanish, to be "well-informed" [entender] is a slang term for being gay/lesbian.



—  
*Utopía (After David Hockney)*  
Vista de instalación en Sala Plaza de  
España, Madrid

—  
*Utopia (After David Hockney)*  
Installation view at Sala Plaza de Espa-  
ña, Madrid







—  
*Utopía (After David Hockney)*  
 Vista de instalación en CA2M, Madrid

—  
*Utopia (After David Hockney)*  
 Installation view at CA2M, Madrid

**Sin título**

Febrero 1998

Videoinstalación en esquina a ras de suelo (altura máxima de la proyección: 80 cm), 5 min 11 s en *loop*  
 VHS transferido a DVD, b/n, sin sonido, 4:3

La acción artística como huella efímera, el acto inútil sobre lo real pero con consecuencias en el plano simbólico es un clásico de la producción artística feminista. El vídeo remite directamente a esta genealogía usando un entonces anacrónico blanco y negro que remite a la producción de la primera generación feminista a finales de los años sesenta. La pieza registra una performance cuya lectura forma parte también de la constelación simbólica del doble. A partir del cuadrado como emblema del racionalismo, las dos manos escarban en una acción identitariamente contaminante.

MS

**Untitled**

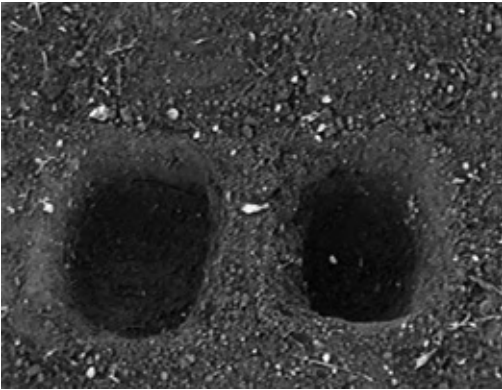
February 1998

Video installation in a corner at floor level (maximum height of projection: 80 cm), 5 min 11 s in *loop*  
 VHS transferred to DVD, b/w, no sound, 4:3

The artistic action as an ephemeral trace, inasmuch as an ineffectual act on the plane of the real but with consequences on a symbolic level, is a classic approach in feminist art production. The video refers directly to this pedigree by using what was by then anachronistic black and white, alluding to the output of the first generation of feminists in the late sixties. The video records a performance whose interpretation also partakes in the symbolic constellation of the double: starting with the square as an emblem of rationalism, two hands dig in an identity-contaminating action.

MS





—  
*Sin título*  
Videostills

—  
*Untitled*  
Videostills

## Sin título (Duelo)

Febrero 1998

Díptico, fotografías sobre madera, 81 x 162 cm c/u

*Sin título (Duelo)* es un díptico construido a partir de la confrontación del anverso y el reverso de una misma imagen. Se trata de una apropiación estratégica de la pintura de Goya *Duelo a garrotazos*.

Las fotografías operan como huella de la performance realizada en la que los cuerpos semienterrados se enfrentan en un juego de violencia sostenida. El trabajo forma parte de una serie de proyectos que utilizan la reduplicación especular de una misma imagen, cuestionando con ello la diferenciación entre original y copia, verdad y mentira, tanto del medio fotográfico como de la realidad de los géneros. Es uno de los primeros trabajos en los que se evidencia una personificación que pone en cuestión las masculinidades hegemónicas.

C/C

## Untitled (Duel)

February 1998

Diptych, photographs on wood, each 81 x 162 cm

*Untitled (Duel)* is a diptych constructed from placing the obverse and reverse of the same image face to face. It is a strategic appropriation of Goya's painting *Duel with Cudgels*.

The photographs function as a trace of the performance in which the half-buried bodies confront each other in a play of sustained violence. The work is part of a series of projects using mirror-image reduplication of the same image, thereby questioning the distinction between original and copy, truth and lie, both of the medium of photography and of the reality of gender. It is one of the first works in which there is an obvious personification calling hegemonic masculinities into question.

C/C



—  
*Sin título (Duelo)*  
 Fotografías de proceso

—  
*Untitled (Duel)*  
 Production photographs







—  
*Sin título (Duelo)*  
Fotografías color. Instalación en Sala  
Montcada, Barcelona

—  
*Untitled (Duel)*  
Color photographs. Installation at Sala  
Montcada, Barcelona

**Sin título  
(Guirnalda)**

Agosto 1996

Impresiones láser b/n sobre papel vegetal, grapas y grafito sobre pared.

**Untitled  
(Garland)**

August 1996

B/W laser prints on cardstock paper, staples and graphite on wall.



—  
*Sin título (Guirnalda)*  
Vista de instalación

—  
*Untitled (Garland)*  
Installation view

## Bollos

Agosto 1996

Vídeo monocanal, 3 min  
VHS transferido a DVD, b/n, sin  
sonido, 4:3

Cabello/Carceller realizan su pieza más militante, donde se apropian del insulto *bollera*, referido a las mujeres lesbianas, encarnándolo de forma literal: ambas desafían la categorización que implica escrutar el rostro ajeno en un retrato fílmico del dúo comiendo un bollo cada una. La reapropiación del insulto, liberándolo de la carga moral tradicional para volverlo un adjetivo identificable como propio es una de las maniobras queer por antonomasia.

MS

## Bollos

August 1996

Single-channel video, 3 min  
VHS transferred to DVD, b/w,  
without sound, 4:3

In this most militant piece, Cabello/Carceller appropriate the word *bollera*, used as a denigrating name for lesbians, and literally embody it: the two of them defy the categorisation involved in scrutinising another person's face in a film portrait of the duo each eating a *bollo*, or creampuff. By reappropriating the insult, one of the queer strategies par excellence, and liberating it from its erstwhile moral charge they make it once again a personal identifiable adjective.

MS





—  
*Bollos*  
Videostill

—  
*Bollos*  
Videostill

## Prototipos (Herramientas para artistas que trabajan en colaboración)

1996 - 1997

*Prototipo #1: Relojes (Herramienta para artistas que trabajan en colaboración), julio 1996*  
Relojes usados, fotografía color  
68 x 90 cm

*Prototipo #2: Gafas (Herramienta para artistas que trabajan en colaboración), mayo 1997*  
Gafas de trabajo usadas, 7,5 x  
17 x 36 cm aprox.

*Prototipo #3: Gorras (Herramienta para artistas que trabajan en colaboración), mayo 1997*  
Gorras, cartón, fieltro, 10 x 21  
x 48 cm aprox.

Cuando Cabello/Carceller comienzan a trabajar como un colectivo desafiaban las convenciones existentes sobre la autoría, cuestionando la noción mítica del «creador» individual. Las *Herramientas para artistas que trabajan en colaboración* son objetos dobles que resumen la necesidad de inventar útiles nuevos, metodologías nuevas para la modalidad de diversidad funcional que implica la colectividad en un sistema hecho para el consumidor o productor único. El tiempo compartido en los relojes de pulsera se niega al no poder mirarse, se pierde inevitablemente. Por otro lado,

## Prototypes (Tools for Artists Working in Collaboration)

1996 - 1997

*Prototype #1: Watches (Tool for Artists Working in Collaboration), July 1996*  
Used watches, color photograph  
68 x 90 cm

*Prototype #2: Goggles (Tool for Artists Working in Collaboration), May 1997*  
Used work goggles, 7.5 x 17 x 36  
cm approx.

*Prototype #3: Caps (Tool for Artists Working in Collaboration), May 1997*  
Caps, cardboard, felt, 10 x 21 x  
48 cm approx.

When Cabello/Carceller began working as a duo they defied existing conventions of authorship, questioning the mythic notion of the individual “creator”. The *Tools for Artists Working in Collaboration* are dual objects that encapsulate the need to invent new implements and new methodologies for the mode of functional diversity that collectivity entails in a system made for the single consumer or producer. The shared time of the wristwatches is negated by the inability to see it, and is inevitably lost. On the other hand, the work

la obra remite a los relojes de Felix Gonzalez-Torres en *Perfect Lovers*. Las gafas de taller, índice de masculinidad, se pliegan sobre sí mismas como una figura de la construcción identitaria en continuo proceso de trabajo; por último, las gorras son también una marca de clase y género que remite a la relación subcultural, a un contrapúblico que solo sus participantes entienden.

MS

alludes to Felix Gonzalez-Torres's clocks in *Perfect Lovers*. The workshop goggles, a sign of masculinity, are folded over on themselves like a symbol of the construction of identity as a continuous work in progress; finally the caps are also a sign of class and gender, referring to a subcultural relationship, a counterpublic that only its participants understand.

MS



—  
*Prototipo #1: Relojes (Herramienta para  
artistas que trabajan en colaboración)*  
Vista de instalación

—  
*Prototype #1: Watches (Tool for Artists  
Working in Collaboration)*  
Installation view



—  
*Prototipo #1: Relojes (Herramienta para  
artistas que trabajan en colaboración)*

—  
*Prototype #1: Watches (Tool for Artists  
Working in Collaboration)*



—  
*Prototipo #2: Gafas (Herramienta para  
artistas que trabajan en colaboración)*

—  
*Prototype #2: Goggles (Tool for Artists  
Working in Collaboration)*



—  
*Prototipo #3: Gorras (Herramienta para  
artistas que trabajan en colaboración)*

—  
*Prototype #3: Caps (Tool for Artists Wor-  
king in Collaboration)*

## Un beso

Enero 1996

Vídeo monocanal, 4 min  
VHS transferido a DVD, b/n,  
sonido, 4:3

El plano detallado de un beso remite al lema de los años noventa: hacer de lo personal lo político. De nuevo, la naturaleza narrativa de lo fílmico, cuya seducción suspende el juicio del espectador, se pone en evidencia a través de la banda sonora: el contraste entre el beso y la discusión de una pareja, el cortocircuito de la lectura de algo placentero por la inserción sonora de la complejidad de una relación.

MS

## A Kiss

January 1996

Single-channel video, 4 min  
VHS transferred to DVD, b/w,  
sound, 4:3

The close-up of a kiss engages with the nineties slogan *the personal is political*. Once again, the narrative quality of the filmic, inducing the spectator's suspension of disbelief, is laid bare by the soundtrack: the contrast between the kiss and a couple arguing short-circuits a reading of something otherwise pleasurable with the sonic insertion of the complexity of interpersonal relationships.

MS





—  
*Un beso*  
Videostill

—  
*A Kiss*  
Videostill

## Historias del WC

1996

Publicado en *La Ruta del Sentido*, núm. 2, Oviedo, 1997, pp. 68-71

«Lo que convierte a los servicios públicos en lugares tan significativos es el hecho de que sean uno de los espacios donde con más rigidez se aplica la norma de separación de géneros y que además estén custodiados *policialmente* por sus usuarios, cuando no por otras fuerzas del orden más o menos institucionalizadas [...] *Historias del WC* fue producto de una recopilación de experiencias personales que tuvieron lugar entre los años 1994 y 1996 en servicios públicos de mujeres en distintos países occidentales. La violencia implícita en las situaciones narradas dota a estos espacios de un contenido que muchas de sus usuarias negarían *a priori*.»<sup>1</sup>

C/C

## Stories of the WC

1996

Published in *La Ruta del Sentido*, 2, Oviedo, 1997, pp. 68-71.

“What makes public toilets such significant places is that they are one of the spaces where the rule of separation of genders is most rigidly applied, and also that they are *policed* by their users, and indeed by other more or less institutionalised forces of law and order [...] *Stories of the WC* was the product of a series of personal experiences which took place between 1994 and 1996 in women’s public toilets in various Western countries. The violence implicit in the situations narrated invests these spaces with a content that many of their users would deny in principle.”<sup>1</sup>

C/C

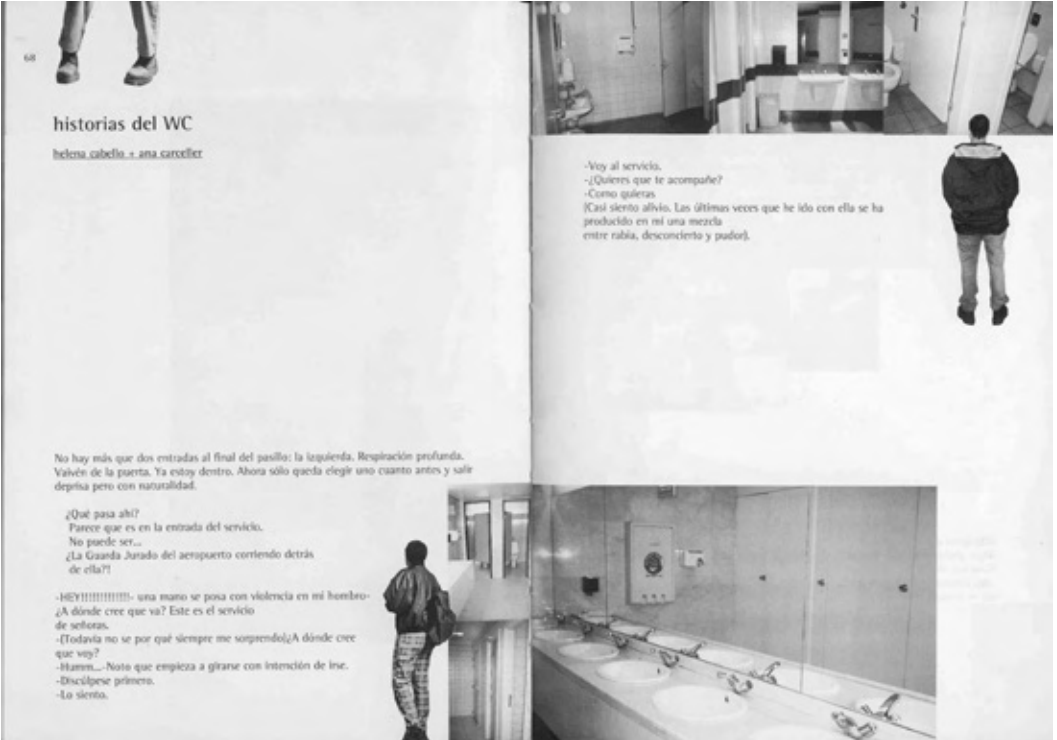
1.— Cabello/Carceller, «Autorretrato como fuente, 2001», en José Miguel G. Cortés (ed.), *Impasse 6. Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes*, mayo 2006, Centre d’Art la Panera, Lleida, p. 59.

1.— Cabello/Carceller: “Self-Portrait as Fountain”, in José Miguel G. Cortés (ed.): *Impasse 6. Negated Cities 1. Visualising Absent Urban Spaces*, May 2006, Centre d’Art la Panera, Lleida, p. 59.




—  
*Historias del WC*  
 Revista *La Ruta del Sentido* nº2

—  
*Stories of the WC*  
 La Ruta del Sentido no. 2, art magazine




70


-¿Mas visto? No hay derecho a esto. Esta gente...Pero, ¿tú has visto?  
 -Sí, déjalo, ¿no ves que hacen ya lo que quieren?  
 -Voy a llamar a alguien, esto no se puede consentir. Pero, ¿tú has visto? Es un tío, ¡un tío! Este es el de señoras, que se vaya al suyo, ¿no? Qué cara más dura!  
 -Ya no se puede estar a gusto en ningún sitio.  
 -Diga, váyase usted, señora. Es mi novia, ¿qué pasa?



-¿Izquierda o derecha. Izquierda!  
 -Diga, creo que se está confundiendo. Es en la puerta de al lado.  
 -Creo que es usted quien se confunde.  
 -¡Ay! Perdona, lo siento (empieza a tocarme con afecto). De verdad que lo siento...



-¿Vamos al servicio?  
 - Bueno  
 Larga cola al final del pasillo. Nos ponemos los últimos. El desfile se acerca a la puerta. Más cerca. La puerta.  
 Está absolutamente lleno. Impresionante la sincronización: todos nos miran a la vez.



—  
 Historias del WC

Páginas de la revista *La Ruta del Sentido* nº2

—  
 Stories of the WC

La Ruta del Sentido no. 2, magazine pages

## Paisaje

1995 - 1996

*Paisaje #1*, febrero 1995  
Pintura acrílica gris y grafito  
sobre pared

*Paisaje #2*, abril 1996  
Pintura acrílica gris y grafito  
sobre pared

*Paisaje #3*, octubre 1996  
Fotografías color y moqueta gris

La serie *Paisaje* se compone de dos intervenciones en el espacio expositivo (*Paisaje #1*, *Paisaje #2*) y una traslación (*Paisaje #3*). Las intervenciones se realizaban *in situ* cuando ya no quedaban trabajadores en los centros. Formalmente consistían en una silueta pintada en gris neutro que se dibujaba sumando los contornos de nuestros cuerpos. Las siluetas partían de una esquina y se extendían descentradas a ras de suelo. En ellas los cuerpos se construyen como paisaje, naturaleza desnaturalizada, recordando los paisajes montañosos que observamos en la distancia.

La traslación reflexiona irónicamente con la idea de paisaje y de viaje, con el nomadismo del artista y el absurdo de las bases sobre las que establece su trabajo. La silueta que suma los dos cuerpos abrazados fue realizada en moqueta de color gris azulado simulando la moqueta del estudio de trabajo en San Francisco y transportada desde allí hasta Madrid para su exposición en la Galería Marta Cervera. Tres fotografías desvelan parcialmente la absurda realidad del objeto expuesto.

C/C

## Landscape

1995 - 1996

*Landscape #1*, February 1995  
Grey acrylic paint and graphite  
on wall

*Landscape #2*, April 1996  
Grey acrylic paint and graphite  
on wall

*Landscape #3*, October 1996  
Color photographs and grey carpet

The series *Landscape* consists of two interventions in the exhibition space (*Landscape #1*, *Landscape #2*) and a translation (*Landscape #3*). The interventions were carried out *in situ* when there were no workers left in the galleries. In formal terms they consisted of a silhouette painted in neutral grey which was drawn by adding together the outlines of our bodies. The silhouettes started from one corner and extended off-centre at floor level. The bodies are constructed in them as a landscape, denatured nature, recalling the mountainous landscapes we had observed in the distance.

The translation reflects ironically on the idea of landscape and travel, on the nomadic existence of artists and the absurdity of the foundations on which they base their work. The silhouette that combines the two bodies in an embrace was produced in blue-grey carpet simulating the carpet in the studio in San Francisco, transported from there to Madrid to be shown at the Marta Cervera Gallery. Three photographs partially reveal the absurd nature of the object exhibited.

C/C



—  
*Paisaje #1*  
Vista de instalación en Palau de la Virreina, Barcelona

—  
*Landscape #1*  
Installation view at Palau de la Virreina, Barcelona



—  
*Paisaje #2*  
Vista de instalación en Galería Rum 46,  
Aarhus

—  
*Landscape #2*  
Installation view at Rum 46 Gallery,  
Aarhus





—  
*Paisaje #3*  
Vista de instalación en Galería Marta Cervera, Madrid

—  
*Landscape #3*  
Installation view at Marta Cervera Gallery, Madrid

## Vista parcial

Enero 1995

Pintura/intervención sobre muro a 68 cm del suelo (acrílico gris, grafito e incisiones sobre pared), 47 x 64 cm

La producción artística de los años noventa renegociaba las posiciones del cuerpo a partir de la inscripción al cuerpo social. El espacio de la sala de exposiciones, la pared de la institución, es como un cuerpo a suturar: las incisiones son como los tatuajes pero escritos sobre una piel colectiva. Como en una actualización de las sexualizaciones parietales en la pintura prehistórica, los dibujos anuncian una presencia nueva, como una contaminación simbólica con consecuencias institucionales.

Al igual que en ocasiones anteriores, como en el trabajo *Ya no me importa tu mirada* (febrero de 1994), la intervención en el espacio expositivo se realizaba a destiempo, cuando las salas estaban vacías. Su presencia, casi ausencia, ayudaba a generar espacios para la reflexión. Los montajes expositivos incluían siempre un desplazamiento de las propuestas, que se situaban descentradas mientras se iluminaban los centros de la paredes de la sala hacia puntos en los que nunca había nada. «Los sexos femeninos se encuentran desplazados y deformados, ubicados en el lugar erróneo y de tamaño desproporcionado, aparentan sin embargo poder moverse libremente, dirigirse a donde deseen. Las fi-

## Partial View

January 1995

Painting/intervention on wall 68 cm from the floor (grey acrylic, graphite and incisions on wall), 47 x 64 cm

Art in the nineties renegotiated the positions of the body through its inscription in the social body. The gallery space, the wall of the institution, is like a body to be sutured: the incisions are like tattoos, but written on a collective skin. As in an updating of parietal sexualizations in prehistoric painting, the drawings announce a new presence, like a symbolic contamination with institutional consequences.

As on previous occasions, such as the piece *Ya no me importa tu mirada* [I Don't Mind You Looking Any More] (February 1994), the intervention in the exhibition space was done out of hours, when the rooms were empty. Its presence, almost an absence, helped to create spaces for reflection. When setting up exhibitions the works were always displaced, decentred, while the lights of the room were focused on the centre, on points where there was never anything. "The female sex is displaced and deformed, in the wrong place and of disproportionate size, and yet it seems to be able to move freely, to go wherever it wants. The

guras se tocan pero no se superponen, lo suficiente como para conformar un mundo, dibujar un mapa de intensidad variable donde la mutabilidad se convierte en contrato no firmado y la subjetividad adquiere un carácter radical.»<sup>1</sup>

C/C y MS

figures are touching but not superimposed, just enough to shape a world, to draw a map of variable intensity where mutability becomes an unsigned contract and subjectivity takes on a radical character.”<sup>1</sup>

C/C and MS

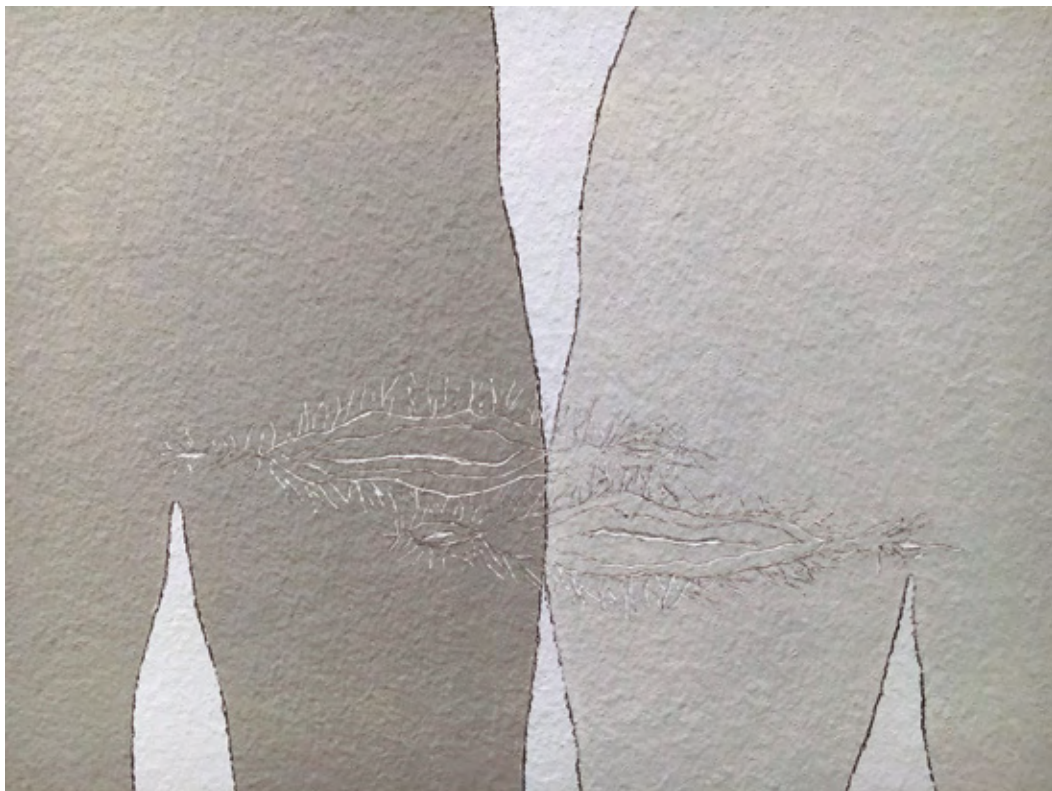
1.- Fragmento extraído de la ponencia impartida en el curso de verano *Mujer y creatividad*, Universidad Complutense, Ronda, Málaga, julio de 1995.

1.- Extract taken from the talk given by Cabello/Carceller in the summer course *Mujer y creatividad* [Women and Creativity], Complutense University, Ronda, Malaga, July 1995.



—  
*Vista parcial*  
Vista de instalación en MARCO, Vigo

—  
*Partial View*  
Installation view at MARCO, Vigo



—  
*Vista parcial*  
Detalle

—  
*Partial View*  
Detail

## Sin título (Autorretrato)

Septiembre 1994

Fotografía b/n sobre foam,  
medias, grapas, 14 x 47 cm

Esta pieza es un autorretrato del colectivo como pareja, donde la vinculación emocional se plasma en la sonrisa de ojos cerrados y la unión por la garganta, las voces grapadas y la media que, como cuando la utiliza el travesti para matizar su rostro, las unifica a ambas. La repetición y el doble son parte central de Cabello/Carceller: la mismidad es el mecanismo simbólico que equipara a lo uno con lo otro. Su poder es el del guiño con lo ontológicamente idéntico, el reconocerse como parte integrante de otro que es parte de sí mismo, un principio político de igualdad. «La asfixia provocada por un encerramiento entretejido sutilmente, un emborronamiento de los rostros de quienes, como criminales, hemos de escondernos, se entrelaza paradójica y casi compulsivamente con una sonrisa que no desea hacerle un hueco al espectador, ni desea ser incluida en el discurso de la “víctima”. Los ojos cerrados no devuelven una esperada mirada complaciente, ni tampoco aceptan la tolerancia.»<sup>1</sup>

MS

- 1.- Fragmento extraído de la ponencia impartida en el curso de verano *Mujer y creatividad*, Universidad Complutense, Ronda, Málaga, julio de 1995.

## Untitled (Self-Portrait)

September 1994

B/W photograph on foam, stocking,  
staples, 14 x 47 cm

This piece is a self-portrait of the collective as a couple, in which the emotional bond is rendered in the way they smile with their eyes closed and their union at the throat, their voices stapled together, and both contained within a stocking like those used by transvestites to soften their faces. Repetition and doubling are core to Cabello/Carceller: sameness is the symbolic mechanism that equates one with the other. Its power lies in the knowing nod to the ontologically identical, recognising oneself as an integral part of another who is part of oneself, a political principle of equality. “The suffocation caused by a subtly interwoven enclosure, a blurring of the faces of those of us who have to hide, like criminals, is paradoxically and almost compulsively intertwined with a smile which does not want to make space for the viewer, nor to be included in the discourse of the ‘victim’. The closed eyes do not return an expected indulgent gaze, and neither do they accept tolerance.”

MS

- 1.- Extract taken from the talk given by Cabello/Carceller in the summer course *Mujer y creatividad* [Women and Creativity], Complutense University, Ronda, Malaga, July 1995.



—  
*Sin título (Autorretrato)*

—  
*Untitled (Self-Portrait)*

## Sin título

Abril 1994

Pantalones vaqueros usados, medias, espuma. Medidas variables

*Sin título* formó parte de la primera exposición individual como colectivo, *Peccatum mutum*, presentada en mayo de 1994 en la sala L'Artesà de Barcelona. La exposición reunía un conjunto de trabajos que trataba abiertamente contenidos informados por las teorías feministas y lo queer, y el título hacía referencia al nombre histórico que desde los poderes políticos religiosos se utilizaba para denominar al lesbianismo.

Al igual que otros trabajos de la misma época, *Sin título* indaga en las contradicciones de la asunción de la dialéctica entre los géneros, pero también en la imposibilidad de personificar un ideal neutro. Los lenguajes corporales que imponen las sociedades heteronormativas constriñen y asfixian los cuerpos. Si a principios de los noventa el concepto de performatividad del género evidenciaba el carácter de construcción cultural de los géneros, también introducía en la discusión las dificultades que los cuerpos disidentes encuentran para liberarse y avanzar.

C/C

## Untitled

April 1994

Used jeans, stockings, foam. Dimensions variable.

*Untitled* was featured in the artists' first solo exhibition as a collective, *Peccatum mutum*, opened in May 1994 at L'Artesà in Barcelona. Bringing together a set of works that openly dealt with content informed by feminist theories and queerness, the title of the exhibition refers to the historical name used by religious political powers to denote lesbianism.

Like other pieces from the same period, this *Untitled* work explores the contradictions in adopting a dialectic between genders, but also the impossibility of personifying a neutral ideal. The types of body language imposed by heteronormative societies constrain and suffocate bodies. Whilst in the early 1990s the concept of gender performativity unmasked the nature of gender as a cultural construct, it also introduced into the discussion the difficulties dissident bodies encounter in liberating themselves and moving forward.

C/C





—  
*Sin título*  
Vista de instalación en Sala l'Artesá,  
Barcelona

—  
*Untitled*  
Installation view at Sala l'Artesá, Bar-  
celona

## Come y calla?

Marzo 1993 - Enero 2017

Guantes de goma, trapos y tres fotografías polaroid enmarcadas (personal de limpieza del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1993; personal de limpieza del MARCO, Vigo, 2016; personal de limpieza del CA2M, Madrid, 2017)

*Come y calla?* se presentó en el año 1993 en *Cultura, crisis, cultura* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Consistía en varios guantes de fregar rellenos, que se situaban sobre las barandillas y espejos de la institución y que iban acompañados de una pequeña foto polaroid del personal de limpieza de las salas de exposiciones, que en aquel momento eran todas mujeres. Este proyecto permite plegar los tiempos retrospectivos de la exposición, actualizado a través de la presencia del personal de limpieza del MARCO y el CA2M en el presente, a la vez que permite su entrada en escena en las salas de exposiciones fuera del tiempo invisible en el que realizan su trabajo. El paso del tiempo ha permitido introducir mínimamente otros géneros, a la vez que se ha producido una drástica reducción de las plantillas.

MS

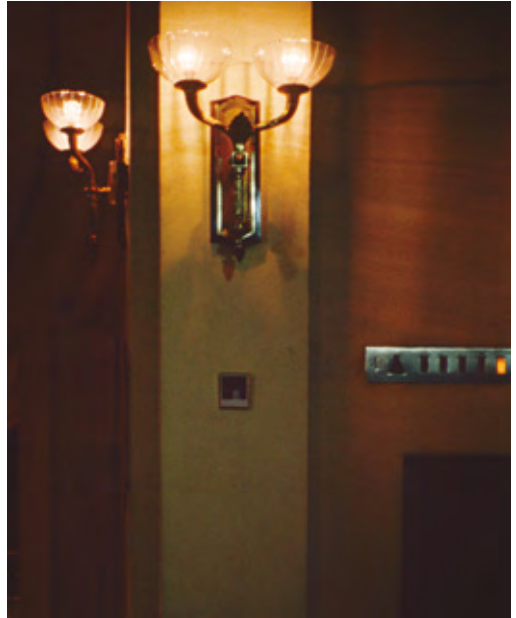
## Eat and Shut Up?

March 1993 - January 2017

Rubber gloves, cloths and three framed polaroids (cleaning staff at Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1993; cleaning staff at MARCO, Vigo, 2016; cleaning staff at CA2M, Madrid, 2017)

*Eat and Shut Up?* was presented in 1993 in *Culture, Crisis, Culture* at Círculo de Bellas Artes in Madrid. It consisted of several pairs of stuffed washing-up gloves placed on the handrails and mirrors of the institution accompanied by a small polaroid of the exhibition room cleaning staff, who at that time were all women. This project, updated by the presence of cleaning staff at MARCO and CA2M in the present, introduces a fold in the retrospective times of the exhibition, while also enabling the cleaners to make an appearance in the exhibition rooms outside the invisible time when they do their work. The passing of time reveals the introduction of other genders, however minimally, while at the same time testifying to the drastic reduction in the workforces.

MS



—  
*Come y calla?*  
 Vistas de instalación en Círculo de  
 Bellas Artes, Madrid

—  
*Eat and Shut Up?*  
 Installation views at Círculo de Bellas  
 Artes, Madrid



—  
*Come y calla?*  
Detalle de instalación en CA2M, Madrid

—  
*Eat and Shut Up?*  
Installation detail at CA2M, Madrid



—  
*Come y calla?*  
Vista de instalación en MARCO, Vigo

—  
*Eat and Shut Up?*  
Installation view at MARCO, Vigo



# Ficciones<sup>1</sup>

1998 - en proceso

«Aquellos espacios donde antaño se vivieron historias de transgresora felicidad han sido hoy abandonados, transformándose en lugares desolados, vacíos, producto de la huida ante la imposibilidad de vivir a ambos lados del espejo.»

George Stands<sup>2</sup>

«Un dios construyó un paraíso para un hombre y una mujer con identidades definidas. Desde que su historia se popularizó, sus supuestos descendientes acotamos territorios, construimos países y fronteras con el nunca reconocido fin de parecernos a ese dios que todo lo quiso controlar.»

Anónimo<sup>3</sup>

- 1.- Las *Ficciones* nº 1, 2, 5, 6, 7 y 8 fueron publicadas inicialmente bajo el título *Viaje itinerante hacia alguna parte (ficción nº 7)* en *Cabello/Carceller. Sin necesidad aparente de título (Cap. II)*, catálogo de exposición, Sala La Galle-  
ra, Consorci de Museus-Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. En ese catálogo, las distintas ficciones que componían la nº 7 aparecieron publicadas, por un error del equipo de diseño en la maquetación, como si fueran un único relato y eliminando la separación entre ellas, lo que imposibilitó su comprensión. Con el tiempo, cada una ha recuperado una numeración independiente. La numeración, en cualquier caso, no ha seguido nunca un orden cronológico. Comenzamos esta recopilación con las mismas citas con las que comenzáramos aquella primera publicación a principios de 1999.
- 2.- George Stands, *Queer Art, Space and Slavery*, March & Co., Nueva York, 1997, p. 145 (la traducción es nuestra).
- 3.- Texto anónimo escrito sobre la puerta de los retretes de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid.

**El armario (Ficción n° 1), 1998**

Hace calor. La temperatura sube y baja ajena a nuestra voluntad. Un rayo de luz clara como el infinito penetra a través de una rendija. El aire está enrarecido pero se siente un cierto placer al respirar lo tantas veces respirado. Este calor adormece. El cerebro se paraliza lentamente mientras la piel transpira sus pensamientos embotados. Resulta difícil admitir que una luz tan escasa permita por sí sola una visibilidad tan amplia. Durante años discutimos acerca del color de esa luz. En una fotografía se enfatizaría su azul intenso, pero la realidad poco tiene que ver con una fotografía. Hay muchas más posibilidades de las que creemos a la hora de establecer el color de un halo de luz, y parece ser que no todas ellas son válidas; pero todas ellas merecerían quizá ser tenidas en consideración. Por ello, decidimos que valía la pena intentar averiguar su color, si bien nunca nos pusimos de acuerdo en los resultados. El color de la luz depende en gran parte del poder de convicción del otro. Quizá nos hubiera ayudado contar con algo más de iluminación, aunque desde aquí dentro poco podíamos hacer para conseguirla. Quizá el color de la luz dependía de la temperatura ambiente, así que decidimos medirla. Como carecíamos de termómetros, optamos por inventar un sistema propio de medida. Ahí comenzaron los problemas. Nos resultó realmente difícil unificar criterios, así es que dejamos el asunto al azar. De este modo, la temperatura alcanzada dependería del estado de ánimo, por ejemplo, o de actos tan inocuos como tener los ojos cerrados o abiertos. La suma y división de las distintas posibilidades nos proporcionaba unos resultados para nosotras satisfactorios. Tras meses de medir la temperatura, detectamos sagazmente que no encontrábamos relación alguna entre el color que creíamos ver y la temperatura que creíamos notar, lo cual contradecía flagrantemente las enseñanzas que habíamos recibido; pero no podíamos obviar estos datos. Fue así como dimos por terminado el asunto de la luz y de la temperatura.

Es curioso cómo pasa el tiempo aquí dentro. Transcurrido el primer momento de estupor nos percatamos de que habíamos sido lo suficientemente previsoras como para traer un reloj con nosotras. La ventaja de tener un reloj es que no tienes que preocuparte por idear un nuevo sistema de medida; otros hicieron por ti ese trabajo antes. Ello te permite ganar tiempo. Colocamos el reloj en un espacio intermedio para que ambas pudiéramos mirarlo cuando quisiéramos sin necesidad de pedirnos permiso previamente; se pierde mucho tiempo en estas pequeñas cortesías. Decidimos anotar nuestras mediciones por separado. Así, contrastando los datos, sería mucho más difícil cometer errores (algunas veces el cansancio te confunde y la visión se nubla, y no siempre estás dispuesta a reconocer que eso te haya podido pasar a ti). Dividimos uno de nuestros folios en dos columnas y cada una comenzó sus anotaciones en una de ellas. Una semana después debíamos comprobar las anotaciones con el fin de determinar la época del año en la que nos encontrábamos. Lo cierto es que no pudimos hacerlo. No por cansancio, no porque quisiéramos posponerlo para contar meses en lugar de semanas, tan solo porque no pudimos ponernos



de acuerdo en el tiempo transcurrido. Nuestras anotaciones diferían; levemente, eso sí, pero diferían. Dado que el tiempo transcurrido ya había sido superado, resultaba imposible volver atrás para revisar el procedimiento metodológico y, puesto que ninguna de las dos parecía admitir el hecho de que podía haberse equivocado, disponer de dos anotaciones distintas no nos facilitaba el trabajo. Por ello, volvimos a optar por recurrir a una fórmula aleatoria. Comenzaríamos de nuevo y cada una de nosotras mediría una semana diferente. Éramos conscientes de que esto nos situaba en una posición extraña, puesto que evidenciaba el hecho de que, desde ese mismo momento, nuestros tiempos transcurrirían en una esfera diferente a la de los demás. En todo caso, aquello carecía de importancia, ya que el tiempo de los demás no parecía modificar demasiado las circunstancias aquí dentro. Y si algún día decidiéramos salir, siempre cabría la posibilidad de adoptar el tiempo de los otros, aunque no pudiéramos eludir que ello nos colocara en una posición poco confortable. Una vez tomada la decisión, procedimos a la cuenta del tiempo transcurrido y hasta el día de hoy no ha habido mayores complicaciones con respecto a las mediciones. Gracias a esta conclusión conseguimos ahorrar una cantidad considerable de tiempo.

Vivir en un espacio reducido no muy luminoso posee innumerables ventajas: una de ellas es que no caben muchas personas dentro; se reducen así al máximo los niveles de ansiedad.

**\_Grisés (Ficción n° 2), 1998**

En lugar de preocuparse por aquella extraña afección ocular, ella parecía estar siempre defendiendo su particular postura frente a lo que solía denominar «un pequeño desastre útil». Consideraba que la capacidad que permite apreciar el espectro de los colores al completo no constituía sino una carga que obligaba a quienes la «sufrían» a desmenuzar sus experiencias en una interminable descomposición descriptiva. Para quienes poseían esta capacidad, el mundo visual se convertía, según ella, en un conflicto perceptivo que exigía, de cara a una completa asimilación del exterior, un esfuerzo obstinadamente enfocado a la exasperante definición de cada elemento percibido. Este personal acercamiento la llevaba a afirmar que ese supuesto defecto que padecía y que la hacía ver sin apreciar las diferencias de color, manteniéndose en las escalas de grises que van del blanco al negro y/o viceversa, se erigía en indudable cualidad, y no al contrario. Su «defecto» no hacía sino alejarla de aquella concreción reduccionista para permitirle moverse en un terreno en que la riqueza de la gama gris constituía un acicate para lo que gustaba denominar «indefinición creativa».

Insistiendo en que ver en blanco y negro no era más que una ventaja sobre los demás, consiguió convencer a varias personas que llegaron a operarse para lograr, como ella, alcanzar una mayor libertad perceptiva que no les obligara a aferrarse a la concreción de una escala cromática tan definida.

**Acerca de la humedad y de sus extraordinarios efectos secundarios (Ficción nº 3)<sup>1</sup>, 2002**

«La corrosión causada por la humedad ambiental es el síntoma que más claramente se muestra en este tipo de patologías. Su descripción se hace difícil en este ensayo por afectar a individuos tipo poco habituales en los hábitats estudiados.»

Oscar Ellis<sup>2</sup>

«Porque la carrerilla se ha acabado, y ya no hay dientes para morder ni tiempo para crecer y envejecer, y ahora ya podemos reírnos de todas las historias, y dejarlas columpiarse una detrás de la otra, despacio, muy despacio, hasta que toquen el suelo.»

Elena Stancanelli<sup>3</sup>

Somos personas de clima seco y los ambientes húmedos, en principio, no nos sientan bien. Ello explica fácilmente por qué dudamos tanto antes de aceptar una propuesta que implicaba un cambio tan radical. No es que aquel tipo nos pareciera extraño —en el fondo todos somos un poco raros—, más bien el problema residía en ese silencio prolongado entre carraspeos que ofrecía como respuesta a nuestra insistente pregunta. La cuestión, en realidad, no era tan complicada: solo queríamos saber hasta qué punto podríamos encontrarnos con una excesiva humedad ambiental en aquel lugar. En el caso de que así fuera, no merecía la pena que iniciáramos el traslado.

Todos conocemos ya los efectos secundarios que el exceso de humedad exterior puede llegar a producir en personas como nosotras, y no estábamos en absoluto dispuestas a correr riesgo alguno; por ello se nos hacía tan necesario tener algunas referencias fiables. Por otro lado, el proyecto era francamente interesante y atractivo; de hecho, era de una singularidad extrema y quizá esa fuera la razón de que nuestra postura al final resultara un tanto *naïve* y termináramos conformándonos con una contestación más bien dudosa. Lo cierto es que ni siquiera podíamos imaginar lo que nos esperaba al final de aquel viaje; describirlo con palabras resulta casi imposible, y es que los resultados de esta insólita investigación apenas si pueden cuantificarse. Ni siquiera podemos afirmar o negar que la experiencia mereciera la pena.

El experimento surgió tras un largo proceso de deliberación. Su realización era aparentemente sencilla, aunque la interpretación hubiera de ser compleja y solo se pudieran establecer los parámetros de medida al final del trayecto. Básicamente, la idea consistía en introducir dos *aliens* fuertemente compenetrados en un microcosmos sectario ya constituido y observarles utilizando un espectador distante de baja intervención. De esta manera, sería posible cuantificar los cambios que podían llegar a generarse en la convivencia, así como anotar en qué medida esa injerencia externa podía modificar el código legislativo de usos y costumbres vigente en la comunidad. El método ODBI (Observación Distante de Baja Intervención) de observación distante empleado habitualmen-

te en la psicología clínica se perfilaba como el más adecuado para este caso. Evidentemente, la objetividad total en una investigación queda hoy ya absolutamente descartada; en el caso del método escogido, a todos nos resulta obvio que un observador extraño siempre se interpone por activa o por pasiva e interactúa con el microcosmos estudiado y que su interpretación está mediatizada por la posición que ocupa en una sociedad diferente. A pesar de ello, fue la herramienta elegida por considerarla todos como la más idónea y la menos nociva en este caso. Por otro lado, a nosotras también nos pareció la más adecuada, ya que apenas notaríamos la presencia del espectador (estamos acostumbradas a esa observación distante y de ello resulta que ya no modifique sustancialmente nuestra conducta). En nuestro caso, la novedad la constituiría el nuevo microcosmos al que viajaríamos, no como turistas accidentales, sino como ciudadanas de reciente incorporación. Las nuevas variables que se añadirían a este experimento, o más bien que se tenía pensado incorporar a él, serían dos: la primera, ampliar el marco interpretativo mediante el uso de una metodología combinada científico-artística y la segunda, introducir dos *aliens* a la vez. En experimentos anteriores se inoculó a individuos aislados y estos fueron succionados paulatinamente por la comunidad hasta su desaparición. Apenas queda ya huella del momento en el que fueron introducidos, tan solo unas fechas desperdigadas y alguna que otra ficha descriptiva. Sus allegados y familiares intentaron la recuperación, pero los individuos no respondían a los estímulos del pasado y persistían en actitudes empáticas con su nuevo hábitat.

Todos estos condicionantes convertían el experimento en una interesante vivencia no exenta de aventura. Si a ello le añadíamos el pequeño detalle de estar magníficamente remunerado (algo difícil de conseguir en el mundo de las artes visuales) y de que en estos momentos de nuestras vidas nos apetecía dar un giro de 180 grados, parecería que el sí era definitivo e irrevocable. Pero a la seducción que este viaje iniciático nos ofrecía se oponía la duda razonable. ¿Estaríamos siendo engañadas de nuevo en la descripción de los condicionantes externos y nos dirigiríamos a un abismo de difícil salida? La duda es una constante en nuestras vidas. Las dudas, como el miedo o el vértigo, ayudan a encaminar cada actuación, pero también pueden dificultar la toma de decisiones, así que, sin más preámbulo, decidimos aceptar la oferta y emprender el viaje.

Nunca sabremos si fue un error.

La humedad externa era asfixiante en la zona; no para individuos al uso, pero sí para elementos ya cargados de humedad interna. La sobrecarga de humedad nunca ha sido recomendada por las autoridades sanitarias y aunque no se han ofrecido explicaciones plausibles al respecto, tan solo advertencias con ciertos tintes alarmistas, todos y todas asumíamos la existencia de un peligro. Y fue ese factor, el exceso de humedad, el que alteró todo el experi-

mento y transformó para siempre nuestras vidas. Al principio apenas lo notamos y nos incorporamos a nuestro nuevo espacio sin grandes brusquedades: simplemente un día aparecimos allí y a nadie pareció importarle demasiado. Ello no nos extrañó, normalmente hace falta que pase un poco de tiempo para que la comunidad sea consciente de que existes y se plantee hasta qué punto puedes formar parte de ella y en qué condiciones te corresponde a ti habitarla. En estos casos conviene tener en consideración que el sentimiento de propiedad espacial se halla muy extendido entre los humanos y que el mero hecho de coincidir con otras personas en un lugar concreto no quiere decir que estés conviviendo con ellas realmente. Es por esta y otras razones por lo que la espera suele ser el primer eslabón en la cadena de acciones que conducen a la integración social. Y nosotras esperamos y observamos. Pensábamos entonces que la observación se vería interrumpida por la interacción con los demás, pero esa interacción nunca se dio, no al menos de la manera imaginada... Los demás desaparecieron de nuestro universo, incluido el observador distante. No hubo integración en la comunidad porque no hubo ningún deseo de formar parte de comunidad alguna. La humedad lo desdibujó todo. El líquido surgía por todas partes, de dentro a fuera y de fuera a dentro, y ese mismo líquido se convirtió en nuestro elemento y creó un nuevo paisaje y ya no quisimos salir de él nunca más. Voluntariamente, sin dolor y sin presiones, decidimos dejarnos succionar por el tacto informe de lo líquido, por el sabor ácido de la mezcla, por la visión translúcida a través del velo del aislamiento, por el olor viscoso y el sonido martilleante de lo húmedo.

- 1.- Esta ficción fue publicada por primera vez en t.i. (*todo incluido, o maneras contemporáneas de viajar a la utopía*), catálogo de exposición, Diputación Provincial de Málaga, marzo de 2002.
- 2.- Oscar Ellis, *Manual para el tratamiento de los síntomas de enfermedades reconocidas por la IOTI*, Scientific Research Press, Londres, 1999 (la traducción es nuestra).
- 3.- Elena Stancanelli, *Gasolina*, Reservoir Books, Barcelona, 1999.

**El Archivo (Ficción nº 4), 2009**

Toda esta historia comenzó con un anuncio insertado en las ofertas de trabajo de un conocido periódico:

SE BUSCA DIRECTOR/A DE ARCHIVO

Se ofrece:

Además del salario, el puesto de trabajo incluye vivienda propia en la sede del archivo. Una vez superado un periodo de prueba de seis meses, se garantiza contrato indefinido y prórroga a la edad de jubilación.

Se requiere:

Estudios superiores y de posgrado en gestión de archivos y documentación. Dedicación exclusiva. Conocimiento de tres idiomas oficiales comunitarios (se tendrá en cuenta el conocimiento de más idiomas). Buena disposición para vivir en condiciones de aislamiento. Se valorará muy positivamente la ausencia de empatía. El/la candidato/a deberá estar capacitado/a para alcanzar los más altos niveles de objetividad.

La vida de V. J. se iba destruyendo poco a poco y allí, frente a sus ojos, se encontraba una posible plataforma de salvación. Cuántas veces se había planteado la necesidad de un cambio pero no había tenido valor para emprender un camino que no sabía hacia dónde conduciría. No se podía decir que su actitud fuera la de una persona valiente; de hecho, nunca se le había reconocido fuerza de carácter, nunca había intentado imponer su opinión a nadie, ya que no podía afirmar con seguridad que tuviera una opinión definida en materia alguna. V. J. creía poseer las cualidades que se requerían en el anuncio, aunque dudaba de sus habilidades comunicativas para superar el proceso de selección.

Lentamente, su mano limpió el vaho del espejo y su mirada se confrontó con un rostro en el que estaban empezando a reconocerse las huellas de la edad. Quizá era hora ya de introducir algún dato serio en su biografía y de enfrentarse a sus miedos más íntimos. Durante años había intentado encontrar sentido a una existencia absurda a través de su relación con los demás. Al principio idolatró a unos progenitores que después le defraudarían profundamente, a lo mejor porque no esperaban nada de su criatura y por ello tampoco nada exigían, tan solo vagas muestras de cariño. Ellos también tuvieron que aceptar el hecho de que V. J., quién sabe si por carecer de hermanas y hermanos, no hubiera aprendido los códigos referenciales que permiten establecer las relaciones personales. La soledad de los cálidos días de domingo y la bruma de la calima habían ido construyendo una personalidad autosuficiente, cuyas necesidades afectivas cubrían los personajes de los relatos fantásticos y los video-

juegos. Tras el primer desengaño familiar, creyó, erróneamente como después se demostraría, que vendrían días de gloria «relacional». La ilusión y el ímpetu con que sostuvo sus deseos fueron de tal magnitud que sus ojos se cegaron a las evidencias. Afortunadamente, los demás sí entendieron la situación y actuaron en consecuencia, por lo que la tendencia leve a la idealización de sus semejantes que se había despertado en V. J. —especialmente la idealización de quienes mejor representaran el salto hacia el lado perverso de la vida— cayó pronto en el olvido. «Cada uno es como es, y eso apenas podemos cambiarlo», se decía para sus adentros.

Pero las hormonas dictan a menudo las acciones de unos cuerpos marcadamente influenciados por la química y, por ello, a pesar de la honda sensación de desasosiego que el contacto con los demás le terminaba produciendo, V. J. mantuvo un breve romance en el instituto. Una relación llena de pliegues y rupturas, de llantos e incomprensiones, de espinillas sorpresa y de momentos sublimes, de celos y desposesiones, de pérdida de una identidad que se funde en un cuerpo ajeno para despertar sujeta a la trampa del amasijo de huesos y carne que constituye el propio. Con todas sus imperfecciones y con todos sus brutales momentos de lucidez, aquella relación que hizo a V. J. ascender a los ardorosos cielos y descender en picado hasta el gélido olvido final, fue lo más cerca que estuvo el resto de su vida de otra persona, del conocimiento del amor y de la sensación de pérdida absoluta de la voluntad; una pérdida que ni siquiera el esporádico consumo de drogas consiguió igualar. Su cerebro se bloqueó temporalmente y de ese bloqueo surgió un nuevo ser aún más distante, aún más consciente de la lejanía de lo sublime, pero también más inseguro, sabedor de que solo tras la coraza de la indiferencia podría sobrevivir agazapado su espíritu sensible.

Necesitaba casi desesperadamente adueñarse de un espacio para sí. Casi desesperadamente, es decir, con el grado máximo de desesperación que sería posible alcanzar en sus circunstancias. Si se pudiera describir a las personas a través de su cronología, si los datos ordenados temporalmente a partir del nacimiento y, en algunos casos un poquito antes, nos informaran de la realidad que se esconde tras el rostro de una persona, deberíamos describir aquí esa realidad como una estructura integrada por elementos simples; su apariencia adquiriría la forma de una composición precubista. Nacer, crecer, amar no demasiado tiempo, estudiar, trabajar, apuntarse a la lista del paro, esperar, trabajar de nuevo, pasar los días, volverse a apuntar a la lista del paro, volver a estudiar... esperar, esperar, esperar. Quizá fuera por esta existencia carente de emociones afectivas por lo que V. J. sintió una atracción irresistible hacia el prerrequisito de la ausencia de empatía que leyó en el anuncio.

Aquella mañana alteraría irreversiblemente su existencia, o al menos eso iba a intentar. Por fin tendría una fecha que celebrar. Sin pensarlo dos veces se sentó en su mesa de trabajo —en realidad, la única de que disponía—, encendió el ordenador, buceó en

sus carpetas y rastreó en su memoria con el fin de elaborar el más verosímil y profesional *currículum vitae* imaginable. Actualmente, en el campo de las humanidades no hay muchos trabajos disponibles y la competencia es feroz, por lo que, ante este tipo de informes, que son también nuestra tarjeta de presentación, nos suele invadir una no siempre confesable sensación de angustia. Observar las pocas líneas a las que se reducen los momentos más trascendentes de tu vida laboral y de tu preparación personal produce un extraño vértigo del que es mejor olvidarse si se quiere seguir adelante. V. J. lo hizo así y, con toda la meticulosidad de la que fue capaz, comenzó a enumerar los cursos realizados, los idiomas hablados y escritos —más de cinco, afirmó, sabiendo que casi nunca se comprueba el nivel real. Sin embargo, cuando ya tenía el documento preparado le embargaron las dudas y, mientras daba vueltas por la habitación pensando en su nuevo destino, decidió que no debía permitir que un simple listado le representara en un momento decisivo como este. Tenía que llegar como fuera a la entrevista. Para conseguirlo decidió añadir un breve texto teórico en el que intentó explicar en profundidad el porqué de su interés en la dirección de un archivo, su posición personal con respecto a la posibilidad de ampliar los parámetros bajo los que se articulan los campos descriptivos y, sobre todo, hizo hincapié en su absoluta disponibilidad vital para el puesto, así como en la importancia de disponer de una formación técnica en el tema, lo que, opinaba, garantizaba al máximo su objetividad con respecto a la clasificación y conservación de los objetos de los que presumiblemente se responsabilizaría en el futuro.

Y así fue como V. J. envió el *e-mail* que transformaría su destino. Y puede que también el nuestro. Tras varios días de nerviosa espera, justo antes de comenzar el mes de agosto, cuando la ciudad dormita envuelta en un calor desesperante y las vacaciones se acercan, en su bandeja de entrada apareció la respuesta. Con los nervios a flor de piel, abrió el correo y comprobó para su regocijo que le ofrecían una cita para la entrevista personal. Todavía no lo había conseguido, pero su objetivo se estaba acercando. Sin demora respondió afirmativamente, aceptando la oferta recibida, y se preparó para el examen que tendría que pasar esa misma tarde. Pero, ¿cómo prepararse bien si desconocía la verdadera naturaleza del trabajo? ¿De qué clase de archivo estarían hablando? Armó su cuerpo con sus mejores ropas, aquellas que le daban un aire de asexuada dignidad y concedían el beneficio de la duda, y se dirigió a la dirección indicada.

El encuentro tuvo lugar en el edificio preparado para acoger el archivo. El taxi se paró en una propiedad cercana a un polígono industrial, prácticamente en tierra de nadie, un no lugar de los suburbios cercado por unas rejas tras las cuales se podía contemplar la anodina construcción. Con suma amabilidad le hicieron pasar a la habitación donde se desarrollaría el proceso de selección: un test de personalidad, la comprobación de datos curriculares y, tras ello, la temida y deseada entrevista personal.



Frente a su interlocutor V. J. se creció por segundos. Todo lo prometido parecía ser verdad: se trataba de un proyecto financiado por una fundación pública que consistía en unificar un material pre-existente; pero además deberían adquirirse nuevos fondos con los que mejorar la dotación inicial. El propósito fundamental podía resumirse en reunir todo el material autobiográfico realizado en el siglo xx, que pudiera ayudarnos a comprender y descubrir los modos de vida y las aspiraciones de ciudadanos «anónimos» que hubieran habitado en la región. Disponían de una gran cantidad de espacio y la nueva dirección podría contratar a su propio equipo, pero sabían que no se trataba de un trabajo fácil: «es evidente que no puede describirse exhaustivamente el archivo de una sociedad, de una cultura o una civilización; ni aun sin duda el archivo de toda una época», comentó el entrevistador citando pomposamente a Foucault. «En su totalidad el archivo no es descriptible, y es incontorneable en su actualidad», le contestó V. J., continuando con la referencia e imaginando que con ello el trabajo estaría más cerca de pertenecerle. «Buscamos a una persona comprometida con el puesto y que desee dedicarle su vida profesional», continuó el entrevistador. «Esperamos a alguien que analice con la máxima objetividad los documentos encontrados y que sea capaz de clasificarlos evitando jerarquías innecesarias. No sabemos qué nos deparará el futuro, pero sí tenemos el deseo de que los usuarios de este archivo puedan disponer del mayor número de opciones posibles para poder acercarse a lo que buscan. Somos conscientes —dijo— de la dificultad de desarrollar esta tarea y de la implicación que será necesaria, por lo que no estamos interesados en personas que prioricen su vida personal sobre la dedicación a la dirección de este proyecto. Si aceptara el puesto, su fidelidad para con el archivo deberá ser total. Como todos sabemos, disponer del mayor número posible de originales se hará necesario en breve para toda investigación, y por ello debemos facilitar a nuestros científicos el acceso directo a las fuentes. Se esperará de usted un trabajo metódico centrado en el documento y en sus enunciados, desapasionado para con interpretaciones particulares, que garantice una visión donde los elementos almacenados hablen por sí mismos y nos den su versión de los hechos.»

La conversación continuó durante al menos una hora más. Mientras V. J. asentía y afirmaba reunir todas las cualidades exigidas, defendió su proyecto con convicción pero sin vehemencia, algo para lo que le ayudó su personalidad taimada. Finalmente, obtuvo lo que tanto anhelaba. La dirección fue suya y su incorporación inmediata. En poco tiempo se dio a conocer por la seriedad del trabajo realizado y se convirtió en un ejemplo a seguir. Los ciudadanos confiaban en el proyecto y no tardaron en comenzar a donar sus objetos personales por el bien de la investigación: a menudo se trataba de narraciones de vidas frustradas; en otras ocasiones ejemplo de la felicidad conseguida con esfuerzo. La totalidad representada a través de fragmentos desconectados entre sí. Pero un día llegó al archivo un documento que hizo temblar

el pulso de V. J. Tenía la costumbre de revisar personalmente las entradas y allí, frente a sus ojos, la pequeña hoja de papel se agrandaba. Aquella carta... la escritura temblorosa de adolescente... su confesión... la prueba de una devoción casi enfermiza... su pasado más íntimo reaparecía de golpe. V. J. miró a su alrededor con los ojos enrojecidos y comprobó que nadie se encontraba cerca en ese momento. Modificó el registro y destruyó apresuradamente el documento. Así fue la primera vez de V. J.

- 1.- Esta ficción fue publicada originalmente en checo (*Atlas Transformace*, transit.cz, Praga, 2009) y posteriormente traducida al inglés en *Atlas of Transformation*, jrp/ringier, Zúrich, Suiza, 2010, pp. 48-51. La versión en castellano apareció publicada en *Cabello/Carceller. Archivo: Drag modelos*, catálogo de exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 2011, pp. 54-59. Todas las versiones de este texto en diferentes idiomas han sido traducidas de modo que el género de sus protagonistas permanezca indefinido.

### **Circunstancia (Ficción nº 5), 1998**

Cuando has decidido difuminarte, terminan desapareciendo los rasgos esenciales de tu carácter. En nuestro caso, y tras años de vivir en la indefinición, creímos que quizá había llegado el momento de buscar esas particularidades perdidas en el conglomerado de nuestra existencia. Supuestamente eres tú y tu circunstancia; por lo tanto, para volver a definirte, y siempre considerando la posibilidad de que el método pudiera no ser del todo correcto, bastaría con encontrar a Circunstancia para que a continuación el Yo retornara de su mano sin mayores obstáculos.

Inmediatamente nos pusimos manos a la obra. La ventaja de ser dos personas que han compartido la misma Circunstancia es que siempre puedes dividirla para localizarla y ganar con ello tiempo en la búsqueda. Cuanto antes la encuentras, antes te defines y más pronto recuperas tu propia singularidad (ignorábamos por aquel entonces si Circunstancia sería lo suficientemente sagaz como para averiguar sin equivocarse qué Yo correspondería a cada una de nosotras). Tras considerar diferentes posibilidades, llegamos a la conclusión de que podría ser más fácil de lo que pensábamos. Quisiera o no, Circunstancia tenía con nosotras una relación muy próxima; al fin y al cabo, ella nos conocía y además habría tenido que moverse alguna vez en los mismos círculos de amistades que nosotras. Decidimos, por tanto, comenzar elaborando una lista de nuestros conocidos, iniciando una minuciosa tarea recopiladora con la que intentamos recuperar los nombres de todos aquellos que alguna vez se habían cruzado en nuestro camino. Al lado de cada uno de los recordados dejamos espacio para anotar su dirección, teléfono, *e-mail*, fax... con el fin de que, una vez terminada la labor de archivo, resultara más sencilla su localización. En el trabajo de búsqueda que nos habíamos planteado, la exactitud parecía vinculante para poder alcanzar los objetivos: un nombre olvidado y las posibilidades de éxito podrían reducirse a cero.

En realidad, resultaba tremendamente improbable que, si localizábamos a todo el mundo, no diéramos con la dirección actual de Circunstancia. Pero aun en el caso de que esto ocurriera, el rastro podía servirnos para volver a hablar con alguien que la hubiera tratado en los últimos tiempos. Nos sería de mucha ayuda disponer de una descripción suya lo más aproximada posible, ya que nosotras hacía tiempo que no la veíamos y, aunque ella sí debería de reconocernos fácilmente, pudiera ser que no le apeteciera ayudarnos y prefiriera desviar su camino, dejándonos en este estado para siempre.

Una vez completada la lista, comenzamos las llamadas telefónicas y en poco tiempo conseguimos hacernos con algunos datos superfluos sobre su carácter. Conseguir una descripción más exacta terminó desvelándose como una tarea imposible. Es cierto que mucha gente la conocía, pero ya había transcurrido mucho tiempo desde que habían tenido contacto con ella por última vez y no la recordaban,

o no querían recordarla bien. El mutismo relativo a sus actividades actuales parecía ser la tónica general en todo lo relacionado con nuestra Circunstancia. Comenzaba, pues, a preocuparnos la idea de que, en el hipotético caso de que no la localizáramos, nunca consiguiéramos encontrar a nuestros Yos de nuevo. ¿Quién sabe en qué condiciones estarían desarrollándose en esta situación de semiabandono? Y, lo que era aún peor, ¿quién sabe si habrían decidido iniciar una vida paralela compartiendo identidad con cualquiera?

Ante estos pensamientos tormentosos, transformamos una búsqueda que había comenzado metódicamente en un caos de acciones espontáneas y la frialdad inicial se volvió desesperación. Esa fue nuestra perdición. Con las prisas comenzamos a mezclar los datos obtenidos. Lo cierto es que una vez reunidos, todos ellos completaban perfectamente el puzle que nos conduciría a nuestro destino; es verdad, no podemos negarlo, que a través de las informaciones que nos facilitaron acabamos finalmente localizando a Circunstancia. Y es también cierto que Circunstancia, muy amablemente, no tuvo ningún problema en devolvernos a nuestros Yos respectivos e iniciar con nosotras una nueva vida. Pero en los últimos tiempos, y tras analizar minuciosamente los hechos, no podemos dejar de pensar que quizá nos equivocamos de Circunstancia.

**De los andamiajes y otros elementos recurrentes (Ficción nº 6), 1998**

Permanecieron durante mucho rato de pie contemplando aquel inmenso territorio deshabitado. De donde venían habían desaparecido completamente los espacios vacíos, cada centímetro cuadrado del suelo o bien había sido ya edificado o bien estaba en pleno proceso de construcción. En muchos casos resultaba difícil reconocer si el edificio se hallaba en ruinas o si lo que estaban haciendo era reformarlo. Algunas casas tenían la cara tapada por andamios entelados, que impedían la visibilidad tanto a los de dentro como a los de fuera, y en otras los trabajos apresurados obstaculizaban el establecimiento de un contacto verbal con sus moradores. Esta actividad febril dificultaba la concentración y había terminado originando anomalías perceptivas en los ciudadanos. Los doctores sostenían enfáticamente que no encontraban ninguna relación causa-efecto entre ambos fenómenos; pero los médicos en aquella época no gozaban de gran credibilidad, no solo porque sus sueldos dependían directamente de los mismos que se dedicaban a la construcción de edificios, sino también porque se habían hecho públicos algunos casos de endogamia en su designación. Como fuera que aquella situación parecía prolongarse indefinidamente, una gran cantidad de habitantes optó por fingir que no estaba sucediendo nada relevante; al fin y al cabo, si habían aguantado hasta entonces, resultaba difícil creer que no pudieran seguir haciéndolo. Con el tiempo, el aguante se transformó en costumbre y el pesar desapareció. Otros no consiguieron aceptarlo e iniciaron un exilio extraño, puesto que allá donde se instalaban emprendían la construcción de nuevos edificios —refugios para cobijarse— y, lentamente, iban reproduciendo el mismo espacio caótico del que procedían. Las obras se sucedían y las enfermedades pronto comenzaban a recrudecerse.

Ante esta situación, unos pocos decidieron que carecía de sentido apartarse de los demás para volver a construir los mismos hábitáculos y que quizá resultara más interesante diseñar nuevos espacios. Para ello, abandonaron a sus antiguos conocidos y se lanzaron a la búsqueda de un enclave apropiado. Cuando creyeron encontrarlo, se afanaron en la producción de formas fantásticas sin percatarse de que la diferencia formal no afectaba al ruido y las molestias de la construcción. El resultado terminó pareciéndose demasiado al obtenido en anteriores experimentos. Fue por ello que unos pocos disconformes con el cariz que iban tomando las cosas optaron por alejarse de sus amigos y buscar un lugar vacío donde poder vivir sin elevar edificación alguna. Y al final consiguieron encontrarlo: un inmenso espacio deshabitado ajeno a la presencia humana. Entre todos decidieron ocuparlo sin necesidad de recurrir al asentamiento de molestos cimientos y al funcionamiento de ruidosa maquinaria. Pero al cabo de los años se dieron cuenta de que una enfermedad no diagnosticada con anterioridad se había extendido entre ellos. Casi todos habían desarrollado un extraño vértigo ante los espacios vacíos.

**Habitación incómoda (Ficción nº 7), 1998**

Por una sencilla razón no podíamos cambiar las dos sillas de sitio: no conseguíamos encontrar otra forma de colocarlas. De veras nos hubiera gustado hacerlo, pero cuando algo se convierte en imposible parece más razonable tratar de cambiar su significado que seguir empuñándose en modificar su aspecto. El problema no radicaba tanto en el tamaño de aquel lugar como en el hecho de que su diseño impedía una utilización cómoda del mismo. El suelo no solo era ligeramente deslizante, sino que además poseía diferentes grados de inclinación, por ello se hacía necesario ocupar con las sillas una parcela de espacio más reducida de lo que sería deseable. La peculiaridad del emplazamiento se veía reforzada por el hecho de que ambos muebles debieran necesariamente situarse uno enfrente del otro. En un primer momento, tanto el lugar encontrado como su orientación nos parecieron satisfactorios. Solo al cabo de interminables jornadas nos dimos cuenta de lo peculiar de este modo de vida.

Sentadas frente a frente durante horas, la faz de la otra terminó constituyéndose en nuestro único paisaje. Lentamente, dejamos de percibir la apariencia de un mundo exterior para llegar a un estadio de reclusión visual que, si no hubiera sido porque nos conocíamos tan bien, nos habría hecho sospechar la existencia de unas ciertas reminiscencias religiosas. Una vez alcanzado este crítico estado contemplativo, apreciamos una gama infinita de posibilidades en la orientación de la mirada. Puedes elegir qué parte del rostro deseas enfocar, puedes elegir diluir los contornos, mirar de soslayo, puedes incluso ignorar la mirada del otro y analizar el color de sus ojos... Realizados los primeros experimentos visuales, concluimos que sería más interesante estudiar el porqué de esta situación. Obviando el hecho de que los seres humanos casi nunca hemos podido resolver satisfactoriamente los porqués, al menos no si los llevamos hasta sus últimas consecuencias, nos entregamos con fervor a esta nueva actividad. Y una equívoca deducción obtuvimos de ello: la mirada ejercía tal control sobre nuestro cerebro que nos impedía escuchar las palabras, por eso resultó demasiado complicado intentar argumentar los pros y los contras de este nuestro nuevo modo de habitar la existencia. Dicen que al fracaso es mejor no darle la espalda, pero lo más interesante de fracasar en un empeño es que puedes pasar a otro asunto sin sentir remordimientos. Así lo hicimos. Reconocida la imposibilidad de iniciar una comunicación verbal fluida, y dado que ya habíamos transitado por los caminos más formales del acto de mirar, decidimos concentrar, al menos temporalmente, toda nuestra atención en lo mirado.

Fue entonces cuando nos dimos cuenta de que si optas por focalizar tu mirada en la otra que tienes enfrente, si lo haces con fruición y te despojas de convencionalismos sociales, corres el riesgo de descubrir la razón de dichos convencionalismos.

**\_Piscina (Ficción nº 8), 1998**

Mientras permanecíamos entretenidas contando la cuadrícula, las horas parecían pasar más despacio. Detener el tiempo no dejaba de ser, sin embargo, una estúpida quimera construida a partir de miles de minutos desperdiciados por aquella narcótica actividad redundante. Encontrar el balance entre nuestra necesidad de alargar cada momento y la de disfrutarlo al máximo resultaba difícil, pues ambas actividades parecían contradecirse. De todos modos, la estrategia de contar cuadrículas, aquellas teselas azul cielo, parecía estar bastante extendida y era considerada como la más adecuada a nuestra situación. Aquel era nuestro espacio y disfrutarlo en su totalidad resultaba apropiado, ¿qué mejor idea que recorrerlo y reconocerlo palmo a palmo, centímetro a centímetro? Esta podía ser la manera idónea de aprender a apreciarlo y con el tiempo hacerlo nuestro. Sin embargo, la constante sospecha de que la táctica escogida era errónea no dejaba de acecharnos: mientras contábamos teselas, nuestros sentidos se hallaban entumecidos por una tarea ajena al propio deseo.

Al principio habíamos manifestado una sincera atracción por la posibilidad de disfrutar de un espacio propio, un lugar que otros habían hecho suyo antes y que ahora, por fin, había pasado a formar parte de nuestro imaginario. Se abrían ante nosotras cientos de posibles nuevas experiencias amparadas por una cierta legitimidad recién adquirida. Pero no pasó demasiado tiempo antes de que el recuento de teselas ocupara nuestra mente con obcecada insistencia, forzándonos a buscar «el balance entre la necesidad de alargar cada momento y la de disfrutarlo al máximo». Cuando quisimos darnos cuenta, aquel espacio azul había pasado a ser nuestro único lugar, estancia ineludible por la que pasear nuestras dudas sin que nadie pareciera reparar en ellas. Recorrido una y otra vez, observado desde todos sus ángulos, el espacio había perdido su inicial encanto, provocándonos un estado de agotamiento continuado que nos obligaba a reemprender la búsqueda. Esta se convertiría entonces en nuestro nuevo modo de vida, quizá como una forma distinta de conseguir que el tiempo transcurriera más despacio.

**Distrito Federal: la búsqueda del archivo (Ficción n° 9)', 2013**

«[...] para una élite social, los elementos de los grupos subalternos tienen siempre algo de bárbaro y patológico.»

Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*

«Te llamas a ti mismo artista y ni siquiera sabes huir de tus responsabilidades.»

Jane Bowles, *Dos damas muy serias*

«Aquellos que son verdaderamente contemporáneos, que en realidad pertenecen a su tiempo, son aquellos que no coinciden perfectamente con él ni se ajustan a sus pretensiones. Son por ello, en este sentido, irrelevantes (no actuales); pero, justamente por ello, justamente a través de esta diferencia y de este anacronismo, son capaces más que los demás de percibir y entender su tiempo [...] Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos, pues, precisamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella.»

Giorgio Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo?*<sup>2</sup>

\* \* \* \*

Este relato no va a ser una crónica, sino el fragmentario resultado de una deriva personal.

\* \* \* \*

## LA LLEGADA

Llegada al aeropuerto Juárez Internacional en México Distrito Federal (DF) en la madrugada del 4 de diciembre de 2012.

Ese día comienza nuestra búsqueda en Ciudad de México de puntos de reunión que nos permitan dibujar un mapa diferente de la ciudad —más adelante profundizaremos en ello—. Por alguna razón, que no consideramos necesario explicar, no sentimos atracción por los lugares comunes: ni físicos ni psicológicos. Las historias hacia las que dirigimos la mirada no aspiran a ser las más populares, ni siquiera las más interesantes para la mayoría; tampoco ejemplares. Son solo historias, pequeños acontecimientos que dicen mucho por lo que tienen de anecdótico. Gotas de agua que a menudo colman vasos. Es curioso el odio que puede llegar a generar un hecho anecdótico, la suma de unos pocos gestos individuales que parecen hacer tambalearse el orden social, quizá por lo que tienen de insignificantes. Quizá porque la rebeldía gratuita es la que con más eficacia demuestra lo absurdo de las normas impuestas.

¿Qué es eso de una rebeldía gratuita? ¿Por qué banalizamos con este adjetivo sobre la integridad de un gesto opositor? No signifi-



ca lo que puede parecer en una primera lectura. Consideramos de una rebeldía gratuita aquellos gestos que no buscan compensación material inmediata, es decir, que se hacen gratuitamente, independientemente de que a veces, con el paso del tiempo y el cambio de circunstancias, hayan podido llegar a generar algún beneficio a sus protagonistas de antaño. Eso no altera la importancia del momento de rebeldía, la sensación de vértigo y pérdida de control, de riesgo radical. Entendemos también que los beneficios son solo económicos para quienes viven anclados en una economía de mercado; los hay de otro tipo, se contabilizan con mucha mayor dificultad, pero existen, aunque no puedan premiarse en un sistema de valores neoliberal, y de ahí la gratuidad del gesto. La rebeldía gratuita no se transforma en actos heroicos porque no cree en el discurso de la heroicidad, esa mitología patriarcal que ensalza el suicidio personal, la destrucción vital. Construye diferente, construye diferencias que no son fácilmente perceptibles en su contemporaneidad, quizá por ausencia de vocabulario en los discursos para nombrarlas; su tiempo es un tiempo futuro, más allá de una hermenéutica del acá. Sus acciones necesariamente producen cambios, quizá porque, como afirmara Hannah Arendt: «una fuerte aversión a obedecer viene acompañada a menudo por una aversión igualmente fuerte a dominar y a mandar»<sup>3</sup>. Y quien siente esa aversión no puede reproducir los modelos dominantes, no va a sentirse a gusto en ellos, busca crear espacios donde liberarse de la misma idea de autoridad.

El lenguaje, sin embargo, no es gratuito en ningún sentido, se construye de significantes ambivalentes a través de los cuales se emiten juicios de valor, así un adjetivo equipara aquello a lo que no se quiere poner valor de mercado con algo «arbitrario, sin fundamento».

\* \* \* \*

## EL INICIO

Alojamiento en la Colonia San Rafael, Delegación Cuauhtémoc. La ubicación cerca del centro nos iba a permitir movernos con facilidad por la ciudad. En todo caso, no nos gusta ubicarnos en las periferias urbanas, por muchas razones...

La ciudad nos recibió con una manifestación que transcurría por el Paseo de la Reforma en protesta por las detenciones y encarcelaciones que habían tenido lugar a raíz de las manifestaciones en contra de la toma de posesión del presidente Enrique Peña Nieto. El sábado 1 de diciembre las revueltas en las calles de lo que ahora se conoce como 1Dmx habían copado los titulares de la prensa internacional, fueron convocadas por el movimiento #YoSoy132 y por diferentes partidos políticos y colectivos activistas. Las protestas fueron contundentemente contestadas por la policía, se desató la violencia, que fue a su vez reprimida con más violencia y las detenciones «aleatorias» se sucedieron. Manifestarse en las calles es a menudo una acción de alto riesgo. Muchos afirman para disuadir

que manifestarse es un acto gratuito que no conduce a nada, y lo es, pero no en el sentido que ellos desearían, cuando la gente se levanta aun consciente de que a cambio solo obtendrá represión, su movimiento, por muy ligero que sea, modificará el estado de la materia circundante. Por ejemplo, frente al nerviosismo que le producen las protestas en las calles, el actual Gobierno de España va a endurecer sus leyes para que la gente no pueda manifestarse sin un guión prefijado y supervisado desde el Ministerio del Interior. Hay actos gratuitos, como las pequeñas manifestaciones sin control gubernamental, que nos demuestran el inmenso miedo que algunos gobernantes de las democracias tienen a la libertad de expresión de sus ciudadanos, siempre más débiles que ellos. ¿O no? Su fuerza radica en evidenciar que aquellos han perdido el poder y solo pueden recuperarlo con la violencia. El poder que necesita de la coacción y la fuerza no es poder, no resulta convincente, ha perdido la partida y por ello tiene que recurrir a medios extremos para sostener el dominio. Recuperamos el texto de Arendt en su análisis de las relaciones entre poder y violencia: «políticamente hablando, es insuficiente decir que poder y violencia no son la misma cosa. El poder y la violencia son opuestos; allí donde uno domina absolutamente falta el otro. La violencia aparece donde el poder está en peligro pero, confiada a su propio impulso, acaba por hacer desaparecer al poder... hablar de poder no violento constituye en realidad una redundancia»<sup>4</sup>.

Nuestro encuentro con la manifestación fue casual, caminábamos a la presentación de un libro en el Museo de Antropología. Coincidíamos con sus editoras en el hotelito en el que nos alojábamos, un lugar de encuentro de intelectuales y artistas situado en un barrio aún sin gentrificar. Caminar es la mejor manera de conocer una ciudad, al menos para nosotras, caminar y perderse, no tanto sin un objetivo fijo como asediando perimetralmente el objetivo. Hay ya una tradición cultural: Baudelaire, Walter Benjamin, Dadá, la Internacional Situacionista... Siempre París... pero estábamos en DF y casi todo el mundo coincidía en desaconsejarnos una deriva nocturna. Si las viajeras hiciéramos caso de todos los consejos que recibimos no viajaríamos. Una de las razones que nos llevó a embarcarnos en este proyecto fue precisamente esa. Se supone que las mujeres tenemos más riesgo de ser agredidas físicamente que los hombres, se supone que es porque se supone que somos más débiles; es una opinión universalmente extendida que ese riesgo se incrementa en las ciudades y sobre todo por la noche. Se supone que las personas velamos sobre todo por nuestra integridad física. Entonces, el sentido común debería empujarnos a encerrarnos en casa, o a no salir si no es custodiadas por algún ejemplar del sexo fuerte, que nos proteja del resto de ejemplares del sexo fuerte gracias a un pacto patriarcal que, con el paso del tiempo, ha dejado de ser necesario nombrar. Si no comportarse así conlleva tanto riesgo físico, ¿por qué en muchas ciudades los bares, clubes, etc. de reunión de lesbianas están en las zonas más peligrosas? Con suerte, están en las zonas más aisladas de las zonas menos peligrosas.

Dicen que para analizar bien los hechos hay que remontarse al origen de los mismos, nosotras no lo tenemos tan claro, sobre todo porque en investigación cultural te puedes equivocar fácilmente de origen. Por eso situamos nuestra búsqueda en una época concreta que no fue elegida al azar. Queríamos rastrear la existencia de las mujeres en Ciudad de México en los años de los movimientos revolucionarios de los setenta, la década en la que se extendió la segunda ola feminista y las artistas, como grupo, se repolitizaron. Como hiciéramos anteriormente en Buenos Aires, no buscábamos documentar, solo rastrear entre algunos escenarios y personas que nos pudieran transmitir experiencias menos idealizadas de unos años cuyas huellas se perdieron borradas por el febril materialismo de mediados de los ochenta. Íbamos a dejarnos llevar. Si sabes hacerlo, es el proceso el que te lleva y no tú quien lo dirige, así los resultados pueden ser la consecuencia de decisiones absurdas o hechos fortuitos. La información que existe sobre las vidas de las mujeres disidentes es casi nula en comparación con la sobredosis de datos que hay sobre otros grupos sociales. La disidencia sexual feminista puso en evidencia la relación nada natural existente entre los deseos sexuales, la organización social y las políticas conservadoras. Su historia se desarrolla junto a mujeres lesbianas despolitizadas en una época convulsa. Esas otras mujeres que con el simple gesto de vivir en el espacio público una sexualidad alejada de la norma desestabilizaban el orden social, a la vez que ponían sus vidas en peligro. Queríamos saber cómo era ese espacio público, si quedaban vestigios a pesar del tiempo transcurrido. Sabíamos que era más que un poco utópico, no se respeta la herencia del indeseable, suele quedar solo como un recuerdo en las memorias individuales. La presencia de las lesbianas amigaba excepcionalmente tanto a la derecha como a la izquierda más ortodoxa, ambas veían la homosexualidad como una patología a curar. También las activistas lesbianas eran en el 75 rechazadas por algunas feministas heterosexuales... igual que en Estados Unidos. ¿Será la cercanía fronteriza? ¿O será la sinceridad de quien enseña sus heridas para que nos sirvan de muestra y podamos aprender a curar las nuestras? Han sido fricciones recurrentes que en otros países no se han querido reconocer. Esas discusiones públicas sirvieron para darse cuenta de la fuerza de la sexualidad como arma política y de cómo la política organizaba las relaciones personales, penetraba literalmente en los cuerpos controlando su productividad. Tan solo queríamos saber más; de primera mano. Y con ese saber más, abrir puertas que a veces no logran verse, pero que están ahí, camufladas en la pared blanca del cubo blanco, de ese blanco que no es uno, porque hay muchos.

\* \* \* \*

## LOS ARCHIVOS

El Maratón Guadalupe-Reyes se encontraba muy próximo. Oficialmente no es fiesta todo el mes en México, pero extraoficialmente el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, comienzan los rituales de la

Navidad y también las vacaciones universitarias. En principio, nuestra búsqueda no se iba a desarrollar en la universidad, y además aún quedaban muchos días por delante, por lo que el ambiente festivo no debía importarnos demasiado. No somos personas disciplinadas y hay que disfrutar del momento. Era nuestra primera estancia en DF y preferíamos comenzar por intentar aprehender la ciudad, al menos mínimamente, ya que claramente no pisábamos sobre seguro. Sin embargo, sí empezamos a contactar con gente con la que compartíamos conocidos comunes y que pensábamos que podía ayudarnos. Buscábamos en dos direcciones, por un lado necesitábamos obtener información de quienes hubieran vivido la noche y el movimiento feminista lesbiano en sus inicios, pero sobre todo nos interesaba ubicar los espacios de reunión que nos permitieran dibujar nuestra psicogeografía particular. Parece fácil decirlo, pero no es tan fácil conseguirlo. Muchas se fueron de la ciudad y otras no quieren hablar del pasado. El cambio legislativo ha sido grande en DF, no así en el resto del país. También suponemos que para mucha gente es el momento de pasar página; quizá, como ocurre en otros contextos, una vivencia mercantilizada de lo queer está borrando la memoria histórica. Y una cierta amnesia permite la reconciliación con un entorno que nunca pidió perdón ni quiso ayudar a explicar los porqués.

Como primer paso creíamos que lo más fácil era empezar por visitar los archivos existentes y a partir de ellos ver hasta dónde nos conducían. México no vivió oficialmente una dictadura y esa apariencia de democracia significó que la represión de las fuerzas de izquierda no fuera tan contundente como para borrar las huellas de los acontecimientos y a la mayoría de sus protagonistas. Por ejemplo, en 1973, la dramaturga Nancy Cárdenas es entrevistada para el informativo *24 horas*, siendo recordada como la primera mujer que aparece públicamente dando la cara como lesbiana en la televisión mexicana. En 1975, junto con Carlos Monsiváis publicó el *Manifiesto en defensa de los derechos homosexuales* en México y en 1978 encabezó la primera marcha del orgullo gay en la plaza de las Tres Culturas. En este sentido, México fue pionero con respecto a otros países latinoamericanos.

Antes de viajar a DF supimos de la existencia del Archivo Histórico Lésbico de México «Nancy Cárdenas» y llegamos con la idea de usarlo como punto de partida desde donde iniciar nuestra voluntariamente azarosa búsqueda. Suponíamos que el archivo se habría ocupado también de esas mujeres que, por moverse fuera del activismo y por no estar en las universidades, pareciera que nunca hubieran existido. Llegar hasta el archivo resultaba además aparentemente sencillo, pues aparecía en la web como muy accesible, con un teléfono y una dirección a la que dirigirse.

Pero, al igual que hiciéramos antes en Argentina, nos interesaba además rastrear la relación que podía haber existido entre las artistas y el activismo, si es que había habido alguna, para intentar encontrar esas conexiones que se dieron entre ambos dentro del feminismo, sobre todo dentro del feminismo lesbiano. Dos de las personas que creíamos que podían aportarnos mayor cantidad de datos sobre esta cuestión se encontraban ahora en Argentina, lo que supuso

una cierta decepción inicial. De todos modos, a través de una amiga común nos pusimos en contacto con una artista feminista que a lo largo de los años había ido reuniendo un archivo sobre las prácticas artísticas interdisciplinarias en México. Al parecer, ella conocía a bastante gente. Desde el PUEG<sup>5</sup> también intentaron ayudarnos a comunicarnos con distintas mujeres que podían a su vez contarnos sobre lo que buscábamos. Hurgamos además en el archivo de ExTeresa... no contenía lo que buscábamos. Pero en este particular viaje queríamos principalmente entrar en contacto directo con las fuentes; se trataba de indagar entre quienes estaban en la ciudad. Queríamos deducir a partir de lo que aparece en escena. Como lo hubiera hecho el mismísimo Auguste Dupin<sup>6</sup>, buscábamos desentrañar una historia a través de las huellas que han quedado allí donde tuvo lugar. Esto, pensábamos, nos daría una información de primera mano, que solo puede obtenerse con la observación directa. A lo mejor menos completa, pero siempre más sorpresiva.

Decidimos comenzar por estos archivos sin descartar tampoco otras fuentes. Una decisión que marcaría el resultado de este viaje y que sería el origen de nuestro fracaso. Fracasamos porque aquello que nos encontramos fue sensiblemente diferente a aquello que buscábamos, aunque, sin duda, mucho más interesante. Nunca llegamos a dibujar nuestra psicogeografía particular, quizá porque nos perdimos en los detalles.

\* \* \* \*

#### DE ALGUNOS FRACASOS Y ALGUNOS LOCALES

DF parece no tener fin. Afortunadamente, la frecuencia del metro es la mejor que hemos probado en nuestros viajes y eso facilita las cosas para quienes necesitan atravesar la ciudad constantemente y evitar los interminables atascos. Como siempre, es el medio de transporte de trabajadores y estudiantes, cierto mundo del arte no acostumbra a pisar sus andenes. El metro de México nos resultó particularmente enriquecedor. La política de género en los medios de transporte deviene en un interesante experimento performativo. Como en Manila o El Cairo, hay vagones separados para mujeres, también zonas separadas en los andenes de algunas estaciones para «mujeres y niños (menores de doce años)». Pero aquí hablábamos el mismo idioma, aunque con diferentes matices, y eso nos permitía interactuar de otra manera. Un control más férreo se acciona en horas punta, vallas separadoras y policías dividen los espacios y activan la frontera. El colectivo «mujeres» debe ser protegido del colectivo «hombres», ese es el mensaje implícito en la acción. Esto convierte a los policías del metro en policías del género, es cierto que también de la edad, pero mayoritariamente del género. «Puras mujeres, puras mujeres no más», nos repiten constantemente. Ante la insistencia en recordárnoslo —no es necesario especificar por cuál de las dos— y una agresividad mal disimulada en algunos casos, decidimos que solo usaríamos esos vagones. Un gesto gratuito. Un día que no llevábamos mucha prisa y en

el que tampoco había demasiada gente en el andén, al ser advertidas —o sea, paradas una vez más—, nos aventuramos a preguntarle a una de las policías por los criterios que empleaba para dilucidar quién era mujer y quién no. Sabíamos que era una cuestión compleja, ha habido muchos debates al respecto dentro del feminismo, en preguntas como esa se encuentra el origen de la «traumática» escisión queer. Pensemos que quizá, ya que parecía tenerlo tan claro, su respuesta aportaría soluciones a esas interminables discusiones que ya llevan décadas generando ríos de tinta y para las que hay que inventar expresiones y vocablos nuevos, unas veces con más fortuna que otras. No tuvimos mucho éxito. La policía nos miró, se rió de sí misma y su sonrisa final fue la respuesta que encontramos. No sabemos qué hacer con ese comentario sin palabras, con una escurridiza disculpa que finalmente escapara musitada entre risas nerviosas, pero quizá este relato pueda ser útil para alguien que quiera aventurarse en el escabroso terreno de las definiciones categóricas.

«¡Diez pesos le vale, diez pesos le cuesta!» Fue la frase que más escuchamos en DF. Se puede comprar casi cualquier cosa en el metro: crema de manos, cursos de matemáticas, pastilleros, memorias USB, manuales para resolver psicotécnicos en entrevistas de trabajo, agendas, reglas de curvas, todos los grandes éxitos musicales.. un desfile interminable. La gente tiene que buscarse la vida como puede. Hay más variedad de productos que en Buenos Aires y también hay sectores específicos muy desfavorecidos, muchos ciegos sobreviven como vendedores ambulantes, son mayoritariamente los que llevan la música y los que la llevan más alta, a un volumen insoportable. Duro imaginarse así, pero la falta de empatía social es una de las cualidades humanas más apreciada por este sistema neoliberal hacia el que caminamos como autómatas alocados. Hay que reservar las cualidades empáticas para el *marketing*.

Como ya anunciábamos, este relato no es una crónica, no consideramos necesario realizar una descripción pormenorizada de nuestro viaje. La decisión de comenzar por los archivos fue solo en parte equivocada. Es cierto que parecía una opción fácil y también que tenía un punto idólatra, buscar en el archivo permite revisar, tener en la mano, los documentos *originales*. La cursiva aquí enfatiza la paradoja de que la mayoría de los documentos que se suelen conservar en este tipo de archivos se compone de fotocopias o noticias en periódicos. Aunque no quedan ya muchas copias de los documentos, el valor no se lo da esa perversa unicidad, sino el hecho de haberlos reunido y hacerlos dialogar entre ellos, dando otra versión de la alteridad. ¿Qué puede llevar a alguien a guardar durante tantos años esa ingente cantidad de papeles y fotografías que componen estos archivos minoritarios? ¿Por qué acarrear esos pequeños (a veces no tanto) almacenes? Evidentemente, cada caso requiere un acercamiento distinto. A veces son acciones arriesgadas, como es el caso de Graciela Carnevale, quien preservó durante la dictadura argentina un archivo personal a través del cual se puede ahora comprender la importancia de acciones colectivas como Tucumán Arde. En un momento

dado, ella tuvo que tomar la decisión de deshacerse de algunos documentos que podían poner en peligro a los implicados:

«[...] en una situación en la que una sentía muy cercana la posibilidad de una represión, o de sufrir un allanamiento en la casa, me encontré con una responsabilidad muy grande, con un problema; porque por una cuestión personal podía poner en peligro la vida de otros. La cuestión era salvar documentos o salvar vidas. Así que sobre todo destruí, de eso me acuerdo perfectamente, el libro de reuniones y otros materiales que podía tener ahí, y muchos otros documentos [...]»<sup>7</sup>

En otros casos, el archivo tiene una intención legitimadora, esperando que en el futuro se introduzcan en las genealogías hegemónicas prácticas que nacieron intencionadamente contrahegemónicas. Esta opción es especialmente válida para cubrir las ausencias en centros de documentación y colecciones institucionales, aunque la réplica a menudo no deja de ser interesada y contradictoria. Muchos archivos personales, al igual que las colecciones privadas, ofrecen un punto de vista unidireccional de los acontecimientos. Otras veces se actúa en defensa de intereses colectivos y se intenta recoger la totalidad de las actividades de grupos que emergieron en momentos históricos hostiles, pues borrarlos por completo era la condición perseguida desde los grupos hegemónicos para que las nuevas generaciones ignoraran sus postulados. Hay muchas, muchas razones para reunir un archivo, y algo de acto de fe en ello, fe en la utilidad de la información, constancia metódica también. Lo opuesto a nosotras.

Como ya hemos comentado, desde el principio del viaje iniciamos varias búsquedas en paralelo, cada una con distintos resultados. Por un lado, con información recogida a través de personas conocidas, publicaciones de distintas fuentes y trabajo «derivado», es decir, paseando la ciudad, fuimos reuniendo información sobre los bares y espacios de encuentro de las mujeres lesbianas en la actualidad. A partir de ahí pudimos ir anotando diferentes nombres y direcciones de bares y también de alguna casa particular en la que se celebraban en el pasado asiduamente fiestas que sustituían la falta de infraestructuras. Hubo casos en los que la localización fue vaga, no es fácil recordar direcciones exactas, y menos aquellas a las que se acude por la noche, y también muchos otros en los que la transformación radical del edificio no dejaba intuir la atmósfera que por esa zona se había respirado. También hay que reseñar aquí que el terremoto de 1985 destruyó o dañó irremediablemente muchos edificios de la ciudad. A pesar de ello, tanto la dispersión como la escasez de lugares, como pisar las calles que los rodeaban, nos dio una información impagable. Hicimos muchas preguntas, y al hacerlas pudimos constatar cómo la memoria se estaba perdiendo, igual que se ha ido perdiendo en tantas otras ciudades. Las preguntas generan preguntas generan preguntas. Alguien antes o después querrá obtener respuestas concretas. Nosotras disponíamos de poco tiempo, suficiente para intuir, insuficiente para conocer en profundidad.

La relación de muchas mujeres con los lugares de ambiente ha sido siempre ambivalente. El Safari en los inicios, después el Nueve, el Bali, el Blue In, el Enigma... La novelista Gilda Salinas escribió un libro de relatos sobre el Safari, uno de los escasos acercamientos a la realidad del ambiente. Nos lo comenta Bertha de la Maza, que dirige la librería gay y lesbiana Voces en Tinta. Nos cuenta muchas más cosas... Las librerías son otro lugar de contacto, pero empezaron mucho después, primero fueron la noche y el alcohol, después la cultura... Los bares por un lado construyen identidad, por otro te confrontan con lo que no quieres ver. Una categoría social impuesta reúne a menudo en el mismo grupo a personas incompatibles, con la particularidad de que esta categoría presupone un acercamiento sexual entre los individuos que la componen. Los bares suelen reunir en un pequeño espacio a personas no siempre compatibles. Esa sensación extraña de estar muy cerca y muy lejos. Estos lugares poseen frecuentemente el oscuro atractivo de lo abyecto. Y las ciudades marcan además las pautas de relación, cada una tiene un carácter diferenciado. En DF los bares fueron también sitios de los que huir, demasiado alcohol, demasiada violencia, sobre todo demasiada violencia... Esto fue una sorpresa que no esperábamos, pero la violencia impregna el ambiente y es un problema difícil de erradicar. Afluía en distintos relatos, cruzaba épocas... nos cambió el sentido del viaje.

\* \* \* \*

#### LA BÚSQUEDA

La localización del Archivo Histórico Lésbico de México «Nancy Cárdenas» fue una tarea un poco más complicada de lo que habíamos previsto en un principio. Para nosotras, sin embargo, este constituía una herramienta de trabajo que considerábamos fundamental, por lo que no nos resistíamos a abandonar su búsqueda, en la creencia de que nos proporcionaría datos esenciales. Encontramos una página web que mostraba uno de esos diseños torpes que tanto gustan a muchas organizaciones feministas, con mezclas de colores que redundan en rosas, azules o morados y una gráfica que intenta trasladarnos a unos años setenta moderadamente psicodélicos. Nos resultaba familiar, por lo que nada nos hizo sospechar. La información coincidía también con la que figuraba en el Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica. Pero, como habíamos encontrado en la web datos que podían situar el archivo en otro lugar diferente, preguntamos a amigas que a su vez preguntaron a amigas, que nos dijeron que el archivo había sido cedido a una universidad. Buscamos de nuevo en la web, pero los datos que obteníamos nos conducían a un callejón sin salida. Informaciones contradictorias. Cual detectives de novela decidimos situarnos en el lugar del crimen, optando por dejar de preguntar y pasar a visitar físicamente el CDAHL (Centro de Documentación y Archivo Histórico Lésbico «Nancy Cárdenas») en la dirección que aparecía claramente indicada en casi todas las páginas que visitamos: Prolongación Lucas Alamán 11, col. del Parque, Delegación



Venustiano Carranza, en un horario de 13:30 a 18:30. Tomamos el metro, línea 4, estación Fray Servando, y nos dirigimos allí.

La estación Fray Servando se eleva sobre el Eje 2 Oriente, frente a un parque. Nombrado Jardín Periodistas Ilustres, el parque sirve ahora de casa a personas que aprovechan la soleada mañana para asearse y esperar nada. Cruzamos y atravesamos el «jardín» hacia la calle Prolongación Lucas Alamán. Anduvimos un rato con cara de des-piste hasta que, sí... debía de ser ahí... un edificio pequeño pintado de color morado; seguro que era ahí. Efectivamente, el número 11. Entramos y, quizá por ser viernes, no había nadie atendiendo, pareciera que el edificio estuviera vacío. Subimos a la primera planta y encontramos una vigilante que nos preguntó qué deseábamos. Le explicamos que buscábamos un archivo lesbiano y nos miró con cara de sorpresa: «no, nada de lesbianas». Le preguntamos por el centro de documentación o la biblioteca y nos contestó que estaba cerrada hacía tiempo y que no podía ayudarnos. Insistimos: «pero esta dirección figura en Internet. Se trata del Centro de Documentación y Archivo Histórico Lésbico “Nancy Cárdenas”. Esta es la dirección que aparece...». «Aquí no hay nada de eso ni lo ha habido nunca, debe de ser un error. Aquí no es.» Solución: volver otro día e intentarlo de nuevo.

Y así lo hicimos. Regresamos días después y obtuvimos la misma respuesta. La biblioteca de la planta primera seguía cerrada, aun así preguntamos en otra biblioteca del barrio que estaba en el mismo edificio y nos confirmaron que allí nunca había habido nada de lesbianas, eso era seguro, ni siquiera habían oído hablar de ello.

Volvimos al metro, línea 4. Un chico entró en el vagón, «No quiero robar», nos gritaba mientras paseaba entre nosotros, eso era lo último que quería hacer; lo había hecho antes, pero ahora había cambiado. Llevaba una especie de bolsa de tela en la mano y la tiró al suelo. De la bolsa salieron un montón de cristales rotos. El chico se tumbó y golpeó el brazo con fuerza sobre los cristales rotos, contra el suelo. No quería robar, había aprendido otras cosas. Nos bajábamos en la siguiente estación.

Esta segunda visita infructuosa nos permitió darnos cuenta de la necesidad de intensificar la búsqueda, pues lo que a primera vista parecía un hecho fortuito, podía fácilmente convertirse en algo habitual. Cuando buscas bares o sitios de reunión de mujeres a través de la web es normal encontrarse un montón de información desfasada, por lo que también es relativamente fácil encontrarse en sitios inhóspitos de las ciudades, en horas extrañas, ante puertas cerradas. Aquí podía suceder lo mismo con los archivos. Por otra parte, empezábamos a intuir que el hecho de encontrar dificultades para localizar el archivo nos proporcionaba otro tipo de información sobre lo que suponía disponer de una documentación de estas características en una ciudad como el DF, sobre su utilidad o sobre el interés por hacerla accesible.

Continuamos, pues, intentando llegar a conclusiones efectivas. Si el Archivo «Nancy Cárdenas» no estaba en Prolongación Lucas Alamán, la alternativa que nos quedaba era la universidad. Y por ahí

buscamos, aunque a primera vista no pareciera una decisión acertada pues, si el archivo estaba allí, estaba muy bien escondido. Efectivamente parecía que la Universidad Autónoma de la Ciudad de México tenía un Centro Académico de la Memoria de Nuestra América (CAME-NA) donde se albergaba el Archivo Gregorio y Marta Selser; pero ahí no decía nada del CDAHL y, además, a través de la página web de la UACM, clicar CAME-NA te conducía inexorablemente a: *Service Temporarily Unavailable*. Lo intentamos en numerosas ocasiones en días diferentes y siempre el mismo resultado, por lo que de nuevo solo quedaba acudir allí personalmente.

Mientras tanto, proseguimos con nuestras investigaciones sobre los bares y las madejas empezaron a enredarse. Personajes que se cruzan, nombres, calles, historias personales... Nancy Cárdenas reaparecerá en forma de personaje real, con un archivo propio. El archivo histórico lésbico no es uno. La violencia en los bares atraviesa diferentes épocas hasta llegar a la actualidad..

\* \*

Visitamos los murales de las hermanas Greenwood, Grace y Marion, en el mercado Abelardo L. Rodríguez. Las primeras pintoras muralistas resultaron ser estadounidenses. Las narraciones revolucionarias se mantienen en sus pinturas. Los puestos se hacían sobre los muros, arrinconan las escenas.

\* \*

*A priori* todo hace suponer que el ideal de un archivero es hacer accesibles los documentos que se encuentran custodiados en su archivo. La accesibilidad a las fuentes es, de hecho, uno de los grandes problemas con los que los investigadores suelen encontrarse. Los documentos que nosotras buscábamos habían sido reunidos por personas que tenían una implicación personal con aquello que custodiaban; personas que habían tomado diferentes decisiones sobre su ubicación final. Nosotras no disponíamos de mucho tiempo, por lo que tuvimos que avanzar forzadas por la situación. Con respecto a buscar el cruce entre artistas y activistas lesbianas, hubo que desistir, en mes y medio fue completamente imposible obtener una cita de la artista que se supone había reunido documentación sobre la época y a la que todo el mundo nos refería insistentemente; no nos ofreció ninguna alternativa para su consulta, por lo que esa documentación se quedó «en el armario». Cerramos, por tanto, esa línea de investigación para centrarnos en la acción política y en los bares, esos lugares de los que el activismo podía nutrirse, pero con los que fue a menudo incompatible. En los años setenta, la lesbiana con conciencia política, sobre todo aquella con conciencia feminista, se encontraba desubicada frente a la parodia patriarcal que se reproducía en muchos de ellos. Demasiado tarde y demasiado pronto para todas ellas, es a raíz de sus actitudes y acciones cruzadas que se termi-

na hablando de la performatividad del género, pero en otro contexto geopolítico, en vidas parecidas solo en parte. México no es Estados Unidos no es España. Fuera de lugar y en otro lugar el mismo traje no nos viste de la misma manera.

Mientras unas puertas se cerraban, otras se abrían. Estas primeras experiencias nos hacían sospechar tanto de la custodia de las instituciones sobre los archivos minoritarios como de los particulares que atesoran documentos. Sin embargo, un acontecimiento vino a sacarnos del estancamiento y a enmarañar más la situación. Tirando del hilo de los contactos que nos facilitaron, intentamos hablar con dos personas que podían aclararnos un poco qué pasaba realmente con el archivo: ¿estaba aún custodiado por la UACM o había desaparecido de allí también, como parecía vaticinar la web? En caso afirmativo, ¿estaba abierto a cualquier investigador? ¿Abarcaban sus fondos desde los años setenta? Y otras muchas cuestiones.

Una de estas personas había escrito mucho sobre la historia del lesbianismo en Latinoamérica, era sin duda un muy buen consejo hablar con ella, aunque fuera un poco joven como para haber vivido los setenta. Por lo visto, era quien había cedido el archivo a la universidad y podía facilitarnos información de primera mano, así como indicarnos si seguía allí y en cuál de los campus estaba. Una búsqueda informada podía sernos muy útil, pero, además, había otras cosas que queríamos saber y que quizá no localizáramos en los archivos, o al menos no en el tiempo de que disponíamos. Intentamos hablar con ella, pero nunca contestó nuestro correo, por lo que dimos esa vía también por cerrada.

En todo caso, pronto supimos que ese no era el único archivo que podíamos consultar. A diferencia de Buenos Aires, en México más activistas se habían preocupado por mantener la memoria histórica esperando un futuro mejor que su presente. La artista chilena Julia Antivilo nos comentó que había otra persona que también podía ayudarnos, se trataba de Yan María Yaoyólotl Castro. Tenía una larga historia dentro del movimiento feminista lésbico, fue una de las fundadoras de Lesbos y Oikabeth, los primeros grupos activistas de lesbianas en México, y además poseía un archivo propio, pero solo se podía acceder a él a través de ella. Pesadilla de nuevo. Otra barrera infranqueable. De todos modos, le escribimos con igual entusiasmo que al resto. La diferencia se hizo notar enseguida. Yaoyólotl representaba la diferencia dentro de la diferencia.

Cuatro días después de recibir nuestro *mail* se puso en contacto con nosotras. Con mucho gusto nos recibiría y nos mostraría su archivo.

\* \* \* \*

## EL ENCUENTRO

Conocer a Yan María fue como recibir una bofetada de idealismo. Su sola presencia contestaba a todas nuestras preguntas. Los movimientos revolucionarios no murieron, seguirán vivos mientras personas

como ella sigan creyendo y transmitiendo que este mundo puede ser otro y que los seres humanos no somos mercancías para traficar con ellas. Se encontró con nosotras en una avenida cerca de su casa próxima a Coyoacán, nos presentamos y, para acercarnos aún más, tomamos un pesero<sup>8</sup> —un tanto diminuto para nuestros estándares—. Caminamos. Cruzamos a un patio interior. Subimos la escalera y nos invitó a entrar en su apartamento.

Yan vive en un archivo. Allí estaba todo y aún más. Reunido y clasificado. La casa era muy pequeña y la documentación ocupaba la casi totalidad de la vivienda. Estanterías de archivadores y pilas de documentos se agrupaban en la habitación principal. Todo clasificado por fechas y temas, un montón de historias sobre el movimiento feminista lesbiano en México. Aunque somos reconocidas ateas, hicimos con Yan una ceremonia ritual indígena dirigida a las diosas y a continuación empezamos a conocernos. Le hablamos sobre nosotras, pues nuestro método de trabajo nos impide trabajar con personas que desconozcan el contexto en el que pueden aparecer ellas o sus palabras. Yan, por su parte, había adoptado un nombre que reivindicaba su pasado indígena y estaba ahora trabajando con los movimientos de mujeres indígenas de América, intentando recuperar una memoria que el genocidio sin fin prácticamente ha borrado. Aunque nunca del todo. Al igual que Ilse Fusková en Argentina, Yan María, como muchas otras feministas de los setenta, ha vuelto su mirada a la Tierra y practica un conservacionismo radical que busca el equilibrio ecológico. Su entusiasmo es contagioso y, aunque nuestras ideas no coincidan de partida, fuimos encontrando muchos puntos en común. Nosotras somos unas degeneradas, ella cree que las teorías de género matan el feminismo con su constante cuestionamiento del signifi- cante mujer y privilegian a los hombres. En parte sí, en parte no... no se pueden sacar las cosas de contexto y Berkeley no es DF, ni tampoco la selva, ni las teorías de género surgieron en una cultura masacrada. No se puede matar al mensajero porque no te guste el mensaje, pensamos. El problema es cómo se está entendiendo todo esto en México, o en Chile... Un «feminismo sin mujeres»<sup>9</sup> es un insulto al feminismo, piensa Yan. Intentamos explicarle que la performatividad del género no supone la desaparición del sujeto político mujer, solo cuestiona el esencialismo... Seguimos, el archivo es un marco incomparable para la discusión. Huele al pasado, huele a realidad. Estamos sentadas en una obra de arte total. No dan ganas de hojear. No dan ganas de alterarlo. No dan ganas de saber más. Tan solo de vivirlo.

Así nos enteramos del conflicto. Es lo que más nos gustó de Yan. No elude los conflictos, mete el dedo en la llaga aunque salpique. Eso permite conocer. El camino de los feminismos estuvo lleno de conflictos, aparentemente menores cuando se describen secamente, pero inmensos en las diferentes utopías que planteaban, por eso nos interesan tanto. Y por fin encontramos a alguien con quien poder hablar sin necesidad de invocar un consenso innecesario, la libertad se aprecia en el disenso. ¿Qué pasó con el archivo? ¿Por qué hay dos? ¿Incluso tres? ¿Por qué no se unieron fuerzas? Parece ser que

hubo un conflicto severo con respecto al archivo, con respecto a lo que debía ser, a cuál era su función y dónde debía estar. El archivo de Yan es un archivo sobre el feminismo lesbiano, y en su ortodoxia reside su fuerza. Para Yan no existe otro archivo. Hubo intención de hacer otro, pero ella entiende que lo destruyeron al disolver sus fondos. Nosotras no podemos argumentar en contra porque carecemos de datos. Ya los tendremos. En una cosa sí tiene razón, la historia de las feministas lesbianas no es la historia del movimiento homosexual, puede intentar cruzarse porque ambas coinciden en muchos momentos, pero no son iguales. El movimiento homosexual fue mayoritariamente masculino, aunque una de sus figuras más visibles en México, por no decir la más visible, fuera Nancy Cárdenas. Igual que el movimiento feminista fue mayoritariamente heterosexual, aunque dentro de él se gestara la disidencia lesbiana. Las mujeres feministas lesbianas no podían integrarse fácilmente en ninguno de los dos: en el primero porque no cuestionaba la estructura patriarcal de la sociedad, en el segundo porque una parte importante de él no cuestionaba la heteronorma. En el caso de Yan, además de una formación feminista y lesbiana, hay que considerar que posee una gran conciencia de clase, algo que compartió con muchas de las feministas lesbianas y que el movimiento homosexual perdió por el camino.

Olivier Debroise escribió *Traidor, ¿y tú?*, una novela que publicó el Museo Tamayo y que amablemente nos prestó nuestro anfitrión Miguel Legaria. En su novela, Debroise describe el México de los años veinte y treinta a través de su personaje principal, Stefan Dabrowski. Homosexual y miembro del Partido Comunista, esa «doble militancia» que practica, en ambos casos en la clandestinidad, muestra las dificultades que había para conjugar ambas opciones, la ruptura interna.

Hay un cierto distanciamiento hacia el movimiento homosexual en Yan, quizá no pudo ser de otro modo. La izquierda también rechazaba la homosexualidad (no con la virulencia que exhibe la derecha, pero sí con desprecio y/o paternalismo) y la diferencia sexual se sitúa en tierra de nadie. Al no ser acogida en las utopías revolucionarias, deberá cuestionar su posición en el mundo. Pero el papel de las mujeres y el de los hombres es completamente distinto en este frente, el movimiento gay no reclama un cambio social radical, solo de hábitos sexuales: ¿qué podía entonces ofrecerles a las mujeres el movimiento de liberación homosexual? Otra vez un papel secundario, otra vez aparcar la mayoría de sus demandas con el fin de aunar fuerzas. Unos resultados demasiado pobres para tanto esfuerzo; la resistencia política es agotadora, desgasta demasiado como para perder el tiempo. Además, dentro del movimiento homosexual se dan comportamientos machistas que no están siendo cuestionados desde sus propias filas. Mejor ir por libre y pactar cuando sea necesario. Se constituye el separatismo lesbiano.

Mientras charlamos, los ojos se van muy lejos, leen las cubiertas de los libros, escudriñan las etiquetas escritas a mano. No hay base de datos, es un archivo de otro tiempo, demasiado ingente para una sola persona. Pero ahí está, al final el más accesible de

todos los archivos que buscábamos, no necesita institución alguna que lo muestre. La archivera cree en él y en la necesidad de comunicar; para que no desaparezca la documentación, para que no desaparezca la memoria del movimiento lésbico-feminista.

\* \* \* \*

*Me gusta ir a la marcha bollera porque  
me gusta estar rodeada de mujeres.  
Mujeres desnudas marchando.  
Reclutamos. Reclutamos..  
No hay nadie diciéndonos dónde debemos ser o estar..  
Resiste. Grita.  
Resiste. Resiste. Grita..  
No hay nadie diciéndonos dónde debemos ser o estar..  
Tan solo somos esta enorme masa fuerte de furia feminista.  
Orgullosas de ser bolleras, orgullosas de ser bolleras..  
Resiste. Resiste..  
Furia feminista. Resiste. Furia feminista.  
Fue el sueño que tuve cuando era niña  
Y ahora está pasando  
Fue el sueño que tuve cuando era niña  
Y ahora está pasando en mi vida adulta.*

(Le Tigre, «Dyke March 2001», en *Feminist Sweepstakes*, 2001)

\* \* \* \*

## LOS OTROS

El encuentro con Yan nos abrió los ojos sobre las dificultades para localizar el otro gran archivo. Ella afirmaba que había sido desmembrado y que había perdido por tanto su identidad. Pero nosotras no desistimos. Como nadie más nos contestaba y no era posible, a través de la información de la que disponíamos, situar con claridad su ubicación en los campus de la UACM, decidimos usar una mediación.

Nos dirigimos entonces a las oficinas centrales de Inmujeres (Instituto nacional de las Mujeres) en la calle Tacuba. Allí, en su centro de documentación, nos recibió Ana Sánchez. Hay un título en Biblioteconomía junto a su puesto de trabajo. Tras el mostrador, unas pocas estanterías, en parte ocupadas con material de escritorio, juguetes. Explicamos a Ana que buscábamos el CDAHL y le enseñamos la web donde aparece la dirección. Le contamos que habíamos estado allí, pero nos dijeron que no hay nada. Ella insiste en que eso no es posible y se dispone a ayudarnos, así es que sale de la sala donde nos encontramos para llamar por teléfono. Antes nos ha sacado todos los documentos de los que dispone donde cree que podemos encontrar algunos de los datos que buscamos. Mientras tanto, una señora situada tras el mostrador nos dice que vende dulces, y hay un

listado de esos productos con sus precios impresos por detrás de la tableta informativa del centro. Le compramos amaranto y pepitas.

Ana vuelve de hacer su llamada y nos comenta que efectivamente no contestan el teléfono. Sigue revisando y comprobando en Internet la información que le hemos dado. Se vuelve a ir. A la vuelta nos dice que el número 11 no existe y que del plantel de la UACM es muy raro pero no contestan. La mujer que vende dulces tiene un ayudante que va sacando las bolsitas de detrás de las estanterías de libros. Ambos tienen un brazo inutilizado. Ana decide llamar a una amiga, y esta le comunica que el archivo está en el Colectivo Sol. También nos sugiere buscar en Cuernavaca, donde, nos explica, hay centros de documentación. La cosa se va complicando. Ana es extraordinariamente amable y eficaz. Seguiremos en contacto.

Por la tarde decidimos hacer una visita a la SEP (Secretaría de Educación Pública) para ver los murales de Diego Rivera. La izquierda revolucionaria tuvo sus propios artistas, artistas que empatizaban con sus espectadores y no vivían en un limbo tautológico como muchos ahora. En un rincón algo apartado hay un fresco con el retrato de sor Juana Inés de la Cruz pintado por Roberto Montenegro. Recordamos a Montenegro por el amanerado pescador de tez oscura *Mateo el negro* (*pescador de Mallorca*) colgado en el MUNAL (Museo Nacional de Bellas Artes) que habíamos visitado otro día. La cartela rezaba: «Roberto Montenegro, pintor de tradición finisecular, fue becado por la Academia para estudiar en Europa en la segunda década del siglo xx. En Mallorca entró en contacto con el renacimiento cultural catalán, cuya influencia repercutió en la conceptualización de un nacionalismo pictórico mexicano. En esta obra se evidencia el tratamiento idealizante de un pescador mallorquín a la manera de los retratos catalanes. La postura y el gesto del retratado le otorgan gran dignidad; el fondo y la charola con los pescados hablan de un mundo rural de abundancia y armonía». Sor Juana Inés de la Cruz y el amanerado Mateo nos hablan sin duda de dignidad, pero en otro sentido que desaparece en la versión oficial. Pérdida de precedentes, otra apropiación indebida.

Cae la tarde y un grupo de limpiadoras trabaja en uno de los patios. Sus uniformes de un rojo fuerte contrastan con el verde del jardín, componiendo una respuesta a los murales que las observan desde las paredes. Las camaradas advierten desde el pasado los resultados de varias décadas de neoliberalismo, también ellas vestían de rojo. Durante nuestra visita, un grupo de seis hombres vestidos con traje y corbata comienza a dar vueltas alrededor del patio, recorriendo los lados porticados a toda prisa mientras discuten. Una y otra y otra vez. Parecen estar teniendo una reunión en movimiento.

\* \*

Continuamos buscando la ubicación de los antiguos bares. Es así como llegamos a Isabel Minjares, una mujer que ha vivido los setenta. Nos cita en un coche delante del Teatro Insurgentes. Entramos y nos sentamos. Es ella quien nos habla con intensidad de la figura de Nancy

Cárdenas, a la que fue muy cercana. Sabemos después que en ese teatro estrenó Nancy Cárdenas, en 1973 o 1974, su adaptación teatral de *Los chicos de la banda*, la primera obra de teatro gay puesta en escena en México. Se intentó censurarla, pero ella luchó hasta conseguir su estreno. Mientras se desarrolla nuestra entrevista en el interior del coche, Isabel nos comenta que no sabía que había «otro» archivo con el nombre de Nancy Cárdenas. Nos dice que Cárdenas tenía mucha documentación e información sobre la época y que todo ese material está aún a la espera de ser clasificado y ordenado. Hay, pues, un tercer archivo, pero no está accesible. Hay que conseguir que la familia lo haga público, sería una pena perder todo ese material. Recuerda aquella época y los sitios a los que se solía salir. Eran una vía de escape, había también alguna casa particular, cerca del Zócalo. Se luchó mucho en aquellos tiempos. Nos entrega un sobre que contiene un CD con un documental y una fotografía de Nancy Cárdenas.

Volvemos a casa. Nuestro autobús frena en seco y se estrella contra un turismo. No hay heridos, solo una situación caótica en la que nadie parece tener iniciativa. Nos acordamos de Frida Kahlo. Con todo lo que hemos viajado, es nuestro primer accidente de autobús, suerte que no ha sido en un pesero.

\* \*

Seguimos con la búsqueda del segundo archivo. Encontramos un artículo de periódico donde habla del CAMeNA, inaugurado en mayo 2013: «conjuga en un mismo acervo los materiales documentales provenientes del Centro de Documentación y Archivo Histórico Lésbico de México, América Latina y el Caribe “Nancy Cárdenas” A.C., el archivo histórico del Colectivo Sol: el Centro de Recursos e Información sobre Sexualidad y Sida (CRISSOL), y el del Centro de Información y Documentación de las Homosexualidades “Ignacio Álvarez” (CIDHOM)». Todos ellos son nombres ambiciosos, debe ser un material ingente, pensamos; pero parece que Yan va a tener razón y que el archivo ha sido «conjugado»: «la integración de estos materiales al Archivo Gregorio y Marta Selser...». Ya veremos. Hay una dirección web de referencia en el artículo, lo intentamos de nuevo, pero a través de ella volvemos a: *Service Temporarily Unavailable*. Esta vez al menos ya tenemos una dirección concreta: el artículo sitúa el CAMeNA en el plantel del Valle de la UACM.

Allí vamos.

Llegamos al plantel del Valle. Las pancartas nos informan de que la universidad ha estado en huelga: «Bienvenidos uacemitas. No a la imposición del Consejo». Las vacaciones escolares han terminado, pero parece que las clases de la UACM solo han empezado en este campus. Preguntamos por el CAMeNA. Nos informan de que está abierto y nos dan las indicaciones para llegar hasta el patio trasero donde se encuentra. Entramos y enseguida les preguntamos por el CDAHL.



Está allí, nos dicen, por fin. Efectivamente era imposible acceder a la información, la universidad ha vivido una huelga radical enfrentándose a la rectora. Los servicios no se han ofrecido. Acaban de recuperar la normalidad, si es que se puede hablar de normalidad en esas circunstancias. Los problemas continúan vivos y las protestas continuarán. Les preguntamos por la información que buscamos y nos cuentan cómo se ha procedido con los fondos.

Los documentos están unificados en legajos junto a los de los otros archivos sobre homosexualidad y todos ellos han sido incluidos en el Archivo Gregorio y Marta Selser. Los libros y revistas siguen juntos. Aun así, consultando las fichas de cada documento, se puede saber fácilmente cuál es el archivo del que proceden. Les pedimos fotografiar la documentación; no pueden ser más amables. Pero no es lo mismo, aquí no es posible sentir en un golpe de vista, recordamos las palabras de Yan y comenzamos a entender, todo mezclado pierde identidad, se diluyen las particularidades. Nos dejan el legajo de los bares para revisarlo: «Sitios de entretenimiento y reunión de la comunidad lésbico-gay». No hay mucho, y menos de lesbianas, nos informan. Casi todo es de los años ochenta. En una estantería tienen una foto de Fidel Castro y a su lado una bandera gay, al comandante no le gustaría nada, nadita. Nos echamos todos unas risas.

\* \* \* \*

## LA ÚLTIMA VISITA

Volvemos con Yan. Volvemos a su archivo; conserva una estructura unitaria, un cuerpo identitario que intenta levantarse y moverse solo. El Archivo Histórico del Movimiento de Lesbianas Feministas en México 1976-2013, Yan María Yaoyólotl. Volvemos a las discusiones, a buscar salidas y a compartir mesa. Revolvemos los documentos. Destripamos los legajos. Yan nos cuenta cosas de su pasado. Nos sorprende el relato. El tema de la violencia regurgita y se muestra en toda su extensión. Su historia resulta subyugante. Eran años de confusión. Violencia policial, abusos, violaciones, una escena nocturna contaminada por aquello de lo que se huía. La parodia patriarcal desarrollada hasta el histrionismo, por unos y por otras. Corrupción institucional nunca juzgada. No ha habido justicia porque no ha habido reconocimiento oficial de los abusos. Relaciones de poder, sacrificios extremos por la compañera...

Las lesbianas de entonces se movían en el mismo ambiente que el resto de los desheredados. Queremos profundizar en el relato de Yan, buscamos testimonios que lo apoyen o lo nieguen. Hay un ensalzamiento de la violencia: «Y cuando la aquella regresa le cae encima una lluvia de trancazos (aaahhh), y entonces de todas las mesas se levantan a ver a quién pueden partírla la madre. Maravilloso, adorado, de película; vuelan las vajillas, los greñeros, se rasgan

los trapos, oyes pujidos [...] Guerreras; las lesbianas de ese tiempo eran guerreras, imagínate el arrojo de escoger lo que deseaban vivir valiéndoles madre todo: familia, sociedad, lo que fuera. Y quiero aclararte algo, el machismo no es una actitud privativa del varón (alza la ceja), sino una tendencia de dominio de cualquier ser humano»<sup>10</sup>, le comenta Palmira a la autora de *Las sombras del Safari* en el libro. El bar Safari se cerró en el 68, nos escribe Gilda Salinas. Yan no vive tanto el Safari como los bares que vinieron después. Mismo ambiente opresivo. No son escenarios intelectuales como los que se darán después en los cafés teatro de la élite de izquierdas, ciertas clases sociales no se encuentran a gusto en ellos. Son espacios más crudos y la represión es brutal. Yan se liberará a través del feminismo, un cuerpo teórico que te ayuda a interpretar la realidad bajo otros parámetros. El activismo político se vuelve su vida, en él los roles se desdibujan hasta casi desaparecer. La parodia del género era demasiado real en los bares, será quizá porque, como nos dijo Butler, todo es parodia, porque no hay original al que imitar, porque todo es imitación de imitación y no hay unos imitadores mejores que otros, ni unos cuerpos «correctos» dueños de una originalidad fundacional. A diferencia de Palmira, Yan se quiere escapar de la parodia e inventar un mundo nuevo. Pero crear casi de cero no es tan fácil, un grupo no se puede aislar del todo.

Contactamos con otras personas, les preguntamos también. Una nueva generación. De nuevo historias de violencia. Nos entrevistamos con Martha Cuevas, que lleva años organizando fiestas para chicas. Nos comenta que el problema no se ha resuelto del todo; de hecho, en los noventa y dos mil tuvieron que tomar diferentes medidas para evitar las peleas en los bares. Martha fue consciente de lo que estos estallidos significaban y no quiso que el tema se zanjara simplemente con la prohibición de entrar a quienes se peleaban. Trabajaron durante un año con una abogada y una psicóloga feministas en un taller que analizaba y ayudaba a cambiar las pautas de comportamiento, las clientas que tenían prohibida la entrada a las fiestas debían acudir a él si querían volver a ser admitidas. Cuenta que al taller llegaron a asistir entre cuarenta y sesenta chicas. Dos o tres años después de finalizada esta iniciativa, las peleas volvieron. Martha cree que el problema persiste porque no se habla del tema, porque da una imagen negativa de la comunidad. Martha Cuevas también partió del activismo, pero no son ya los mismos sueños, la comunidad se ha comodificado y está siendo paulatinamente asimilada. Pero aún quedan muchos cabos sueltos y los valores capitalistas no son suficientes para todo el mundo.

Yan aparentemente vive en un mundo aparte. Solo aparentemente, porque se halla en actividad constante. Rodeada de información sobre el pasado, arroja esa información sobre el presente. Conservar la historia permite que otros podamos rastrear en ella y que las luchas de antaño no se traduzcan en un cambio de mentalidad favorecido por intereses de mercado. Estamos en su casa charlando sobre la necesidad o no de rescatar algunas de las viejas herramientas ideológicas,

cuando recibe una llamada. Nos pide que la acompañemos. Nos cuesta dejar el archivo. Tomamos un taxi y Yan vuelve loco al taxista con indicaciones contradictorias, son obviamente instrucciones dadas por alguien que no conduce habitualmente. Por fin llegamos a un teatro. Allí nos encontramos con Norma Andrade, una de las fundadoras de la asociación Nuestras Hijas de Regreso a Casa, que lucha por resolver los asesinatos de Ciudad Juárez. Nadie parecía estar esperándola. Medidas extremas de seguridad. Andrade ya sufrió un intento de homicidio hace solo un año. Ella, sus nietos, Yan, solo unas pocas personas más de apoyo, piden ayuda al público del teatro para sufragar las campañas. Vidas truncadas. Los resultados de los feminicidios, de la impunidad. Después sabremos que Norma apoyará con su presencia la marcha lesbiana de marzo, los pactos entre mujeres continúan.

- 1.- Esta ficción fue publicada inicialmente como un libro: *Distrito Federal: la búsqueda del archivo. Ficción nº 9*, CCEMx, Taller de Ediciones Económicas, México, 2014. La publicación se editó con motivo de la exposición *Un texto es un texto*, realizada en el CCEMx del 21 de enero al 13 de abril de 2014.
- 2.- «¿Qué es lo contemporáneo?», Giorgio Agamben. Existe otra traducción publicada de esta cita de Giorgio Agamben, pero hemos optado por dejar este fragmento de la versión que vimos en la exposición *Olinka, o donde se crea el movimiento*, el 23 de diciembre de 2012 en el Museo Tamayo.
- 3.- Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (1969, 1970), Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 55.
- 4.- *Ibid.*, p. 77.
- 5.- PUEG: Programa Universitario de Estudios de Género creado en 1992 en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- 6.- Nos referimos aquí al *chevalier* C. Auguste Dupin, un personaje de ficción creado por Edgar Allan Poe. Detective no profesional que aplica métodos deductivos y va acompañado siempre por el narrador, Dupin aparece por primera vez en *Los crímenes de la calle Morgue*, un relato considerado inaugural de la novela de detectives.
- 7.- Graciela Carnevale, entrevistada por Ignacio París, «Pensar/decir/intervenir», en *Concreta*, núm. 1, primavera 2013, p. 58.
- 8.- Los peseros toman el nombre de su precio (comenzaron costando tan solo un peso). Muchos son vehículos privados en muy mal estado que exhiben sin complejos su abandono, y su tamaño varía sobre todo en función de la ruta recorrida. En el caso que aquí relatamos se trataba de una pequeña furgoneta de apertura lateral.
- 9.- Yan nos informa de que se acababa de publicar en Chile un libro que habla de un feminismo sin mujeres para avalar su tesis de que las teorías de género pretenden acabar con las mujeres como sujetos protagonistas del feminismo. El libro lo edita la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual. Mucho más tarde, en noviembre de 2013, asistiríamos en Chile a un seminario feminista donde coincidimos con Jorge Díaz, firmante del texto «Como si quisiéramos un feminismo sin mujeres». Díaz nos comenta entonces que el título es solo una provocación. Son posiciones difícilmente reconciliables. Para Yan, y para muchas mujeres, el sujeto político mujer no está en condiciones de ser provocado, sería el sujeto queer el que gozaría de una situación hegemónica y una relación privilegiada con la *mainstream*. Nosotras no coincidimos plenamente ni con las opiniones de una ni con las estrategias del otro.
- 10.- Gilda Salinas, *Las sombras del Safari* (1998), Trópico de Escorpio, México, 2010, p. 43. La contraportada del libro presenta al Safari como el primer bar LGBT de América, pero según Salinas fue el primer bar lésbico (aunque no exclusivamente) en México, América Latina y en varios estados de Estados Unidos. El Safari estaba situado en la Zona Rosa, en la esquina entre Havre y Hamburgo. Regentado por el Capi, fue un cabaré al que acudían por igual personajes de las clases privilegiadas, políticos y la comunidad homosexual; en él cantó Chavela Vargas.

**Basado en hechos reales (Ficción nº 10)', 2014**

A principios de septiembre de 2013, la fachada cóncava de un edificio londinense diseñada por el arquitecto Rafael Viñoly reflejó con tal intensidad los rayos solares, que consiguió derretir parte de la carrocería de un Jaguar de color negro aparcado en los alrededores del edificio. La arquitectura que practica el estudio de Viñoly se basa en premisas como esta: «La arquitectura es un diálogo con las fuerzas de la vida. En cada proyecto busco maximizar las oportunidades de inversión municipal con el objetivo de modelar obras icónicas que satisfagan las necesidades del cliente»<sup>2</sup>.

Construyendo bajo los parámetros de una lógica neoliberal, este arquitecto estrella consiguió paradójicamente hacer realidad lo que podría parecer un sueño anarquista: quemar un automóvil de lujo, símbolo de la opresión del capital. Con el fin de hacernos despertar abruptamente de este sueño autodevorador, la lógica del capital acudió rápidamente en ayuda del constructor; el seguro se hizo cargo de los gastos ocasionados al afectado y el arquitecto parchearía su edificio para que se minimizara los daños que su mal entendida concavidad podía seguir generando.

- 1.- Esta ficción se escribió para el proyecto de Andrea Rodríguez Novoa, «Cónca-vo-convexo. Sobre cultura y otras arquitecturas de lo social», en VV. AA., *Artistes de l'Académie de France à Madrid*, Casa de Velázquez, 2014, pp. 110-111.
- 2.- Traducción de la cita original en inglés extraída de la página web oficial del estudio de Rafael Viñoly: <http://www.rvapc.com/practice>. «Architecture is a dialogue with the forces of life. In every project, I seek to maximize the opportunity for civic investment with a goal of forming iconic works that fulfill the needs of the client.»

**\_Un lugar apropiado (Ficción nº 11), 2005**

Sabía que no era fácil. Una y otra vez lo había intentado sin éxito y estaba cansada del fracaso. Aquel rincón de la ciudad se había convertido en su lugar preferido; pero nadie parecía compartir su opinión. Mientras aprovechaba algún momento libre cada día para acercarse allí y permanecer al menos unos minutos, aspirar aquel aire y llenarse de él, sus amigos insistían en recordarle que había perdido la cabeza. Le repetían que resultaba imposible soportar aquella peste fétida y maloliente e intentaban convencerla de que no volviera.

Fue así como comenzó a notar que había una gran disparidad de criterio entre ella y los demás, aunque eso no le hizo perder la esperanza de encontrar quien compartiera sus sensaciones. Volvía insistentemente a aquel lugar, siempre acompañada. Les llevaba de la mano, les contaba mil historias seductoras que se desvanecían de inmediato al llegar.

—¿Aquí? —le preguntaban— Pero... ¿Cómo puedes soportarlo? ¡Apesta!

«Apesta», se repetía a sí misma. Apesta.

Entonces la vio. Sentada en aquel banco, leía distraída mientras un grupo de trabajadores reparaba un pozo negro en el edificio de al lado. Se acercó y le preguntó si querría acompañarla. No hubo historias durante el camino, tan solo un silencio cómplice. Cuando llegaron, ambas se detuvieron.

Sin esperar una pregunta, aquella compañía imprevista afirmó:

—Huele a viento húmedo y espeso. A sabor rojo oscuro. A dorado.

—Aspira más. Fuerte y hondo —le pidió.

Mientras obedecía, ella contestó:

—Me quedaría aquí para siempre.



# Fictions<sup>1</sup>

1998 - ongoing

“Those spaces where stories of transgressive happiness were lived in previous years have been abandoned, transformed in desolate places, empty, a product of fleeing before the impossibility of living on both sides of the mirror”

George Stands<sup>2</sup>

“A god constructed a paradise for a man and a woman with defined identities. Ever since this story became popular, we, their supposed descendants, delimit territories, erect paradises and borders with the never declared objective of being like that god who wanted to control everything.”

Anonymous<sup>3</sup>

- 1.- Fictions #1, 2, 5, 6, 7, and 8 were originally published under the title of *Viaje itinerante hacia alguna parte (ficción nº 7)* [Itinerant Voyage to Somewhere (Fiction #7)] in *Cabello/Carceller. Sin necesidad aparente de título (Cap. II)* [Cabello/Carceller. Without Apparent Necessity of a Title (Chap. II)] exhibition catalog, Sala La Gallera, Consorci de Museus-Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. In this catalog a mistake by the graphic artists in designing the catalog's layout led to the diverse fictions that make up #7 being published as though they were one single story, eliminating the separation between them, which made their comprehension impossible. In the intervening time each one of them has recuperated its independent numbering. The numbering has, in any case, never followed a chronological order. We begin this collection with those same quotes that prefixed that first publication at the beginning of 1999.
- 2.- George Stands, *Queer Art, Space and Slavery*, March & Co., New York, 1997, p. 145.
- 3.- Anonymous, on the door to the toilets in the library at the College of Fine Arts, Universidad Complutense, Madrid.

**The Closet (Fiction #1), 1998**

It's hot. The temperature rises and falls beyond our will. A ray of clear light like the infinite penetrates through a slit. The air is sour but there is a certain pleasure in breathing what has been breathed many times before. This heat numbs you. The brain slowly paralyzes as the skin transpires its muddled thoughts. It is difficult to admit that such meager light alone could allow such ample visibility. For years we discussed the color of that light. In a photograph its intense blue would be emphasized, but reality has little to do with a photograph. There are many more possibilities than we believe when we want to determine the color of a halo of light and it seems that not all of them are valid, but all of them deserve to be taken into consideration. So we decided that it was well worth trying to find out its color, although we never agreed on the results. The color of light depends largely on the power of conviction of the other. Perhaps it would have aided us to count on a bit more of illumination, although from in here there was little we could do to obtain it. Maybe the color of the light depended on the ambient temperature, so we decided to measure it. Since we lacked thermometers, we chose to invent our own system of measurement. That is when the problems began. We found it truly difficult to unify our criteria, so we left the matter to chance. In this way, the temperature would depend on the mood, for example, or acts as innocuous as having the eyes closed or open. The addition and division of the various possibilities provided us results that satisfied us. After months of measuring the temperature, we astutely detected that we did not find any relation between the color we thought we saw and the temperature we thought we noticed, which blatantly contradicted what we had learned; but we could not ignore this data. This is how we concluded the matter of the light and temperature.

It's funny how time passes here inside. After the first moment of stupor, we realized that we had had enough foresight to bring a watch with us. The advantage of having a watch is that you do not have to worry about devising a new measurement system; other people had done that work for you previously. This allows you to save time. We placed the watch in an intermediate space so that we could both look at it whenever we wanted without asking permission in advance. A lot of time is wasted on these little courtesies. We decided to write down our measurements separately. Thus, contrasting our data, it would be much more difficult to make mistakes (sometimes the fatigue confuses you and your vision is clouded and you are not always willing to admit that it may have happened to you). We divided one of our sheets of paper in two columns and each one began her annotations in one of them. A week later we were to check the entries in order to determine the season of year we were in. The truth is that we could not do it. Not because of fatigue, not because we wanted to postpone it to count months rather than weeks, but just because we could not agree on how much time had



elapsed. Our annotations differed, slightly, it is true, but they differed. Given that time had passed, it was impossible to go back and revise the methodological procedure, and, since neither of us seemed to be ready to admit the fact that she could have been wrong, having two different annotations did not make the task easier. We therefore chose to resort once more to a random formula. We would start again and each of us would measure a different week. We were aware that this placed us in a strange position, since it revealed the fact that, from that very moment on, our time would pass in a sphere different from that of others. In any case, this was of no importance since the time of others did not seem to modify circumstances too much in here. And if one day we decided to leave, we could always adopt the time of others, even if we could not prevent it from putting us in an uncomfortable position. Once the decision was made, we proceeded to count how much time elapsed and until today there have been no serious complications regarding the measurements. Thanks to this conclusion we managed to save a considerable amount of time.

Living in a small space that is not very bright has innumerable advantages. One of them is that not many people fit inside. Thus, anxiety levels are reduced to the minimum.

**\_Greys (Fiction #2), 1998**

Instead of worrying about that strange eye condition, she always seemed to be defending her particular stance on what she used to call "a useful little disaster." She believed that the ability that allows one to appreciate the whole spectrum of colors was nothing but a burden for those who *suffered* from this defect, obliging them to break their experiences down into a never-ending descriptive decomposition. According to her, for those who had this capacity, the visual world was turned into a perceptual conflict which, faced with a completed assimilation of the exterior, demanded great effort obstinately aimed at the exasperating definition of each perceived element. This personal approach led her to declare that this supposed defect from which she suffered and which made her see without appreciating the difference in colors, restricted to the scale of greys ranging from black to white and/or vice versa, constituted an indisputable quality, not the contrary. Her *defect* had the effect of distancing her from that reductionist precision and allowed her to move in a territory in which the wealth of the range of greys constituted a spur for what she liked to call "creative undefinableness."

Insisting on the fact that seeing in black and white was nothing but an advantage over the rest of us, she managed to convince several people who actually went ahead and had operations done on them so that, like her, they could achieve a greater perceptual freedom that would liberate them from the need to hold onto such a highly defined chromatic scale.

**Concerning Humidity And Its Extraordinary Side Effects (Fiction #3)', 2002**

“Corrosion caused by environmental humidity is the symptom most clearly demonstrated by this kind of disease. It is hard to describe in this study as it affects archetype individuals that are not usually found in the habitats studied”.

Oscar Ellis<sup>2</sup>

“Because momentum ran out, and now there are no teeth to bite nor time to grow-up and get old, and so now we can laugh at all the stories and let them swing, one behind the other, slowly, very slowly, until they touch the ground”.

Elena Stancanelli<sup>3</sup>

We are from dry climates and so humid environments, in principle, do not agree with us. This may easily explain why we hesitated so much before accepting a proposal that entailed such a radical change. It wasn't the fact that that fellow looked odd—deep down we are all a bit strange—the problem seemed to lie in the long-lasting silences he offered, between each clearing of his throat, as a response to our insistent question. The question really wasn't so hard: All we wanted to know was to what extent might we find an excessive level of environmental humidity in that place. If that were the case, then it wouldn't be worth our while even starting the move.

We all already know the side effects an excess of outer humidity can have on people like us, and we were very unwilling to take any risks; for this reason we needed to have some reliable facts. On the other hand, the project was highly interesting and attractive; indeed, it was quite singular, and perhaps this was precisely why our final stance was somewhat naive and we ended up accepting a response that was rather doubtful. The truth is that we could not even imagine what was waiting for us at the end of that trip; to describe it in words is virtually impossible and the results of this unusual investigation are practically unquantifiable. We cannot even say whether the experience was worth the effort or not.

The experiment came about after a long process of deliberation. It appeared to be quite straightforward to carry out, though it would be complex to interpret and the assessment criteria could only be established at the end of the trip. Basically, the idea was to introduce two strongly compatible aliens into a pre-existing sectarian microcosm and observe them by means of a distant non-participant observer with limited interaction. In this manner, any changes affecting coexistence could be gauged, and the extent to which this external interference might modify the legislative code of the community's prevailing habits and customs could be noted. Being usually employed in clinical psychology, the NPLIO (Non-participant Limited Interaction Observation) method of

distant observation seemed the most suited to the task. Obviously, nowadays the notion of total objectivity has been completely dismissed; with regard to the chosen method, it is evident to all concerned that a foreign observer will invariably interfere either actively or passively and interact with the microcosm under study, and that his or her interpretation is mediated by the position they occupy in an unfamiliar society. Despite this, however, we all regarded this tool as the one most adequate and least damaging for dealing with the matter in hand. We also thought it was the best choice, moreover, because we would hardly be aware of the presence of the observer (we are used to non-participant observation and consequently our behavior is not greatly modified by it). In our case, the novelty would be provided by the new microcosm to which we were headed, not as accidental tourists, but as newly joined members of the community. Hence, two new variables—the first, an extending of the interpretative framework thanks to the use of a joint scientific/artistic methodology; the second, the simultaneous introduction of two aliens—would be added to this experiment, or better, the idea was to add them to it. In previous experiments, the community gradually sucked up isolated, inoculated individuals until they vanished. Hardly a sign remains of the moment of their introduction, just a few scattered dates and a couple of descriptive notes. Their close friends and families attempted recovery, but the individuals did not respond to past stimuli and continued to demonstrate an empathetic attitude towards their new habitat.

All of these factors made the experiment a fascinating enterprise not without adventure. If we added to this the small detail that it was remarkably well-paid (not an easy thing to achieve in the visual arts world) and that at that particular point in time we wanted our lives to take a radical turn, to say “yes” seemed obvious and irrevocable. But the seductive power exerted by this voyage of initiation was countered by a reasonable doubt. Were we being fooled again by the description of external factors and heading toward an abyss from which it would be hard to extricate ourselves? Doubt is constantly with us. Doubts, like fear, or vertigo, help to plan each action, but they can also make it harder to take decisions, therefore, without more ado, we decided to accept the offer and embark upon the journey.

We will never know whether it was a mistake.

The external humidity in the region was suffocating; not for ordinary individuals, but for those already full of internal humidity. Over-exposure to humidity has never been recommended by health authorities and, despite the fact they have given no plausible explanations concerning the subject, just rather exaggerated warnings, we all assumed the risks were real. It was actually the excessive humidity factor that finally altered the entire experi-

ment and transformed our lives forever. At the beginning we hardly noticed it and we entered our new space without any major hitch: We simply turned up there one day and nobody seemed particularly bothered. This did not surprise us, normally it takes a while for the community to become aware of your presence and ask itself to what extent you can be part of it and according to what rules you can inhabit it. In these matters it is best to bear in mind that the sense of spatial property is quite widespread among human-kind and that the simple fact of coinciding with other people in a specific place does not imply you are really living together with them. It is for this reason and others that waiting is usually the first step in the chain of events leading to social integration. And so we waited and we observed. We thought that probably the observation would be interrupted by interaction with the others, but this interaction never occurred, at least not in the way we had envisaged... The others disappeared from our universe, including the non-participant observer. There was no integration with the community because there was no desire to be part of it. The humidity blurred everything. Liquid emanated from all around, from inside to outside and from outside to inside, and that same liquid became our element and built a new landscape and we no longer wanted to leave. Voluntarily, painlessly, and calmly, we decided to let ourselves be sucked in by the shapeless touch of the liquid, by the acidic taste of the mixture, by the translucent view through the veil of isolation, by the viscous odor and the hammering sound of the humidity.

- 1.- This fiction was originally published in *A.I. (All Inclusive, or Contemporary Ways of Travelling to Utopia)*, exhibition catalogue, Diputación Provincial de Málaga, March 2002.
- 2.- Oscar Ellis, *Manual for the treatment of symptoms of diseases recognized by the IOTI*, Scientific Research Press, London, 1999.
- 3.- Elena Stancanelli, *Gasolina*, Reservoir Books, Barcelona, 1999.

**\_ The Archive (Fiction #4)<sup>1</sup>, 2009**

The whole story began with an advert placed in the jobs section of a well-known newspaper:

**ARCHIVE DIRECTOR WANTED**Offer:

As well as the salary, the position includes housing in the archive's headquarters. Once the 6 month trial period has been passed, a permanent contract and its extension to retirement age is guaranteed.

Requirements:

Bachelor and postgraduate degree in archive and document management. Exclusive dedication. Knowledge of three European languages (knowledge of more languages will be taken into account). Must be willing to live in isolated conditions. Absence of empathy highly valued. The candidate must be able to reach the highest levels of objectivity.

It was a life that was being destroyed little by little, but there, in front of V. J.'s eyes, was a possible path of salvation. How often had the need for a change been considered? But then it had always seemed that too much courage was required to embark on a journey whose destination was unknown. Being brave had never been a familiar characteristic; in fact, V. J. had never been known to have a strong personality, had never tried to impose opinions on anyone, and it could be stated categorically that V. J. had no definite opinion on any kind of subject. Nevertheless, the qualities required in the advert seemed to fit our protagonist perfectly, even if an already proven lack of communication skills might cause some problems in getting through the selection process.

Slowly V. J.'s hand cleaned the stream from the mirror, which reflected back a face in which the traces of time were beginning to be discernable. Maybe it was time now to introduce some serious data in a biography that would serve to face up to some very private fears. For years V. J. had aspired to find some meaning in an absurd existence through relations to others. A mother and father who had been adored would later not live up to the initial high expectations, maybe because they didn't expect anything from their child and therefore did not demand anything, except vague demonstrations of affection. They too had to accept the fact that V. J.—who knows if for a lack of siblings—never learnt the codes of reference which allow one to establish personal relationships. The loneliness of the hot Sundays and the misty haze had built a self-sufficient personality whose needs for affection were satisfied by fantastic tales and video games. After the first familial

let-down V. J. thought, wrongly, that the days of *relational* glory would come. The hope and energy with which those desires had been sustained were of such magnitude that eyes were blind to the obvious. Fortunately, others did understand the situation and acted accordingly, which is why the tendency to idealize ones' peers which had awoken in V. J.—especially the idealization of those who best represented the leap towards the perverse side of life—was soon forgotten about. “Everyone is as they are, and we can hardly change that,” V.J. would murmur.

But hormones often dictate the actions of bodies strongly influenced by chemistry, and this is why, despite the deep feeling of uneasiness that contact with others ended up producing, V.J. had a brief romance in secondary school. A relationship full of developments and break-ups, of crying and incomprehension, of surprising thorns and sublime moments, of jealousy and withdrawal, of identity loss which melts into an another body to wake up attached to the trap of flesh and bones which makes up one's own. With all its imperfections and all its brutal moments of lucidity, that relationship which made V.J. ascend to the burning heavens and dive down into final cold oblivion, was the closest our protagonist got in the rest of a long life to another person, to the knowledge of love and to the feeling of absolute loss of will; a loss which even the sporadic use of drugs could not equal. V.J.'s mind was temporarily blocked and from that blockage arose a new, even more distant being, even more conscious of the far distance of the sublime, but also more insecure, knowing that only crouched down inside the shell of indifference could such a sensitive spirit survive.

A new place to be owned and occupied was a nearly desperate need. Almost desperately, that is to say, with the maximum level of desperation that it is possible to reach in those circumstances. If people could be described by their chronology, if the data ordered temporally from birth, and in some cases a little before, informed us of the reality which is hidden behind a person's face, we should discover there that reality is a structure made up of simple elements: its appearance would take on the form of a pre-Cubist composition. To be born, grow up, love for not too long, study, work, sign on the dole, wait, work again, pass the days, sign on again, study again... wait, wait, wait. Maybe it was due to this existence lacking in emotions that V.J. felt an irresistible attraction to the prerequisite lack of empathy specified in the advert.

Life would be irreversibly altered that morning, or at least the attempt had to be made. Finally, there would be a date to remember. Without thinking about it twice V.J. sat down to work at the table—the only one that was actually available—turned on the computer, dived into its folders, and trawled through its memory in order to create the most plausible and professional curriculum vitae imaginable. Currently, in the field of humanities there are not many jobs available, and competition is fierce, which is why, when faced with these kinds of documents, which are also our call-

ing card, we tend to be invaded by a feeling of anxiety that we cannot always confess. To observe the few lines to which the most significant moments of one's working life and personal preparation are reduced produces a strange vertigo which it is best to forget if one wishes to move forward. V. J. did this, and with all the meticulousness imaginable, began to number the courses taken, the languages written and spoken—more than five, V. J. put down, knowing that the real level was almost never checked up on. However, when the document was ready doubts started to take over and invade the room that spun round and round at the thought of a potential new future. It was then that V. J. decided a simple list would never be enough to represent someone at such a decisive moment. It was essential to reach the interview stage.

To achieve this aim, including a brief theoretical text would be of great help. It served to explain in depth the reasons of such interest in directing an archive. It also analyzed a personal position that had to do with the possibility of widening the parameters under which certain descriptive fields are articulated but, above all, it stressed the importance of the complete availability necessary for the post, and of specific technical training, a set of qualities that guaranteed maximum objectivity towards the classification processes and the conservation of objects that would be an important part of the future responsibilities related to the job.

And this was how V. J. sent the email which transformed a future which may also be ours. After a few days of nervous waiting, just before the beginning of the month of August, when the city dozed wrapped in an exasperating heat and the holidays were coming up, the answer appeared in the inbox. Extremely nervous, V. J. opened the mail and ascertained with delight that a date for a personal interview had been given. The aim had not been accomplished yet, but it was getting much closer. Without delay, V. J. replied in the affirmative, accepting the offer received and prepared for the exam that would have to be passed that same afternoon. But, how to prepare properly if the real nature of the work was unknown? What kind of archive would they be talking about? It was time to put on one's best clothes, those that give an air of asexual dignity and give the benefit of the doubt, and head towards the specified address.

The encounter took place in the building prepared to hold the archive. The taxi stopped at a nearby property on an industrial estate, almost a no man's land, a non-place in the nearby suburbs enclosed by a fence, behind which the anodyne construction could be contemplated. V. J. was kindly led to the room where the selection process would take place: a personality test, the checking of CV information, and after that, the dreaded and desired personal interview.

When faced with the interviewer V. J. grew more confident by the second. All that was promised appeared to be true: It was a



project financed by a public foundation which consisted in unifying pre-existing material; but moreover new content would be acquired with which to improve the existing resources. The main aim could be summed up in bringing together all the autobiographical material created in the twentieth century, which could help us understand and discover new ways of living and the aspirations of *anonymous* citizens who had lived in the region. They had a large amount of space at their disposal and the new director would be able to hire their own team, but they knew it was not an easy job: "It is obvious that the archive of a society, a culture, or a civilization cannot be described exhaustively; or even, no doubt, the archive of a whole period," commented the interviewer, pompously quoting Foucault. "The archive cannot be described in its totality; and in its presence it is unavoidable," answered V. J., continuing the reference and imagining that the possibility of getting the job was getting closer. "We are looking for someone committed to the job who wishes to dedicate the whole of their professional life to it," continued the interviewer. "We are looking for someone who can analyze with utmost objectivity the documents found and who is able to classify them avoiding unnecessary hierarchies. We do not know what the future has to offer, but we wish the users of this archive to have the greatest number of possible options for finding what they are looking for available to them. We are conscious of the difficulty of undertaking this task and of the necessary implications, which is why we are interested in people who will not prioritize their personal life over their dedication to directing this project. If you accept the job, your loyalty to the archive should be total. As we all know, having the largest possible number of originals will be shortly necessary to all research and because of this we need to provide our scientists with direct access to the sources. We expect from you a systematic working method focused on the documents and on their statements, to be dispassionate with respect to particular interpretations, guaranteeing a vision where the stored elements speak for themselves and give us their version of events."

The conversation continued for half an hour more. Meanwhile V. J. agreed and confirmed that all the necessary skills were met, defended a personal project with conviction but without vehemence, something that was aided by a naturally controlled personality. That which had been so desired had finally been achieved. V. J. was given the directorship of the archive and was to start immediately, soon becoming well known for the faultless seriousness with which the job was undertaken and admired as an example to follow. The citizens trusted the project and did not hesitate in starting to donate their personal objects for the sake of research: Often they were narratives of frustrated lives; on other occasions, they were examples of happiness gained through effort. Totality represented by disconnected fragments. But one day a document arrived at the archive which made V. J. tremble. Being in the habit of personally

checking over the entries, it was impossible to miss anything: It was right there, a small piece of paper getting bigger and bigger. That letter... the shaky teenage handwriting... the confession... the proof of an unhealthy devotion... the most intimate portions of a personal past that was too well-known to obviate had suddenly reappeared. V. J. looked around with reddened eyes and checked that nobody was nearby at that moment. The entry was modified, and the document hurriedly destroyed. That was V. J.'s first time.

- 1.- This fiction was originally published in Czech in *Atlas Transformace*, transit.cz, Prague, 2009 and subsequently translated into English in *Atlas of Transformation*, jrp/ringier, Zurich, 2010, pp. 48-51. The Spanish version appeared in *Cabello/Carceller. Archive: Drag Models*, exhibition catalogue, CAAM, Gran Canaria, 2011, pp. 54-59. All the different language versions of this text have been developed in such a way that the characters' genders remain undefined throughout.

**Circumstance (Fiction #5), 1998**

When you have decided to blur yourself, the essential features of your character end up disappearing. In our case, and after years of living in vagueness, we believed that perhaps it was time to look for those particularities lost in the conglomerate of our existence. Supposedly, you are you and your circumstance; consequently, to redefine yourself, and always considering the possibility that the method might not be quite the correct one, it would suffice to find Circumstance so that, with its help, the I would return without any major obstacles.

We immediately set to work. The advantage of being two people who have shared the same Circumstance is that you can always split up to find it, saving time in the search. The sooner you find it, the sooner you define yourself, and the sooner you regain your own uniqueness (we did not know at the time if Circumstance would be wise enough to determine which I would correspond to which one of us without error). After considering various possibilities, we came to the conclusion that it might be easier than we had thought. Like it or not, Circumstance had a very close relationship with us; after all, it knew us and would have had to mix in the same circles of friendships as we did. We therefore decided to begin by drawing up a list of our acquaintances, initiating a meticulous task of compilation with which we tried to recover the names of all those who had once crossed our path. Next to each one of the recollected people we left room to write down their address, telephone, email, fax... in order that, once finished the archival work, it would be easier to find it. In the search we had planned, accuracy seemed to be required in order to achieve the objectives: One forgotten name and the chances of success could be reduced to zero.

In fact, it was extremely unlikely that, if we found everyone, we would not get the current address of Circumstance. But even if this happened, the search could help us talk to someone who had had contact with it in recent times. It would be very helpful to have a description of it that was as precise as possible, since we had not seen it for some time and, although it should easily recognize us, it could be that it did not want to help us and preferred to avoid us, leaving us in this state forever.

Once the list was complete, we began making telephone calls and in a short time acquired some superficial data about its character. Getting a more accurate description ended up as being an impossible task. It is true that many people knew it, but it had been a long time since they had last seen it and they did not remember it or did not want to remember it well. The silence regarding its current activities seemed to be the general theme in everything related to our Circumstance. We began to worry that, in the hypothetical case of not locating it, we would never be able to find our I's again. Who knows in what conditions they would be develop-

ing in such a situation of semi-abandonment? Worse still, who knows if they had decided to start a parallel life, sharing identity with someone?

Faced with these tempestuous thoughts, we transformed a search that had begun methodically into a chaos of spontaneous actions and the initial coldness turned into desperation. That was our undoing. In the rush we began to mix up the data we had acquired. The truth is that once assembled, the data perfectly completed the puzzle that would lead us to our objective. It is true, we cannot deny it, that through the information we were given, we finally found Circumstance. And it is also true that Circumstance, very kindly, had no problem in returning us to our respective I's and starting a new life with us. But recently, and after thoroughly analyzing the facts, we can not help but think that perhaps we found the wrong Circumstance.

**Of Scaffoldings And Other Recurrent Elements (Fiction #6), 1998**

They remained standing for a long time contemplating that huge uninhabited territory. Where they came from, all empty spaces had completely disappeared. Every single square centimeter of ground had either been built upon, or was in the process of construction. In many cases, it was difficult to recognize whether the building was falling down or if they were, in fact, doing it up again. Some houses had their faces hidden under netted scaffoldings that barred the visibility of both those inside and those outside. In others, the frenetic rhythm of the works impeded the establishment of verbal contact with the inhabitants. The feverish activity obstructed concentration and had ended up inducing perceptive anomalies in the citizens. Doctors emphatically declared that they could find no cause-effect relationship between both phenomena. However, the doctors at that time did not surely enjoy much credibility; not just because their salaries depended directly on the same people who were involved in the construction of buildings, but also because several cases of cronyism in their appointment had been revealed. As the situation seemed to go on indefinitely, a large part of the citizens opted for pretending that nothing relevant was going on. After all, if they had resisted until now, it was difficult to believe that they would not be able to continue doing so. With time, resistance turned into a habit, and sorrow was lifted. Others could not manage to accept it and went into a strange exile: strange because wherever they went, the construction of new buildings (refuges to hide away in) started, and, slowly, the same chaotic space from where they had come was reproduced again. The works went on and illnesses soon began to intensify.

Faced with this situation some people decided that it was absolutely senseless to move away from everybody else just to rebuild the same old dwelling spaces, and that it might be more interesting to design new spaces. They therefore left their old acquaintances and went in search of a suitable enclave. When they thought that they had found it, they strove to produce fantastic forms, without noticing that the formal difference did not affect the noise and the nuisance of construction. The final result ended up being too similar to the achievements obtained by previous experiments. This is why some of those who were dissatisfied with the way things were going chose to leave their friends behind and go in search of an empty space where they could live without constructing any buildings whatsoever. And finally they managed to find it: a huge uninhabited space, alien to humanity. They all decided to occupy it without recurring to the use of bothersome foundations and noisy machinery. But after some years they began to realize that a strange, previously unknown illness had become widespread among them. Almost all of them had developed a weird sense of vertigo in open spaces.

**\_Uncomfortable Room (Fiction #7), 1998**

We could not change where the two chairs were placed for a simple reason: We could not find another way of positioning them. We would have truly liked to do so, but when something becomes impossible, it seems more reasonable to try to change its meaning than to keep trying to change its appearance. The problem lay not so much in the size of that room, as in the fact that its design prevented a comfortable use of it. The floor was not only slightly slippery but also had different degrees of inclination, so that it was necessary to occupy a smaller amount of space with the chairs than would have been desirable. The oddness of the position was strengthened by the fact that both pieces of furniture should necessarily be placed facing each other. At first, both the chosen place and its orientation seemed satisfactory to us. Only after endless days did we realize the peculiarity of this way of life.

Sitting face to face for hours, the countenance of the other ended up constituting our only landscape. Gradually, we ceased to perceive the appearance of an outside world in order to arrive at a stage of visual seclusion which, had it not been that we knew each other so well, would have made us suspect the existence of certain religious reminiscences. Once we had reached this critical contemplative state, we appreciated an infinite range of possibilities in the orientation of the gaze. You can choose what part of the face you want to focus on, you can choose to dilute the contours, look sideways, you can even ignore the other's look and analyze the color of their eyes... After the first visual experiments, we concluded that it would be more interesting to study the why of this situation. Obviating the fact that human beings have almost never been able to satisfactorily solve the whys, at least not if we take them to their ultimate consequences, we fervently committed ourselves to this new activity. And we obtained a mistaken deduction from it: The gaze exerted so much control on our brain that it prevented us from hearing the words, so it was too complicated to try to argue the pros and cons of this our new way of inhabiting existence. They say that it is best not to turn your back on failure, but the most interesting thing about failing is that you can move on to another matter without feeling remorse. So we did. Recognizing the impossibility of initiating fluent verbal communication, and, since we had already traveled the most formal paths of looking, we decided to focus, at least temporarily, all our attention on what was looked at.

It was then that we realized that if you choose to focus your gaze on the other you have in front of you, if you do it with pleasure and you divest yourself of social conventions, you run the risk of discovering the reason for such conventions.

**Pool (Fiction #8), 1998**

While we were busy counting the grid, the hours seemed to slow down. Stopping time was, nevertheless, a foolish chimera constructed from thousands of minutes wasted in that narcotic, redundant activity. Finding the balance between our need to extend each moment and the need to enjoy it to the fullest was difficult, as both activities seemed to contradict each other. In any case, the strategy of counting squares, those sky blue tiles, seemed to be quite widespread and was considered as the most suitable to our situation. That was our space and to enjoy it in its entirety was appropriate. What better idea to explore it and comprehend it inch by inch, centimeter by centimeter? This could be the ideal way to learn how to appreciate it and eventually to make it ours. Nevertheless, the constant suspicion that the chosen tactic was mistaken did not stop assailing us; while we counted tiles our senses were numbed by a task alien to the very desire.

At first we had felt true attraction to the possibility of enjoying our own space, a place that others had made their own before and that now, at last, had become part of our imagination. Hundreds of possible new experiences opened up before us, supported by a certain, recently acquired legitimacy. But it was not long before the counting of tesserae occupied our mind with obsessive insistence, forcing us to seek "the balance between the need to extend each moment and to enjoy it to the fullest." Before we realized it, that blue space had become our only place, an unavoidable place to walk our doubts without anyone seeming to notice them. Explored again and again, observed from all angles, that space had lost its initial charm, causing a state of continued exhaustion in us that forced us to resume the search. This would then become our new way of life, perhaps as a different way of making time pass more slowly.

**Federal District: the search for the archive (Fiction #9)', 2013**

“For a social elite, the members of subaltern groups always have something of a barbaric or pathological nature about them.”  
Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*

“You call yourself an artist and you don’t even know how to escape your responsibilities.”  
Jane Bowles, *Two Serious Ladies*

“Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are thus in this sense irrelevant. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time. [...] Those who coincide too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect. are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their gaze on it.”  
Giorgio Agamben, *What is the Contemporary?*<sup>2</sup>

\* \* \* \*

This story is not going to be a report, but the fragmentary result of a personal quest.

\* \* \* \*

#### THE ARRIVAL

Arrival at Juarez International airport in Mexico City in the early morning of December 4, 2012.

That day our search begins in Mexico City for meeting points that allow us to draw a different map of the city—later we will go into this more deeply. For some reason, which we do not think necessary to explain, we do not feel attracted to the commonplace: neither physical nor psychological. The stories that we gaze on do not aspire to be the most popular, nor even the most interesting for the majority, nor exemplary. They are just stories, small events that say much because they are anecdotal. Little straws that often break camels’ backs. It is interesting how much hatred an anecdotal fact can trigger, the sum of a few individual gestures that seem to shake the social order, perhaps for what they have of insignificant. Perhaps because gratuitous rebellion is the one that most effectively demonstrates the absurdity of the rules imposed.



What is all that talk of gratuitous rebellion? Why do we trivialize the integrity of an oppositional gesture with this adjective? It does not mean what it might seem at first glance. We consider a gratuitous rebellion gestures that do not seek immediate material reward, that is, they are performed freely, regardless of the fact that sometimes, with the passing of time and the change of circumstances, they have been able to generate some benefits for those participants of the past. This does not change the importance of the moment of rebellion, the feeling of vertigo and loss of control, of radical risk. We also understand that the benefits are only economic for those who live anchored in a market economy. There are other types, they are counted with much greater difficulty, but they do exist, although they cannot be rewarded in a neoliberal value system, hence the gratuitousness of the gesture. Free rebellion does not transform itself into heroic acts because it does not believe in the discourse of heroism, that patriarchal mythology that exalts personal suicide, destruction of life. It constructs differently, constructs differences that are not easily perceptible in their contemporaneity, perhaps for a lack of vocabulary to name them in the discourses. Its time is a future time, beyond a hermeneutics of the here. Their actions necessarily produce changes, perhaps because, as Hannah Arendt said, "a strong disinclination to obey is often accompanied by an equally strong disinclination to dominate and command."<sup>3</sup> And whoever feels that repugnance cannot reproduce dominant models, will not feel comfortable in them, will seek to create spaces to free themselves from the very idea of authority.

Language, however, is not gratuitous in any sense, it is constructed of ambivalent signifiers through which value judgments are made; thus an adjective equates that to which one does not want to put market value on with something "arbitrary, baseless".

\* \* \* \*

#### THE BEGGINING

Accommodation in Colonia San Rafael, Cuauhtémoc Municipality. The location near the center allowed us to easily move around the city. In any case we do not like to be located in the suburban peripheries, for many reasons..

The city welcomed us with a demonstration that marched down the Paseo de la Reforma avenue to protest the arrests and jailings that had occurred following the demonstrations against the inauguration of President Enrique Peña Nieto. On Saturday, December 1, the riots in the streets of what is now known as 1Dmx had captured the headlines of the international press; the demonstrations were organized by the movement #YoSoy132 and by various political parties and activist groups. The protests were vehemently answered by the police, violence broke out which was in turn suppressed with more

violence, and followed by "random" arrests. Demonstrating on the streets is often a high-risk action. Many affirm, in order to dissuade us, that demonstrating is a gratuitous act that does not lead to anything; it is, but not in the sense that they would desire. When people rise up, conscious they will only receive repression in return, their movement, as slight as it might be, will modify the state of the surrounding matter. For example, due to the nervousness caused by street protests, the current government of Spain is going to tighten its laws so that people cannot demonstrate without a pre-screened script supervised by the Ministry of Interior. There are gratuitous acts, such as small demonstrations without government control, which indicate the immense fear that some rulers of democracies have of the freedom of expression of their citizens, who are always weaker than they are. Or not? Their strength lies in showing that they have lost power and can only recover it with violence. Power that needs coercion and force is not power, it is not convincing, it has lost the game and therefore has to resort to extreme means to maintain authority. We recall Arendt's text in its analysis of the relations between power and violence: "Politically speaking, it is not enough to say that power and violence are not the same. Power and violence are opposites; where the one rules absolutely, the other is absent. Violence appears where power is in jeopardy, but left to its own course its end is the disappearance of power.. to speak of nonviolent power is actually redundant."<sup>4</sup>

Our encounter with the demonstration was unintentional, we were walking to the presentation of a book in the Museum of Anthropology. We coincided with its publishers in the little hotel where we were staying, a meeting place of intellectuals and artists located in a neighborhood not yet gentrified. Walking is the best way to get to know a city, at least for us, to walk and get lost, not so much without a fixed goal as laying siege to the objective from all sides. A cultural tradition already exists: Baudelaire, Walter Benjamin, Dada, the Situationist International... always Paris ... but we were in Mexico City and almost everyone concurred in advising us against a night-time wandering. If female travelers heeded all the advice we receive, we would never travel. One of the reasons that led us to embark on this project was precisely that. Women are assumed to be at greater risk of being physically assaulted than men, it is assumed to be this way because it is assumed we are weaker; it is a universally widespread opinion that this risk increases in cities and especially at night. It is assumed that people above all want to protect their physical integrity. Then common sense should drive us to lock ourselves up at home, or not go out if not guarded by some specimen of the stronger sex that protects us from the other specimens of the stronger sex, thanks to a patriarchal pact that, over time, has ceased required being named. If not behaving like this entails so much physical risk, why are the bars, clubs, etc. where lesbians gather in the most dangerous areas in many cities? With luck they are in the most isolated areas of the less dangerous areas.

It is said that to analyze the facts well you have to go back to their origin; we are not so sure, because especially in cultural research you can easily be mistaken about the origin. That is why we focused our search on a specific time that was not chosen at random. We wanted to trace the existence of women in Mexico City in the years of the revolutionary movements of the 1970s, the decade in which the second feminist wave spread and women artists as a group were re-politicized. As we did previously in Buenos Aires, we did not seek to document, only to trace some scenarios and people that could transmit us less idealized experiences of a few years whose vestiges had been erased by the feverish materialism of the mid-1980s. We were going to let ourselves get carried away. If you know how to do it, it is the process that takes you and not you who directs it, so the results can be the consequence of absurd decisions or fortuitous events. The information that exists about the lives of dissident women is almost nothing in comparison to the overdose of information that exists on other social groups. Feminist sexual dissidence revealed the unnatural relationship between sexual desire, social organization, and conservative policies. Its story unfolds together with that of depoliticized lesbian women in a convulsive era. Those other women, who with the simple gesture of living a sexuality far from the norm in the public space destabilized the social order, at the same time putting their lives in danger. We wanted to know what that public space was like, if there were still traces of it, despite the time that had elapsed. We knew that it was more than a slightly utopian; the inheritance of the undesirable is not respected, it usually remains only as a memory in individual memories. The presence of lesbians strongly provoked both the most orthodox right and left; both viewed homosexuality as a pathology to be cured. Lesbian activists in 1975 were also rejected by some heterosexual feminists... like in the United States. Perhaps because of the nearby border? Or would it be the sincerity of someone who shows you her wounds, so that they serve as an example and we can learn to heal ours? There have been recurrent frictions, which have not been acknowledged in other countries. Those public discussions served to recognize the force of sexuality as a political weapon and how politics organized personal relationships, literally penetrating bodies and controlling their productivity. We just wanted to know more; at firsthand. And with that extra knowledge open doors that sometimes cannot be seen, but which are there, camouflaged in the white wall of the white cube, that white that is not one, because there are many.

\* \* \* \*

#### THE ARCHIVES

The Guadalupe-Epiphany marathon was very close. Officially it is not a holiday all month long in Mexico, but unofficially on December 12, the day of the Virgin of Guadalupe, the rituals of Christ-

mas and university holidays begin. Essentially our search was not going to be carried out in the university, and what's more there were still many days ahead, so the festive atmosphere did not have to bother us too much. We are not very disciplined and you have to enjoy the moment. It was our first visit to Mexico City and we preferred to start by trying to get to know the city, at least minimally, as we clearly were not walking on safe ground. However, we did start contacting people with whom we shared common acquaintances and who we thought could help us. We were searching in two directions: On the one hand we needed to obtain information from those who had experienced the nightlife and the lesbian feminist movement in its beginnings, but above all we were interested in locating the meeting spaces that would allow us to map our particular psycho-geography. It seems easy to say, but it is not as easy to do. Many had left the city and others did not want to talk about the past. The legislative change has been great in the Federal District, not as much in the rest of the country. We also assumed that for many people it is time to turn the page. Perhaps, as in other contexts, a commodified experience of queer is erasing historical memory. And a certain amnesia allows reconciliation with an environment that never asked for forgiveness nor wanted to help explain the whys.

As a first step we thought that the easiest thing was to start by visiting the existing archives and from there see where they would lead us. Mexico did not officially experience a dictatorship and that appearance of democracy meant that the repression of the forces of the left was not as blunt as to erase the traces of the events and most of its protagonists. For example, in 1973, the playwright Nancy Cárdenas was interviewed for the news show "24 horas", being remembered as the first woman to publicly declare herself a lesbian on Mexican television. In 1975, together with Carlos Monsiváis, she published the "Manifiesto in Defense of Homosexual Rights" in Mexico and in 1978 she led the first Gay Pride March in the Plaza de las Tres Culturas. In this sense, Mexico was a pioneer with respect to other Latin American countries.

Before traveling to Mexico City we learned of the existence of the "Nancy Cárdenas" Historical Lesbian Archive of Mexico and we arrived thinking of using it as a starting point from which to start our decidedly random search. We assumed that the archive would have also dealt with those women who, because they moved outside of activism and because they were not in the universities, seem to have never existed. Getting to the archive also seemed simple, appearing on the web as very accessible, with a phone number and an address to go to.

But, as we had done before in Argentina, we were also interested in tracing the relationship that might have existed between artists and activism, if there had been one, to try to find those connections between both of them within feminism, especially within lesbian feminism. Two of the people that we believed could pro-

vide us with more information on this issue were now in Argentina, which was an initial disappointment. In any case, through a mutual friend we got in touch with a feminist artist who over the years has been putting together an archive on interdisciplinary art practices in Mexico. It seemed that she knew quite a few people. The PUEG<sup>5</sup> also they tried to help us get in touch with different women who could in turn tell us about what we were looking for. We also searched the ExTeresa archive... it did not contain what we were looking for. But on this particular trip we wanted mainly to get in touch with the sources; the idea was to inquire among those who were in the city. We wanted to infer from what appears on the scene. As Auguste Dupin<sup>6</sup> had done, we sought to unravel a story through the clues that have remained where it took place. This, we thought, would give us first-hand information, which can only be obtained through direct observation. Perhaps less complete, but always more surprising.

We decided to start with these archives without discarding other sources as well. A decision that would shape the results of this trip and that would be the origin of our failure. We failed because what we encountered was substantially different from what we were looking for, though certainly much more interesting. We never got to draw our particular psycho-geography, maybe because we got lost in the details.

\* \* \* \*

#### OF SOME FAILURES AND SOME LOCATIONS

Mexico City seems to have no end. Fortunately, the frequency of the Underground is the best we have tried on our travels and that makes things easier for those who need to cross the city constantly and avoid the endless traffic jams. As always, it is the means of transportation of workers and students, a certain sector of the art world is not used to stepping on its platforms. The Underground in Mexico was particularly enriching. The gender policy in the means of transport results in an interesting performative experiment. As in Manila or Cairo, there are separate wagons for women, also separate areas on the platforms of some stations for "women and children (under 12)." But here we spoke the same language, although with different nuances, and that allowed us to interact in another way. Stricter control is activated during rush hour, separating barriers and policemen divide the spaces and enforce the border. The group of "women" must be protected from the group of "men", that is the message implicit in the action. This makes the police in the Underground into gender police, also of age it is certain, but mainly of gender. "Women only, just women only" they constantly repeat to us. Faced with the insistence on reminding us—it is not necessary to specify which of the two—and a thinly disguised aggressiveness in

some cases, we decided that we would only use those wagons. A gratuitous gesture. One day when we were not in a hurry and when there were not too many people on the platform, when we were warned—that is, stopped once again—we ventured to ask one of the policewoman about the criteria she used to decide who was a woman and who was not. We knew it was a complex question, there has been much debate about it within feminism, in such questions one finds the origin of the “traumatic” queer schism. We thought that perhaps, as it seemed to be so clear, her answer would provide solutions to those endless discussions that have been generating rivers of ink for decades and for which we have to invent new expressions and words, sometimes with more luck than others. We did not have much success. The policewoman looked at us, laughed at herself and her concluding smile was the answer we found. We do not know what to do with that wordless comment, with a slippery apology that finally escaped amid nervous giggles, but perhaps this story may be useful to someone who wants to venture into the rocky terrain of categorical definitions.

“Ten pesos is worth it, it costs ten pesos!” It was the phrase we heard most in Mexico City. You can buy almost anything in the Underground: hand cream, math courses, pill boxes, USB flash drives, manuals to solve psycho-technical exams in job interviews, diaries, a curved piecing foot, all the great music hits... an endless parade. People have to earn money in any way possible. There is more variety of products than in Buenos Aires and there are also specific sectors that are very disadvantaged. Many blind peoples survive as hawkers, they are mostly those who sell music and those who put it on louder, at an unbearable volume. Hard to imagine, but the lack of social empathy is one of the human qualities most appreciated by this neoliberal system towards which we are walking like crazed automata. Empathic qualities must be reserved for marketing.

As we already said above, this story is not a report, we do not consider it necessary to make a detailed description of our trip. The decision to start with the archives was only partly wrong. It is true that it seemed an easy option and also that it had an idolatrous point; searching an archive allows you to review, to hold, the *original* documents. The italics here emphasizes the paradox that most of the documents usually kept in this type of archive are composed of photocopies or newspaper clippings. Although there are not many copies of the documents left, their value lies not in that perverse uniqueness, but in the fact of having been collected and in making them talk with one another, giving another version of alterity. What can lead someone to save that huge amount of papers and photographs that make up these minority archives for so many years? Why maintain these small (sometimes not so small) warehouses? Obviously, each case requires a different approach. Sometimes they are risky actions, as is the case of Graciela Carnevale, who during the Argentine dictatorship preserved a personal archive

through which we can now understand the importance of collective actions like Tucumán Arde. At one point, she had to make the decision to eliminate some documents that could endanger those involved: "in a situation in which one felt the possibility of repression very close, or that there could be a burglary at home, I felt a great responsibility, with one problem, because a personal matter could endanger the lives of others. The question was whether to save documents or save lives. So, above all else, I destroyed, I remember this perfectly, the notebook of meetings and other materials I could have there, and many other documents"<sup>7</sup>

In other cases, an archive has a legitimating intention, hoping that in the future practices that were born intentionally anti-hegemonic will be introduced into hegemonic genealogies. This option is especially valid to compensate for absences in documentation centers and institutional collections, although the response is often self-interested and contradictory. Many personal archives, as well as private collections, offer a unidirectional view of events. At other times, group interests are defended and one tries to collect the entirety of the activities of a group that emerged at a hostile historical moment, because erasing them completely was the condition pursued by hegemonic groups so that coming generations would remain ignorant of their principles. There are many, many reasons to gather together an archive, and there is something of an act of faith in doing it, faith in the usefulness of information, methodical constancy as well. The opposite of us.

As we have already mentioned, from the beginning of the journey we started several parallel searches, each with different results. On the one hand, with information collected from people we knew, from publications of different sources, and from "derivative" work, that is, walking around the city, we gathered information about the bars and meeting places of lesbian women today. From there we were able to note down different names and addresses of bars and also of some private houses, where parties were often held in the past that made up for the lack of infrastructure. There were cases in which the location was now vague; it is not easy to remember exact directions, and less those visited at night, and also many others in which the radical transformation of the building did not permit us to imagine the atmosphere that had previously existed in that area. It should also be noted that the earthquake of 1985 destroyed or irreparably damaged many of the city's buildings. In spite of this, both the dispersion and the scarcity of places, as well as walking the streets that surround them, gave us invaluable information. We asked many questions, and in doing so we could see how memory has been vanishing, just as it has vanished in so many other cities. Questions generate questions generate questions. Sooner or later someone will want to get specific answers. We did not have much time, enough to guess, insufficient to know in depth.

The relationship of many women with the scene has always been ambivalent. The Safari in the beginning, later El Nueve, Bali, Blue In, Enigma... The novelist Gilda Salinas wrote a book of stories about the Safari, one of the few approximations to the reality of the scene. We are told this by Bertha de la Maza, who runs the gay and lesbian bookstore "Voces en Tinta". She tells us many more things... The bookstores are another place of contact, but they started much later; first there was the night and the alcohol, then culture... The bars build identity on the one hand, on the other they confront you with what you do not want to see. An imposed social category often brings together people in a group who are incompatible, with the particularity that this category presupposes a sexual approach between the individuals that compose it. The bars usually gather in a small space people who are not always compatible. That strange feeling of being very close and far away. These places often have the dark appeal of the miserable. And cities also mark the patterns of relationship, each one has a differentiated character. In Mexico City, bars were also places to flee from, too much alcohol, too much violence, in particular too much violence... This was a surprise that we did not expect, but violence permeates the environment and is a difficult problem to eradicate. It flowered in different stories, crossed epochs... it changed the meaning of the trip.

\* \* \* \*

#### THE SEARCH

The location of the "Nancy Cárdenas" Historical Lesbian Archive of Mexico was a task a little more complicated than we had first anticipated. For us, however, it was a working tool that we considered fundamental, so we resisted abandoning its search, believing that it would provide us with essential data. We found a website featuring one of those awkward designs that so many feminist organizations are fond of, with a blend of colors that underscores pinks, blues, or purples and a graphic style that attempts to transport us back to a moderately psychedelic 1970s. This was familiar to us, so nothing made us suspicious. The information also coincided with that contained in the Census-Guide of Archives of Spain and Latin America. But since we had found data on the web that could locate the archive somewhere else, we asked friends who in turn asked friends who told us that the archive had been transferred to a university. We searched the web again, but the data we found led us to a dead end. Contradictory information. Like a crime story detective, we decided to go to the scene of the crime, choosing to stop asking people and to physically visit the CDAHL, the Centro de Documentación y Archivo Histórico Lésbico "Nancy Cárdenas" ("Nancy Cárdenas" Center for Documentation and Historical Lesbian Archive) at the direction clearly indicated in almost all the websites we visited: Prolongation Lucas



Alamán 11, col. Del Parque, Delegación Venustiano Carranza, open from 13:30 to 18:30. We took the Underground line 4 to Fray Servando station and headed there.

The Fray Servando station is located above the Eje 2 Oriente street, in front of a park. Called the "Garden of Illustrious Journalists", the park now serves as home to people who take advantage of the sunny morning to wash themselves and wait for nothing. We cross the street and the "garden" towards the street Prolongación Lucas Alamán. We walked for a while with a look of bewilderment until, yes... it should be there... a small building painted purple; it must be there. Indeed, number 11. We entered and, perhaps because it was Friday, there was no one attending the public, it seemed that the building was empty. We went up to the first floor and found a guard who asked us what we wanted. We explained that we were looking for a lesbian archive and she looked at us with surprise: "No, no lesbians here." We asked her about the documentation center or the library and she replied that it had been closed long ago and that she could not help us. We insisted: "But this address is on the internet. This is the "Nancy Cárdenas" Center for Documentation and Historical Lesbian Archive. This is the address that appears..." "There is nothing like that here and there never has been, it must be a mistake. It's not here." Solution: Come back another day and try again.

And so we did. We returned a few days later and got the same answer. The library on the first floor was still closed, yet we asked in another neighborhood library in the same building, where it was confirmed that there had never been anything lesbian there, that was for sure, and they had not even heard of it.

We went back to the Underground line 4. A boy got on the train. "I don't want to steal," he shouted at us while he walked among us, that was the last thing he wanted to do. He had done it before, but now he had changed. He held a sort of cloth bag in his hand and threw it to the floor. A bunch of broken glass came out of the bag. The boy lay down and hit his arm hard on the broken glass, against the floor. He did not want to steal, he had learned other things. We got off at the next station.

This second unsuccessful visit allowed us to realize the necessity of intensifying the search, for what at first seemed a chance event could easily become habitual. When you look for bars or meeting places for women through the web, it is normal to find a lot of outdated information, so it is also relatively easy to find yourself in inhospitable places in a city, at odd hours, in front of closed doors. Here the same thing could happen with the archives. On the other hand, we began to get the impression that the fact of finding difficulties in locating the archive provided us with other information about what it was like to have such documentation in a city such as Mexico City, about its usefulness or the interest in making it accessible.

We continued, therefore, trying to arrive at effective conclusions. If the "Nancy Cárdenas" Archive was not in Prolongación

Lucas Alamán, the only alternative we had left was the university. And there we looked, although at first glance it did not seem like a wise decision since, if the archive was there, it was very well hidden. It seemed that the Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) had an Academic Center for the Memory of Our America (CAME-NA) that housed the Gregorio and Marta Selser Archive. But there was nothing there about the CDAHL and, moreover, through the UACM website, clicking CAME-NA led you inexorably to: "Service Temporarily Unavailable". We tried on numerous occasions, on different days, and always had the same result, so again there was nothing to do but go there personally.

Meanwhile we continued our research on the bars and things began to get entangled. Characters that intersect, names, streets, personal stories... Nancy Cárdenas will reappear in the form of a real character, with an archive of her own. The Historical Lesbian Archive is not one. The violence in the bars continues across different periods up to the present...

\* \*

We visited the murals by the Greenwood sisters, Grace and Marion, at the Abelardo L. Rodriguez Market. The first muralist painters turned out to be US-Americans. Revolutionary narratives are maintained in their paintings. The stalls crowded the walls, blocking the scenes.

\* \*

One would expect that the principal ideal of an archivist is to make the documents that are safeguarded in their archive available. Accessibility to sources is in fact one of the major problems that researchers often encounter. The documents that we were looking for had been collected by people who had a personal involvement with what they preserved; people who had made different decisions about their final location. We did not have much time, so the situation forced us to move forward. In regard to looking for the connection between lesbian artists and activists, it was necessary to give that up; in a month and a half it was completely impossible to arrange an appointment with the woman artist who was supposed to have collected documentation about the period and to which everyone insistently referred us to. She did not offer us any alternative time for a meeting, so that documentation remained "in the closet". We thus closed this line of research to focus on political action and bars, those places where activism can be nurtured, but with which it was often incompatible. In the 1970s, the politically aware lesbian, especially those with a feminist conscience, found herself out of place when faced with the patriarchal parody reproduced in many of them. Too late and too soon for all of them, it is because of their attitudes and cross-actions that we end up talking about the performativity of gender, but in an-

other geopolitical context, in lives that are only partially similar. Mexico is not the United States is not Spain. Out of place and somewhere else the same clothes do not clothe us in the same way.

As some doors closed, others opened. These early experiences made us suspect both the custody exercised by institutions of minority archives and by individuals who safeguard documents. However, an event came to lift us out of the stagnation and to further entangle the situation. Following up the contacts provided us, we tried to talk to two people who could clarify a bit what was really happening with the archive: Was it still housed in the UACM or had it disappeared from there, as the website suggested? If so, was it open to any researcher? Did their holdings cover the 1970s? And many other questions.

One of these people had written extensively about the history of lesbianism in Latin America, so it was certainly very good advice to talk to her, even if she was a little young to have lived through the 1970's. Apparently, she was the one who had donated the archive to the university and could provide us with first-hand information, as well as tell us if it was still there and on which campus. A well-prepared search could be very useful, but there were other things we wanted to know that we might not find in the archives, at least not in the time we had left. We tried to talk to her, but she never answered our e-mail, so we regarded that path as closed too.

In any case, we soon learned that this was not the only archive we could consult. Unlike Buenos Aires, in Mexico more activists had been preoccupied with preserving the historical memory, hoping for a future better than their present. The Chilean artist Julia Antivilo told us that there was another person who could also help us, Yan Maria Yaoyolotl Castro. She had a long history in the lesbian feminist movement, was one of the founders of Lesbos and of Oikabeth, the first lesbian activist groups in Mexico, and also had an archive of her own, but it could only be accessed through her. Another nightmare. Another impassable barrier. Anyway, we wrote her with the same enthusiasm like the rest. The difference was noted immediately. Yaoyolotl represented the difference within the difference.

Four days after receiving our email she contacted us. She would be happy to welcome us and show us her archive.

\* \* \* \*

## THE MEETING

Meeting Yan Maria was like receiving a smack of idealism. Her mere presence answered all our questions. Revolutionary movements have not died, they will remain alive as long as people like her continue to believe and transmit that this world can be different and that human beings are not goods to be traded. She meets us on an avenue near her house near Coyoacan, we introduce ourselves and, to get

closer, we take a *pesero*,<sup>8</sup> a little small by our standards. We walk. We cross an inner courtyard. We go up the stairs and she invites us into her flat.

Yan lives in an archive. Everything is there and much more. Collected and classified. The home is very small and the documentation occupies almost all of the flat. Shelves of folders and stacks of documents are grouped in the main room. Everything sorted by dates and themes, lots of stories about the lesbian feminist movement in Mexico. Although we are affirmed atheists, we perform an indigenous ritual ceremony addressed to the goddesses with Yan and then we began to get to know each other. We talked about ourselves, because our method of work precludes us from working with people who do not know the context in which they or their words may appear. Yan for her part has adopted a name that claims its indigenous past and is now working with the indigenous women's movements of America, trying to recover a memory that the endless genocide has practically erased. Although not completely. Like Ilse Fusková in Argentina, Yan María, like many other feminists of the 70s, has turned her gaze to the Earth and practices a radical conservationism that seeks ecological balance. Her enthusiasm is contagious and, although at the outset our ideas do not match, we find many points in common. We are degenerates, she believes that gender theories kill feminism with its constant questioning of the signifier "woman" and privilege men. In part yes, in part no... you cannot take things out of context and Berkeley is not Mexico City, nor the jungle, nor did gender theories emerge in a massacred culture. You cannot kill the messenger because you do not like the message, we think. The problem is how this is being understood in Mexico, or in Chile... A "feminism without women"<sup>9</sup> is an insult to feminism, believes Yan. We try to explain that the performativity of the genre does not presume the disappearance of the female political subject, only questions essentialism... We continue, the archive is an incomparable setting for the discussion. The past smells, it smells of reality. We are sitting in a total work of art. It does not make you want to browse it. You do not feel like disturbing it. Do not feel like knowing more. Just living it.

In this way we learn of the conflict. It's what we like most about Yan. She does not avoid conflicts, but sticks her finger in the wound even if it gets messy. This allows you to know. The path of feminisms was full of conflicts, seemingly minor when described dryly, but immense in the different utopias they proposed, that is why they interest us so much. And finally we find someone with whom we can speak without needing to invoke an unnecessary consensus, freedom is appreciated in dissent. What happened to the archive? Why are there two? Even three? Why did they not join forces? It seems that there was an acute conflict over the archive, with respect to what it should be, what its function was, and where it should be located. Yan's archive is an archive on lesbian feminism, and in its orthodoxy lies its strength. For Yan there is no

other archive. There was an attempt to establish another one, but she understands that it was destroyed when its holdings were dissolved. We cannot argue against this because we lack information. We will have it later. One thing she is right about, is that the history of lesbian feminists is not the history of the homosexual movement, they can try to intersect, because they both coincide in many moments, but they are not the same. The homosexual movement was mostly male, although one of its most visible figures in Mexico, if not the most visible, was Nancy Cárdenas. Just as the feminist movement was mostly heterosexual, although a lesbian dissidence was born within it. Lesbian feminist women could not easily integrate into either of them: in the first one because it did not question the patriarchal structure of society, in the second because a significant part of it did not question heteronormativity. In Yan's case, in addition to a feminist and lesbian education, one should consider that she has a great sense of class consciousness, something that she shares with many lesbian feminists and which the homosexual movement lost along the way.

Olivier Debroise wrote *Traidor, ¿y tu?* [Traitor, and you?], a novel published by the Tamayo Museum and kindly lent us by our host Miguel Legaria. In his novel, Debroise describes the Mexico of the 1920s and 1930s through his main character, Stefan Dabrowski. A homosexual and a member of the Communist Party, this "double militancy" that he practiced, in both cases clandestine, demonstrates the difficulties in uniting both options, the internal rupture.

There is a certain distance towards the homosexual movement on the part of Yan, perhaps it could not have been otherwise. The left also rejected homosexuality (not with the virulence displayed by the right, but with contempt and/or paternalism) and the sexual difference is situated in a no man's land. Not being accepted in the revolutionary utopias, it must question its position in the world. But the role of women and men is completely different on this front, the gay movement does not demand a radical social change, only of sexual habits: What could the gay liberation movement then offer women? Again a secondary role, again shelving most of their demands in order to unite forces. Results too meager for so much effort; political resistance is exhausting, it wears one out too much to waste such time. Moreover, in the homosexual movement there are macho behaviors not questioned in their own ranks. Better go on your own and make pacts when necessary. Lesbian separatism is constituted.

While we chat, our eyes range very far, read the covers of the books, scrutinize the handwritten labels. There is no database, it is an archive from another age, too big for a single person. But there it is, ultimately the most accessible of all the archives we were looking for, it does not need any institution to present it. The archivist believes in it and in the need to communicate. So that the documentation does not disappear, so that the memory of the lesbian-feminist movement does not disappear.

\* \* \* \*

*I like going to the dyke march because  
 I like to be surrounded with women.  
 Marching naked ladies.  
 We recruit, We recruit...  
 There's no one telling us where to stand or where to be...  
 Resist. Shout it out.  
 Resist. Resist. Shout it out...  
 There's no one telling us where to stand or where to be...  
 We're just this huge strong mass of feminist fury.  
 Proud to be dyke, proud to be dyke...  
 Resist. Resist...  
 Feminist fury. Resist. Feminist fury.  
 It was a lifelong dream I had as a child  
 And it's actually come to pass  
 It was a lifelong dream I had as a child  
 And it's actually come to pass in my adult life.*

(Le Tigre, "Dyke March 2001", in *Feminist Sweepstakes*, 2001)

\* \* \* \*

#### THE OTHERS

The meeting with Yan opened our eyes to the difficulties of locating the other large archive. She claimed that it had been dismembered and had therefore lost its identity. But we did not give up. As no one else answered us and it was not possible, through the information available to us, to clearly locate its location on the UACM campuses, we decided to use an intermediary.

We then went to the headquarters of Inmujeres (National Institute of Women) on Tacuba Street. Ana Sánchez received us there in its documentation center. There is a degree in library sciences next to her job. Behind the counter, a few shelves, partly occupied with stationery, toys. We explain to Ana that we are looking for the CDAHL and show her the website where the address appears. We tell her we had gone there, but were told there is nothing there. She insists that this is impossible and is willing to help us, so she leaves the room where we meet to make a phone call. Beforehand she brings out all the documents she disposes of and in which she thinks we could find some of the information we were looking for. Meanwhile, a lady behind the counter tells us she sells sweets, and there is a list of those products with their prices printed on the reverse of the center's information sheet. We buy amaranth and seeds from her.

Ana returns from making her call and tells us that, indeed, they are not answering the phone. She keeps examining and checking

on the Internet the information we gave her. She goes away again. Upon returning she tells us that number 11 does not exist and that the UACM staff is not answering, which is very strange. The woman who sells sweets has an assistant who brings the bags from behind the bookshelves. Both have a disabled arm. Ana decides to call a friend, who informs her that the archive is in the "Colectivo Sol" [Sun Collective]. She also suggests searching in Cuernavaca, where, she explains, there are documentation centers. Things are getting complicated. Ana is extraordinarily kind and effective. We will keep in touch.

In the afternoon we decide to pay a visit to the SEP (Secretariat of Public Education) to see Diego Rivera's murals. The revolutionary left had its own artists, artists who identified with their viewers and did not live in a tautological limbo like so many do now. In a somewhat secluded corner there is a fresco with the portrait of Sor Juana Inés de la Cruz painted by Roberto Montenegro. We remember Montenegro because of the mannered fisherman of dark complexion, *Mateo el Negro (Pescador de Mallorca)* [Mateo the Dark (Fisherman of Mallorca)], that hung in the MUNAL (National Museum of Fine Arts), which we had visited on another day. The wall label read: "Roberto Montenegro, a painter of the fin-de-siècle tradition, was awarded a scholarship by the Academy to study in Europe in the second decade of the twentieth century. In Mallorca he came into contact with the Catalan cultural renaissance, an influence that had repercussions on the conceptualization of Mexican pictorial nationalism. This work shows the idealizing treatment of a Majorcan fisherman in the manner of Catalan portraits. The posture and the gesture of the portrayed person grant him great dignity. The background and the tray with the fish speak of a rural world of abundance and harmony." Sister Juana Ines de la Cruz and the mannered Mateo no doubt speak of dignity, but in another sense that disappears in the official version. Loss of precedent, another misappropriation.

The afternoon falls and a group of women cleaners works in one of the courtyards. Their uniforms in strong red contrast with the green of the garden, answering the murals that watch them from the walls. The comrades warn us from the past of the results of several decades of neo-liberalism, they likewise dressed in red. During our visit, a group of six men dressed in suits and ties begin to wander around the courtyard, scurrying around the arcaded sides in a hurry while they argue. Again and again and again. They seem to be having a meeting in motion.

\* \*

We continue to look for the location of the old bars. This is how we get to Isabel Minjares, a woman who lived the 1970's. She arranges to meet us in a car in front of the Insurgentes Theater. We go in and sit down. It is she who speaks to us intensely of the figure of

Nancy Cárdenas, whom she was very close to. We find out later that Nancy Cárdenas premiered in that theater, in 1973 or 1974, her theatrical adaptation of *Los chicos de la banda* [The Boys of the Gang], the first gay play staged in Mexico. There were attempts to censor her, but she fought until she was able to stage it. While our interview takes place inside the car, Isabel tells us that she did not know that there was *another* archive with Nancy Cárdenas's name. She tells us that Cárdenas had a lot of documentation and information about the period and that all this material is still waiting to be classified and ordered. There is a third archive then, but it is not accessible. One should get the family to make it public, it would be a shame to lose all that material. She remembers that period and the places where she used to go out. They were an escape, there was also a private house near the Zócalo. There was a lot of struggle back then. She hands us an envelope containing a CD with a documentary and a photograph of Nancy Cárdenas.

We come back home. Our bus brakes suddenly and crashes into a car. There are no injuries, only a chaotic situation in which no one seems to take the initiative. We remember Frida Kahlo. With all that we have traveled, it is our first bus accident, luckily it is not in a *pesero*.

\* \*

We continue with the search for the second archive. We find a newspaper article about CAMeNA, inaugurated in May 2013: "It combines in one collection the documentary materials coming from the 'Nancy Cárdenas' Center of Documentation and Lesbian Historical Archive of Mexico, Latin America, and the Caribbean; the historical archive of the Colectivo Sol; the Center for Resources and Information on Sexuality and AIDS (CRISSOL); and the Center for Information and Documentation of Homosexuality "Ignacio Álvarez" (CIDHOM). All ambitious names, there must be enormous material, we think. But it seems that Yan is going to be right and that the archive has been "fused": "the integration of these materials into the Gregorio and Marta Selser Archive...". We shall see. A web address is mentioned in the article, we try again, but through it we return to: "Service Temporarily Unavailable". This time at least we have a specific direction: the article locates the CAMeNA in the del Valle campus of the UACM.

We go there.

We arrive at the del Valle campus. Banners inform us that the university has been on strike: "Welcome Uacemitas. No to the imposition of the council." The school holidays are over, but it seems that the UACM classes have begun only on this campus. We ask for the CAMeNA. We are informed that it is open and given directions to the courtyard at the back where it is located. We go in and ask them about the CDAHL. It is there, we are told, at last. In fact, it was



impossible to access the information, the university has experienced a radical strike against the rector. Services have not been offered. They have just regained normality, if one can speak of normality in these circumstances. The problems are still present and the protests will continue. We ask them about the information we are looking for and they tell us how the holdings have been organized.

The documents are combined in bundles along with those from the other archives on homosexuality and all of them have been included in the Gregorio and Marta Selser Archive. Books and magazines remain together. Even so, by consulting each document's catalogue cards you can easily know which archive they originate from. We ask if we can photograph the documentation, they could not be nicer. But it is not the same, here it is not possible to feel at a glance, we remember Yan's words and we begin to understand, everything mixed together has lost its identity, the details are diluted. They leave us the bundle on the bars to study it: "Places of entertainment and gathering of the lesbian-gay community". There is not much, and less on lesbians, they inform us. Almost everything is from the 1980's. On a shelf they have a photo of Fidel Castro and next to him a gay flag, the *comandante* would not have liked this, not at all. We all have a laugh.

\* \* \* \*

#### THE LAST VISIT

We go back to Yan. Return to her archive. It conserves a unitary structure, an identity body that attempts to arise and move alone. The Yan María Yaoyolotl Historical Archive of the Feminist Lesbian Movement in Mexico 1976-2013. We return to the discussions, to look for exits and to share a meal. We search through the documents. Open up the files. Yan tells us things about her past. We are surprised by her story. The theme of violence repeats and shows itself in all its expanse. Her story is mesmerizing. They were years of confusion. Police violence, abuse, rape, a night scene contaminated by what was being fled from. The patriarchal parody developed into histrionics, by men and women. Institutional corruption never judged. There has been no justice because there has been no official recognition of the abuses. Power relations, extreme sacrifices for the companion...

Lesbians then moved in the same environment as the rest of the disinherited. We want to go deeper into Yan's story, we look for proof that supports or denies it. There is an exaltation of violence: "And when that one returns, a rain of blows (aaahhh) falls on her, and then they get up at all the tables to see whose face they can bust. Wonderful, dear, like in a movie. The glasses fly, the hair, they rip their clothes, you hear grunts. [...] Fighters; lesbians of that time were fighters; imagine the courage of choosing how they wanted to live and disregarding everything: family, society, whatever. And I want to explain something to you, dear, machismo is

not an exclusively male attitude (raises an eyebrow), but a tendency to dominate any human being,"<sup>10</sup> Palmira tells the author of *Las sombras del Safari* [The Shadows of the Safari] in the book. The Safari bar closed in 1968, writes Gilda Salinas. Yan does not live as much in the Safari as in the bars that came later. Same oppressive environment. They are not intellectual venues like those that will appear later in the theater cafes of the leftist elite, certain social classes are not at ease in them. They are instead crude spaces and the repression is brutal. Yan will be released by feminism, a theoretical corpus that helps you interpret reality under other parameters. Political activism becomes her life, in it roles blur and almost disappear. The parody of the genre was too real in the bars, maybe because, as Butler told us, everything is parody, because there is no original to imitate, because everything is imitation of an imitation and there are no imitators better than others, nor bodies that are "correct", owners of a foundational originality. Unlike Palmira, Yan wants to escape the parody and invent a new world. But creating something from almost zero is not easy, a group cannot isolate itself from everything.

We contact other people, we ask them too. A new generation. Again, stories of violence. We interview Martha Cuevas, who for years has been organizing parties for girls. She tells us that the problem has not been solved at all, in fact, in the 1990s and 2000s they had to take different measures to avoid the fights in the bars. Martha was aware of what these outbursts meant and did not want the issue to simply be settled by banning those who fought. They worked for a year with a feminist lawyer and a psychologist in a workshop that analyzed and helped change patterns of behavior. Customers who were banned from entering the parties had to go to the classes if they wanted to be allowed back in again. She tells us that from 40 to 60 girls came to the workshop. Two or three years after this initiative was over, the fighting returned. Martha believes that the problem persists because the subject is not talked about, because it sheds a negative light on the community. Martha Cuevas also started with activism, but they are no longer the same dreams, the community has become commodified and is being gradually assimilated. But there are still many loose ends and capitalist values are not sufficient for everyone.

Yan apparently lives in a different world. Only apparently, because she is in constant activity. Surrounded by information about the past, she flings that information on the present. Conserving the history allows us to trace it and show how the struggles of the past do not translate into a change of mindset favored by market interests. We are at her home talking about the need of whether or not to rescue some of the old ideological tools when she receives a call. She asks us to accompany her. We have trouble leaving the archive. We take a taxi and Yan drives the driver crazy with contradictory directions, they are obviously instructions given by someone who does not usually drive. We finally arrive at a theater. There we meet Norma Andrade, one of the founders of the association "Nuestras Hijitas de

Regreso a Casa” [Our Daughters Returning Home], who fights to solve the murders of Ciudad Juárez. No one seemed to be expecting her. Extreme security measures. Andrade already suffered an assassination attempt just a year ago. She, her grandchildren, Yan, only a few more supportive people, ask the theater audience for contributions for the campaigns. Truncated lives. The results of femicides, of impunity. Later we will find out that Norma will support the lesbian march in March with her presence, the agreements between women continue.

- 1.- This fiction was originally published as a book: *Distrito Federal: la búsqueda del archivo. Ficción nº 9*, [Federal District: The Search for the Archive (FICTION #9)], CCEMx, Taller de Ediciones Económicas Mexico City, 2014. The publication was edited on occasion of the exhibition *A Text is a Text is a Text* at CCEMx, January 21-April 13 2014.
- 2.- Another translation of this quote from Giorgio Agamben into Spanish exists, but we have opted to use this fragment from the version we saw in the exhibition *Olinka, o donde se crea el movimiento* [Olinka, or where the movement is born] on December 23, 2012, at the Museo Tamayo.
- 3.- Hannah Arendt, *On Violence* (1969), A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, NY, 1970, p. 40.
- 4.- *Ibid.*
- 5.- PUEG: “University Program of Gender Studies” created in 1992 at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- 6.- We are referring her to the *chevalier* C. Auguste Dupin, a fictional character created by Edgar Allan Poe. Dupin is an amateur detective who applies deductive methods and is always accompanied by the narrator, appearing for the first time in *The Murders in the Rue Morgue*, a story considered as one of the first detective stories.
- 7.- Graciela Carnevale interviewed by Ignacio París, “Pensar/decir/intervenir”, in *Concreta*, 1, Spring 2013, p. 58.
- 8.- A *pesero* takes its name from its price (originally one peso). Many are private vehicles in very bad state that proudly show off their disrepair; their size varies, above all in regard to the route they service. In the case we are relating here it was a small van with a side door.
- 9.- Yan informs us that a book has been just published in Chile that speaks of a feminism without women, in order to support her claim that gender theories aim to eliminate women as the main subjects of feminism. The book is edited by the University Coordinator for Sexual Dissidence. Much later, in November 2013, we attend in Chile a feminist seminar where we met Jorge Díaz, who authored the text “As though we wanted a feminism without women”. Díaz comments to us then that the title was merely a provocation. These are positions difficult to reconcile. For Yan, and for many women, the political subject woman is in no condition to be provoked, it would be the queer subject that would enjoy a hegemonic situation and privileged relationship with the mainstream. We do not agree completely with her opinions nor with his strategy.
- 10.- Gilda Salinas, *Las sombras del Safari* (1998), Trópico de Escorpio, Mexico City, 2010, p. 43. The back cover text presents the Safari as the first LGBT bar in the Americas, but according to Salinas it was the first lesbian bar (although not exclusively) in Mexico, Latin America, and in various states of the United States. The Safari was situated in the Zona Rosa area, on the corner between Havre and Hamburgo streets. Run by El Capi, it was a cabaret frequented by people from the privileged classes, politicians, and the homosexual community; Chavela Vargas sang there.

**\_ Based On Actual Events (Fiction #10)<sup>1</sup>, 2014**

At the beginning of September 2013, the concave façade of a building in London designed by the architect Rafael Viñoly reflected the sun's rays with such intensity that it melted the bodywork of a black Jaguar parked near the building. The architecture practiced by Viñoly's studio is based on premises such as this one: "Architecture is a dialogue with the forces of life. In every project, I seek to maximize the opportunity for civic investment with a goal of forming iconic works that fulfill the needs of the client."<sup>2</sup>

Building inside the parameters of a neoliberal logic, this star architect paradoxically achieved making real what would seem an anarchist's pipe dream: Burning a luxury automobile, symbol of capital's oppression. With the aim of abruptly waking us up from this self-devouring dream, the logic of capital quickly came to the rescue of the builder. The insurance assumed all of the costs inflicted on the claimant and the architect mended his building, so that in the future the damages caused by his misunderstood concavity would be minimized.

- 1.- This fiction was written for Andrea Rodríguez Novoa's project "Cóncavo-converso. Sobre cultura y otras arquitecturas de lo social" [Concave-Convex. On Culture and other Architectures of the Social], in *Artistes de l'Académie de France à Madrid*, Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 110-111.
- 2.- From the official website of Rafael Viñoly's studio: <http://www.rvapc.com/practice>.

**An Appropriate Place (Fiction #11), 2005**

She knew that it was not easy. Again and again she had tried without success and she was tired of the failure. That corner of the city had become her favorite place; but no one seemed to share her opinion. While she took advantage of every free moment each day to go there and stay at least for a few minutes, breathe that air and fill herself with it, her friends insisted in reminding her that she had gone lost her head. They repeated that it was impossible to endure that fetid and foul-smelling stench and tried to convince her not to return.

This was how she began to notice that there was a great disparity of opinion between her and others, although this did not make her lose hope of finding someone who could share her sensations. She returned to that place time after time, always accompanied. She took them by the hand, told a thousand seductive stories that evaporated as soon as they arrived there.

“Here?” they asked, “but..how can you stand it? It stinks!”

“It stinks”, she repeated to herself. It stinks.

Then she saw her. Seated on a bench, absorbedly reading while a group of workers fixed a septic tank in the building next door. She approached her and asked if she wanted to accompany her. There were no stories during the walk, only a conspiratorial silence. When they arrived, they both stopped.

Without waiting to be asked, that unexpected company affirmed:

“It smells like humid and thick wind. Of a dark red taste. Golden.”

“Breathe more. Strongly and profoundly”, she asked.

While she obeyed, she answered:

“I would stay here forever.”



## Nora

1995 - 2000

- Currículum publicado en el catálogo de la exposición *Reordenacions*, Espai 1, Palau de la Virreina, Barcelona, marzo-mayo 1995. Comisariado: Lola Donaire. pág. 386
- Currículum publicado en el catálogo de la exposición ~~*pensar la sida*~~, Espai d'Art A. Lambert, Xàbia, Alicante, abril-mayo 1996. Comisariado: Pepe Miralles. pág. 387
- Currículum publicado en la revista *La Ruta del Sentido*, Oviedo, 1996. Editora: Carmen Cantón. pág. 388
- Currículum publicado en el catálogo de la exposición *Cómo nos vemos*, Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, enero-marzo 1998. Comisariado: Victoria Combalía. pág. 389
- Currículum publicado en el catálogo de la exposición *El yo diverso*, Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona, marzo-abril 1998. Comisariado: Juan Antonio Álvarez Reyes. pág. 390
- Currículum para el catálogo de la exposición *Transgénico@s*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia, San Sebastián, diciembre 1998-febrero 1999. Comisariado: Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa. pág. 391
- Currículum para el catálogo de la exposición *Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)*, Sala La Gallera, Valencia, febrero-marzo 1999. Comisariado: José Miguel G. Cortés. pág. 392
- Currículum para el catálogo de la exposición *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*. Sala de exposiciones de Plaza de España, Madrid, diciembre 1999-enero 2000. Comisariado: Alicia Murría. pág. 393
- Currículum para el catálogo de la exposición *Insumisiones*. Villa Iris-Fundación Marcelino Botín, Madrid, julio-agosto 2000. Comisariado: Alicia Murría. pág. 394
- Currículum para el catálogo del Premio Altadis 2000, enero 2001. Comisariado: Alicia Murría y Guy Boyer. pág. 395

**Carta a Lola Donaire. Reordenacions, marzo – mayo 1995**

Querida Lola:

Con respecto a las referencias que me pediste sobre las artistas Helena Carceller y Ana Cabello, solo puedo decirte lo siguiente: las conocí en un local de ambiente de Madrid. Por aquel entonces compartían la misma taquilla en una facultad de cuyo nombre parecían no querer acordarse. Les perdí la pista en el servicio y no volví a verlas hasta cinco años después, mientras trabajaban en una pieza en el Círculo de Bellas Artes. Una de ellas me contó que había dejado su trabajo de azafata en Iberia porque la iban a hacer fija, la otra se dedicaba a hacer de *flaneuse* por Madrid. Sé que llevaban varios años viviendo, trabajando y escribiendo juntas, pero no me di cuenta de hasta qué punto había llegado el tema hasta que empecé a confundir sus nombres. Es por ello que me resulta imposible darte referencias concretas, ya que temo equivocarme. Una vez, me invitaron a tomar un café en su casa. Su obra había empezado a tomar un cariz ciertamente endogámico y yo comencé a preocuparme. Sin embargo, ellas parecían felices. Como anécdota me contaron que alguien les había preguntado: ¿Y qué pasará con vuestra obra si os separáis? Ellas contestaron: No pensamos separarnos.

Un afectuoso saludo,

Nora



**Carta a Pepe Miralles. *pensar-la-sida*, abril – mayo 1996**

Querido Pepe:

Una vez más os ponéis en contacto conmigo para pedirme referencias sobre estas dos artistas (por motivos que ya expliqué anteriormente, me resisto a escribir sus nombres. Por favor, encárgate tú de ello). Si bien yo no creo tener tantos datos como pensáis, voy a intentarlo de nuevo. En primer lugar, debo decir que traté de localizarlas para aconsejarles que fueran ellas quienes los enviaran; pero parecen estar ausentes para no sé qué cosa en Dinamarca, en fin, ya sabes cómo son. Es cierto que yo personalmente mandé la información que Lola me pidió para la exposición en el Palau de la Virreina, pero luego perdí el contacto con ellas. Por lo visto habían oído que lo último en «bollo chic» son las faldas escocesas y los bigotes pelirrojos, así que decidieron irse a Glasgow para comprobarlo personalmente. Aquello debió de gustarles porque, aunque me duele reconocerlo, no se pusieron en contacto conmigo en todo el tiempo que estuvieron allí. Hasta varios meses después de su vuelta no volvieron a llamarme por teléfono. Sé que después han enseñado un vídeo en la sala Montcada, pero no puedo decirte más, porque cuando les pregunto, me dicen que prefieren vivir su futuro antes que recrear su pasado.

No sé si estos datos te servirán de algo, yo he hecho lo que he podido. De todas formas, fue un placer hablar contigo.

Un abrazo,

Nora

**Carta a Carmen Cantón. La Ruta del Sentido, 1996**

Querida Carmen:

Ya nada me sorprende, y es por ello que empiezo a encontrar perfectamente natural que me pidáis información sobre Helena y Ana. Me había jurado a mí misma no volver a hacerlo pero, ya que ellas no se encuentran aquí, parecería una grosería por mi parte no contestar tu petición. Lo último que supe de ellas es que habían empezado a colaborar con Marta en la galería que ella ha abierto en Madrid. Como ya le comenté a Pepe, estuvieron en Dinamarca —en abril, creo, para una exposición o algo así— pero les congeló la *tolerancia* pasiva y decidieron cambiar de continente una temporada. Parece ser que esta vez estaban muy interesadas en comprobar personalmente el enfrentamiento dialéctico entre las «vanilla sex» fans y las sadomasobollo en San Francisco. Deben estar realmente entretenidas porque no me han contado cómo va el asunto y, créeme, yo también quisiera comprobarlo personalmente.

Espero que lo que te cuento tenga algún interés para ti. Si no es así, la verdad es que lo siento pero yo no puedo hacer más, siempre es un poco delicado hablar de otras.

Besos,

Nora

**Carta a Victoria Combalía. Cómo nos vemos, enero – marzo 1998**

Querida Victoria:

A pesar de la reticencia que estas peticiones me empezaban a causar, últimamente me encuentro más a gusto enviando los datos que me piden sobre Ana y Helena. Francamente, cuando me llamaban para este tema me incomodaba un poquito porque yo ya había dejado de recibir noticias tuyas. Como probablemente ya te habrán informado, les dieron una beca para cruzar el charco y desaparecieron de Madrid temporalmente. Por razones obvias, esta ciudad no acaba de convencerles mucho y andan siempre intentando mudarse. Como te decía, mi cambio de actitud con respecto a estas dos criaturas se debe a que, por una vez, decidieron comportarse como seres humanos normales e invitarme a recorrer con ellas la temblorosa San Francisco. Lo cierto es que, a pesar de su fama de ciudad gettoizada, tampoco allí encontraron lo que buscaban, ya se sabe que Estados Unidos es el paraíso de la fantasía, viejos decorados de cartón piedra, simulacros de libertad aptos solo para ricos inconscientes. Parece ser que deambulaban a menudo por la calle 16, una amalgama de pobreza multicultural, repleta de *mensajeras* eternamente adolescentes en monopatín: la nueva moda *dyke* de la temporada.

Según me comentaron ellas mismas, al final, lo más interesante resultó ser el hecho de que San Francisco fuera una ciudad con más artistas que *homeless* por m<sup>2</sup>, lo cual es decir mucho. Ellas estuvieron enseñando su trabajo y debió de gustarles porque las han invitado a volver a trabajar allí el año que viene, en la Djerassi Foundation. Pero no me hagas caso, mejor pregúntales a ellas si las ves, yo casi no he tenido contacto desde que han vuelto. Por lo visto, se han encerrado en casa y no le abren la puerta a nadie.

Un abrazo,

Nora

**Carta a J. A. Álvarez Reyes. *El jo divers*, marzo – abril 1998**

Querido Juan Antonio:

El tiempo pasa más deprisa de lo que en principio pudiera parecer, por lo menos para mí. Tengo la sensación de que ha transcurrido un siglo desde la última vez que vi a Helena y Ana; pero aun así me voy a atrever a ofrecerte algunas pistas sobre ellas, tal y como me has pedido. De todas maneras, quizá fuera más cómodo para ambos que sustituyeras esta carta por un currículum en condiciones, si bien yo no puedo facilitártelo, pues carezco de esa información. Mi conocimiento sobre ellas es mucho más personal que una mera amalgama de fechas en línea. Creo que es más fácil acceder a las personas a través de las sensaciones, de las impresiones que su trabajo nos produce, y no me satisface del todo resumirlas en la frialdad de unos datos oficializantes.

Como probablemente sepas, yo contacté con ellas hace muchos años, casi al principio de conocerse y, de alguna manera, he podido unir parte de mi vida con la suya (antes o después todo se contagia, ¿me entiendes?). A lo largo de estos años las he seguido muy de cerca, incluso hemos compartido algunos viajes, lo cual me ha permitido vivir sus paranoias y también las de los demás con respecto a ellas. Lo cierto es que no resulta fácil habitar un planeta tan individualista y, a la vez, tan uniformizante como este.

Ya sabes que después de perderse por Gran Bretaña pensaron hacer algo similar en Estados Unidos y se trasladaron a San Francisco; pero parece que, a pesar de su incomprensible anglofilia, no se adaptaron muy bien a las restricciones de movimiento y decidieron volverse. Hace poco, con motivo de una exposición organizada en la Tecla Sala le escribí unas líneas a Victoria Combalía al respecto; si lo consideras necesario, quizá allí puedas ampliar la información. Como te iba diciendo, después de su aventura americana decidieron volver a instalarse en la vieja Europa y seguir aquí su investigación. Me gustaría anticiparte algunos datos más, que los tengo, pero temo precipitarme y no creo que ellas me lo perdonaran.

Con cariño,

Nora

**-Carta a J.V. Aliaga y Mar Villaespesa. *Transgenéric@s*, diciembre 1998 – febrero 1999**

Estimad@s Juan Vicente y Mar:

Tengo malas noticias para vosotr@s. Por fin, después de discutirlo mucho con ellas, conseguí que Helena y Ana tomaran la decisión de facilitarme un currículum vitae para su publicación; pero su carta coincidió con mi cambio de domicilio y en la vorá-gine del transporte la he perdido. Creedme por favor que no ha sido intencionado, yo soy la primera interesada en que esto se acabe de una vez, si bien llevo ya algunos años realizando esta labor y le he cogido el tranquillo; tanto es así que en las actuales circunstancias prefiero escribiros estas líneas a vosotr@s antes que comunicarles a ellas la pérdida.

Desde mi última misiva a Juan Antonio han ocurrido muchas cosas. Parece ser que la relación entre ellas se ha deteriorado bastante y ha adquirido unos visos competitivos que no me dan muy buena espina. Lo cierto es que la antigua fusión de identidades ha degenerado en un énfasis por la demarcación territorial, en un continuo dejar patente de quién es cada opinión, de quién es cada proyecto, quién establece las normas; tal y como están las cosas, no se puede ni ir a tomar un café a su casa sin que te aclaren quién exactamente eligió comprar esas tazas y, francamente, estas situaciones resultan bastante violentas para las visitas. Por desgracia, desconozco el origen de ese estado de cosas —teniendo en cuenta que además ellas ni siquiera lo reconocen—, por lo tanto os sugiero que seáis sutiles al respecto, no quiero que se enfaden conmigo. Tan solo se me ocurre que todo comenzara con esa manía casi patológica que les entró por pasar un mes encerradas con otros artistas en el campo californiano: demasiado tiempo juntas sin teléfono para dos urbanitas convencidas.

En fin, espero poder seguir en contacto con vosotr@s en circunstancias más propicias.

Un par de abrazos,

Nora

**Carta a José M. G. Cortés. Sin necesidad aparente de título (Capítulo II), febrero – marzo 1999**

Querido José Miguel:

En primer lugar me gustaría confirmarte que recibí el mensaje que dejaste en mi contestador automático y me alegró mucho volver a escuchar tu voz. Efectivamente, de un tiempo a esta parte, he venido ayudando a Helena y a Ana para que pudieran ocuparse de su trabajo y librarse de algunas tareas administrativas; como sabes, durante un tiempo contesté su correo y yo misma enviaba los datos que les pedían con el fin de informar sobre sus actividades. Pero ahora las cosas han cambiado y más tarde te explicaré el porqué.

Me preguntas en el mensaje si es posible obtener una información más completa. La verdad es que no tengo inconveniente en ofrecértela, pero como ya sabes soy una persona a la que no le gusta repetirse demasiado y que últimamente tampoco dispone de mucho tiempo libre. Por ello, preferiría mandarte parte de mi archivo personal; quizá si recompones las cartas que escribí sobre ellas con anterioridad encontrarás lo que buscas.

Te preguntarás a qué se debe esta repentina falta de interés por mi parte. Lo cierto es que me muero de ganas por contártelo. Después de tanto tiempo escribiendo sobre otras, ahora me apetece hablar un poco más de mí. No sé si ha sido gracias al recogimiento que produce el frío invernal o al hecho de que durante algunos meses permanecí ligeramente alejada del ambiente; pero lo cierto es que he debido reconvertirme en novedad porque me he echado dos ligues de muerte. Comprenderás ahora por qué no tengo tiempo; no es fácil estar con dos personas a la vez sin que una sepa de la existencia de la otra en una ciudad tan limitada. Sé que tarde o temprano todo se sabrá, pero a quién le importa ya.

Seguiremos en contacto.

Besos,

Nora

**Carta a Alicia Murriá. Futuropresente, diciembre 1999 – enero 2000**

Madrid, 2 de octubre de 1999

Querida Alicia:

Por fin ha terminado este largo, cálido y atareado verano; luego dicen por ahí fuera que en este país no se trabaja, ¡aquí me gustaría a mí verles a ellos buscarse la vida! En fin, volviendo al tema que nos ocupa, me pides información actualizada sobre Helena y Ana: sus exposiciones, su edad mental, su formación, sus actividades actuales... De todo ello voy a hablarte brevemente en las siguientes líneas y espero que los datos de los que dispongo te ayuden. Por si te quedara alguna duda, te recuerdo que a principios de este año recibí un encargo similar de José Miguel Cortés y opté por enviarle mi archivo personal, archivo que él, muy amablemente, publicó en el catálogo de la exposición.

Tu llamada no me ha pillado del todo por sorpresa, en el fondo la esperaba, ya que ellas siguen sin querer encargarse del asunto este de los currícula y, además, creo que están muy ocupadas reformando su casa. Por lo visto, y esto te lo cuento en confianza, han decidido que esta sociedad en la que los demás habitamos sin mayores complicaciones, por lo visto, insisto, a las «señoras» no les parece suficiente y han decidido construirse otra. Parece ser que, ya que el mundo real no les ofrece lo que quieren, han optado por habitar únicamente lo que ellas llaman «mundos artísticos». Según yo he podido comprobar, han comenzado a reproducir los espacios físicos y mentales de sus artistas allegados y los han transformado en su propio hábitat.

Un afectuosísimo saludo,

Nora

**Carta a Alicia Murría. Insumisiones, julio – agosto 2000**

Madrid, 5 de julio de 2000

Querida Alicia:

Aquí estoy de nuevo y esta vez voy a ir directamente al grano. He pasado mucho tiempo últimamente con Helena y con Ana y, entre las tres y por una circunstancia puramente accidental, hemos decidido que yo continuara de ahora en adelante con este encargo de narrar sus vidas. Así que vuelvo a las andadas. Desde la última vez que te escribí sobre este tema han ocurrido muchas cosas. Una de las más llamativas consiste en el hecho de que, por motivos laborales, han tenido que trasladarse temporalmente a vivir a un pueblo. Imagínatelo, era digno de verse: andaban por allí como alma en pena en busca de elementos *globalizadores* –léase grandes almacenes, supermercados, hamburgueserías.–, cualquier no-lugar en el que las muy ingenuas creen pasar inadvertidas. A veces pienso que no se dan cuenta de lo artísticamente incorrecta que resulta su actitud.

Sin embargo, en los últimos tiempos parece que comenzaban a adaptarse bien e incluso se decidieron a hacer alguna incursión en la gastronomía local. Pero todo toca a su fin y con el verano llegaron los cambios: del pueblo a la metrópoli. Las llamaron para realizar un proyecto en Berlín y allí se fueron con su *suitcase art* (diapositivas) bajo el brazo. Volví a encontrarme con ellas horas después de su vuelta –por desgracia no pude acompañarlas– pero no terminaban de habituarse al calor y al ruido. También estaban un poco desubicadas después de tanto alternar con teutonas de metro ochenta y se pasaban el día mirando hacia arriba buscando no sé qué en las alturas; lo cierto es que resultaba un poco mareante. En mi opinión, aquello ha debido de gustarles bastante ya que se respira una atmósfera positiva, si bien nunca es fácil interpretar los sentimientos ajenos. Como sabes, en los últimos años su personalidad se ha ido *degenerando* (en todos los sentidos), y ha terminado por adquirir unos tintes andróginos de difícil clasificación. Yo he preferido mantenerme un poco apartada y observar la situación desde mi privilegiada posición. Ellas por su parte continúan buscando su lugar en el mundo y, a falta de una realidad que les permita vivir sus vidas en libertad, se han decidido a construir y contar sus propias utopías.

En fin, creo que ya es hora de despedirme. Se hace tarde y todavía se respira por aquí la resaca del uno de julio.

Un fuerte abrazo,

Nora



**Carta a Guy Boyer y Alicia Murría. Premio Altadis, enero 2001**

Madrid, 13 de octubre de 2000

Querid@s amig@s

Acabo de recibir un e-mail de Helena y Ana pidiéndome que les hiciera el favor de enviaros algunos datos biográficos suyos. Como en anteriores ocasiones yo lo haré encantada, aunque me hubiera gustado que, al menos por esta vez, fueran un poco más explícitas acerca de lo que vosotr@s necesitáis saber realmente. Estos asuntos son muy delicados y ya me he llevado alguna que otra bronca por hablar más de la cuenta: me dicen que parezco una trabajadora de la prensa amarilla escribiendo currícula. Yo creo que no es para tanto; al fin y al cabo, si te piden datos biográficos algo tendrás que contar. Pero bueno, ciñéndome a sus deseos intentaré ser un poco más objetiva.

La última vez que escribí a Alicia sobre ellas, y aunque se resistían a admitirlo, se encontraban todavía bajo lo que en el *ambiente* denominamos *efecto Berlín*: muchas caras nuevas, bares sin tradición y la certeza de que, lo reconozcan o no, nosotras somos allí un producto exótico (eso, traducido, significa que ligas el doble). Quizá por ello volvieron agotadas y sin muchas ganas de salir, así es que no las he visto por Chueca desde entonces. Sé que después, imagino que buscando el contraste con el viaje anterior, estuvieron cerca del desierto, pero, como allí dos personas como ellas prácticamente no pueden hacer nada, se *cabrearon* y se volvieron. Lo que sí puedo aseguraros es que durante estos últimos meses sus diferencias se han ido disolviendo y se hallan enfrascadas en la construcción, casi quijotesca, de una utopía compartida. Digo quijotesca, porque los demás sabemos que la utopía solo puede darse en el plano de lo irreal, pero, como siempre, hacen caso omiso a mis advertencias y siguen adelante.

Creo que ya es hora de despedirme, confío en que estos datos os ayuden a reconstruir el puzle.

Besos y un afectuoso saludo,

Nora

NOTA: Esta es la última ocasión en que se publica una carta de Nora dirigida a lxs responsables de una exposición. En una nota al pie de uno de los textos de este último libro/catálogo, Juan Antonio Álvarez Reyes se refiere a una entrevista que nos había hecho Nora<sup>1</sup>, y explica que ella es «la amiga inventada que da noticias sobre ellas cuando un comisario/a pide un currículum»<sup>2</sup>. A raíz de publicarse esta nota aclaratoria, decidimos no seguir usando nuestro heterónimo, aunque Nora había escrito ya algunas otras cartas que no fueron publicadas.

- 1.- Cabello/Carceller, «Sexo, mentiras y cintas de vídeo... En busca de un paraíso», Entrevista con Nora, *Papers d'Art*, núm. 78, 1<sup>er</sup> semestre de 2000.
- 2.- Juan Antonio Álvarez Reyes, «Confusión. Vivir es ser otro», en *Cabello/Carceller*, Actes Sud, París, 2001, p. 16.

## Nora

1995 - 2000

- Curriculum vitae published in the catalog of the exhibition *Reordenacions*, Espai 1, Palau de la Virreina, Barcelona, March-May 1995. Curator: Lola Donaire. <sup>p. 398</sup>
- Curriculum vitae published in the catalog of the exhibition ~~*pensar la sida*~~, Espai d'Art A. Lambert, Xàbia, Alicante, April-May 1996. Curator: Pepe Miralles. <sup>p. 399</sup>
- Curriculum vitae published in the magazine *La Ruta del Sentido*, Oviedo, 1996. Editor: Carmen Cantón. <sup>p. 400</sup>
- Curriculum vitae published in the catalog of the exhibition *Cómo nos vemos*, Cultural Center Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, January-March 1998. Curator: Victoria Combalía. <sup>p. 401</sup>
- Curriculum vitae published in the catalog of the exhibition *El yo diverso*, Sala Montcada, La Caixa Foundation, Barcelona, March-April 1998. Curator: Juan Antonio Álvarez Reyes. <sup>p. 402</sup>
- Curriculum vitae for the exhibition catalog *Transgenéric@s*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia, San Sebastián, December 1998-February 1999. Curators: Juan Vicente Aliaga and Mar Villaespesa. <sup>p. 403</sup>
- Curriculum vitae for the catalog of the exhibition *Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)*, Sala La Gallera, Valencia, February-March 1999. Curator: José Miguel G. Cortés. <sup>p. 404</sup>
- Curriculum vitae for the exhibition catalog. *Futuropresente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*. Exhibition room at Plaza de España, Madrid, December 1999-January 2000. Curator: Alicia Murría. <sup>p. 405</sup>
- Curriculum vitae for the exhibition catalog *Insumisiones*. Villa Iris-Fundación Marcelino Botín, Madrid, July-August 2000. Curator: Alicia Murría. <sup>p. 406</sup>
- Curriculum vitae for the Altadis Prize catalog 2000, January 2001. Curator: Alicia Murría and Guy Boyer. <sup>p. 407</sup>

**Letter to Lola Donaire. Reordenacions, March – May 1995**

Dear Lola,

Regarding the information you asked me about the artists Helena Carceller and Ana Cabello, I can only tell you the following: I met them in a gay bar in Madrid. At that time they shared the same locker in a college whose name they didn't seem to want to remember. I lost track of them in the toilets and didn't see them again until five years later, when they were working on a piece for the Círculo de Bellas Artes. One of them told me that she had left her job as a flight attendant for Iberia because they were going to give her a permanent contract, the other spent her time as a *flaneuse* in Madrid. I know they had been living, working, and writing together for several years, but I didn't realize how far they had come until I began to confuse their names. That's why it's impossible for me to give you specific information, since I am afraid to make a mistake. Once they invited me to have a coffee at their home. Their work had begun to take on a truly endogamic character, and I began to worry. However, they seemed happy. They mentioned the anecdote that someone had asked them: "What will happen to your work if you separate?" They replied: "We don't intend to separate."

An affectionate greeting,

Nora

**Letter to Pepe Miralles. *pensar-la-sida*, April – May 1996**

Dear Pepe,

Once again you have contacted me to ask for information about these two artists (for reasons I have explained previously, I refuse to write their names. Please take care of it yourself). While I don't believe I have as much information as you think, I'll try again. In the first place, I must say that I tried to find them to advise them to send the information themselves. But they seem to have gone away to Denmark for some reason. Anyway, you know what they're like. It's true that I personally sent the information that Lola asked me for the exhibition in the Palau de la Virreina, but then I lost contact with them. Apparently, they had heard that the last thing in "dyke chic" were Tartan skirts and red-haired mustaches, so they decided to go to Glasgow to see for themselves. That must have pleased them because, although it hurts me to admit it, they didn't get in touch with me the whole time they were there. In fact, they didn't call me again until several months after they had returned. I know that afterwards they showed a video in the Montcada space, but I cannot tell you more, because when I ask them, they tell me that they prefer to live their future rather than to recreate their past.

I don't know if this information will serve you, I've done what I could. Anyway, it was nice talking to you.

A hug,

Nora

**Letter to Carmen Cantón. *La Ruta del Sentido*, 1996**

Dear Carmen,

Nothing surprises me any more, which is why I begin to find it perfectly natural that you ask me for information about Helena and Ana. I had sworn myself not to do it again, but since they aren't here, it would seem rude to me not answer your request. The last thing I knew of them was that they had begun collaborating with Marta in the gallery she had opened in Madrid. As I told Pepe, they were in Denmark—in April, I think, for an exhibition or something—but the passive *tolerance* froze them and they decided to change continents for a while. It seems that this time they were very interested in personally checking out the dialectical confrontation between the “vanilla sex” fans and the dyke S/M in San Francisco. They must really be having a good time because they haven't told me how things are going and, believe me, I would also like to check it out personally.

I hope what I have told you is helpful for you. If it isn't, the truth is that I am sorry, but I cannot do more, it's always a bit complicated to talk about other people.

Kisses,

Nora

**Letter to Victoria Combalía. *Cómo nos vemos*, January – March 1998**

Dear Victoria,

Despite the reluctance that these requests have began to cause me, lately I feel more comfortable sending the information that people ask me for about Ana and Helena. Frankly, when they called me regarding this matter it bothered me a bit because I had stopped hearing from them. As you probably already know, they received a scholarship to cross the ocean and temporarily disappeared from Madrid. For obvious reasons, this city doesn't convince them much and they are always trying to move somewhere else. As I was saying, my change of attitude towards these two creatures is due to the fact that, for once, they decided to behave like normal human beings and invite me to explore with them the tremendous San Francisco. The truth is that, despite its reputation as a ghettoized city, they didn't find what they were looking for there either; you know that the United States is the paradise of fantasy, of old cardboard sets, a simulacra of freedom apt only for the comatose rich. It seems that they often wandered down 16th Street, an amalgam of multicultural poverty, full of skateboarder girls forever adolescent: the new dyke fashion of the season.

In the end, as they told me, the most interesting thing turned out to be the fact that San Francisco is the city with more artists than homeless people per square meter, which is to say a lot. They showed their work and it seems it went down well, since they have been invited back to work there next year, at the Djerassi Foundation. But don't listen to me, better ask them if you see them, I have had almost no contact with them since they came back. Apparently, they have locked themselves up in their home and open the door for no one.

A hug,

Nora

**Letter to J. A. Álvarez Reyes. *El jo divers*, March – April 1998**

Dear Juan Antonio,

Time passes faster than it may at first seem, at least to me. I feel like it was a century since I last saw Helena and Ana. But even so I'm going to try to offer you some clues about them, just as you asked me. However, it might be more comfortable for all of us to replace this letter with a good curriculum vitae, although I cannot provide it for you, since I don't have that information. My knowledge of them is much more personal than a mere amalgamation of linear dates. I think it's easier to access people through the sensations, the impressions that their work produces, and I am not entirely satisfied in summarizing them in the coldness of some official data.

As you probably already know, I contacted them many years ago, almost at the beginning of their relationship and, somehow, I was able to join part of my life to theirs (sooner or later everything is contagious, you know). Throughout these years I have followed them very closely, we have even shared some trips, which has allowed me to experience their paranoias and also those of others with respect to them. The truth is that it isn't easy to live on a planet as individualistic and at the same time as standardizing as this one.

You know that after getting lost in Great Britain they thought of doing something similar in the United States and they moved to San Francisco. But it seems that, despite their incomprehensible Anglophilia, they didn't adapt very well to the restrictions of movement and decided to return. Recently, on the occasion of an exhibition organized in the Tecla space I wrote a few lines to Victoria Combalía regarding them. If you think it necessary, maybe you can extend the information there. As I was saying, after their American adventure they decided to settle in Old Europe and continue their research here. I would like to provide you with more information, which I have, but I am afraid of jumping ahead and I don't think they would ever forgive me.

Fondly,

Nora



**Letter to J.V. Aliaga y Mar Villaespesa. *Transgénic@s*, December 1998 – February 1999**

Dear Juan Vicente and Mar,

I have bad news for you. Finally, after much discussion with them, I convinced Helena and Ana to make the decision to give me a curriculum vitae to be published. But their letter coincided with my changing houses and in the chaos of the move I lost it. Believe me please that it was not on purpose, I am the first one interested in that this gets finished, although I have been doing this work for some years and I have got the hang of it. So much so that in the present circumstances I prefer to write these lines to you before informing them of the loss.

Since my last letter to Juan Antonio many things have happened. It seems that the relationship between them has deteriorated considerably and has acquired competitive traits that I don't like very much. The fact is that the old fusion of identities has degenerated into an emphasis on territorial demarcation, in a continuous demonstrating from whom each opinion is, whose is each project, who sets the rules. As things stand, you cannot even go to have coffee at their home without being told who exactly chose to buy those cups and, frankly, these situations are quite violent for visitors. Unfortunately, I don't know the origin of this state of affairs—considering that they do not even recognize it—so I suggest that you be subtle about it, I don't want them getting angry with me. It only occurs to me that it all started with that almost pathological mania that they acquired after spending a month locked up with other artists in the Californian countryside: Too much time together without a phone for two committed urbanites.

Anyway, I hope to be able to keep in touch with you in more favorable circumstances.

A couple of hugs,

Nora

**Letter to José M. G. Cortés. Sin necesidad aparente de título (Capítulo II), February – March 1999**

Dear José Miguel,

First of all I would like to confirm that I received the message that you left on my answering machine and I was very happy to hear your voice again. Indeed, for some time now, I have been helping Helena and Ana so that they can take care of their work and free themselves of some administrative tasks. As you know, for a while I answered their mail and I sent the information requested in order to provide information about their activities. But now things have changed and later on I will explain why.

You ask me in the message if it's possible to get more complete information. The truth is that I have no problem offering it, but as you know I am a person who does not like to repeat herself too much and lately I do not have much free time. Therefore, I would prefer to send you part of my personal file. Maybe if you modify the letters I wrote about them earlier you will find what you are looking for.

You will wonder why this sudden lack of interest on my part. The truth is that I'm dying to tell you. After so much time writing about others, now I feel like talking a little more about myself. I don't know if it was thanks to the hibernation that the winter cold inspires or to the fact that for some months I stayed slightly away from the scene. But the truth is that I must have become a novelty because I have started two very hot affairs. Now you will understand why I don't have any time. It isn't easy to be with two people at the same time without one knowing the existence of the other in such a limited city. I know sooner or later everything will come out, but who cares now.

We'll keep in touch.

Kisses,

Nora

**Letter to Alicia Murría. *Futuropresente*, December 1999 – January 2000**

Madrid, October 2, 1999

Dear Alicia,

At last this long, hot, and busy summer is over. People abroad say that no one in this country works, I'd like to see them survive here! Anyway, returning to the subject at hand, you asked me for updated information about Helena and Ana: their exhibitions, their mental age, their training, their current activities... I will speak briefly in the following lines about all of this and I hope that the information that I have will help you. In case any doubts remain, I remind you that earlier this year I received a similar request from José Miguel Cortés and I decided to send him my personal file, a file that he kindly published in the exhibition catalog.

Your call did not catch me completely by surprise, in fact, deep down I expected it, since they still don't want to take care of this matter of the *curricula vitae* and, what's more, I think they are very busy remodeling their home. Apparently, and this I tell you in confidence, they have decided that this society in which the rest of us live without major complications, apparently, I insist, for the "ladies" it does not seem enough and they have decided to build another one. It seems that, since the real world does not offer them what they want, they have chosen to inhabit only what they call "artistic worlds." As far I have been able to find out, they have begun to reproduce the physical and mental spaces of their favorite artists and have transformed them into their own habitat.

An affectionate greeting,

Nora

**Letter to Alicia Murriá. *Insumisiones*, July – August 2000**

Madrid, July 5, 2000

Dear Alicia,

Here I am again and this time I will go straight to the point. I have spent a lot of time lately with Helena and Ana, and between the three and by purely accidental circumstances, we have decided that I will continue from now on with this job of narrating their lives. So I've gone back to my old ways. Since the last time I wrote you on this matter many things have happened. One of the most striking is the fact that, for work reasons, they have had to move temporarily to live in a village. You can imagine it was worth seeing: They walked around there like lost souls in search of *globalizing* elements—namely department stores, supermarkets, hamburger joints...—any non-site in which the very naive ones believe they are unnoticed. Sometimes I think that they don't realize how artistically incorrect their attitude is.

Nevertheless, in recent times it seems that they began to adapt well and even decided to explore the local food. But everything comes to an end and when summer arrived, so did the changes: from the village to the metropolis. They got a call to do a project in Berlin and there they went with their *suitcase art* (slides) under the arm. I saw them again only hours after their return—unfortunately I could not accompany them—but they couldn't get used to the heat and the noise. They were also a bit disorientated after going out so much with Teutonic women 1.80 meters tall and they spent the day looking up, searching for I don't know what in the clouds. The truth is that it was a bit dizzying. In my opinion, they must have liked it a lot, since you breathe a positive atmosphere, although it's never easy to interpret the feelings of others. As you know, in recent years their personality has *degenerated* (in every way), and has ended up acquiring androgynous features difficult to classify. I have preferred to stay apart a bit and observe the situation from my privileged position. They, for their part, continue to seek their place in the world and, in the absence of a reality that allows them to live their lives in freedom, they have decided to build and relate their own utopias.

Anyway, I think it's time to say goodbye. It's getting late and the hangover of July 1 is still around here.

A strong hug,

Nora

EN

**Letter to Guy Boyer y Alicia Murriá. Premio Altadis, January 2001**

Madrid, October 13, 2000

Dear friends,

I just received an e-mail from Helena and Ana asking me to do them the favor of sending you some biographical information about them. As on previous occasions I will be delighted, although I would have liked, at least this time, if you could be a bit more explicit about what you really need to know. These matters are very delicate and I have already been reprimanded for speaking more than I should have. They tell me that I seem like a reporter for the yellow press when writing a curriculum vitae. I don't think it's such a big deal; after all, if you are asked for biographical data you will have to say something. But, anyway, following their wishes I will try to be a little more objective.

The last time I wrote to Alicia about them, and although they refused to admit it, they were still under what we in the scene call the *Berlin effect*: many new faces, bars without tradition, and the certainty that, whether they admit it or not, we are an exotic product there (that, translated, means that you score twice as much). Maybe that's why they came back exhausted and not wanting to leave, so that I haven't seen them in Chueca ever since. I know that later, I imagine that searching for a contrast with the previous trip, they were near the desert, but, since two people like them can not do practically anything there, they got pissed and returned. What I can assure you is that during these last months their differences have been dissolving and they are involved in the construction, almost quixotic, of a shared utopia. I say quixotic, because the rest of us know that a utopia can only exist on the plane of the unreal, but, as always, they ignore my warnings and go ahead.

I think it's time to say goodbye, I trust that this information will help you to reconstruct the puzzle.

Kisses and an affectionate greeting,

Nora

NOTE: This is the last time a letter from Nora is published addressed to those responsible for an exhibition. In a footnote to one of the texts in this last book/catalog, Juan Antonio Álvarez Reyes refers to an interview that Nora<sup>1</sup> had done with us, explaining that she is "the invented friend who provides news about them when a curator asks for a curriculum vitae."<sup>2</sup> Following the publication of this clarifying note, we decided not to continue using our heteronym, although Nora had already written some other letters that were not published.

- 1.- Cabello/Carceller, "Sexo, mentiras y cintas de vídeo... En busca de un paraíso", interview with Nora, *Papers d'Art*, 78, 1<sup>st</sup> semester 2000.
- 2.- Juan Antonio Álvarez Reyes, "Confusión. Vivir es ser otro", in *Cabello/Carceller*, Actes Sud, Paris, 2001, p. 16.

# Fuentes — Sources





**Textos de Cabello/Carceller (selección) — Texts by Cabello/Carceller (selection)**

- “Aproximaciones a *Lost in Transition* \_un poema performativo”, en Cabello/Carceller (eds.), *Lost in Transition* \_un poema performativo, IVAM, Valencia, 2016, pp. 11-20 y 154-159 (English version).
- “Algunas paradojas de la performance y de su relación con los sujetos escindidos: texto, baile, colección”, en Albarrán, J., Estella, I. (eds.), *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*, Brumaria, Madrid, 2015, pp. 253-267.
- Cabello/Carceller, González, Semíramis, “Una mascarada somos nosotros”, *Exit* n° 60 *Mascarada*, Ed. Proyectos Utópicos, Madrid/México, 2015, pp. 122-137 (English version).
- *Distrito Federal: La búsqueda del archivo. Ficción n° 9*, CCEMX/AECID, Taller de ediciones económicas, México, 2014.
- Cabello/Carceller, Jaua, Mª Virginia, “Perspectivas y paradojas de la práctica artística”, *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen* n° 4, ed. Concreta, 2014, pp. 64- 75.
- “El Caso Céspedes o al menos tres razones para una historia sin imágenes: transgénero, negritud y sexualidad en la Península Ibérica”, en Diéguez Patao, S. (ed.), *Los lugares del arte: Identidad y Representación*, Vol. II, Laertes, Barcelona, 2014, pp. 307-321.
- “El asalto a la teoría. Estrategias de acción transversal desde una práctica artística degenerada”, en Novoa Donoso, S. (dir.), *Del Discurso a la Exhibición*, II Seminario Internacional Hª del Arte y Feminismo, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos DIBAM, Museo Nacional BBAA, Chile, 2014, pp. 16-29.
- “Suite Rivolta (Remix)”, proyecto específico, *Exit Express* n° 62 (Proyecto específico), Olivares y Asociados, Madrid, 2011, pp. 20-23.
- “Crisis, Cultura: 1993/2011”, en Mira Bernabeu, *Panorama (New Economy). Serie Mise en Scene XIII*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011, pp. 69-71.
- Cabello/Carceller, Rubira, Sergio, “Off Escena: Si yo fuera... Cabello/Carceller conversan con Sergio Rubira”, en *11 artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica ‘sitio específico’*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2011, pp. 194-207 (English version).
- “The Archive (Fiction no. 4)” and “Gender Issues”, in Baladrán, Z., Havranek, V., *Atlas of Transformation*, Col. Anthologies and Art Theory, JRP Ringier, Zurich, 2010, pp. 48-51 and 230-232.
- “Sobre los extrarradios. Nuevas centralidades: una introducción posible”, en Cabello/Carceller (eds.), *Extrarradio. Reflexiones sobre las prácticas artísticas actuales más allá del centro*, Centro Cultural Montehermoso/Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria-Gasteiz, 2010, pp. 112-124. Incluye textos de B. Bor-

- cic, Cabello/Carceller, N. Enguita, C. Garaicoa, D. G<sup>a</sup> Andújar, E. González-Sancho, V. Kortun, A. Mendizábal, L. Vergara y D. Vilensky (English version).
- “After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)”, en 03/08. *Premios de Creación Artística de la Comunidad de Madrid*, Consejería de Cultura y Turismo, Madrid, 2009, pp. 92-97 (English version).
- “Tras el género. De las sexualidades a las políticas”, *Exitbook* n<sup>o</sup> 9, Madrid, 2008, pp. 38-44.
- “¿Autobiografía?”, en Rubira, S., Herráez, B. (dirs.), *En primera persona: la autobiografía*, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2008, pp. 264-276.
- “Drag Lugares”, en Cortés, J.M.G., *Bajo los adoquines, la playa*, H Associació per a les Arts Contemporànies/Eumo Editorial, Vic, 2007, pp. 113-171.
- “After Apocalypse Now (Pagsanjan)”, en Guardiola, J., *Filipiniana*, cat. exposición, Casa Asia, Barcelona, 2006, pp. 178-9 (English version).
- “Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90”, en Perán, M., Picazo, G. (eds.), *Impasse 5: La década equivoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Ajuntament de Lleida y Centre d’art la Panera, Lleida, 2005, pp. 303-318.
- “Ejercicios de poder”, en *El espacio recuperado*, cat. exposición, Centro Internacional de Cultura Contemporánea-Fundación COFF, Edificio Tabacalera, Donostia-San Sebastián, 2005, pp. 38-41.
- “De héroes caídos y príncipes destronados”, en Picazo, G. (ed.), *Impasse 4: Exposiciones de arte contemporáneo: Importancia y repercusiones en el arte español*, Ajuntament de Lleida y Centre d’art la Panera, Lérida, 2004, pp. 259-269.
- “Adiós utopías”, *ExitExpress* n<sup>o</sup> 12, mayo 2005, Madrid, p. 10.
- “Desde un lugar degenerado: un tránsito perpetuo hacia la indefinición”, en Murphy, T. R. (ed.), *Sector Cultural no industrial y creación femenina*, Instituto Canario de la Mujer, 2003, pp. 73-77.
- “Sexos reconstruidos”, recensión sobre *Cuerpos que importan* de Judith Butler, *Exitbook* n<sup>o</sup> 2, Madrid, 2003, pp. 30-31.
- “De algunos espacios utópicos y de la degenerada manera de alcanzarlos” en Corral, Lorena M. de (ed.), *Madrid al descubierto*, cat. exposición, Sala de exposiciones de la Consejería de las Artes, Madrid, 2002, pp. 47-53 (English version).
- *t.i. (todo incluido, o maneras contemporáneas de viajar a la utopía)*, cat. exposición, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2002.
- “En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración”, *Exit*, n<sup>o</sup> 7, Madrid, 2002, pp. 16-27.
- “La muerte del pene”, recensión sobre el *Manifiesto contra-sexual* de B. Preciado, *Exitbook* n<sup>o</sup> 1, Madrid, 2002, pp. 50-51.

- “Los desdoblamientos y las metamorfosis actuales de la crítica”, *Inventario* nº 8, Amavi, Madrid, 2002, pp. 107-117.
- “De algunos espacios andróginos y de la degenerada manera de alcanzarlos”, *Trans Sexual Express*, cat. exposición, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, julio de 2001, pp. 52-53 y 170-71 (English version).
- “¡Yo no soy nadie! ¿Quién eres tú? Representaciones de ciertas androginias inclasificables en el arte contemporáneo”, en VV.AA., *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de València, Valencia, 2001, pp. 125-138.
- “¿Qué es el arte? Una bamba de nata”, *Qué hago yo aquí* nº 0, Operario de ideas, Madrid, 2001, pp. 14-15.
- “Sexo, mentiras y cintas de vídeo... En busca de un paraíso”, *Papers d’Art* nº 78, Barcelona, 1er semestre 2000, pp. 75-86.
- “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)”, en Cabello/Carceller (eds.), *Zona F. Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo*, cat. exposición, EACC de Castellón, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Castellón, febrero-abril de 2000 (English version). Versión en castellano revisada en Pérez, David (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el S. XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp. 94-114.
- “La piscina está vacía y no hay música en la fiesta”, *Futuro presente, prácticas artísticas en el cambio de milenio*, cat. exposición, Sala Plaza de España, Madrid, 1999-2000, pp. 114-117 (English version).
- *Sin necesidad aparente de título (cap\_2)*, cat. exposición, Sala La Gallera, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 1999. (English version).
- “Mirando hacia dentro: la situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual”, *Arte, Individuo y Sociedad* nº 10, UCM, Madrid, 1998, pp. 229-244.
- “We don’t want to be a found photograph”, in *precious?*, exhibition cat., four walls gallery, San Francisco (EE.UU.), 1997, pp. 20-21.
- “Historias del WC”, proyecto específico, *La ruta del sentido* nº2, Oviedo, 1997, pp. 68-71.
- “La Bella despierta o de cómo no se necesita ser besada”, Tejada, I. (ed.), *Territorios indefinidos*, cat. exposición, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1995, pp. 31-44. (English version).
- “Feminismos: más allá de la utopía”, *Creación*, nº13, Madrid, 1995, pp. 20-23.

**Catálogos, libros, prensa sobre Cabello/Carceller (selección) — Catalogues, books, press reviews about Cabello/Carceller (selection)**

- Río, Víctor del, “CA2M reloaded”, *El Cultural (El Mundo)*, Madrid, 3-9 febrero 2017, pp. 26-27.
- Castro Flórez, Fernando, “El dispositivo es el mensaje”, *ABC Cultural*, Madrid, 21 enero 2017, pp. 18-19.
- Mutt, Irina, “Hablar de otras cosas para contar lo necesario”, en Cabello/Carceller (eds.), *Lost in Transition \_un poema performativo*, IVAM, Valencia, 2016, pp. 133-149 y 168-178 (English version).
- Buxán Bran, Xosé M., “Cabello/Carceller. Rebeldes con causa”, *Faro de Vigo*, Vigo, 7 julio 2016.
- Montes, Javier, “Viejas bandas sonoras de un texto nuevo”, *ABC Cultural*, Madrid, 21 mayo 2016, p. 20.
- González, Ania, “Antepasadas por venir”, *Babelia (El País)*, Madrid, 22 junio 2016, p. 11.
- Aliaga, Juan Vicente, “El cuerpo, ese renovado campo de batalla. Las masculinidades en las prácticas artísticas en España”, en Mérida Jiménez, Rafael M. (ed.), *Masculinidades disidentes*, Icaria, Barcelona, 2016, pp. 121-125.
- Pérez, Luis Francisco, “Rapear filosofía”, *Tapado de armiño* n° 18, Ramona, Buenos Aires, 2016. <http://www.ramona.org.ar/node/59881> (última consulta 01/2017).
- Hontoria, Javier, “Cabello/Carceller”, *Artforum*, vol. 55, no. 1, september 2016, New York, p. 382.
- Pollock, Griselda, “56th Venice Biennale”, *Art Monthly* no. 387, June 2015, London, pp. 20-22.
- Manen, Martí, “Deseo, fragilidad y fuerza. No hay contradicción en los términos”, en *Los Sujetos*, cat. exposición, Pabellón español 56ª Bienal de Venecia, Turner/AECID/AC/E, Madrid, 2015, pp. 60-65 y 83-88 (English version).
- Marzo, J. L., Mayayo, P., *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 2015.
- González, Julieta, *El mundo tal como es y el mundo como podría ser*, Fundación ArteBA, Buenos Aires, 2015.
- Aliaga, Juan Vicente, “Apuntes para una cartografía de la “homosexualidad” en el arte en el estado español (1970-1995)”, en Mérida Jiménez, Rafael M. (ed.), *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Icaria, Barcelona, 2013, pp. 61-62.
- Lord, C., Meyer, R., *Art & Queer Culture*, Phaidon Press, London/NY, 2013, pp. 194-5.
- Braza Boils, Alba, *Dissentire*, cat. exposición, Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, 2013.
- Vogel, Felix, “Fictional, yet Real. On Cabello/Carceller’s Archive: Drag Models”, cura. no. 10, Roma, winter 2012, pp. 72-77.

- Aliaga, J. V., Mayayo, P. (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, MUSAC, León, 2012.
- Cabello/Carceller (eds.), *Archivo: Drag modelos*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 2011. Incluye textos de Beatriz Herráez, Omar Pascual-Castillo y Felix Vogel (English version).
- González Panizo, Javier, “Dar qué hablar/Permitir hablar”, *Monográficos de Arte 10*, febrero 2011. <http://www.arte10.com/noticias/Cabello-Carceller-Dar-que-hablar-Permitir-hablar.html> (última consulta 01/2017).
- Villa, Rocío de la, “Cabello/Carceller, el amo y el esclavo”, *El Cultural (El Mundo)*, 28 enero 2011, pp. 28-29.
- Aliaga, Juan Vicente, “De un lado y de otro. Algunas notas sobre la obra de Cabello/Carceller”, *Artecontexto* nº 29, enero 2011, Madrid, pp. 53-57 y 59-61 (English version).
- Enguita Mayo, Nuria, “Extraño no es sinónimo de raro”, en *Itinerarios 07-08*, cat. exposición, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2009, pp. 18-20.
- Aliaga, Juan Vicente, *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, cat. exposición, CGAC, Xunta de Galicia, 2009 (English version).
- Kouwenhoven, Bill, “Cabello/Carceller”, *Nuevas Historias. A New View of Spanish Photography and Video Art*, exhibition catalogue, Kulturhuset Stockholm, Hatje Cantz, Alemania, 2008, pp. 58-63 y 211-12 (versión en castellano).
- Torre Amerighi, Iván de la, “Cabello/Carceller”, *Exit Express* nº 39, Madrid, noviembre 2008, p. 37.
- Aliaga, Juan Vicente, “Cabello/Carceller”, *100 artistas españoles*, EXIT publicaciones, Madrid, 2008, pp. 104-107. (English version).
- Nochlin, L., Reilly, M., *Global Feminisms*, cat. exposición, Merrell Publisher/Brooklyn Museum, New York, 2007.
- Halberstam, J., “Notes on Failure”, in Benesch, K., Haselstein, U. (eds.), *The Power and Politics of the Aesthetic in American Culture*, Bavarian American Academy, Universitätsverlag Winter Heidelberg, Germany, 2007, pp. 69-91.
- Mac Giolla Léith, Caoimhin, “Cooling Out”, *Frieze* nº 105, London/NY/Berlin, 2007, pp.180-181.
- Aliaga, Juan Vicente, “Locus sexualis. Algunas notas sobre el espacio público, el arte y lo queer”, en Cortés, José Miguel G., *Bajo los adoquines, la playa*, H Associació per a les Arts Contemporànies/Eumo Editorial, Vic, 2007, pp. 94-95.
- Zabalbeascoa, Anatxu, “De la pantalla al museo”, *El País Semanal* nº 1588, 4 marzo 2007, pp. 16-25.
- Cortés, José Miguel G., “Arquitecturas violadas y espacios trasgredidos”, en *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Iaac/Actar, Barcelona, 2006, pp. 189-193.
- Montes, Javier, “El estudio de la actriz”, *ABCD* nº 750, 17-23 junio 2006, Madrid, p. 39.

- Smith, Cherry, “Cooling Out – On the Paradox of Feminism”, *ArtReview* no. 06, december 2006, London, p. 151.
- Blas, Susana, “Remolinos y derivas de lo masculino”, en *Él. ¿Nuevos masculinos?*, cat. exposición, Sala Juana Francés, Zaragoza, 2006, pp. 9-33.
- Buxán Bran, Xosé M., *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*, cat. exposición, Concellería de Cultura do Concello de Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005 (English version).
- Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas 80 y 90*, Cendeac, Murcia, 2005, pp. 395-97.
- Alfonso, Jordi, “En construcció (capítol 2)”, Centre d’art la Panera”, *Transversal* nº 25, Lérida, marzo 2005, p. 93.
- Díaz-Guardiola, Javier, “Entrevista Cabello/Carceller”, *ABC Cultural* nº 685, Madrid, 19-03-2005.
- Badía, Montse, “Cabello/Carceller. No es él”, en *No es él*, folleto desplegable, Galería Joan Prats, Barcelona, 2005. (English version).
- Perán, Martí, “Cabello/Carceller. En construcción”, *EXIT Express* nº 8, diciembre 2004-enero 2005, p. 16.
- Carrillo, Jesús, “Casting”, en Cabello/Carceller, Tejeda, Isabel (eds.), *En construcción*, cat. exposición, Sala Verónicas, Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2004, pp. 43-50 y 53-59 (English version). Fragmento reimpresso en *Parrangolé. Fragmentos desde los 90: España*, vol. 3, ed. Dardo, Valladolid, 2008, pp. 78-83.
- Olmo, Santiago B., “Cabello/Carceller”, *Artecontexto* nº 11, otoño 2006, Madrid, pp. 136-37 (English version).
- Halberstam, J., “Cabello/Carceller: Nadar hacia Utopía”, en Cabello/Carceller, Tejeda, Isabel (eds.), *En construcción*, cat. exposición, Sala Verónicas, Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2004, pp. 5-13 y 15-23 (English version).
- Tejeda, Isabel, “Dudas”, en *Violències*, cat. exposición, Universitat de València, 2004, pp. 35-38. (English version).
- Carrillo, Jesús, “Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual”, en Ramírez, J.A., Carrillo, J. (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del S. XXI*, Ensayos de arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 127-155.
- Medina Reinón, Pedro; “Cabello/Carceller”, *Artecontexto* nº 3, verano 2004, Madrid, pp. 138-139 (English version).
- Clemente, José Luis, “Cabello/Carceller, ensayo en el entreacto”, *El Cultural (El Mundo)*, 24-06-2004, p. 35.
- Tejeda, Isabel, “Un beso”, *Monocanal*, cat. exposición, MNCARS, Madrid, 2003, pp. 104-105.
- Álvarez Reyes, Juan Antonio, “Sin título, 1998”, en *Catálogo razonado. Colección de arte contemporáneo Fundación “la Caixa, vol. I”*, Fundación la Caixa, Barcelona, 2002, pp. 125-126.

- Peinado, Pablo, “Un equipo perfecto. Entrevista Cabello/Carceller”, *Zero* nº 44, Madrid, octubre 2002, pp. 68-69.
- Murriá, Alicia, *Mujeres que hablan de mujeres*, cat. exposición, Espacio El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, 2001 (English version).
- Murriá, Alicia, “Cabello/Carceller”, *Lápiz* nº 175, Madrid, julio 2001, p. 97.
- Carpio, F., “Viaje a la utopía”, *La Razón* (Caballo Verde), Madrid, 18-5-2001, p. 43.
- Murriá, Alicia, “La realidad múltiple”, en *Cabello/Carceller*, cat. exposición, ed. Actes Sud/Altadis, Arles (Francia), 2000, pp. 8-9.
- Álvarez Reyes, J.A., “Confusión. Vivir es ser otro”, en *Cabello/Carceller*, cat. exposición, ed. Actes Sud/Altadis, Arles (Francia), 2000, pp. 12-19.
- Miró, Neus, “Como las manecillas de un reloj”, *Insumisiones*, cat. exposición, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000, pp. 53-55 (English version).
- Álvarez Reyes, Juan Antonio, “Infidelidades”, en *Pautas y contrastes*, MNCARS-Aldeasa, Madrid, 2000, pp. 63-81.
- Villaespesa, M. y Aliaga, J.V., *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, cat. exposición, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 1998 (English version).
- Lebrero Stals, José, “A partir de nada para llegar a un no lugar”, cat. exposición, Sala Montcada, Fundación la Caixa, Barcelona, 1998, pp. 12-17 (English version).
- Álvarez Reyes, Juan Antonio, “El yo diverso (por mezcla, por amor)”, cat. exposición, Sala Montcada, Fundación la Caixa, Barcelona, 1998, pp. 4-11 (English version).
- Reindl, Uta Maria, “Spanien. Szene-Initiativen-Institutionen”, *Neue Bildende Kunst* 6/98, Berlin, 1998, p. 54.
- Pérez, Luis Francisco, “Ana Carceller + Helena Cabello”, *Lápiz* nº 144, junio 1998, pp. 72-73.
- Joanou, Alice, “The Third Mind”, *World Art*, nº 15 (4/97), USA/UK/Australia, 1997, pp. 22-23.
- Donaire, Lola, “Pre-texto”, en *Reordenacions. 10 anys d'art contemporani a l'Artesà de Gràcia*, cat. exposición, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995, pp. 13-24.
- Clot, Manel, “Helena Cabello/Ana Carceller”, *Lápiz* nº 104, Madrid, junio 1994, pp. 82-83.





# Créditos — Credits

**Comunidad de Madrid**Presidenta

Cristina Cifuentes Cuencas

Director de la Oficina de Cultura  
y TurismoJaime Miguel de los Santos  
GonzálezDirectora General de Promoción  
Cultural

María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes

Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Artes Plásticas

Javier Martín-Jiménez

**CA2M Centro de Arte Dos de Mayo**Director

Manuel Segade Lodeiro

Gerente

María Aránzazu Borraz de Pedro

Gestión y AdministraciónInmaculada Lizana Plaza  
Lola DíazColecciónM. Asunción Lizarazu de Mesa  
Teresa Cavestany Velasco  
Carmen Fernández FernándezExposicionesVíctor de las Heras Iglesias  
Ignacio Macua RoyComunicaciónMara Canela Fraile  
Marta Martínez Barrera  
Rosa Naharro DiestroEducación y actividades públicasMaría Eguizábal Elías  
Victoria Gil-Delgado Armada  
Carlos Granados del ValleBiblioteca

M. Paloma López Rubio

ColaboradoresPilar Álvarez  
Arancha Benito  
Eva Garrido  
Rocío López García  
Maribel Martínez  
Yera Moreno  
Mónica Ruiz Trilleros  
Gisela Serrano  
Marta van TartwijkAmigos del CA2M

Manuel Angulo

**Exposición**Comisario

Manuel Segade

Artistas

Cabello/Carceller

**Publicación**Dirección de la ediciónCabello/Carceller  
Manuel SegadeAutoresJuan Albarrán  
Cabello/Carceller  
Jesús Carrillo  
María Virginia Jaua  
Manuel Segade  
Griselda Pollock  
Kathryn WeirCoordinación editorial

Víctor de las Heras Iglesias

TraducciónDavid Sánchez (castellano a inglés)  
Lambe & Nieto (castellano a  
inglés pp. 345-383)  
Milena Ruiz (inglés a castellano  
pp.59-67 y pp. 77-83)

Corrección de textos

David Sánchez (inglés)  
Cuarto de Letras (español)

Fotografías

Elssie Ansareo  
Andrés Arranz  
Arantxa Boyero  
Cabello/Carceller  
Claudio Franzini  
Pedro Gallego de Lerma  
Jordi Nieva  
Jordi V. Pou  
Lina Rodríguez  
Oak Taylor-Smith  
Enrique Touriño  
Olar Zapata

Diseño gráfico

ferranElOtro Studio

Impresión

BOCM

Textos

Creative Commons 3.0 España  
(Licencia Reconocimiento-No  
Comercial – Sin Obra Derivada)

Imágenes

Sus autores © Vegap, Madrid, 2017

Algunos derechos reservados.  
Queda prohibida la reproducción  
parcial o total de las imágenes  
de esta obra por cualquier  
medio o procedimiento sin la  
autorización de los titulares  
del © copyright.

Depósito legal

M-4819-2017

ISBN

978-84-451-3605-8

Agradecimientos

R. Lucas Platero, AVECILLA,  
TinoMutant, Elba Benítez, Pamela  
Cañizo, Cynthia González, Joan de  
Muga, Patricia de Muga, Olivier  
Collet, Alina O'Donnell, Elena  
C. Galindo, Miriam Lozano, Mira  
Bernabeu, Ana Txurruca, Nuria  
Enguita, Rosa Miñano, Laura  
Vallés, Julia Montilla, Sergio  
Rubira, Anxela Caramés, Juan  
Vicente Aliaga, José Miguel  
García Cortés, Martí Manen,  
Francesc Ruiz, Pepo Salazar,  
Glòria Picazo, Manuel Olveira, a  
los prestadores de las obras en  
ambas exposiciones, a los equipos  
de limpieza del Círculo de  
Bellas Artes, del MARCO de Vigo  
y del CA2M, a lxs colaboradorxs,  
productorxs, comisarixs y  
escritorxs que han colaborado con  
Cabello/Carceller a lo largo de  
su trayectoria, a lxs autorxs de  
los textos en este libro y a lxs  
autorxs de los textos y obras  
que han contribuido al discurso  
de la teoría crítica y de género  
y que esperamos que puedan  
identificarse a lo largo de estas  
páginas. En especial, queremos  
agradecer a Sofía Ocaña Urwitz y  
al equipo de Iñaki Martínez en  
el MARCO de Vigo: Marta Viana,  
Agar Ledo, Pilar Souto, Iria  
Fernández Mouriz, Paul Edward Guy  
y Patricia Verdial.

**Regional Government of Madrid**President

Cristina Cifuentes Cuencas

Director of the Office for  
Culture and TourismJaime Miguel de los Santos  
GonzálezGeneral Director of Cultural  
Promotion

María Pardo Álvarez

Deputy Managing Director of Fine Arts

Antonio J. Sánchez Luengo

Fine Arts Adviser

Javier Martín-Jiménez

**CA2M Centro de Arte Dos de Mayo**Director

Manuel Segade Lodeiro

Manager

María Aránzazu Borraz de Pedro

Management and administrationInmaculada Lizana Plaza  
Lola DíazCollectionM. Asunción Lizarazu de Mesa  
Teresa Cavestany Velasco  
Carmen Fernández FernándezExhibitionsVíctor de las Heras Iglesias  
Ignacio Macua RoyCommunicationMara Canela Fraile  
Marta Martínez Barrera  
Rosa Naharro DiestroEducation and public programmesMaría Eguizábal Elías  
Victoria Gil-Delgado Armada  
Carlos Granados del ValleLibrary

M. Paloma López Rubio

CollaboratorsPilar Álvarez  
Arancha Benito  
Eva Garrido  
Rocío López García  
Maribel Martínez  
Yera Moreno  
Mónica Ruiz Trilleros  
Gisela Serrano  
Marta van TartwijkFriends of CA2M

Manuel Angulo

**Exhibition**Curator

Manuel Segade

Artists

Cabello/Carceller

**Publication**EditorsCabello/Carceller  
Manuel SegadeAuthorsJuan Albarrán  
Cabello/Carceller  
Jesús Carrillo  
María Virginia Jaua  
Manuel Segade  
Griselda Pollock  
Kathryn WeirEditorial coordination

Víctor de las Heras Iglesias

TranslationDavid Sánchez (Spanish to English)  
Lambe & Nieto (Spanish to English  
pp. 345-383)  
Milena Ruiz (English to Spanish  
pp. 59-67 and pp. 77-83)

Proofreading

David Sánchez (English)  
Cuarto de Letras (Spanish)

Photographs

Elssie Ansareo  
Andrés Arranz  
Arantxa Boyero  
Cabello/Carceller  
Claudio Franzini  
Pedro Gallego de Lerma  
Jordi Nieva  
Jordi V. Pou  
Lina Rodríguez  
Oak Taylor-Smith  
Enrique Touriño  
Olar Zapata

Graphic Design

ferranElOtro Studio

Printing

BOCM

Texts

Creative Commons 3.0 España  
(Attribution – Non Commercial – No  
Derivatives)

Images

Their authors © Vegap, Madrid, 2017

Some rights reserved. The partial  
or total reproduction of any of  
the images in the publication in  
any form or by any means without  
prior written consent of the ©  
copyright holders is strictly  
prohibited.

Legal Deposit

M-4819-2017

ISBN

978-84-451-3605-8

Acknowledgements

R. Lucas Platero, AVECILLA,  
TinoMutant, Elba Benítez, Pamela  
Cañizo, Cynthia González, Joan de  
Muga, Patricia de Muga, Olivier  
Collet, Alina O'Donnell, Elena  
C. Galindo, Miriam Lozano, Mira  
Bernabeu, Ana Txurruca, Nuria  
Enguita, Rosa Miñano, Laura  
Vallés, Julia Montilla, Sergio  
Rubira, Anxela Caramés, Juan  
Vicente Aliaga, José Miguel  
García Cortés, Martí Manen,  
Francesc Ruiz, Pepo Salazar,  
Glòria Picazo, Manuel Olveira,  
the lenders of the pieces on  
show in both exhibitions, the  
cleaning teams of Circulo de  
Bellas Artes, MARCO in Vigo  
and CA2M, the collaborators,  
producers, curators and writers  
who have worked with Cabello/  
Carceller along their trajectory,  
the authors of the texts in this  
book and the authors that have  
contributed to the critical  
theory and gender critique who  
we hope can identify themselves  
along the pages of this book.  
In a very special way we want  
to thank Sofía Ocaña Urwitz and  
the team of Iñaki Martínez at  
MARCO in Vigo: Marta Viana, Agar  
Ledo, Pilar Souto, Iria Fernández  
Mouriz, Paul Edward Guy and  
Patricia Verdial.

Todas las publicaciones editadas por CA2M están disponibles para su descarga digital en [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org)

All publications published by CA2M are available for digital download at [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org)

Esta publicación ha sido editada por la Oficina de Cultura y Turismo - Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid con motivo de las exposiciones *Borrador para una exposición sin título* –realizada en el MARCO de Vigo del 27 de mayo de 2016 al 8 de enero de 2017– y *Borrador para una exposición sin título (Cap. II)* –presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid del 20 de enero al 7 de mayo de 2017. El MARCO de Vigo realizó el encargo de la primera exposición, que fue coproducida por el CA2M.

This publication is published by the Culture and Tourism Office - General Direction of Cultural Promotion of the Regional Government of Madrid on the occasion of the exhibitions *Draft for an Untitled Exhibition* –MARCO in Vigo from May 27th 2016 to January 8th 2017– and *Draft for an Untitled Exhibition (Chapter II)* –presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo in Madrid from January 20th to May 7th 2017. MARCO commissioned the first exhibition, which was co-produced with CA2M.

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo  
Av. Constitución, 23  
28931 Móstoles, Madrid  
Tel.: +34 91 276 02 13  
[ca2m@madrid.org](mailto:ca2m@madrid.org)  
[www.ca2m.org](http://www.ca2m.org)

**CA2M**   
Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid



**Cabello/Carceller es un colectivo de artistas. Una parte importante de su trayectoria hasta enero de 2017 se recoge en este libro. Viven y trabajan en Madrid.**

**Cabello/Carceller is an artists' group. This publication encompasses a major part of their work until January 2017. They live and work in Madrid.**

<http://www.cabellocarceller.info/>