

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU-KO ALDIZKARIA

THE REPOLITICISATION OF SEXUAL SPACE

Sexu gunea berriro politizatzea

La repolitización del espacio sexual



Lo que queda de mí Nitaz geratzen dena



n°54 | 2004

Zehar

Argitaratzailea

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

Edita

Diputatu Nagusia

JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA

Diputado General

Kultura Zuzendari Nagusia

IMANOL AGOTE ALBERRO

Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria

SANTIAGO ERASO BELOKI

Director de Arteleku

Aldizkariaren Zuzendaria

MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa

Directora de la Publicación

Koordinazioaren Laguntzaileak

K6 Kultur Gestioa

GORETTI ARRILLAGA ALDALUR
LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ

Ayudantes de Coordinación

Kolaboratzaile Bereziak

ERREAKZIOA/REACCIÓN

MARÍA JOSÉ BELBEL

Editoras Invitadas

Kolaboratzaileak

ANA ARREGI
CECILIA BARRIGA
SUSANA BLAS BRUNEL
LAURA COTTINGHAM
JORDI FONT AGULLÓ
JUANJO LAHUERTA
ALESSANDRO LUDOVICO
ELIZABETH MACKLIN
ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA
JOSU MONTERO
ITZIAR OKARIZ
CARME ORTIZ
BEATRIZ PRECIADO
KEBIR SABAR
HANS SCHEIRL
TERRE THAEMLITZ

Colaboradores

Itzulpenak

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia

MARÍA JOSÉ BELBEL

Tisa

IXABEL CANTERO
ANE GARMENDIA
LUIS MARI LARRAÑAGA
JUAN MARI MENDIZABAL
TIM NICHOLSON
JOSUNE ZUZUARREGI

Traducciones

Testuen orrazketa

IDOIA GILLENEA
JOE LINEHAN

Revisión de textos

Diseinua

LAUREN HAMMOND

Diseño

Aurreinpresioa eta inprimaketa

ZYMA

Pre-impresión e impresión

Lege gordailua

SS.1.104/89

Depósito legal

ISSN 1133-844 X

© Argitalpenarena

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

© de la Edición

Art Bibliographies Modern-ek indizata

Indizada por Art Bibliographies Modern



AZALA COVER PORTADA

Imagen de la performance

Bloody M. keeps the gun in the forest de María Ibarretxe 2004

Artelekuri buruz gehiago jakin nahi baduzu, bisita ezazu web orrialdea; Zeharren argitaratzen diren testu guztiak **euskaraz** irakurri nahi badituzu, sar zaitetz www.zehar.net helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku; para leer todos los textos de Zehar en **castellano** consulta www.zehar.net.

Visit our website for more information. For the text of all articles in **english** go to www.zehar.net.

THE REPOLITICISATION OF SEXUAL SPACE

n°54 | 2004

La repolitización del espacio sexual Sexu gunea berriro politizatzea

Editoriala	2
TERRE THAEMLITZ	
Ez naiz lesbiana!	4
iNo soy lesbiana!	8
ITZIAR OKARIZ	
El cerebro es un músculo	11
Garuna muskulu bat da	17
BEATRIZ PRECIADO	
Género y performance	20
HANS SCHEIRL	
The Earth is pregnant with Art. A trans-... world	28
Arteak haundun utzi du lurra. Mundu trans-... bat	32
La tierra está embarazada de Arte. Un mundo trans-... ..	35
CECILIA BARRIGA	
Lo que queda de mí	38
Nitaz geratzen dena	44
LAURA COTTINGHAM	
Zenbait ohar lesbianismoaren inguruan ..	48
Notas sobre la lesbiana	54

netwOrk

en red

- SUSANA BLAS BRUNEL Ulrike Ottinger
KEBIR SABAR Route 181
ALESSANDRO LUDOVICO Tester, Nodes at Work
JUAN JOSÉ LAHUERTA El "souvenir" no es un recuerdo
JORDI FONT AGULLÓ En guerra
ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA Manu Muniategiandikoetxea
JOSU MONTERO El tiempo y las manos
ANA ARREGI Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut
ELIZABETH MACKLIN If this sounds like the story of a life, OK
CARME ORTIZ TRANSACCIONES/FADAIAT



Sexu gunea berriro politizatzea gaur egungo arte jardunetan



ERREAKZIOA/REACCIÓN & MARÍA JOSÉ BELBEL

Zehar-en ale honen ildo nagusia ibilbide bat egitea da gaur egungo artearen esparru zabalean, feminismo politiketan *queer* teoriak eta praktikek nortasun, genero eta sexu ezberdintasunaren inguruan izan duten eragina aztertzeko. Nola hartzen eta eraldatzen dituzte aurreragoko belaunaldien jarrera teorikoak eta egiteko erak ondorengo belaunaldietako emakumezko artistek? Nola ezartzen da genealogia hori gure testuinguruan?

Laura Mulvey-k, *Plazer bisuala eta zinema narratiboa* saiakeran bideo artista feministen lehen belaunaldiari dei egin zien zinemak eskaintzen duen plazera, begiratzeko plazera, hain zuzen, borroka zezaten. Plazer hori ezeztatzea eta suntsitzea begirada maskulinoak (ez soilik begirada maskulinoak, baizik begiradak, botere egitura konplexu bezala harturik) emakumea non kokatzen duen eztabaidatzeko taktika politiko bezala erabili zen. Laura Kipnis-ek *Emakumezkoen transgresioa* testuan ondorengo beste bideo lan batzuk aztertzen ditu, *queer* teoriarekin erlazionaturik daudenak, plazer eta genero, begirada eta sexualitateari buruzko politikak beste modu batera azaltzen dituztenak, eta narratibaren, umorearen eta plazer bisualaren berreskuratze taktiken bitartez, erakarri egin nahi dute eta ez urrundu. Era atseginean azaltzen dira jendaurrean eta posible egiten dute ihesbide bat lehenagoko erreprezentazio politika feministen alde murriztaileenei dagokienez, nahiz eta jakitun izan horiekin zorretan daudela.

Laurogeiko hamarkadaren amaiera geroztik hainbat performance antolatatu dira, Judith Halberstam-ek emakumearen maskulinitatea deritzonari buruz; sexu/genero mailak eta maskulinitate/gizona binomioak naturalizat jotzea zalantzan jartzen dute. Maskulinitate performance horiek *queer* nahiaren irudikapenak dira, begirada androzentriko eta heterozentratuari plazer bisuala ukatzeko modu bat. Publikoari identifikazio eta ezagutze moduak eragiten dizkiote; publikoak jantzen, keinuen, begiradaren eta gorputzaren inguruko esperientzia elkarrekin bizitzen dute, kode berriak sortu eta maskulinitatea desnaturalizatzeko. Simone Beauvoir-en “ez gara emakume jaiotzen” baieztapenari beste hau gehituko genioke: “ezta gizon ere”.

Gaur egun, diskurtso hegemonikoen arlotik askotariko generoa eraikitza bideratutako lan batzuk garatzen ari dira, arlo horietatik abiatuz genero arauak bere gain hartu, azpikoz gora jarri eta ekoizten dituztenak. Lan horiek ahuldu egiten dituzte generoa benetakoa, normala eta naturala dela adierazten duten irudikapenak; nortasun arinen, ez bitarren sorkuntza interesatzen zaie, nortasuna desegiteko eta ezegonkortzeko modu bezala, baita identifikazio guneak gorputz positibitate sorta zabalagoari eskaintzeko modu bezala ere. ❧

La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas

El hilo conductor del presente número de *Zehar* pretende esbozar un recorrido a través de las prácticas artísticas contemporáneas con el objetivo de analizar el impacto que la teoría y prácticas *queer* han tenido en las políticas feministas en torno a la identidad, el género y la diferencia sexual.

¿De qué manera se adoptan y transforman posiciones teóricas y modos de hacer de generaciones anteriores por parte de las artistas de generaciones posteriores? ¿Cómo se establece esa genealogía en nuestro contexto más cercano?

Laura Mulvey en su ensayo *Placer visual y cine narrativo* convocó a una primera generación de artistas de vídeo feministas a combatir el placer que el cine proporciona: el placer de mirar. El negar y aniquilar tal placer se utilizó como táctica política para abordar la cuestión del lugar en el que la mirada masculina (pero no sólo masculina, la mirada como un complejo entramado de poder) sitúa a las mujeres. Laura Kipnis en su texto *Transgresión de mujer* analiza otros trabajos en vídeo posteriores, en diálogo con la teoría *queer*, que reformulan estas políticas sobre el placer y el género, sobre la mirada y la sexualidad, y mediante el uso de tácticas de reapropiación de la narrativa, del humor y del placer visual, pretenden atraer más que distanciar y se dirigen al público de forma placentera, posibilitando una línea de fuga con respecto a algunos de los aspectos más restrictivos de las políticas de representación feministas anteriores, aún siendo conscientes de estar en deuda con éstas.

Desde finales de los ochenta se vienen desarrollando una serie de performances en torno a lo que Judith Halberstam denomina masculinidades de mujer, que cuestionan las categorías sexo/género y el binomio masculinidad/hombre como algo natural. Estas performances de masculinidad se constituyen como representaciones del deseo *queer*, como una manera de negar el placer visual para la mirada androcéntrica y heterocentrada. Generan formas de identificación y reconocimiento por parte del público que comparte la experiencia en torno a la indumentaria, los gestos, la mirada, el cuerpo, creando nuevos códigos de representación y desnaturalizando la masculinidad. A la afirmación de Simone de Beauvoir de que “no se nace mujer”, se añadiría que “tampoco se nace hombre”.

Hoy día se están desarrollando desde los márgenes de los discursos hegemónicos una serie de trabajos que apuntan hacia una construcción del género diversa, que se apropian, subvierten y producen convenciones de género desde esos márgenes. Dichos trabajos socavan la representación del mismo como algo auténtico, normal y natural, y se interesan por la creación de identidades fluidas, no binarias, como forma de deconstruir la identidad y de desestabilizarla, así como para ofrecer espacios de identificación a una gama de posibilidades corporales más amplia. ❧

The Repoliticisation of Sexual Space in Contemporary Artistic Practises

The central theme of this edition of *Zehar* is to trace the journey through contemporary art, analysing the impact that queer theory and practice has had on feminist policies on identity, gender and sexual difference.

How have the theoretical positions and approaches of previous generations been adopted and transformed by later artists? How is that genealogy established in our most immediate context?

Laura Mulvey in her essay, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, called on a first generation of feminist video artists to fight the pleasure provided by cinema: the pleasure of looking. Negating and annihilating this pleasure was used as a political tactic to address the question of where the male gaze (and not only the male gaze but the gaze as a complex network of power) places women. In her piece, *Woman's Transgression*, Laura Kipnis analyses other later video works, in dialogue with queer theory, which reformulate these policies on pleasure and gender, the gaze and sexuality, and by using tactics involving the re-appropriation of narrative, humour and visual pleasure, seek to attract rather than distance and to steer the public through pleasure, allowing an escape route from some of the more restrictive aspects of former feminist policies on representation, without losing sight of their indebtedness to them.

Since the late 1980s a series of performances have been developed on the theme of what Judith Halberstam calls female masculinities, questioning the sex/gender categories and the masculinity/man binomial as something natural. These performances of masculinity stand as representations of queer desire, as a way of negating the visual pleasure for the androcentric and heterocentric gaze. They generate forms of identification and recognition by the audience who have a shared experience on costume, gestures, gaze, body, creating new codes of representation and denaturalising the masculinity. To Simone de Beauvoir's declaration that “one is not born a woman” they add, “one is not born a man either”.

From the borders of the hegemonic discourses a series of works are now being developed which highlight the construction of the different gender; which appropriate, subvert and produce gender conventions from these fringe positions. These works undermine representation of gender as something authentic, normal and natural and occupy themselves with the creation of fluid non-binary identities, as a form of deconstructing identity, and of destabilising it, and also of offering spaces of identification for a broader range of corporeal possibilities. ❧

Ez naiz lesbiana!

*Utz iezadazue
behingoz kontua
erabakitzen*

Hiru hitz laburrentzako erantzun ofiziala...
“Gay al zara?”

Berriki, emakume kazetari hetero bat, senargai heteroa alboan zuela, nire sofan eseri zen ohiko galderak egiteko. Ohiko erantzunak ematen ari nintzaiola, senargaiaren eskua laztantzen zuela ikusi nuen, begiek diz-diz egiten ziotela hari begira zegoen bitartean, eta, tarteka, bere maitasun-trantzetik ateratzen zen niri galdera bat egiteko. Ondoren, begiratu lauso bat ematen zidala, bildu zuen behar adina ausardia edozeinek arrotz baten ahoan entzutea desiratzen duen hiru hitz labur horiek esateko... “Gay al zara?”
Etenaldia.

Ai ama... benetan galdetzen ari da!

Ez dakit zergatik, harritura geratzen naiz beti galdera hori egiten didatenean, bereziki —nik dakidanagatik— nire “proiektua” dei daitekeenaren zati handi bat “benetako” identitateak deseraikitzen bideratu nuenetik, sexualitatea eta generoa barne. Baina galdera egina

zegoen, hau da, aurrez suposatu zuela nire intriga *queer* guztiak bere buruari benetan dena deitzeko milikegia den gay mutil baten trikimailu ideologikoak besterik ez zirela edo nire sexu politikaren eta ugaltzeko inperatibo biologiko baten arteko inkongruentziei buruz erruz beteriko mutiko hetero baten begikotasun okerra. Izan ere, galdera hura nire karrera urteetan jarraitu zuela esaten zuen kazetari batek egin bazidan, ez nintzen inolako oinarriko informaziorik transmititzeko gai izan eta eman nezakeen edozein erantzun alferrikakoa izango zen. Baina, esan dudan moduan, betiko galderak egiten ari zen eta betiko erantzunak ematen ari nintzaion, “tonu grisen” metafora zaharra, inozo aurpegia jarrita lasai asko azaldua: “Heterosexualitatea zuria bada eta homosexualitatea beltza, *queer*-tasunak haien artean dauden tonu gris guztiak biltzen ditu”.

“A, zu bisex...”, erantzun lezake kazetariak.

“Ez, ez naiz bisexuala. *Queer* naiz. Bisexualitatearen lengoaiak heterosexualita-





tearen eta homosexualitatearen polaritatea indartzen du. Sexualitateak bi forma baino gehiago ditu eta bi genero baino gehiago ere bai”.

“A”, kazetariak urduri barre egin lezake, pentsatuz teknikotasun batean harrapatu nahi ditudala-edo, “hirugarren generoa... trabestiak, esate baterako”.

“Hara, hiru genero baino gehiago daude...”

Etenaldia. Triste, jabetzen naiz nire hitzak logika-joko gisa bakarrik hartzen direla, nahiz eta sexualitatearen eta generoaren bariazioak hiru baino askoz gehiago izan. Agian berriz ere inozo aurpegia jartzeko unea da.

Ez utzi ortzadar-bandera horrek engaina zaitzan, Gay Prentsak oso gutxitan biltzen du edo egiten dio publizitatea *queer* denari. Izan ere, gay argitalpenetako idazle eta editore askok “*queer*” terminoa ezabatu eta “gay” edo “lesbiana”-rekin ordezkatzan dute, bai eta aipamen zuzen bat denean ere. “*Queer* kausa”-ren aldekoak diren gay kazetariak ere ez dute ulertzen. Adibidez, bere azken argitalpenaren kopia bat eman berri zidan *queer*-en aldeko kazetari bati goiko elkarrizketa kontatzen nion bitartean, konturatu nintzen gorritu egiten zela, deseroso. Geroago “gay artista” moduan deskribatzen ninduen artikuluko lehenengo lerroa irakurri nuen. Hmm... Mille Plateaux-en prentsa-ohar batetik aterako hizkera ere izan zitekeen...

Behin eta berriz, mundu guztiko lagunek pasadizoak kontatzen dizkirate, arnasestuka kontatzen dietela, alegia, Terre Thaemlitz “Gay Erregina” iruzurti hutsa dela eta emakume batekin harrapatu dutela. Bereziki iraingarriak dira kontu horiekin gay eta lesbiana huts gisa identifikatzen diren nire lagunengana doazenak, komunitate homosexualaz egiten dudana nire manipulazioarekin harritu edo sutu egingo diren egiazko homosexualak direlakoan.

Utz iezadazue behingoz kontua erabakitzen:

EZ NAIZ LESBIANA!

(baina beste edozer izan ninteke.)

Birtualki beirazko armairu batean jaioa izanik —homosexual eta neska bezala ikusten eta bereizten ninduten urteetan, nire desio sexua-lak subjektiboki ulertzen hasi baino lehen—, onartu behar izan dut nire identitate sexuala (eta batzuetan generoa) ikasitako eta heredatutako gauza bat dela, egintza sexualetatik nahiko desberdina. Ez dut alienazioa eta sufrimendua besterik topatu heterosexuala eta homosexuala bakarrik izateko saiakeretan, biak baitira nire jarduera sexualen isla pobreak. Adibidez (eta hauek ez dira suposamendu akademiko hutsak): Zein da nire identitate sexuala emakume heterosexual batekin harreman sexualak dituen emakumez jantzitako drag queen transgenero bat banaiz? Eta lesbiana bada? Eta gizonez jantzita banago? Eta gizonez jantzita badago? Zer hartzen da “sexutzat”, eta atzetik ematen ari bazait, zer? Eta ez bada ari? Eta pertsona horrekin harreman monogamo luze bat badut, zer?

Zein da nire identitatea emakume transsexual heterosexual batekin gizon-emakume harreman bat duen gizonez jantzitako drag queen transgenero bat banaiz, kontuan hartuz nik ez dakidala trans dela? Eta onartzen badut banekiela trans dela, zer? Eta emakumez jantzita banago, zer? Eta gay bada? Eta *queer* bezala identifikatzen bada, zer? Eta bisexuala bada, zer? Zer hartzen da “sexutzat”, eta atzetik ematen ari bazait, zer? Eta ez bada ari, zer? Eta pertsona horrekin harreman mono-gamo luze bat badut, zer?

Zein zen nire identitate sexuala bere generoa argi ez duen eta askotan mutil ez jantzen den emakume batekin harreman sexualak izaten dituen gizonez jantzitako drag queen transgenero bat banaiz? Eta lesbiana bada, zer? Eta *queer* gisa identifikatzen bada? Eta bisexuala bada, zer? Eta gizonez jantzita badago? Eta zer emakumez jantzita badago? Eta zer hartzen da “sexutzat”, eta atzetik ematen ari bada, zer? Eta ez bada hala ari? Eta pertsona horrekin harreman monogamo luze bat badut, zer?

Zein zen nire identitate sexuala *queer* eta androgenoa den eta bere generoa argi ez duen gizon batekin harreman sexualak dituen gizonez jantzitako drag queen transgenero bat banaiz? Eta gay bada, zer? Eta bisexuala bada? Eta lesbiana bada, zer? Eta heterosexuala bada? Eta zer emakumez jantzita banago? Eta zer emakumez jantzita badago? Zer hartzen da “sexutzat”, eta atzetik ematen ari bada, zer? Eta ez bada hala ari? Eta pertsona horrekin harreman monogamo luze bat badut, zer?

Ezagutzen ez nauten pertsonak askotan ahopeka esaten dute “nahastuta” nagoela. Gerta daiteke beraiek egotea nahastuta, nire sexualitateaz dituzten aurrez ezarritako ideiekin konformatzen ez naizelako, baina ez nago nahastuta, ez eta hurrik eman ere. Oso ondo dakit zein motatako jendea gustatzen zaidan eta nork berotzen nauen. Badakit normalean zerk hozten nauen ere. Dirudienek jende askorentzat, mutil gihartsu hotzen atzetik ibiltzen den drag queenaren estereo-tipoan (edozein moduz horiek matxo bular-tsuak nahiago izaten dituzte) ez sartzeak “nahastu” egiten nau. Baina gizon gehienek ez erakartzea ez da misterio bat niretzat, gizonezkoen indarkeria jasan bainuen haur-tzaroan (eta hain maiz ez den arren, egun ere bai) eta nire lagunak onenak emakumeengan topatu ditut. Beraz, heldu gisa, emakumeek (pasiboak edo semi-aktiboak) eta afemina-tuek (maskulinoak, transexualak edo femeninoak) erakartzen naute fisikoki eta emozio-nalki. Super-matxoaren indarkeria nire irudia maskulinitatearen konbentzioetatik baztertuz aldatzeko transgeneroan eta androgenian dudan interesarekin estu erlazionatua dago.

Edozein moduz, beharrezkoa al da zehatz-mehatz nire ipurdian edo nire kidearen ipurdian zer dagoen sartuta jakitea, benetako gay bat naizen jakiteko? (Jainkoak libra dezala jendea onartzetik badirela gay asko sekula atzetik ematen ez dutenak eta neska-mutil heterosexual askok horretan jarduten dutela!) Nire maitaleez galdera egiten didan edozeini zintzo erantzuten saiatu arren beti, hain harrigarria al da nire

ohiturak ez traizionatzea, oheratzen naizen pertsona orori publizitatea emateko, nire homosexualitatearen ebaluatzeak inguruko datu estatistikoak emateko helburu bakararekin? Eta orain arte nire harreman luze guztiak emakumeekin eduki izanak heterosexuala egiten al nau? Ez dute hori pentsatzen urtetan elkarrekin egon ondoren “*queer* nazkante bat” izateagatik nigandik banandu diren emakumeek. Ez eta emakumeekin harreman-nak izateari utzi eta behingoz nire “benetako homosexualitateari” aurre egiteko eskatu didaten gizonek ere. Ez eta, beren lagunak “beren gay semearen eta haren neskalaguna-ren” argazkiarekin edo, hobe oraindik, “beren gay semearen eta haren emaztearen” argazkiarekin nahasten dituzten intentzio oneko gurasoek ere.

Hala eta guztiz ere, arrotz maitea, betiko galderarentzat erantzun sinplea nahi baduzu:

Gay al naiz?

Ez, ez naiz gay. *Queer* izateaz oso pozik nago, duintasunik eta harrotasunik gabe. Gay munduarentzat lotsagarria naiz. Kultura homosexualarentzat gaitza naiz. Orain, berriz irakur itzazu sexualitateari eta generoari buruzko nire artikulu guztiak eta saia zaitez nire lagunak horrelako kontuekin ez nekarazten. ❧

Gehigarria: Badira ere ados ez dauden ahizpak eta behin eta berriz diote ni lesbiana naizela beste hainbat gauzaren artean.

TERRE THAEMLITZ multimedia produktorea, idazlea, hizlaria, hezitzailea, musika nahastailea, DJa eta Comatonse Recordings musika-etxearen jabea da. Bere lanak identitate politikoko gaiak (generoa, sexualitatea, klasea, linguistika, etnia eta arraza biltzen ditu) komunikabideetako produkzio komertzialaren kritika sozio-ekonomiko etengabearekin bateratzen ditu. Gaien dibertsitate hori Thaemlitz-en produkzio-estilo ugariarekin erlazionatuta dator, musika elektroakustikoa, *deep house*-a, jazz digitala edo *ambient*-a egiten du, bai eta ordenagailuz konposaturiko pianoko obra neo-espresionistak ere. Thaemlitzek hizlari gisa jardun du transgenero ez esistentzialistako gaietan Europa guztiko eta Japoniako mahainguruetan, bai eta Tokioko Uplink Factoryko sentsibilizazio interkultureko mintegi askotan ere, bere egungo egoitzatik (Kawasaki, Japonia) gertu. Informazio gehiagorako ikus <http://www.comatonse.com/thaemlitz>

De una vez por todas, dejadme zanjear la cuestión

T E R R E T H A E M L I T Z

¡No soy lesbiana!

Una respuesta oficial para estas dos breves palabras... “¿eres gay?”

Recientemente, una periodista hetero sentada en mi sofá con su novio hetero al lado me hacía las típicas preguntas. Mientras le daba las típicas respuestas, observaba como ella acariciaba la mano de su novio, mirándolo con ojos de cordero degollado y saliendo de vez en cuando de su trance amoroso para hacerme la pregunta siguiente. Entonces, dirigiéndome una mirada borrosa encontró por fin el coraje para pronunciar esas dos palabras que todo el mundo desea oír en boca ajena... “¿eres gay?”

Pausa.

Dios mío, era como si... ¡estuviera preguntándolo en serio!

No sé por qué, pero siempre me quedo helado cuando me hacen esa pregunta, sobre todo desde que (según creo) gran parte de lo que podría llamarse mi “proyecto” se centró en la deconstrucción de las “verdaderas” identidades que incluyen sexualidad y género. Pero la pregunta ya estaba en el aire, diciéndome que ya se había presupuesto que todas mis intrigas *queer* no eran sino trucos ideológicos de un chico gay demasiado melindroso para llamarme lo que realmente soy o la simpatía equivocada de un chico hetero, lleno de culpa, sobre las incongruencias entre mi política sexual y un imperativo biológico de procrear. Evidentemente, si la pregunta me la estaba haciendo una periodista que decía haber seguido mi carrera durante años, yo no había sabido transmitir algún tipo de información básica, y cualquier respuesta que diera caería en saco roto. Pero, como ya he dicho, me estaba haciendo las típicas preguntas y yo le estaba dando mis típicas respuestas: la vieja metáfora de “los tonos de gris” explicada tranquilamente con cara de idiota: “Si la heterosexualidad es el blanco y la homosexualidad el negro, lo *queer* engloba todos los tonos de gris que hay entre ellas!”

“Entonces eres bi...” contesta la periodista.

“No, no soy bisexual. Soy *queer*. El lenguaje de la bisexualidad refuerza la polaridad entre heterosexualidad y homosexualidad. Y hay más de dos formas de sexualidad y más de dos géneros”.



La periodista rió nerviosamente: “Ah, el tercer género... como los travestís”.

“Bueno, hay más de tres géneros”.

Pausa. Siento decir que mis palabras se tomaban como meros juegos de lógica, a pesar de que realmente hay bastantes más de tres variantes de sexualidad y de género. Quizá fuera el momento de volver a poner cara de idiota.

No dejéis que la bandera arco iris os engañe; la prensa gay raramente incluye o da publicidad a lo *queer*. De hecho, muchos escritores y editores de publicaciones gays eliminan el término “queer” y lo sustituye por “gay” o “lesbiana”, incluso cuando se trata de citas literales. Ni siquiera los periodistas gays que simpatizan con la “causa *queer*” lo entienden realmente. Un ejemplo, mientras le contaba lo que acabo de relatar a un amigo periodista partidario del *queer*, que acababa de entregarme una copia de su más reciente publicación, noté que se sonrojaba incómodo. Más tarde leí la primera línea de su artículo en la que me describía como un “artista gay”. Hmm... expresión que puede a que incluso estuviera sacada de un comunicado de prensa de Mille Plateaux.

Constantemente amigos de todo el mundo me cuentan anécdotas de gente que relata entrecortadamente que la “reina gay” Terre Thaemlitz es un impostor al que han descubierto con una mujer. Son particularmente ofensivos los que van con ese cuento a aquellos de mis amigos

más estrictamente identificados como gays o lesbianas, etiquetándolos como auténticos homosexuales que deberían sentirse sorprendidos o enfadados por mi manipulación de la comunidad homosexual.

De una vez por todas, dejadme zanjar la cuestión:

¡NO SOY LESBIANA!
(aunque podría ser casi cualquier otra cosa)

Al haber nacido en un armario de cristal a través del cual he sido visto y aislado como homosexual y como chica durante años, antes de tener conocimiento subjetivo de mis propios deseos sexuales, he tenido que aceptar que mi identidad sexual (y en ocasiones mi género) es algo aprendido y heredado bastante distinto de los actos sexuales en sí mismos. No he encontrado nada más que alienación y sufrimiento en mis intentos de ser tan sólo heterosexual u homosexual, ambos pobres reflejos de mis actividades sexuales. Por ejemplo (y esto no son simples cábalas académicas):

¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestida de mujer manteniendo relaciones sexuales con una mujer heterosexual? ¿Y si ella es lesbiana? ¿Y si ella se identifica como *queer*? ¿Y si es bisexual? ¿Qué pasa si yo visto como un hombre? ¿Y si ella viste como un hombre? ¿Qué se considera “sexo” y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona?

¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestido de hombre que mantiene relaciones sexuales con una transexual de hom-

bre a mujer heterosexual suponiendo que yo no sé que ella es trans? ¿Y si yo admito que sé que ella es trans? ¿Qué pasa si yo me visto de mujer? ¿Y si ella es gay? ¿Y si ella es lesbiana? ¿Y si ella se identifica como *queer*? ¿Y si es bisexual? ¿Qué se considera “sexo” y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona? ¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestido de hombre que mantiene relaciones sexuales con una mujer que confunde su género y a menudo se ve chico hetero? ¿Y si ella es lesbiana? ¿Y si ella se identifica como *queer*? ¿Y si es bisexual? ¿Qué pasa si yo me visto de hombre? ¿Y si ella se viste de mujer? ¿Qué se considera “sexo” y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona?

¿Cuál es mi identidad sexual como drag queen transgénero vestida de hombre manteniendo relaciones sexuales con un hombre *queer*, andrógino y confundido con su género? ¿Y si él es gay? ¿Y si es bisexual? ¿Y si es lesbiana? ¿Y si es hetero? ¿Qué pasa si yo me visto de mujer? ¿Y si él se viste de mujer? ¿Qué se considera “sexo” y qué pasa si me está dando por detrás? ¿Y si no lo hace? ¿Y si estoy manteniendo una relación larga y monógama con esa persona?

La gente que no me conoce a menudo comenta que estoy “confuso”. Ellos pueden estar confusos debido a mi incapacidad para conformarme con sus ideas preconcebidas acerca de mi sexualidad, pero yo no estoy en absoluto confuso. Tengo muy claro qué tipo de gente me gusta y qué me enciende. También sé lo que normalmente me enfría. Parece ser que para mucha gente, el hecho de que yo no encaje con el estereotipo de una drag queen que pasa el día persiguiendo a fríos chicos musculosos (que de todas formas suelen preferir a machotes cachas) me hace estar “confuso”. Pero el hecho de no encontrar atractivo en los hombres viriles no supone un misterio para mí, ya que sufrí la

violencia masculina durante mi niñez (y aunque con menos frecuencia, todavía hoy), y encontré la verdadera amistad en las mujeres. Así que, ya adulto, suelo sentirme física y emocionalmente atraído por las mujeres (pasivas o semi-activas) y afeminados (masculinos, transexuales o femeninos). La historia de la violencia por parte de super-machos está claramente relacionada con mi interés en el transgénero y la androginia como forma de transformar mi imagen corporal alejándola de las convenciones de masculinidad.

De todas formas, ¿de verdad alguien necesita saber exactamente qué hay metido en mi culo o en el de mi compañero, para determinar si soy gay con todas las de la ley? (Existe una prohibición divina que impide a la gente admitir que muchos hombres gays nunca se dan por detrás, y, en cambio, muchos chicos y chicas hetero lo hacen). Aunque siempre intento ser honesto y sincero sobre mis amantes con todo aquél que pregunta, ¿de verdad es tan raro que no traicione mis costumbres, para dar publicidad a cada una de las personas con las que me acuesto con el simple propósito de facilitar a los demás datos estadísticos para evaluar mi homosexualidad? ¿Y el hecho de que hasta el momento todas mis relaciones largas hayan sido con mujeres me hace hetero? No lo consideran así las mujeres de las que me he separado después de años juntos porque estaban cansadas y asqueadas de que yo fuera “un puto *queer*”. Ni los hombres que me han pedido que afrontara de una vez por todas mi “verdadera homosexualidad” dejando de mantener relaciones con mujeres. Ni tampoco, esos padres, que con buenas intenciones, desconciertan a sus amigos con fotos de su “hijo gay y su novia” o aún mejor, de “su hijo gay y su esposa.”

Sin embargo, mi querido extraño, si quieres una respuesta sencilla para la famosa pregunta:

¿Soy gay?

No. Felizmente soy *queer*, sin dignidad ni orgullo. Soy una vergüenza para el mundo gay. Soy una peste para la cultura homo. Ahora, relee todos mis artículos sobre sexualidad y género e intenta no molestar a mis amigos con cotilleos.

Apéndice: También hay hermanas que no están de acuerdo e insisten en que yo soy, entre otras cosas, lesbiana.

TERRE THAEMLITZ es productor multimedia, escritor, conferenciante, educador, mezclador de música, DJ y propietario de la firma discográfica Comatonse Recordings. Su trabajo combina temas de identidad política (lo que incluye género, sexualidad, clase, lingüística, etnia y raza) con una continua crítica socio-económica de la producción mediática comercial. Esta diversidad de temas encaja con el amplio abanico de estilos de Thaemlitz, que van desde la música electroacústica, *deep house*, jazz digital o *ambient* hasta solos de piano neo-expresionistas compuestos por ordenador. Thaemlitz ha participado en calidad de orador y educador sobre temas de transgénero no esencialista en mesas redondas de toda Europa y Japón, así como en numerosos talleres de sensibilización intercultural en Uplink Factory en Tokio, cerca de su actual residencia en Kawasaki (Japón). Más información en <http://www.comatonse.com/thaemlitz>

El cerebro es un músculo*

La artista hace una exposición cronológica desde sus primeras obras de inicios de los años 90 hasta sus últimos proyectos. En su recorrido, al tiempo que contextualiza sus proyectos, presenta sus ideas y reflexiones acerca de la identidad, el feminismo, las representaciones transgénero, la construcción de lo masculino y lo femenino, entre otros temas.

Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un margen muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo sólo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo sólo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad. En cualquier caso, prefiero el espacio político del feminismo al espacio específico del arte de mujer, dado que permite la reflexión y el cuestionamiento de las categorías que me sitúan dentro de esa especificidad.

El asunto de la especificidad tiene un cierto carácter pornográfico en tanto que toma la parte por el todo, la sustituye, haciendo que, además, no se perciba como genuinamente político. El trabajo no se percibe por tanto como genuinamente político, porque lo político sería una categoría universal y lo específico no sería más que un pequeño apartado, una anécdota dentro de lo político, de manera que tú, de entrada, no tienes acceso a esa universalidad.

Como estrategia ideológica en mi trabajo, estoy más interesada en el espacio de la ambigüedad que en el de la afirmación política. La ambigüedad es un espacio que permite pensar, permite la reflexión en relación a los códigos de significación, a la forma en la que éstos se articulan y, por extensión, a sus implicaciones políticas. En contraposición, la afirmación política es autoritaria y restringe el espacio del espectador.

He tratado de desplegar estrategias que me permitan desplazar las fronteras en torno al género, a través de obras que funcionen como dispositivos que provoquen tales desplazamientos. A la hora de definir los parámetros en los que trabajo, prefiero la palabra acción a la palabra performance, porque el término performance conlleva un cierto tono teatral que implica cierta ficción o artificio. Prefiero utilizar la palabra acción en el sentido de suceso o acontecimiento.

En relación a mi comentario anterior acerca de que la especificidad tiene un carácter pornográfico, en tanto que toma la parte por el todo, quiero comentar una anécdota que me ocurrió hace unos años: recibí una llamada

* *El cerebro es un músculo* [*The mind is a muscle*] es el título de una obra, serie de movimientos seriados de 1968, de Ivonne Reiner.



Costuras de 9 a 4.50 cm de pelo humano sobre la piel 1993

de un periodista de la revista *Interviú* para invitarme a presentar mi trabajo en la revista; tenían la intención de abrir una sección de arte "radical". El hombre, al otro lado del teléfono, me dijo: "sabemos que trabajas con tu cuerpo...". Esta llamada fue una revelación después de llevar diez años trabajando desde lo que consideraba una ideología feminista y desveló la reinterpretación que la norma heterosexual hacía de mi trabajo, que quedaba reducido al cuerpo susceptible de ser objetualizado como pornografía blanda.

Voy a hacer un recorrido cronológico por mi trabajo para explicar cuál es el espacio ideológico que me interesa, especialmente en relación al sexo y al género. Prefiero utilizar la palabra sexo porque no la entiendo sólo en su sentido biológico. En la cuestión sexo/género me interesan los factores ligados a la construcción del espacio social, a su uso, los gestos corporales, la morfología de los objetos, todo lo que conforma nuestra

identidad de sujetos. En este sentido la película de R. W. Fassbinder *Todos nos llamamos Alí*, que a simple vista trata sobre Alí, un emigrante marroquí y su circunstancia, si nos fijamos con mayor atención, la película nos muestra cómo los sujetos cambian sus posiciones de poder con respecto a los demás: el emigrante, desprovisto de poder frente a un hombre alemán o a una mujer alemana, modifica su relación de poder con esa misma mujer en otro contexto, un contexto masculino donde la mujer, con la que ha entablado una relación, es una presencia devaluada por tratarse de una mujer de mediana edad. Considero esto muy importante ya que creo que solemos olvidar que nuestra capacidad para interpretar (en su doble sentido de actuar y de entender) los acontecimientos está siempre condicionada por nuestra posición de sujeto.

En el año 1990 realicé dos trabajos utilizando la figura de Rambo. *Rambo y yo* era un collage

que hice con la figura de Rambo totalmente musculado. Cambié su cara por la mía, y luego lo pintarajeé con pintura de carrocería. La otra imagen-collage consistía en mi propia imagen imitando la pose de Stallone con un bigote postizo. Estos trabajos me siguen interesando porque, de alguna manera, muestran mi interés por el tema de la performance de género y de sexo, que posteriormente desarrollé de forma más extensa.

En el trabajo titulado *Variations sur le même t'aime* de 1991, me rapé el pelo dibujando un mapamundi sobre mi cabeza. Mi objetivo era generar un icono a través de mi propia alteración corporal. En 1992 realicé las fotos tituladas *Body Building* y creo que son las que causaron la llamada de *Interviú*. Lo que hice fue construir una prótesis, que iba desde la parte trasera de la oreja a la mandíbula, que creaba una especie de barba postiza que no pretendía ser una barba real, sino que estaba más relacionada con otras barbas-

objeto-artilugio, como por ejemplo, las de los faraones, que funcionaban como un símbolo de poder. Era un objeto "óseo" confeccionado con pelo humano y poliuretano, que tenía una cierta relación con el horror en tanto que establecía, por una parte, una relación con el cuerpo fragmentado, la mutilación, y por otra, con la corporeidad como algo percedero, especialmente por la utilización del cabello. También realicé un molde de un pecho utilizando los mismos materiales, plástico y pelo humano, como una prótesis de "pelo en pecho".

Después de estos trabajos hice unos sujetadores de silicona coloreados por dentro. Normalmente expongo las fotografías, sólo alguna vez he expuesto las piezas. Los sujetadores de silicona me parecían prótesis muy naturalizadas que construyen el cuerpo sin que seamos conscientes de ello. Hace poco me preguntaron: ¿qué forma tienen tus tetas? Tienen la forma del sujetador que llevo y de los 30 años que las llevo sujetando.

El pelo tiene un gran significado en la construcción de los individuos y culturalmente se han establecido múltiples normas en torno a él. En *Costuras de 9 a 4.50 cm de pelo humano sobre la piel*, cosí líneas de pelo humano sobre la piel de una mano. Lo que hice fue coserme muy superficialmente dos líneas de pelo que iban desde el dedo índice al pulgar, a modo de "melena", en la mano, con una aguja quirúrgica, en un proceso nada

doloroso sino más bien lúdico, ya que es una técnica extraída de ciertos juegos infantiles. Me interesaba el carácter morboso de la piel, el cadáver, el cuerpo como objeto percedero, que se puede manipular o herir. Me interesa lo abyecto como espacio creativo.

Las fotografías y el vídeo *Red Light, Saltando en el estudio de Marta*, son de 1994. Los realicé en Arteleku, en el estudio de una compañera, justo en el momento en que éste pasaba a ser mi estudio. Ella tenía sus piezas allí cuando ocupé el espacio y no quise retirarlas. Me gustaba mucho un objeto que había hecho, era una camiseta con la imagen de Popova sujeta con dos palos, a modo de cuerpo o de pancarta. Me interesaba que las mismas obras fueran presentadas simultáneamente como signos referentes y como elementos objetivos del espacio real de la acción. El trabajo consistió en un ejercicio de saltar y sacar fotografías del salto, de utilizar el salto como excusa para producir un gesto corporal mecánico opuesto a lo femenino, una mecánica corporal no carente de un cierto humor. Al mismo tiempo grabé *Red Light*. En el vídeo aparece encuadrado un fragmento de cuerpo con una camisa de flores, bailando la canción de *Siouxi and the Banshees* que da título al vídeo. En la pantalla se ven las flores de la camisa, como si se tratara de una pintura en movimiento, en algún momento entra la cabeza, un cigarrillo, pero es casi una imagen abstracta sin narración. El vídeo se sitúa en los límites de la narración.



Red Light, Saltando en el estudio de Marta 1994

Posteriormente construí un molde de todo el cuerpo y una réplica de la piel. Pensé en una acción, un gesto simple, como vestirme y desvestirme esa piel mientras accionaba el disparador de la cámara fotográfica, a la vez que todo se grababa en vídeo. De esta forma, acumulé cientos de fotografías en las que la piel aparece como artefacto, como ropa que te pones y te quitas. Cualquiera que se vistiera con ella, tendría sexo femenino, tetas, manos... Este trabajo refleja también mi interés por la idea de cadáver como producto de la fragmentación corporal. La piel separada del cuerpo, su contenido, deja de percibirse como entidad animada para pasar a ser un resto manipulado. Este trabajo, desarrollado durante 1995, tuvo como resultado una serie de fotografías que se tomaron del material videográfico, a través de un monitor, debido a la capacidad que la fotografía tiene de narrar y de llegar a la memoria de las ficciones que conocemos.

The Art of Falling Apart es de 1996. Una instalación compleja compuesta de varios vídeos realizados a partir de la réplica de mi piel a la que añadí una careta con unas orejas de conejo, y creé un personaje que iba pegando gritos, mientras se arrastraba por el suelo y agonizaba. Es un vídeo sensual en el que el personaje gime mientras se arrastra por la sangre. Eliminé la acción de matarse, de manera que veías al personaje intentando hacer algo que nunca se representaba y que a veces llegaba a resultar cómico. La acción aparece fragmentada en diferentes monitores. La estructura del vídeo está también fragmentada y omite los momentos de acción, y transforma la narración en una abstracción artificial. Me interesaba la representación de la perversión del sexo en relación a la animalidad. También se despliega la idea de muerte, de morir infinitamente en contraposición a lo cómico de la mascarada, de la pantomima.

Estaba interesada en la narración no lineal, fragmentada, en la reconstrucción del sentido a partir de fragmentos que podían originar múltiples lecturas y no una única a partir de una estructura cerrada. Me interesaba la acumulación y la desestructuración.

Las *Acciones con moscas* son de 1997 y están documentadas en cientos de fotografías y en un vídeo. La acción consistía en coger una mosca, atarle un pelo al cuello y dejarla volar, de forma que se consigue una especie de mascota voladora. El trabajo reproduce el asombro de los juegos infantiles en los que se mezcla la ficción melancólica, la crueldad y la perversión, de manera parecida a como se hace en las fábulas y cuentos infantiles. El vídeo *The hunter*, con música de Scanner, documenta la acción y muestra toda la parafernalia, casi quirúrgica, del proceso.

Escribir con una linterna es del año 2000. En este trabajo, al igual que en *Acciones con moscas* donde sólo aparecen las manos, el cuerpo se va sustrayendo de la imagen. Coloco la cámara en la oscuridad, abro el obturador y lo mantengo abierto mientras voy escribiendo en el espacio con la linterna. El cuerpo no aparecerá en la foto, ya que no hay luz ni tiempo suficiente para que aparezca en la exposición. El proceso de este trabajo desvela la forma en la que se genera la propia imagen por medio de la naturaleza misma de la exposición fotográfica. Los textos son fragmentos de canciones pop elegidas arbitrariamente en base a una preferencia afectiva y se despliegan gestualmente en un espacio y en un tiempo real: el tiempo de la exposición fotográfica.

Mear en espacios públicos o privados es un proyecto que inicié en el 2000 y se ha desarrollado como una acumulación de vídeos e imágenes. Todo esto está, digamos, dentro de un conjunto de acciones ligeramente subversivas, ilegales. Hay muchas cosas que son ilegales de forma absurda, como beber alcohol o mear en la calle. Estas acciones son pequeñas modificaciones de gestos corporales, que de alguna manera ponen de manifiesto la naturaleza de tales gestos como ficciones sociales, su construcción y el carácter no natural de la

ficción social. ¿Qué significan? Mear de pie es una ficción de hombre, no porque haya alguna imposibilidad para que las mujeres meen de pie, simplemente se nos olvida que existen una serie de procesos que se construyen culturalmente y que existen cosas como las cremalleras de los pantalones o los urinarios públicos que también son construcciones culturales con un significado. He realizado una serie de vídeos de *Mear en espacios públicos o privados* en diferentes localizaciones, elegidas en base a un criterio de carga o significación social, y a su capacidad para apuntar a narraciones comunes en el contexto cultural. Rellano 167 Greenpoint Av. NY; SOHO Grand Hotel, el hotel me gustaba porque es un espacio público que se puede comprar o alquilar, es un espacio intermedio entre lo público y lo privado; Wadhams Road, Elizabeth Town, NY; River Street. Brooklyn, NY; Zubimuxu zubia, Irun; Brooklyn Bridge, NY. En el vídeo que realicé en el puente Pulansky meando con mi hija en brazos me interesaba la figura de un monstruo del cómic Ranxerox, un personaje que tiene una cabecita extra adherida al hombro. Mi hija Izar, entonces un bebé, y yo estábamos vestidas de negro, lo que apenas permite distinguir mi cuerpo del suyo. Al mismo tiempo, estaba interesada en producir una imagen de maternidad meando que pervirtiera el sentido de las maternidades representadas a lo largo de la historia.

El vídeo *Trepar edificios* lo grabé el año pasado. Me puse en contacto con Berta Martín Sancho, una escaladora catalana, y le propuse trepar un edificio en Bilbao. Me interesaba subvertir una forma de uso y de tránsito en la ciudad. Con ello pretendía mostrar cómo la ciudad se construye con cada gesto que vas haciendo: con la circulación, con los individuos, con los coches, con los semáforos, con toda la subjetividad que estos artefactos conforman. Berta trepaba, escalaba la fachada de la estación de Abando (RENFE) de Bilbao. El vídeo es una secuencia entera de cómo Berta simplemente trepa el edificio de principio a fin. Son siete minutos de una persona subiendo un edificio.

El trabajo consistió en un ejercicio de saltar y sacar fotografías del salto, de utilizar el salto como excusa para producir un gesto corporal mecánico opuesto a lo femenino, una mecánica corporal no carente de un cierto humor.



Mear en espacios públicos o privados, River Street, Brooklyn, NY 2002

Mi último trabajo es el videoclip que he hecho para Begoña en colaboración con consonni, (www.consonni.org) que ha producido este trabajo. Lo que quería con dicho videoclip era crear una discontinuidad en el flujo de información del mundo convencional de los videoclips. Por convencional me refiero a unas convenciones definidas de lo que "tiene que ser" un videoclip, encaminadas a lo que es o "puede ser" no sólo publicidad, sino también la representación del género, la clase, la raza, lo que es o tiene que ser una cantante, la imagen TV, etc. Un entramado que finalmente delimita y reconstruye, una y otra vez, en un proceso continuo, nuestra identidad dentro de los parámetros de las convenciones como la norma heterosexual o la raza. El hecho de que sea un proceso continuo de construcción es lo que hace pertinente insertar discontinuidades que perturben y transformen la construcción de las identidades.

Quiero terminar con imágenes de una manifestación contra la guerra en Nueva York que se celebró coincidiendo con la convención del partido republicano. En la manifestación pude filmar a dos grupos diferentes de chicas que utilizan una ficción de feminidad como herramienta para la acción política. Uno de ellos se hace llamar The Pink Block y utiliza esta ficción para protegerse de la violencia policial: se visten de rosa y bailan canciones pop mostrando una imagen premeditadamente inofensiva. Utilizan el término

Tactical flirting (ligoteo táctico) para referirse de manera irónica a la estrategia de la que se sirven para negociar con la violencia policial, utilizando slogans como: *Too cute to be arrested* (soy demasiado mona para que me arresten). Explican que muchas veces la policía se enfrenta a ellas diciéndoles: *No, you're not too cute to be arrested* (no sois lo bastante monas para que no os arrestemos) pero esta frase ya implica que hay un sujeto al otro lado. Aunque se plantea la duda de si la acción es realmente eficaz o, por el contrario, perpetúa una estrategia femenina. El segundo grupo, *The Missile dick chicks* (las chicas de los misiles-pollas), utiliza una estrategia parecida, en tanto que ficción de feminidad. Sin embargo, en este caso, las componentes de este grupo aparecen hipersexualizadas, con grandes tetas postizas y misiles como pollas. Al cuestionar abiertamente los roles sexuales y de género hiperbolizan la sexualidad y la transgreden. Estos dos ejemplos me interesan porque producen una ficción de "feminidad" necesaria para ser percibida como "mujer", a la vez que consiguen un amplio reflejo mediático. ❧

Texto elaborado a partir de la conferencia que la artista impartió en el seminario que se celebró en Arteleku del 8 al 15 de septiembre: "La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas".

ITZIAR OKARIZ es artista. Vive en Nueva York.

Garuna muskulu bat da*

jatorrizko testua 11. orrialdean

Artistak erakusketa kronologiko bat egiten du, 90eko hamarkadako hasierako lehenengo obretatik azken proiektuetaraino. Artistaren ibilbidean, bere proiektuak testuinguruan jartzearekin batera, bere identitatearen, feminismoaren, transgenero errepresentazioen, femininotasun eta maskulinitasunaren eraikuntzaren eta beste hainbat gairen inguruko bere ideiak eta hausnarketak aurkezten ditu.

Nire burua feminista gisa definitzen dut, herritar feminista gisa, hala eta guztiz ere ez zait artista feminista gisa definitzea gustatzen, iruditzen zaidalako horrek espezifikotasunaren tarte estuan kokatzen duela lana. Artista feministatzat hartzen zaituztenean, zure lanak feminismoaz bakarrik hitz egingo du, artista emakume gisa hartzen zaituztenean zure lanak feminitateaz hitz egingo duen modu berean, zure lanaren beste edozein dimentsio ikusezintasunera zokoratzeko. Edozein moduz, nahiago dut feminismoaren espazio politikoa, emakumearen artearen espazio espezifikoa baino, espezifikotasun horren barruan kokatzen nauten mailen inguruko hausnarketak egiteko eta horiek zalantzan jartzeko aukera ematen baitit.

Espezifikotasunaren gaiak nolabaiteko izaera pornografikoa du, partea osotasun gisa hartzen duelako, ordezkatu egiten duelako, eta gainera, benetan politikotzat hartua izan ez dadin eragiten duelako. Beraz, lana ez da benetan politikotzat hartzen, politikoa maila unibertsala izango litzatekeelako eta espezifikoa atal txiki bat besterik ez, pasadizo bat politikoa denaren barruan, zuk, hasiera batean, unibertsaltasun horretan sartzeko aukerarik ez duzula.

Estrategia ideologiko gisa nire lanean, gehiago interesatzen zait anbiguotasunaren espazioa baieztapen politikoa baino. Anbiguotasuna pentsatzeko aukera ematen duen espazioa da, esanahi-kodeen, horiek artikulatzen diren moduaren eta, hedaduraz, beren inplikazio politikoen inguruko hausnarketarako aukera ematen du. Aldiz, baieztapen politikoa autoritarioa da eta ikuslearen espazioa mugatzen du.

Generoaren inguruko mugak lekualdatzen ahalbidetuko didaten estrategiak zabaltzen saiatu naiz, lekualdaketa horiek eragiten dituzten gailu gisa funtzionatzen duten obren bitartez. Lanean erabiltzen ditudan parametroak definitzeko garaian nahiago dut ekintza hitza *performance* hitza baino, *performance* hitzak nolabaiteko fikzioa edo artifizioa inplikatzeko duen antzerki tonu bat dakarrelako berarekin. Nahiago dut ekintza hitza erabili gertaera edo gertakari zentzuarekin.

Lehen aipatu dut espezifikotasunak izaera pornografikoa duela parte osotasun gisa hartzen duelako eta horren inguruan duela urte batzuk gertatu zitzaidan bitxikeria bat komentatu nahi dut: *Interviú* aldizkariako kazetari baten deia jaso nuen nire lana aldizkarian aurkezteko gonbita eginez; arte "erradikal"-ari buruzko atal bat zabaltzeko asmoa zuten. Telefonoaren beste aldean zegoen gizonak honako hau esan zidan: "Badakigu zure gor-

* *Garuna muskulu bat da* [*The mind is a muscle*] obra baten izenburua da, 1968ko Ivonne Reinieren mugimendu seriatu multzo batena.

putzarekin lan egiten duzula...” Dei hori errebelazio bat izan zen hamar urtean zehar ideologia feministatzat izan nuenetik lan egiten ibili ondoren, eta arau heterosexualak nire lanaz egiten zuen berrinterpretazioa azaldu zuen, hau da, nire lana pornografia bigun moduan objektualizatua gera zitekeen gorputz batera mugatzen zen.

Ibilbide kronologiko bat egingo dut nire lanean zehar interesatzen zaidan espazio ideologikoa zein den azaltzeko, bereziki sexuari eta generoari dagokienez. Nahiago dut sexu hitza erabili ez dudalako bere zentzu biologikoan bakarrik ulertzen. Sexu/genero gaian gizarte-espazioaren eraikuntzari loturiko faktoreak interesatzen zaizkit, bere erabilerari, gorputzaren keinuei, objektuen morfologiari loturikoak, gure subjektu-identitatea osatzen duen guztia. Zentzu horretan, R. W. Fassbinder-en *Todos nos llamamos Alí* filma dugu ikusgai. Lehenengo begiradan, marokoar etorkina den Alí eta bere egoera besterik ez duela kontatzen iruditzen zaigu, baina arreta handiagoa emanez gero, filmak erakusten digu nola aldatzen dituzten subjektuek gainerakoenganako dituzten botere jarre-ak: etorkinak, gizon edo emakume alemaniar baten aurrean boteretik ez duenak, emakume horrekin berarekin duen botere erlazioa aldatu egiten du beste testuinguru batean, testuinguru maskulino batean, non berarekin harremana hasi duen emakumea gutxiagotutako presentzia bat den adin ertaineko emakume delako. Hori oso garrantzitsua iruditzen zait, uste dudalako gure gertakariak interpretatzeko ahalmenak (ekin eta ulertzeko zentzu bikoitzean) gure subjektu jarre-ak baldintzatzen duela beti.

1990ean bi lan egin nituen Ranboren irudia erabiliz. *Rambo y yo* Ranboren irudi guztiz muskulatuarekin egin nuen collage bat izan zen. Bere aurpegia nirearengatik aldatu nuen eta ondoren, karrozeriako pinturarekin zirrimargotu nuen. Beste irudi-collagea nire irudia zen, eta Stallone-ren posea imitatzen zuen bibote faltsu batekin. Oraindik ere lan horiek interesatzen zaizkit, nolabait, aurrerago modu zabalagoan garatu nuen nire generoaren eta sexuaren performancearen gaiarekiko interesa azaltzen dutelako.

1991ko *Variations sur le même t'aime* izeneko lanean ilea moztu nuen nire buruan munduko mapa bat marraztuz. Helburutzat nuen nire gorputza aldatzea ikono bat sortzeko. 1992an *Body Building* deituriko argazkiak egin nituen eta irudipena dut horiek izan zirela, hain zuzen, *Interviú*-ko deia eragin zutenak. Belarriaren atzealdetik masailezurrera zihon protesi bat eraiki nuen. Bizar faltsu moduko bat zen, benetako bizarra izateko asmorik gabe, beste bizar-objektu-tramankuluekin lotura handiagoa zuena, faraoienak bezalakoak, botere sinbolo gisa funtzionatzen zutenak. Giza ilearekin eta poliuretanoarekin konfeksionatutako “hezurrezko” objektu bat zen, beldurrarekin nolabaiteko erlazioa zuena, alde batetik, zatitutako gorputzarekin erlazio bat ezartzen zuelako, mutilazioarekin, eta bestetik, iragankorra den zerbaiten

gorputzasunarekin, bereziki ilea erabili nuelako. Bular baten moldea ere egin nuen nuen material berdinak erabiliz, plastikoa eta giza ilea, bularrean ilea duen protesi baten antzera.

Lan horiek egin ondoren, silikonazko bularretako batzuk egin nituen, barrutik koloreztatutak. Normalean argazkiak erakusten ditut, noiz edo noiz bakarrik erakutsi ditut piezak. Silikonazko bularretakoak gorputza gu konturatu gabe eraikitzen duten protesi oso naturalizatuak iruditzen zitzaizkidan. Duela gutxi galdetu zidaten: “Ze forma dute zure bularrek? Gainean daramadan bularretakoaren eta eusten ibili naizen 30 urteen forma dute.”

Ileak esanahi handia du indibiduen eraikuntzan eta kulturalki hainbat arau ezarri dira horren inguruan. *Costuras de 9 a 4.50 cm de pelo humano sobre la piel* lanean esku baten azalaren gainean giza ilez egindako lerroak josi nituen. Oso azaletik, erakusletik hatz lodira zihoazen bi ile lerro josi nituen “adats” moduan, orratz kirurgiko batekin, mingarria baino jolasa zen prozesu batekin, txikitako joko batzuetatik ateratako teknika baita. Azalaren izaera morbosoa interesatzen zitzaidan, hilotza, gorputza manipulatu edo zauritu daitekeen objektu iragankor gisa. Alde zitala interesatzen zait sorkuntzako espazio gisa.

Red Light, Saltando en el estudio de Marta argazkiak eta bideoa 1994koak dira. Artelekun egin nituen, lagun baten estudioan, justu nire estudioa izatera pasatu zen momentuan. Nire lagunak bere piezak han zituen nik espazioa okupatu nuenean eta ez nituen kendu nahi izan. Asko gustatzen zitzaidan egin zuen objektu bat, Popovaren irudia zuen kamiseta bat zen, bi maki-lekin heldua, gorputz edo pankarta moduan. Obrak aldi berean erreferentzia zeinu gisa eta ekintzaren espazio errealeko elementu objektibo gisa aurkeztea interesatzen zitzaidan. Lana jauziak egin eta jauzien argazkiak ateratzea zen, jauzia erabiltzea umore femeninoari aurkakoa zitzaion gorputz keinu mekaniko bat sortzeko, umorez jantzia dagoen gorputz mekanika bat. Aldi berean *Red Light* grabatu nuen. Bideoan alkandora loredu bat duen gorputzaren zati bat azaltzen da enkoadratua, bideoari izena ematen dion *Siouxi and the Banshees*-en abesti bat dantzatzen. Pantailan alkandorako loreak ikusten dira, mugitzen ari den pintura bat izango balitz bezala, momenturen batean burua sartzen da, zigarro bat, baina narraziorik ez duen irudi abstraktua da. Bideoa narrazioaren muge- tan kokatzen da.

Ondoren gorputz guztiaren molde bat eta azalaren erreplika bat eraiki nituen. Ekintza bat pentsatu nuen, keinu simple bat, nola jantzi eta erantzi azal hori argazki kameraren kliskagailuari eragiten nion bitartean eta guztia bideoan grabatzen zen bitartean. Era horretan, azala artefaktu gisa, jantzi eta eranztzen duzun arropa gisa azaltzen zen ehunka argazki pilatu nituen. Jantziko zuen edozeinek emakume sexua izango zuen, bularrak, eskuak,... Lan horrek, gainera, gorputz zatiketaren emaitza gisa hilotzari buruz

Azalaren izaera morbosoa interesatzen zitzaidan, hilotza, gorputza manipulatu edo zauritu daitekeen objektu iragankor gisa.

ideiaz dudana interesa islatzen du. Azala gorputzetik banandua, bere edukia, ez da jadanik izaki biziduntzat hartzen eta hondakin manipulatu bat izatera pasatzen da. 1995ean egin nuen lanaren ondorioz, argazki sorta bat lortu nuen, material bideografikotik hartu zirenak monitore baten bidez, argazkiak ezagutzen ditugun fikzioak kontatzeko eta haien oroimenera iristeko ahalmena baitu.

1996an egindako *The Art of Falling Apart* instalazio konplexua da. Nire azalaren erreplikari untxi belarri batzuk zituen maskara bat erantsi nion eta hori oinarri harturik bideo batzuk egin nituen. Sortutako pertsonaiak orroak egiten zituen lurretik arrastaka eta hiltorian zegoen bitartean. Bideoa sentsuala da eta pertsonaiak, odoletan arrastaka dabilen bitartean, intziri egiten du. Bere burua hiltzeko ekintza kendu nuen, beraz pertsonaia inoiz antzesten ez zen eta batzuetan barregarria izatera ere iristen zen zerbait egiteko ahaleginetan ikusten zenuen. Ekintza monitore desberdinetan zati-tia azaltzen da. Bideoaren egitura ere zatitua dago, ekintza momentuak ez ditu aipatzen eta narrazioa abstrakzio artifical bihurtzen du. Heriotzaren ideia ere azaltzen da, etengabe hiltzearen ideia, maskaradaren, pantomimaren alde komikoari kontrajarrita.

Lineala ez den eta zatitua den narrazioa interesatzen zitzaidan, esanahia askotariko irakurketak sor zitzaketen zatiak oinarri hartuz eraikitzea, ez egitura itxi bakarra oinarri harturik. Akumulazioa eta desegituraketa interesatzen zitzaidan.

Acciones con moscas 1997koak dira eta ehunka argazkitan eta bideo batean dokumentatuak daude. Ekintza zen euli bat hartzea, lepoan ile bat lotzea eta hegan egiten uztea, eta horrela maskota hegalaria moduko bat lortu nuen. Lanak fikzio malenkoniatsua, ankerkeria eta perbertsioa nahasten dituen haur-jolasetako harridura erreproduzitzen du, haurren fabula eta kontakizunetan egin ohi den moduan. *The Hunter* bideoak, Scanner-en musikarekin, ekintza dokumentatzen du eta ia kirurgikoa den prozesuaren parafernalia osoa azaltzen du.

Escribir con una linterna 2000koa da. Lan horretan, *Acciones con moscas* lanean eskuak bakarrik azaltzen diren bezala, gorputza iruditik ateratzen joaten da. Kamera iluntasunean jartzen dut, obturadorea ireki eta irekita mantentzen dut, espazioan linternarekin idazten dudana bitartean. Gorputza ez da irudian azalduko, ez dagoelako argirik, ez eta argazkiak azaltzeko denbora nahikorik ere. Lan horren prozesuak irudia bera nola sortzen den azaltzen du, hau da, esposizio fotografikoaren bitartez. Testuak arbitrarioki, afektuzko lehenetsun baten arabera aukeraturiko pop abestien zatiak dira, eta espazio eta denbora errealean banatzen dira keinuen arabera: esposizio fotografikoaren denbora.

Mear en espacios públicos o privados 2000. urtean hasi nuen proiektu bat da eta bideoen eta irudien pilaketa gisa garatu da. Esan dezagun, guztia pixka bat subertsiboak, legez kanpokoak diren ekintza multzo baten barruan dagoela. Badaude modu absurduan legez kanpokoak diren gauza asko, adibidez, alkohola edatea edo kalean pixa egitea. Ekintza horiek gorputzaren keinuen aldaketa txikiak dira, neurri batean keinu horien gizarteko fikzio-izaera, beren eraikuntza eta gizarte-fikzioaren izaera ez naturala agerian uzten ditu. Zer esan nahi dute? Zutik pixa egitea gizonaren fikzio bat da, ez emakumeek ezin dutelako zutik pixa egin, gauza da ahaztu egiten zaigula badaudela kulturalki eraikitzen diren prozesuak eta badaudela galtzen kremaileak edo komun publikoak bezalako gauzak, eta horiek ere esanahia duten eraikuntza kulturalak direla. *Mear en espacios públicos o privados*-en bideo serie bat egin dut kokaleku desberdinetan, gizarte kargaren edo esanahiaren arabera, eta kultura testuinguruan ohikoak diren narrazioetara jotzeko ahalmenaren arabera aukeraturikoak. 167 eskaileraburua, Greenpoint Ave., NY; SOHO Grand Hotel, hotela erosi edo alokatu daitekeen espazioa delako gustatzen zitzaidan, publikoa eta pribatua denaren arteko espazioa delako; Wadhams Road, Elizabeth Town, NY; River Street, Brooklyn, NY; Zubimuxu zubia, Irun; Brooklyn Bridge, NY. Alaba besoetan nuela Pulansky zubian pixa egiten grabatu nuen bideoan, Ranxerox komikiko munstroaren irudia interesatzen zitzaidan, buru txiki gehigarri bat sorbaldari itsatsia duen pertsonaia. Nire alaba Izar, orduan oso txikia, eta ni geunden, beltzez jantzita, eta nire gorputza eta berea ez dira ia bereizten. Aldi berean, historian zehar irudikatutako amatasunen

zentzua perbertituko zuen pixa egiten ari zen amatasunaren irudi bat sortu nahi nuen.

Trepar edificios bideoa iaz grabatu nuen. Berta Martin Sancho eskalatzaila katalanarekin harremanetan jarri nintzen eta Bilbon, eraikuntza batean gora egitea proposatu nion. Hiria erabiltzeko eta zeharkatzeko modu bat azpikoz gora jartzea interesatzen zitzaidan. Horrekin azaldu nahi nuen nola eraikitzen den hiria egiten duzun keinu bakoitzarekin: zirkulazioarekin, indibiduoekin, autoekin, semaforoekin, artefaktu horiek osatzen duten subjektibotasun guztiarekin. Bertak gora egiten zuen, Bilboko Abandoko tren estazioaren fatxada eskalatzen zuen. Bertak hasieratik bukaerara eraikuntza eskalatzen duen sekuentzia osoa da bideoa. Pertsona bat eraikuntza bat igotzen ari den zazpi minutu dira.

Nire azken lana bideo klip bat da, Begoñarentzat lan hau ekoiztu duen *consonn*arekin (www.consonni.org) elkarlanean egindakoa. Bideo klip horrekin etenaldi bat sortu nahi nuen bideo klipen mundu konbentzionaleko informazioaren jarioan. Konbentzional hitzarekin esan nahi dut bideo klip batek "izan behar duena" definitzen dituen konbentzioak, dena "edo izan daitekeenera" zuzenduak, ez publizitateak bakarrik, bai eta generoaren, klasearen, arrazaren irudikapena, abeslari bat dena edo izan behar duena, TB irudia, etab. ere. Azkenean, prozesu jarraitu batean, gure identitatearen arau heterosexuala edo arraza bezalako konbentzioen parametroen barruan behin eta berriz prozesu jarraitu batean mugatu eta berreraikitzen duen sarea. Eraikuntzako prozesu jarraitu bat izatea da identitatearen eraikuntza trabatu eta aldatzen duten etenaldiak sartzea egoki egiten duena.

New Yorken Alderdi errepublikarraren konbentzio baten aldi berean egin zen gerraren aurkako manifestaldi bateko irudiekin amaitu nahi dut. Manifestaldian feminitatearen fikzioa ekintza-politikorako erreminta gisa erabiltzen zuten bi neska talde desberdin filmatzeko aukera izan nuen. Horiatariko bat *The Pink Block* deitzen da eta fikzio hori poliziaren indarkeriatik babesteko erabiltzen du: arrosez jantzen dira eta pop abestiak dantzatzen dituzte aurretik prestaturiko kaltegarriak ez diren irudia eskainiz. *Tactical flirting* (ligatzeko joko praktikoa) terminoa erabiltzen dute modu ironikoan poliziaren indarkeriarekin negoziatzeko baliatzen diren estrategiari erreferentzia egiteko. Honako eslogana erabiltzen dute: *Too cute to be arrested* (politegia naiz atxilotzeko). Adierazten dute poliziek askotan beraien aurre egiten dietela honakoa esanez: *Noo, you're not too cute to be arrested* (ez zara ez, atxilotzeko bezain polita), baina esaldi horrek jada beste aldean subjektu bat dagoela inplikatzeko du. Nahiz eta planteatu ekintza benetan eraginkorra den edo ez, edo, aitzitik, estrategia femenino bat betikotzen duen. Bigarren taldeak, *The Missile dick chicks* (misil-zakilen neskak) taldeak, antzeko estrategia bat erabiltzen du feminitatearen fikzioari dagokionez. Hala eta guztiz ere, kasu horretan, talde horretako kideak hipersexualizatuak azaltzen dira, ordezko bular handiekin eta misilak zakil gisa jarrita. Modu irekian rol sexualak eta generoak zalantzan jarriz, sexualitatea hiperbolizatzen eta urratzen dute. Bi adibide horiek interesatzen zaizkit "emakume" gisa hartzeko beharrezko "feminitatearen" fikzioa sortzen dutelako eta aldi berean komunikabideetan isla zabala lortzen dutelako.

Irailaren 8-15ean Artelekun egin zen mintegian artistak eman zuen hitzaldia ("Sexu gunea berrito politizatzea gaur egungo arte jardunetan") oinarri harturik idatzitako testua.

ITZIAR OKARIZ artista da. New Yorken bizi da.

Género y performance

3 episodios de un cybermanga feminista *queer* trans...

¿Cómo escribir la historia reciente del feminismo *queer* y trans? ¿En qué narración se inscriben los discursos y las prácticas políticas de las minorías sexuales (y entiendo aquí *minoría* no como un concepto estadístico, sino en el sentido deleuziano del término como un “índice revolucionario”)? La actual fragmentación del saber feminista, *queer* y trans, la carencia de archivos, la precariedad de la traducción, así como la falta de recursos institucionales y de documentación dedicados a la producción g/local minoritaria, sitúan la tarea de leer o escribir nuestra historia reciente más cerca del cybermanga policiaco que de la investigación historiográfica clásica. Los elementos desaparecidos son más numerosos que los elementos archivados. Incluso ahí donde hay archivo, el criterio de selección y la saturación hermenéutica de las lecturas canónicas parecen imposibilitar una genealogía política que dé cuenta, como Foucault pedía, no tanto de los orígenes como de los momentos de emergencia, de los puntos de fuga, de las inflexiones producidas por la crítica en el discurso dominante². Si como Godard había previsto, la historia contemporánea es como un enorme “dibujo animado” hecho de interferencias entre el lenguaje y la imagen, habría que decir que la historia minoritaria está, como los dibujos de Azucena Vieites, hecha de silencios, de contornos que no constituyen figura y de trazos que se superponen sin crear paisaje. Se trata de un tipo de política-ficción en la que no se pueden seguir las huellas sino inventarlas.

Una historia cybermanga del feminismo *queer* trans debería contener una *generología*, una crítica de la biopolítica del género, una cartografía de las estrategias de resistencia a la generización del cuerpo, pero también un mapa de plataformas futuras de producción de subjetividades transgenerizadas. Aquí sólo podremos esbozar algunas viñetas. Dibujar una y otra vez algunas líneas mientras otros trazos son irremediabilmente borrados. Este sería un capítulo RTLK 00110904 en un serie abierta. Habría primero que evaluar la sacudida teórica y política que ha representado en los años 90 la definición del género en términos de *performance* llevada a cabo por un conjunto de teóricas feministas, posfeministas y *queer*, como Judith Butler o Eve K. Sedgwick. Sería necesario establecer una genealogía de la noción misma de *performance* que nos permita explicar la ruptura que este concepto opera en los discursos, las prácticas políticas y las instituciones artísticas. Algunos elementos inexplicados del dossier “género y *performance*”: ¿cómo la noción de “*performance*”, ligada en un principio al dominio de la representación teatral, de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y del “*body-art*”, ha podido ser utilizada con tal éxito hermenéutico para desnaturalizar la diferencia sexual y poner fin tanto a los debates entre esencialismo y constructivismo, como a los de la igualdad y la diferencia, que habían ocupado la escena del feminismo durante los años 80? ¿Cuáles son los espacios de enunciabilidad a los que pertenece esta noción? ¿Cómo dar cuenta de este *giro performativo* en las ciencias sociales? Con independencia de



Judy Chicago and the California Girls *Cunt Cheerleaders* 1971

Sería necesario establecer una genealogía de la noción misma de performance que nos permita explicar la ruptura que este concepto opera en los discursos, las prácticas políticas y las instituciones artísticas.

sus orígenes semánticos (siempre impuros), ¿cuáles son sus campos de efectuación? ¿Ha modificado esta interpretación en términos de género la dimensión artística de la noción de performance? ¿Podría este éxito hermenéutico ser responsable de otros procesos de invisibilización? ¿Por qué los activistas transgénero han criticado unánimemente esta inflación performativa?

La noción de performance, tal como ha sido utilizada por los textos feministas y *queer* de principios de los años 90, depende de una inscripción poética y política múltiple. En primer lugar, esta noción emerge en el campo semántico del discurso psicoanalítico en el que Joan Rivière define por primera vez la feminidad como *mascarada*. Por otro lado, desde un punto de vista de la teoría del poder y la subjetivación, la noción de performance traduce en inglés un conjunto de reflexiones acerca de la inscripción de repeticiones ritualizadas de la ley que diversos autores, desde Foucault (*disciplina*) hasta Bourdieu

(*habitus*), llevarán a cabo para explicar los procesos de socialización y de interiorización de normas. En otro orden de cosas, el llamado movimiento de Arte Feminista en Estados Unidos durante los 70 va a adoptar la performance como estructura fundamental de la acción política y estética. En los 90, en la versión butleriana, sin duda la más influyente, la performances drag queen, y más en concreto la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay, parecen estar en la base de esta definición en términos performativos de la identidad de género. Paralelamente, y desbordando la falsa ecuación que había igualado género y feminidad en buena parte de los discursos feministas durante los 70 y 80, cobra visibilidad una cultura drag king de la performance de la masculinidad. Finalmente, es aquí, en el ámbito del activismo político y de la producción estética del feminismo y de la cultura drag king, que esta noción performativa encuentra su sentido último. Me limitaré aquí a dibujar a grandes trazos tres de estos episodios. ▶

EPISODIO 01

Rivière: Confesiones de una máscara

El primer episodio de este cybermanga feminista *queer* trans se sitúa en la Inglaterra de los años 20 del pasado siglo. En la viñetas vemos a la joven Joan Rivière vestida con un traje de pantalón pronunciando una conferencia en la British Psychoanalytical Society de Londres en 1929. Rivière, que está bajo la tutela de Ernest Jones, se dirige a una asamblea compuesta casi íntegramente por hombres. Su conferencia titulada "Womanliness as masquerade"³ será la primera instancia de definición del género como performance, como representación, y como superficie en la que se proyectan los signos.

Rivière dice seguir la clasificación de la sexualidad femenina establecida por Ernest Jones⁴, que distinguía a las mujeres heterosexuales de las homosexuales. Pero va a interesarse particularmente por las mujeres que Jones había denominado "intermedias." Dice ser fiel a Jones, pero comienza precisamente allí donde la taxonomía de la sexualidad femenina trazada por él falla. Si la taxonomía tiende a anudar una multiplicidad sexual en un sistema en el que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal, ya sea normal o patológica, las formas intermedias constituyen una suerte de heterogeneidad o de anomalía que se sitúa más allá de lo normal y lo patológico, actuando como verdaderas formas normales de lo patológico o, más aún, como formas patológicas de la norma. De todas las mujeres intermedias descritas por Jones, una retiene de forma especial su atención crítica: aquella en la que, dice Rivière, la formación normal de la heterosexualidad se ve redoblada por una inversión patológica de la masculinidad: se trata de la mujer heterosexual masculina, a la que bien podríamos llamar *hetero-butch*.

Será necesario notar el instante en el que por un simple desplazamiento retórico, la restitución narrativa de un caso como cualquier otro, o el estudio de una mujer intermedia ejemplar, gira discretamente sobre sí mismo para convertirse en un momento de análisis autobiográfico. Rivière habla de sí misma como si fuera otra, por mujer interpuesta, a veces se trata, dice, de una paciente, otras de una mujer intelectual que dice haber conocido. De este modo, el análisis de la forma intermedia de la feminidad se llevará a cabo a través de un cierto número de narraciones de casos que van a operar como auténticas "mujeres intermedias" entre Rivière, la mujer heterosexual, y Rivière, la psicoanalista masculina. "Se trataba", dice Rivière describiendo a la mujer intermedia, "de una mujer de nacionalidad americana, profesionalmente entregada a una carrera militante, que la obligaba a escribir y a hablar... el trabajo intelectual que

consistía en hablar y escribir estaba fundado en una evidente identificación con el padre, que al comienzo de su vida había sido escritor y que después había elegido una carrera política"⁵. Descubrimos con sorpresa los rasgos masculinos que amenazan el equilibrio libidinal de la "mujer intermedia": la utilización del habla y de la escritura en el espacio público, y la dedicación a la vida política. Lo que le interesa a Rivière es una triple disociación entre el sexo anatómico, las prácticas sexuales y las prácticas culturales de la feminidad. La mujer intermedia de Rivière, que tanto preocupa al psicoanálisis, no es otra que la nueva mujer del siglo XX, la mujer de las nuevas sociedades industriales de Occidente. Se sitúa en un intersticio entre el espacio interior y el espacio exterior, en el límite mismo entre dos espacios políticos: el espacio doméstico tradicionalmente reservado a las mujeres y el espacio público en el que los hombres hacen uso de la palabra y de la representación. Si es intermedia es precisamente porque transgrede la división sexual del espacio.

A través del retrato de un conjunto de mujeres intermedias entre las que se encuentra ella misma, Rivière va a concluir que la feminidad, declinada performativamente en su forma verbal como "hacer la mujer", es una defensa para enmascarar la masculinidad. Nietzsche había sido el primero en denunciar el carácter artificial de la feminidad, en definir la feminidad como artificio, como simulacro, como forma sin fondo. Pero será al describir la cualidad precisa de esta máscara, la efectividad política de este artificio, que Rivière emprenda un camino extraño a Nietzsche⁶. Partiendo de la mujer intermedia como excepción meta-ética, tomando como lugar propio este espacio de indecidibilidad entre lo normal y lo patológico, Rivière va a ofrecer, por primera vez, una interpretación política y cultural de la formación de la feminidad que se aleja de la nosología clásica psicoanalítica. La ansiedad que provoca la transgresión del espacio político masculino genera en la mujer intermedia la necesidad compulsiva, dice Rivière, de teatralizar hiperbólicamente la feminidad heterosexual, funcionando esta teatralización, este "hacer la mujer", como una máscara que permite reducir la ansiedad que genera el temor de ser castigada por haber usurpado un espacio de poder y de acción pública que pertenece históricamente a los hombres: "La feminidad puede ser asumida y llevada como una máscara, al mismo tiempo para disimular la existencia de la masculinidad y para evitar las represalias" por parte de los hombres. Llevar la máscara de la feminidad es según Rivière "hacer como si estuviera castrada." Esta noción de feminidad como "máscara", "teatralización", "disfraz" o "juego de roles"

Si es intermedia es precisamente porque transgrede la división sexual del espacio.

vendrá a modificar el suelo ontológico del psicoanálisis.

Rivièrè acaba de dinamitar la ontología psicoanalítica cuando a la pregunta por la distinción entre la verdadera feminidad y la feminidad como mascarada responde: “No existe tal diferencia. La feminidad, fundamental o superficial, es siempre la misma cosa”⁷. Esta respuesta nominalista de Rivièrè deja entrever las lecturas que de este texto, renegado por la tradición psicoanalítica, harán feministas como Judith Butler⁸ o Teresa de Lauretis en los 90. El género será descrito entonces como una máscara tras la que sólo se oculta otra máscara, una imitación detrás de la que se esconde otra imitación. El original aparece así como una naturalización retrospectiva de la máscara. Una naturalización que no es sino el efecto de un proceso político de normalización. La matriz sexo-género reposa sobre un número indefinido de máscaras que giran sin otra fijación que la producida por la ansiedad y el temor político. Máscaras que se apoyan unas sobre otras en articulación oposicional. El fin de la metafísica del género se anuncia no como un proceso de desvelamiento sino más bien como un espaciamento entre máscara y máscara.

Mary Ann Doane⁹ en una lectura cruzada de Rivièrè y de la estética de la recepción cinematográfica de Noël Burch¹⁰, describe la feminidad como una imagen, como el producto de un sistema de representación complejo al que Doane dará en llamar “género”. Doane lee la tesis de la feminidad como máscara de Rivièrè como una teoría de la producción y de la recepción de signos visibles, es decir, como una teoría cinematográfica. Desde este punto de vista, el género es un aparato iconográfico que permite producir y reproducir ciertas representaciones de la masculinidad y la feminidad. La relación de poder entre los hombres y las mujeres, pero también entre la heterosexualidad y la homosexualidad puede ser repensada en términos de producción de visibilidad. Prácticamente al mismo tiempo, Teresa de Lauretis va a acentuar no tanto las representaciones (las máscaras), sino más bien eso que podríamos llamar las tecnologías de inscripción hablando así del cine como una tecnología del género. ▶

EPISODIO 02

Womanhouse Project

Pero habrá que esperar hasta finales de los años 60 para que los primeros grupos feministas de guerrilla urbana se reapropien de la “máscara” de la feminidad como un útil de crítica y de contestación política. Si la performance tal y como es descrita por Rivièrè es un mecanismo de defensa, para finales de siglo habrá adquirido un carácter reflexivo volviéndose así un verdadero instrumento de contestación social y de transformación del espacio público. Quizás sea esta conciencia performativa de la feminidad la que permita explicar la relación constitutiva entre activismo feminista y performance, si hemos de confiar en Eleanor Antin cuando afirma: “Prácticamente fueron las mujeres del sur de California las que inventaron la performance”¹¹.

Lo que podemos definir como performance feminista tiene sus raíces en el teatro de guerrilla y en las revueltas universitarias y callejeras de los movimientos feministas norteamericanos de los años 60 y 70¹². Esta tradición performativa no está por tanto en filiación con la tradición de vanguardias

europas de principios del siglo 20, sino más bien con la tradición política abierta por las luchas de minorías en Estados Unidos a partir del movimiento Civil Rights. Las políticas performativas feministas de finales de los 60, a diferencia de la imagen clásica del feminismo americano, se caracterizan por ser radicalmente políticas “incorrectas”, por hacer una utilización extrema de los recursos identitarios del margen. Una de las primeras cristalizaciones mediáticas del activismo feminista en Estados Unidos se llevará a cabo en la parodia del concurso de Miss América en Atlantic City en 1968, en la que una pequeña multitud acabará quemando los sujetadores y los tacones (prótesis de regulación del cuerpo femenino) en una *Freedom Trash Can*, un cubo de basura de la libertad. La acción, grabada no sólo por algunas cámaras de participantes, sino también por la televisión americana, será retransmitida internacionalmente. Es así como la quema de sujetadores tomará el carácter de rito iniciático de formación de un conjunto de movimientos feministas en Europa y en América Latina. El mismo año, el grupo feminista de guerrilla WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell)



Womanhouse Project *Cock and Cunt Play* 1972

organizará un “comité de brujas, hadas y guerreras” para echar el mal de ojo a los todopoderosos caballeros de la zona de Wall Street. Las Guerrilla Girls serán años más tarde las herederas directas de esta tradición performativa.

Pero la contestación feminista a través de la performance se organizará también como una crítica de los espacios de producción y transmisión de los saberes y de las prácticas artísticas, especialmente en las Facultades de Bellas Artes de la costa oeste de Estados Unidos. En 1969, Judy Chicago demanda a Fresno State College (hoy California State University, Fresno) la creación de un programa de estudio de arte feminista, como reacción frente a la exclusión institucional de las mujeres en el circuito de producción y exhibición de arte. Curiosamente, el primer curso de feminismo organizado por Chicago tendrá lugar en la cocina de su propia casa, por lo que recibirá el nombre de *Kitchen consciousness group*. En este trabajo colectivo, la performance aparece como un momento en un proceso más largo que Kathie Sarachild había denominado “toma de conciencia”, llevando Hegel hasta terrenos domésticos insospechados. Se trata de un método de distribución horizontal y homogénea de la palabra en el que a través del habla, de la escucha y de acción performativa, se construye una narración autobiográfica colectiva y política. En este proceso, la performance aparece como teatralización de las narraciones, y más en particular de los roles de género, de clase y de raza que aparecen en ellas. El resultado de este proceso de agenciamiento performativo no es otro que la producción/invencción del sujeto político del feminismo.

El primer proyecto producido por el Programa Feminista, *Cunt Art* (arte del coño), tratará de reapropiarse de la nominación abyecta de la sexualidad femenina para hacer de ella el lugar de una reivindicación política y estética. Esta estrategia de resignificación lingüística, que más tarde Judith Butler denominará “inversión performativa de la injuria”¹³, aparece como uno de los ejes de continuidad entre el feminismo radical y



Sandy Orgel *Linen Closet* 1972

las políticas *queer*. En 1971, Judy Chicago y Miriam Shapiro inician un Programa de Arte Feminista en CalArts, California Institute of the Arts. CalArts va a conceder al programa una instalación fuera del campus universitario, en una casa en el distrito urbano de Los Angeles, en Mariposa Street. Definitivamente el programa, pasando de la cocina de Chicago a un nuevo entorno doméstico, parecía poner en cuestión no sólo la arquitectura del saber sino la propia arquitectura institucional. Durante seis semanas un grupo de dieciséis mujeres viven y trabajan en el espacio cerrado de la Womanhouse Project, transformando integralmente cada una de las diecisiete habitaciones de la casa. Prevalece la crítica del espacio doméstico como una extensión del cuerpo femenino, y de las instituciones matrimoniales y sexuales como regímenes de encerramiento y disciplina. Así por ejemplo, la cocina pintada enteramente de rosa y tapizada de huevos fritos que se convierten progresivamente en senos dará lugar a la pieza *From eggs to breast* (realizada por Vicki Hodgetts), en la que se pone de manifiesto la relación entre el seno y la cocina como cuerpo-espacio nutricional. Son numerosas las performances que surgirán del trabajo colectivo de toma de conciencia. Me referiré simplemente a algunas de ellas. En *Scrubbing*, Chris Rush limpia el suelo del salón en tiempo real... Aquí la performance aparece como un proceso de repetición regulado a través del que

se produce y se normaliza el género. Se trata, como hará más tarde en solitario Martha Rosler en su mítica *Semiotics of the Kitchen*, de poner en evidencia las técnicas de regulación del cuerpo doméstico: la temporalización y la espacialización del gesto a través de la adecuación del cuerpo al instrumento doméstico. Sandy Orgel, mostrará bien en su pieza *Linen Closet*, hibridación de un cuerpo femenino y de un armario de sábanas planchadas, que el producto de la repetición de la acción doméstica (lavar, planchar, etc.) no es otro que la feminidad misma. El cuerpo femenino aparece así como el efecto de la repetición ritualizada de normas de género que la performance, como instancia pública y visible, vendrá a revelar de manera consciente. Sin duda una de las más memorables será la performance *Cock and Cunt Play* en la que los cuerpos de Faith Wilding y Janice Lester han tomado, como por metonimia, la forma de genitales masculinos y femeninos respectivamente. Lo interesante de esta pieza es la crítica, no ya del género, sino del sexo y de la sexualidad en términos de performance, anunciando el trabajo deconstructivo que más tarde llevará a cabo la artista y actriz porno Annie Sprinkle.

Las prácticas artísticas y políticas performativas no encuentran su lugar propio en el cuerpo individual, sino que son siempre una transformación de los límites entre el espacio privado y el espacio público. La performance es siempre y en todo caso creación de un espacio político. En la Womanhouse Project, por ejemplo, se tratará de una publicitación¹⁴ del espacio doméstico constituyendo así no sólo una crítica de la relación entre cuerpo, sexualidad y domesticidad, sino, y sobre todo, una crítica de las instituciones museísticas. El problema será cómo reconstruir esta historia performativa del feminismo desde la historiografía clásica que privilegia al artista individual y a la obra, pasando por alto la producción colectiva y la transformación del espacio político. ►



Del La Grace Volcano Diane Torr 1997

EPISODIO 03

Deconstructing Manolo: culturas drag

El movimiento de arte feminista americano de los años 70 es contemporáneo de la emergencia de la escena drag queen, una cultura de la performance de la feminidad gay en torno a la que se construirá lo que se ha dado en llamar, siguiendo la fórmula de Susan Sontag, *estética camp*⁵. De hecho, la conceptualización performativa del género, llevada a cabo por Butler a finales de los años 80, depende en gran medida de la figura de la drag queen como ejemplo paradigmático de la producción de la feminidad a través de la “repetición ritualizada de performances de género”. Una vez más, la noción de mascarada de Riviére, de corte prematuramente posmoderno, fue muy influyente en estos análisis de la teatralización de la feminidad. Sin embargo, esta inflación deconstructiva que parecía poner en peligro el sujeto mismo del feminismo político⁶, no se aplicó con la misma intensidad a la crítica de la masculinidad. Mientras que filósofos y psicoanalistas, desde Lacan hasta Baudrillard pasando por Kristeva, parecían ponerse de acuerdo acerca del carácter de simulacro de la feminidad, habrá que esperar a la emer-

gencia de la cultura drag king a mediados de los años 80⁷ para que la masculinidad misma sea interpretada como una parodia, ciertamente de gran efectividad política en términos de producción de poder, pero al fin y al cabo, tan parodia como la más kitsch de las performances drag queen.

Del La Grace Volcano y Diane Torr se han disputado la paternidad del movimiento King. Pero absurdo sería buscarle un padre a una práctica de por sí bastarda de imitación y de parodia de la masculinidad. Una práctica que, lejos de referirse a un único creador o a un único centro, emerge en una pluralidad de puntos geográficos y se mueve, como impulsada por un vértigo rizomático, de los locales de ambiente a las asociaciones y los espacios políticos, para acabar sólo mucho más tarde contaminando las salas de exposiciones.

En 1985 el club lesbiano Bur/LEZK en San Francisco contrata a Shelly Mars para hacer un strip-tease femenino para mujeres. Tras las primeras representaciones, Shelly Mars descubre que el público del Bur/LEZK no

sólo no se siente atraído por el desnudo de un strip-tease clásico como el que domina los escenarios de los clubes heterosexuales, sino que, más bien al contrario, se muestra crítico a la puesta en escena de una forma de feminidad que responde a la mirada masculina. Precisamente en reacción a ésta, Shelly Mars decide invertir la lógica de la pornografía tradicional para poner en escena el strip-tease de Martin, un *drag* masculino. Martin es un cliente borracho y torpe, que vestido de traje de chaqueta y corbata, baila al ritmo de una música de strip-tease, para acabar ofreciendo un plátano que saca de su bragueta al eufórico público bollero que lo devora mientras ríe a carcajadas. Este primer personaje King será immortalizado por la directora de cine alemana Monika Treut en la película *Virgin Machine*. Shelly Mars parodia en Martin al cliente de los clubes porno y declina una forma de masculinidad lesbiana, generando una estética de la seducción King que interpela al mismo tiempo varias identidades, ninguna de las cuales tiene como referente aquello que creemos ver.

Durante esta época, Del La Grace, comienza a fotografiar la cultura butch-fem y lesbiana S&M del club londinense *Chain Reaction* y produce *Love Bites*. En 1989 Diane Torr, artista y performer, pone en marcha los primeros Talleres de Drag King (*Drag King Workshop: King-For-A-Day*) en Nueva York. El trabajo de Diane Torr, centrado en la toma de conciencia del carácter performativo del género y en el re-aprendizaje corporal de la masculinidad, aparece como un verdadero espacio de transición entre la cultura de la performance feminista americana de los años 70 y la cultura Drag King específicamente *queer* de los 90. Si en *Cunt and Cock Play* Judy Chicago caricaturiza la relación sexual entre los géneros a través de una metonimia simbólico-prostética que hace de dos mujeres dos genitales respectivamente masculinos y femeninos, Diane Torr abandona el juego simbólico para atacar directamente a los efectos que el género produce en la utilización pública y privada del cuerpo. Lo que le interesa a Diane Torr es, según su propia expresión, “la posibilidad de crear, a través del aprendizaje teatral de la masculinidad, un nuevo territorio para la experiencia del cuerpo”¹⁸ que nos ha sido vetado en función de una distribución política del género. Así, cada gesto, desde la marcha hasta la forma de sentarse, pasando por la manera de comer, será analizado en el taller en términos de género. Por ejemplo, Torr muestra que mientras un “verdadero” hombre se sienta con las piernas abiertas ocupando un máximo de espacio, una “verdadera” mujer cruza púdicamente las piernas hasta volverse casi-plegable. La masculinidad es, según este análisis performativo del cuerpo, un principio de extensión, mientras

que la feminidad aparece como una obligación de pliegue, y en el límite, afirma Diane Torr, una forma de “discapacidad y de invisibilidad”¹⁹. Para Diane Torr, la personificación teatral King de la masculinidad genera una re-definición de los límites entre lo privado y lo público, transformando el espacio de acción política y sexual del cuerpo.

El primer concurso de Drag Kings se celebra en Londres durante el Festival Internacional de Cine Gay y Lesbiano en 1995. Allí se encuentran Del La Grace Volcano y Judith Halberstam, y se inicia el proyecto de representación de la cultura Drag King de Londres, New York y San Francisco que dará lugar a la publicación de *The Drag King Book* en 1999. El King maestro de ceremonias en Londres es Jewels, que pone en escena una forma de masculinidad sórdida y casposa de viejo macho inglés (*geezer*). Jewels, bebedor, rey de los pedos y sin duda impotente, pero seguro de su imán masculino para atraer a todas las “gatitas” del barrio, parece salido de una escena de la revista *Hustler*. En realidad Jewels se parece a la representación de la lesbiana mari-macho en la cultura popular: “no tienen lo que hay que tener”, pero inexplicablemente resulta irresistible. El Club Drag King de Londres Naïve, después llamado Knave, es durante este período al Camp King lo que Pink Flamingos a la escena Queen. El territorio que delimita el club Knave es Camp porque autoriza la inversión de todos los valores (de género, de clase, de raza) de la cultura inglesa. Los Kings del Knave transforman el mal gusto en estilo, la homofobia del obrero inglés en juego homoerótico.

La importancia del proyecto común de Halberstam y Del La Grace reside en que tanto la representación como el discurso en torno a la cultura lesbiana, butch-fem y King no provienen de lo que podríamos llamar, con la expresión de Monique Wittig, la antropología o la sociología *straight*²⁰, sino que son el resultado de un proceso de autorepresentación y autonominación. Como señala Halberstam “a veces, Del hace posar a sus Kings y asume la mirada de un etnógrafo o un voyeur, pero en la imagen siguiente se mete dentro del marco de la representación y se hace el rey de los Kings con su propia masculinidad descarada.”²¹ Esta apropiación de los recursos de la producción discursiva y de las tecnologías de representación del género es propia de la crítica *queer* a las disciplinas tradicionales en las que las figuras del gay, la lesbiana o el trans juegan el rol de un “afuera constitutivo” en relación al que la normalidad heterosexual se establece.

Varios grupos de cabaret lesbiano de los noventa como Split Britches o The Five

Lesbian Brothers habían trabajado ya en la teatralización de la masculinidad, la diferencia tanto en el caso de Diane Torr como en el de las actuaciones Drag Kings que tendrán lugar en clubes como HerShe Bar, Casanova o Meow Mix, es que este trabajo se centra explícitamente en la producción performativa y teatral de la masculinidad *queer* que pone en cuestión el carácter natural del “macho.” Así se inventan las versiones *bollo-camp* de Elvis Presley, Marlon Brandon, del dandy inglés (Hans Schreil), del mafioso con puro habano y del chulo conquistador. Luego los talleres y las prácticas King se extienden: en Nueva York la práctica iniciada por Diane Torr se populariza durante los noventa: Annie Sprinkle, activista-porno, organiza talleres junto con Jack Amstrong; en Alemania aparecen figuras como Bridge y Antonia, y mucho más tarde en Francia y España, Víctor Little King y Bob Gode ponen en marcha los primeros talleres y performances Kings.

Las prácticas *camp*, tanto *Queen* como *King*, crean un espacio de visibilidad propio a la cultura marica, bollera y trans, a través del reciclaje y la declinación paródica de modelos de la feminidad y la masculinidad de la cultura popular dominante. No sólo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos *queer*. Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política. ♣

BEATRIZ PRECIADO es filósofa y activista *queer*. Autora del libro *Manifiesto Contra-sexual*, editado por Opera Prima en el año 2000. Actualmente realiza el doctorado en Filosofía y Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Princeton en Estados Unidos.

Del *La Grace Volcano*
Hans and Jordy 1995

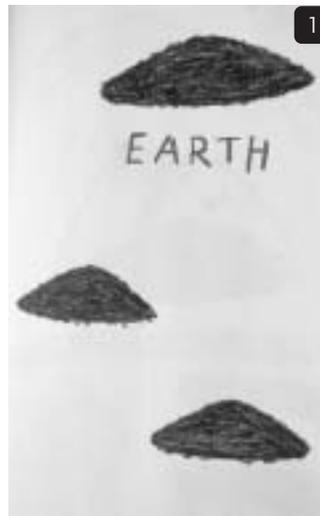


NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Utilizo el concepto “minoritario” al que Deleuze y Guattari se refieren en *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975, en tanto que “reserva revolucionaria”, “potencia de transformación política”, “coeficiente de desterritorialización.”
- 2 FOUCAULT, M. “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”, 1971 en *Dits et écrits I*, Paris : Gallimard, 1994.
- 3 RIVIÈRE, J. “Womanliness as a masquerade”, publicado por el *International Journal of Psycho-Analysis*, X, p. 303-313, 1929.
- 4 Ernest Jones, “The early development of female sexuality”, *International Journal of Psycho-Analysis*, VIII, 1927.
- 5 RIVIÈRE, J. Op.cit., pp. 199-200.
- 6 En torno a Nietzsche, el artificio y la feminidad ver Jacques Derrida, *Eperons, Les styles de Nietzsche*, Paris : Flammarion, 1978.
- 7 RIVIÈRE, J. Op.cit., p. 203.
- 8 Ver BUTLER, J. “Lacan, Rivière and the Strategies of Masquerade” en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London : Routledge, 1990.
- 9 DOANE, M. A. “Film and the Masquerade: Theorizing The Female Spectator”, *Screen*, September-October 1982, vol. 23, nº 3-4, pp. 74-78.
- 10 BURCH, N. *Theory of Film Practice*, trad, Helen R. Lane, New York and Washington : Praeger, 1973.
- 11 Citado en Leo Rubinflen, “Through Western Eyes”, *Art in America*, 1978, vol. 66, p. 76.
- 12 El mayor archivo visual de este movimiento es la película de Laura Cottingham *Not for sale*.
- 13 BUTLER, J. “Acerca del término *queer*” en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Trad. Alcira Bixio, Buenos Aires : Paidós, 2002.
- 14 Utilizo aquí esta noción de “publicitación” en el sentido de transformación de la esfera pública y de relación con los medios de comunicación de masas que ha dado Beatriz Colomina en *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge : MIT, 1994.
- 15 SONTAG, S. *Notes on Camp*, 1964, *Against Interpretation*, New York : Vintage, 1980.
- 16 Sobre la crisis del sujeto del feminismo ver BRAIDOTTI, R. *Feminismo, Diferencia Sexual y Subjetividad Nómada*. Edición a cargo de Amalia Fischer Pfeiffer, Barcelona : Gedisa, 2004.
- 17 Hay antecedentes en la teatralización de la masculinidad hecha por mujeres tanto en el teatro como en la danza del ballet clásico, así como en el Harlem Renaissance de los años 20, con figuras como Storme Delaverié o Gladys Bentley, pero sólo a partir de los 80 podremos hablar de una auténtica cultura de la performance de la masculinidad.
- 18 Diane Torr citada en la película de Gabriel Baur, *Venus Boyz*, 2002.
- 19 *Ibíd.*
- 20 WITTIG, M. *The Straight Mind*, Beacon Press, 1989.
- 21 HALBERSTAM, J. *The Drag King Book*, Serpent’s Tail, 1999, p. 7.

H A N S S C H E I R L

The Earth is pregnant with Art. A trans-... world



The title of my talk, *The Earth is pregnant with Art*, derived from this drawing [1] which I have always liked for its simplicity. Only recently I realized that there is the word 'art' hidden in the word 'earth'. I also found the word 'pain' in the word painting and the word 'monk' in the word monkey. Word-games as meaning-making. In Zen philosophy, life is seen as a rich and meaningless eternal presence. So, maybe the reason for our being here is to do and undo meanings over and over again.

While language is necessary to organize social life, it is also limiting us. Like every person has to be either 'he' or 'she', there are no other genders in language. Definitely in English or German, which are my main languages, gendering happens whenever you talk about another person. (Apparently there is less of that in the Basque language! Does it make a difference, I wonder?) It becomes vital to find ways to make language work for us, to play with it, let it surprise us. Another word-game I play is with s/hit: she+he+it=s/hit! According to Freud, the anal phase is the confused time before a child enters the system based on two genders, and has to follow the behaviours of either the father or the mother. David Mann writes: 'the perverse individual is trying to free himself from the paternal universe and the constraints of the law, and attempts to de-throne the father and create a new kind of reality,'¹ which is exactly what I am doing!

In the catalogue to *Dandy Dust*, Alice Kuzniar points out a word-game I wasn't aware of: the main character is called 'Dandy', but he, she, it—s/hit!, has 14 different personas. One of them is the 'Mummy', a mummified corpse that has come back to life. 'Within the perverse familial ties governing the action, Dandy is thus, both his mummy [mother] and, by one letter, his daddy.'² »

This paper was presented at the seminar, "The repoliticisation of sexual space in contemporary artistic practices" held at Arteleku from 8 to 15 September. Here, the author examines the influence of social organisation in language, of partial and agreed identity and of his performance-related and creative work.



Babyfountain 2000

This painting is called 'babyfountain' [2]. It shows the mixed race herma-phroditic baby being born out of the bloodfountain of the beheaded capitalist. The word 'capital' comes from the latin word 'caput' which means 'head'. I struggled with the colour of the neck which was supposed to be white or pink. But that did not work, because the background is already pink and white. I tried many different colours. Then I found that something similar to my own skin colour, a beige, was the only colour that fit. Beige? I can't stand beige. Do I belong to a race of beige people? In the end I painted the neck gold, which has a similar colour to beige, but also makes the neatly-cut neck look like a coin. Capitalism and castration seem to be closely interlinked. But more about that later. The dots in 'Trans... world' stand for -gender, -race, -age, -genre and -media. I think it is important to create a dynamic between these areas of conflict so that we get out of the dead-end of the old feminism or leftism and avoid orthodoxies and other systems that are based on exclusion. The Trans... in my own artistic practice zigzags between painting, film, manifesto, drawing, installation and performance/life-art. What especially fires my work is the dynamic between colour, body and language. With 'body' I mean not just the human body but the human body in interaction with the body of the art-work, its diverse technologies, body-parts and waste-products, pointing towards the trans-human and the cyborg. But more about the cyborg later. One of my favorite books is *Art & Agency* by Alfred Gell. He talks about the art object as a 'person', in the sense of a 'social agent'. In the foreword to this book, Nicholas Thomas points towards the '...categorical rejection of the linguistic analogies that have been mobilized by so many semiotic and

I SUGGEST THAT IT IS ALFRED GELL'S SIMPLE CONCEPT OF 'RELATIONSHIPS BETWEEN RELATIONSHIPS' THAT WILL HELP US OUT OF A VERY NARROW-MINDED CONCEPT OF COMMUNICATION.

symbolic theories of art. And this is perhaps the sense in which this book is most radical. For many scholars and, indeed, in much common-sense thinking about art, it is axiomatic that art is a matter of meaning and communication. This book suggests that it is instead about *doing*.³ There is a major shift underway from the old communication paradigm to the paradigm of interactivity. I see it like that: communication is like handing over a parcel of information from one person to the other, whereas interactivity is already much more a fluxus-thing involving countless co-agents of the situation, intensities flowing in different directions at the same time. The linguistic turn is over! Synaesthetic⁴ resonances are swinging when we use or hear words, even if we are not aware of it. I suggest that it is Alfred Gell's simple concept of 'relationships between relationships' that will help us out of a very narrow-minded concept of communication.

In this studio installation [3], a dynamic is set up between black and white and red and white and also between drawing and painting, language and colour. The adjustment to a multi-racial, multi-cultural⁵, polyphonic society is encountering (often violently) e/motional resistances within individuals and social groups, so that the words 'black&white' and 'colour' reverberate with these issues. In 1998 I was asked to do a performance at a club called 'Mother' to celebrate the *Dandy Dust* premiere in ▶



» New York. Until two days before, I didn't know what I was going to do. Then I found this monkey in a shop in Chinatown and I knew there was going to be at least one monkey at Club Mother! (I'm also a monkey in Chinese horoscopes). In the book *Vitamin P - New Perspectives in Painting* Barry Schwabsky writes:

"Whereas a modernist like Barnett Newman could claim, We are making [our work] out of ourselves, today's painters might with more justice say, We make ourselves out of our work"⁶ I think it's a two-way and sideways thing: we are making ourselves out of our work and we are making our work out of ourselves and out of everyone and everything that has agency in that specific situation.

Now I would like to show you the beginning of the short film, *Summer of 1995*. 1995 was the year the drag-king scene lifted off with Club Naive in central London and later at the famous transgender club Madame Jo-Jo's in Soho. I won the drag-king competition at the gay and lesbian film Festival with a special-effect performance of suicide and erection by hanging. Later that summer in Los Angeles, the artist, Catherine Opie, helped me to photographically create the 'dirty old man' persona with a fat grey moustache. In 1996 I started injecting testosterone. As an experiment.

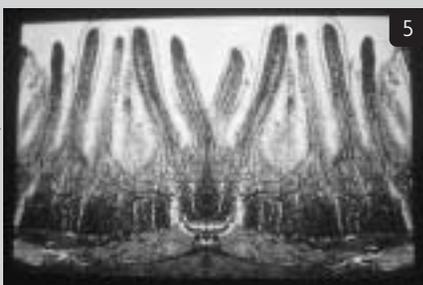
In the film, *Summer of 1995* you can see my friends and myself having a Dada get-together, a few glimpses of De La Grace Volcano, Tina Keane, Sue Golding, aka Johnny de Philo, Gianni Cipriani, Svar Simpson, Jason Barker, and others. Coming back to the idea of 'relationships between relationships' I would like to briefly mention the development from psychoanalysis to psychodynamics. One of the directions psychoanalysis has taken since Melanie Klein and the British Object Relation School is to put the emphasis away from the drives and their –mostly repressed– sexual goal towards relationships. In *Sexuality and Object Relations* Robert Royston writes: 'Could one argue that Freud's view ... that sexuality plays a central role ... in people's lives, though scandalous, is less threatening than that of object relations theory — that vulnerability, dependency and need are the states against which the strongest defences are erected?'⁷ Psychodynamic therapy, a widely used contemporary practice (which I have done for half a year) is altogether situational. What is required is to set up a workable dynamic between the basic relationships relevant to the situation. The key is movement: without seeking resolution, quick jumps are facilitated from one area to another. Usually the focus is kept on the basic triangle: relationships 1. to parents 2. to significant others 3. to the therapist. The technique of (psycho)dynamics can be applied to life and work. It is the ability to put (and keep!) the elements –that is, relationships to people, situations, things, self, sub-selves– in a dynamic interplay, so that any, even very small change effected in one of the situations effects change in the others.



Spidercuntboy, Dandy Dust 1998

Now I want to talk a bit more specifically about the gender thing which as we know is not so much a natural thing, but has a lot to do with certain rituals that come with certain special-effects and prosthetics. Take for example 'Spidercuntboy'[4], a character from *Dandy Dust*. Originally he was supposed to be 'Spidergirl' but, while making the film, Svar Simpson, who plays this character had also started taking testosterone and had transformed from being a 'she' to being a 'he', an act of inversion. The word 'invert' was used in earlier times in England for homosexual people. On the digital editing system which I used to edit *Dandy Dust* there was a button called 'invert' that changed all the colours to their complementary hues. But as we want to get away from the binaries it is helpful to put them into a dynamic with the inside/outside and the big/small relations. In *Dandy Dust* the relationships to father and mother are supported or juxtaposed by spacial situations: spaces within spaces and the inversion of space: how inside becomes outside in a Trans... world. For example the 'Planet of Blood&Swelling' is where Dandy is living with his/her father Sir Sidore. To create this time/space we took photos from medical books showing bloodvessels from inside the lining of the intestines and manipulated them on the computer to look like a blood-shot sky and a forest [5]. It is implied that the sky and the forest are at the same time inside Sir Sidore's arse.

The idea is that the macro-universe and the micro-universe are intimately linked up - through technology. New technologies allow us to venture into ever smaller areas which are just as infinite as the bigger universe. As the story 'progresses' we learn that the mother, 'supermother Cyniborg', was killed by Dandy the jealous infant and got buried in the family crypt. She is so angry at her death that she lifts off, out of the ground, taking a piece of graveyard with her. This is the birth of 'the mothership' which is from now on cruising time and space [6]. Inside the uterus of the space-craft Cyniborg sets up the laboratory where she is stitching back together the family clan. In the family crypt which is in the belly of the ship she finds bits and pieces of dead ancestors. Here you see one of the many ways we used to invert space [7]. The foreground is the background: it is a miniature-model, built around the video-monitor where the action which was filmed earlier is re-played.



Dandy Dust 1998





8

This is a picture [8] from the recent group exhibition *New British Painting- Part 1* at the John Hansard Gallery in Southampton, England. I did an installation and called it: *Inside a painting's mind - a psychodynamic model*, suggesting that my painting is a walk-in painting. I covered one wall with hessian [9], which is similar to canvas, but rough and a bit like a close-up view of canvas. Here again I'm suggesting that the limitless universe continues just as well through the microscopic as through the macro-world. Some more views from this installation [10] point towards the next thing I want to talk about: the relationship between bodies and bodyparts, bodies and separating body-parts, like: waste-products, as well as bodies and prostheses. Which moves us towards the idea of the cyborg, a mythological creature performed into existence by Donna Haraway's *Cyborg Manifesto* written in 1984. 'The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy and perversity'.⁸ The cyborg is not a being, but an interface between beings, not just the old human/machine interface but any interface with feedback potential between bio/techno systems.

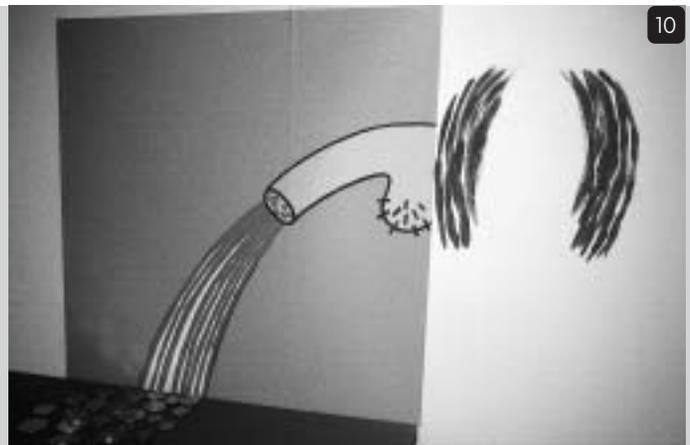
Now I want to show you a brief excerpt from a splatter-film called *Braindead* by Peter Jackson⁹. Splatter-films have developed out of horror-films and are, it seems inspired by radical body-art (e.g. Grand Guignol - a theater in Paris at the end of the 19th century and the Viennese Aktionists at the end of the 60s). In Splatter the psychoanalytic content of horror is inverted: instead of ~~not~~ showing the monster and creating fear, the splatter-film works with disgust and humour. The horrible is graphically displayed and highly exaggerated. Loss and becoming are one process: mutilation is loss and becoming at the same time: if you lose an arm you become a fountain, if you get blown to pieces, you find yourself in a new shape, if you get killed you become eatable left-overs for other creatures to appear, and above all, mutilation allows hybrids to be created. Films like that show off their own body, the body of cinema, which is a cyborg interface. They take the practice of cutting up time and space literally mirroring our cut&paste lives: Flesh and technology cannot easily be separated anymore.

I think the sort of capitalism we are dealing with at this point in time on a global level takes apart, 'castrates' the big narratives we used to hold on to. Like economic narratives, how to become rich, for example; religious narratives with their morals; Hollywood narratives with their single climaxes and perfect resolutions; narratives of science which made us believe we can understand the world; the colonial attitude, still based on the binary of good and evil, us and them. And, as the recent invasion of Irak showed, these narratives are utterly prehistoric and destructive ways of making meaning in the world. But how can we live with these ever shifting realities, this cut&paste patchwork of bits&pieces of old and new narratives? Are we going mad, or will we buy into fascistic simplifications? In and with my work I am trying to show or rather perform a dynamic schizophrenia which is 'natural' for the cyborg. Identity is partial and layered and only meaningful in the performance of its event. ◀

HANS SCHEIRL is an artist. Director of *Dandy Dust* (1998), a film inspired by Japanese and Hong Kong action cartoons, horror films, the homosexual underground, feminist art and the Wiener Aktionismus. He lives in London.



9



10

NOTES & REFERENCES

- 1 MANN, D. *Psychotherapy, an erotic relationship*, London : Routledge, 1997.
- 2 KUZNIAR, A. *Scheirl's Hermaphroditic Cinema: From Super 8 Girl Games (1985) to Dandy Dust (1998)* in BRAIDT, A. B. (Hsg.), *Cyborg. Nets/z. Katalog zu/Catalogue on Dandy Dust (Hans Scheirl, 1998)*, Wien, 1999, p. 57.
- 3 GELL, A. *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Clarendon press, 1998, p. 166.
- 4 'Synaesthetic' means involving different senses at the same time: colour, vibratory sense, body-position, equilibrium, temperature, taste, smell, touch, pain (!). etc.
- 5 I know cynical people think it is old-fashioned, but I strongly believe in it!
- 6 SCHWABSKY, B. *Vitamin P - New Perspectives in Painting*, London : Phaidon 2002, p. 8.
- 7 ROYSTON, R. "Sexuality and object relations" in *Sexuality, psychoanalytic perspectives*, HARDING, C. (ed.), London : Brunner-Routledge, 2001, p.51.
- 8 HARAWAY, D. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Free Association Books, 1995.
- 9 *Braindead* New Zealand 1992, Dir: Peter Jackson.

jatorrizko testua eta irudiak 28. orrialdean

Hans Scheirlek testu hau aurkeztu zuen irailaren 8tik 15era Artelekun egin zen *Sexu gunea berriro politizatzea gaur egungo praktika artistikoetan* izeneko mintegian. Bertan, egilea antolakuntza sozialak hizkuntzan duen eraginaz, identitate partzial eta adostuaz, eta bere performance eta sorkuntza lanaz mintzo da.

H A N S S C H E I R L

Arteak haurdun utzi du lurra. Mundu trans-... bat

Nire hitzaldiaren titulua, “Arteak haurdun utzi du lurra”, marrazki horren [1] ondorio izan zen, beti gustatu izan baitzait bere sinpletasunagatik. Berriki konturatu nintzen “art” (arte) hitza ezkututzen dela “earth” (lurra) hitzean. “Pain” (mina) hitza ere aurkitu dut “painting” (pintura) hitzean, eta “monk” (monjea) hitza, “monkey” (tximinoa) hitzean. Hitz jokoak esanahi sortzaile, beraz. *Zen* filosofian, bizitza betiko presentzia aberats eta esanahigabe moduan ikusten da. Beraz, beharbada, gu hemen bizitzeko arrazoa izan daiteke behin eta berriz esanahiak egin eta desegitea.

Lengoaia bizitza soziala antolatzeko beharrezkoa da, baina, era berean, mugatu egiten gaitu. Esate baterako pertsona guztiak gizonak edo emakumeak izan behar dute, ez dago beste generorik lengoaietan. Ingelesean edo alemanean, nire hizkuntza nagusietan, alegia, generoa agertu egiten da beste pertsona batez hitz egin orduko. (Itxura denez, euskaran ez da horrenbeste gertatzen! Aldatzen ote du horrek ezer?). Funtsezkoa da lengoaia funtzio-narazteko moduak aurkitzea, harekin jolasteko, gu harritzeko.

Beste hitz joko batekin ere jolasten naiz: s/hit she+he+it=s/hit! (emakumea+gizona+gauza=kaka!). Freuden arabera, uzkiardia haurra bi sexueta oinarrituriko sisteman sartu aurreko garai nahasia da, aitaren edo amaren jarrera hautatu beharreko garaia.

David Mannek idatzi zuen:
“indibiduo perbertsoak bere burua aitaren unibertsoetik eta legearen mugetatik askatzeko ahaleginak egiten ditu, eta aita tronutik kentzen eta errealitate mota berri bat sortzen saiatzen da”.

Horretan ari naiz ni neu, hain zuzen!

Dandy Dust-en katalogoan, Alice Kuzniarrek inoiz konturatu ez naizen hitz-joko bat jartzen du agerian: pertsonaia nagusiak “Dandy” du izena, baina gizona, emakumea, gauza — kaka! delakoak 14 pertsonaia desberdin ditu. Horietako bat “Mummy” da, ostera bizitzara etorri den hilotz momifikatua.

“Ekintza gobernatzen duten familia lotura perbertsoen artean, beraz, Dandy amatxo [ama] eta, aldi berean, aita ere bada”².

Margo lanak “babyfountain” [2] du izena. Haur mestizo hermafrodita bat ageri da lepoa moztuta duen kapitalista baten odol jariotik jaiotzen. “Kapital” hitza “burua” esan nahi duen “caput” latin hitzetik dator.

Lepoaren kolorearekin borrokan ibili nintzen, zuria edo arrosa izan behar omen zuelako. Ez zuen ondo funtzionatu, ordea, hondo dagoeneko zuri-arrosa zelako. Azkenean nire azal kolorearen antzekoa zen zerbait topatu nuen, beixa, ondo ematen zuen kolore bakarra zen. Beixa ez zait batere gustatzen. Beixak diren pertsonen arrazakoa ote naiz?

Azkenean urre kolorez margotu nuen lepoa, beixaren antzeko kolorean; baina, horren ondo ebakitako lepoak txanpona ematen zuen horrela. Kapitalismoa eta kastrazioa oso lotuta daudela dirudi. Aurrerago hitz egingo dugu horretaz, ordea.

“Mundu trans...”-eko eten puntuek sexurako, adinerako, generorako eta komunikabideetarako balio dute. Uste dut garrantzitsua dela dinamika bat

sortzea gatazka arloen artean, feminismoaren edo ezkertiaritasun zaharren irteerarik gabeko kaletik ateratzeko, eta ortodoxia eta bazterkerian oinarritzen diren beste sistemak saihesteko.

Trans...a, nire praktika artistikokoan behintzat, sigi-saga dabil margo lanen, filmen, manifestuen, marrazkien, instalazioen eta emanaldien/arte biziaren artean.

Kolorearen, gorputzaren eta lengoaiaren arteko dinamikak bulkada berezia ematen dio nire lanari. "Gorputzarekin" ez dut giza gorputza bakarrik esan nahi, baizik eta arte lanarekin elkarrekintzan jarduten duen giza gorputza, bere askotariko teknologiak, gorputz atalak eta hondakinak, transhumanorantz eta bionikorantz seinalatuz. Baina bionikoaz aurrerago hitz egingo dugu.

Gogokoen dudak liburuetako bat Alfred Gellen *Art & Agency* da. Arte objektuak "pertsona" batez bezala hitz egiten du, "gizarte eragile" baten zentzuan. Liburuaren hitzaurrean Nicholas Thomasek honako hau adierazten du:

"...arteari buruzko hainbeste teoria semiotikok eta sinbolikok mobilizatu dituzten analogia linguistikok guztiz baztertua. Eta beharbada horretan da liburuaren erradikala. Jakitun askorentzat, eta arteaz senez hitz egiten dutenentzat, axiomatikoa da artea esanahi eta komunikazio kontua izatea. Liburuak, oster, *egitea* dela kontua iradokitzen du"³.

Komunikazioaren paradigma zaharretik elkarrekintzaren paradigmarako aldaketa handiagoa dago oinarrian. Nik honela ikusten dut: komunikazioa informazio puska bat pertsona batek besteari ematea da; elkarrekintza, aldiz, jario kontua da gehiago, egoerako eragile zenbaezinak tartean sartzen dituen, aldi berean norabide desberdinetan dabilen intentsitateak.

Esamoldeak amaitu dira! Erresonantzia sinestetikoak⁴ balantzaka dabilta guk hitzak entzun edo erabiltzen ditugunean, bai eta jakitun ez garenean ere.

Nik iradokitzen dut Alfred Gell-en "erlazioen barruko erlazioen" kontzeptu sinplea izango dela komunikazioaren kontzeptu estetik ateratzen lagunduko diguna.

Estudio instalazio horretan [3] dinamika bat sortu da beltzaren eta zuria- ren, eta gorriaren eta zuria- ren artean, bai eta marrazkien eta pinturaren, lengoaiaren eta kolorearen artean ere.

Arraza eta kultura asko⁵ dituen, eta bestalde polifonikoa den gizartearekiko egokitzapenak norbanakoen eta gizarte taldeen emozio eta mugimendu erresistentziekin egiten du topo (gogor, askotan), "zuri eta beltz" eta "kolore" hitzek gai horietan durundi egiteko moduan.

1998an eskatu zidaten "Mother" izeneko klub batean performance bat egiteko, *Dandy Dust*-ek New Yorken izan zuen estreinaldia ospatzeko. Bi egun falta zirela, ez nekien zer egingo nuen. Orduan tximino batekin egin nuen topo Chinatowngo denda batean eta orduan jakin nuen, gutxienez, tximino bat egongo zela Mother klubean! (Ni ere tximinoa naiz txinatar horoskopotan)

Vitamin P – New Perspectives in Painting liburuan, Barry Schwabsky-k hau idatzi zuen:

"Barnett Newman bezalako modernista batek esan zezakeen: [Gure lana] gure baitatik egiten ari gara. Egungo margolariak, ordea, zuzenago esango lukete: Gure buruak gure lanetik egiten ditugu"⁶.

Uste dut bi norabidetako eta bi aldetako gauza dela: guk geure buruak arteki abiatuta egiten ditugu eta gure lana gure baitatik egiten dugu, eta egoera jakin horretan zer esanik duten guztion baitatik eta guztiagatik.

Orain *Summer of 1995* film laburraren hasiera azaltzea gustatuko litzaidake.

1995ean drag-king giroa zabaltzen hasi zen Londongo erdiguneko Club Naive-n eta ondoren Sohoko Jo-Jo's transgenero klubean. Drag-king lehia-keta irabazi nuen gay eta lesbianen zinemaldian urkatze bateko suizidioaren eta erektzioaren efektu berezietako antzeppen batekin. Uda horretan bertan, Los Angelesen, Catherine Opie artistak bibote gris lodia zuen "agure lizunaren" pertsonaia sortzen lagundu zidan. 1996an testosterona injektatzen hasi nintzen, esperimentu moduan.

Summer of 1995 filmean nire lagunak eta ni agertzen gara Dada topaketa batean, eta gainera, De LaGrace Volcano, Tina Keane, Sue Golding, aka Johnny de Philo, Gianni Cipriani, Svar Simpson, Jason Barker eta beste batzuen irudiak.

Berriz ere "erlazioen barruko erlazioen ideia" horretara bueltatuz, labur aipatu nahi nuke psikoanalisiak psikodinamismora egiten duen bilakaera.

Melanie Klein eta British Object Relation School-az geroztik psikoanalisiak hartu duen norabideetako bat inpultsoetatik aldentzea izan da, bai eta harremanetarantz zuzentzen diren xede sexualetatik ere, erreprimituak gehienak.

Sexuality and Object Relations liburuan Robert Roystonek hau idatzi zuen:

"Argudiatuko al luke inork Freuden ikuspegia —sexualitateak ezinbesteko funtzioa duela, alegia, jendearen bizitzetan, eskandaluzkoa izan arren—, ez dela objektuaren erlazioen teoria bezain mehatxatzailea; ahultasunaren, mendekotasunaren eta beharraren aurka eraikitzen direla defentsarik indartsuenak"?

Terapia psikodinamikoak, asko erabiltzen den praktika garaikidea (urte erdiz praktikatu dut), egoeraren araberakoa da guztiz. Beharrezkoa da dinamika bideragarri bat ezartzea egoerarako garrantzitsuak diren oinarritzko harremanen artean. Gakoa mugimendua da: ebazpenik bilatu gabe, jauzi bizkorrak eskaintzen dira gune batetik bestera. Normalean, arreta oinarritzko triangeluan jartzen da.

1. harremana, gurasoekin. 2. garrantzitsuak diren beste batzuekin. 3. terapeutaekin.

(Psiko)dinamismoaren teknika bizitzari eta lanari aplikatu dakieke. Elementuak jartzeko (eta mantentzeko) abilezia da, hau da, jendearekin, egoerekin, gauzekin, norberarekin izandako erlazioak elkarrekintza dinamikoan, egoerarako batean egindako edozein aldaketa txikiak ere gainerakoetan aldaketa eragin dezan moduan.

Orain generoaz hitz egin nahi dut pixka bat zehatzago. Dakigun moduan, ez da gauza oso naturala, baina zerikusi handia du efektu espezial eta protesikoekin lotura duten hainbat erlaturekin.

Har dezagun, adibidez, "Spidercuntboy"[4], *Dandy Dust*-eko pertsonaia bat. Jatorrian "Spidergirl" izan behar zuen, baina filma egiten ari ginela, pertsonaia antzeppen Svar Simpson antzezlea testosterona ere hartzen hasi zen eta "emakumea" izatetik "gizona" izatera pasatu zen, alderantzikatze egintza bat. "Alderantzikatu" (*invert*) hitza Ingalaterran homosexualentzat erabiltzen zen lehenago. *Dandy Dust* editatzeko erabili nuen sistema digitaletan "alderantzikatu" izeneko botoi bat zegoen, kolore guztiak beren kolore osagarrietara aldatzen zituen.

Baina bitartasunetatik atera nahi dugunean, lagungarria izaten da barru/kanpo eta handi/txiki erlazioekiko dinamikan jartzea.

Dandy Dust-en aitarekin eta amarekin izandako harremanak egoera espazialek babestu edo elkarren ondoan ipintzen dituzte: espazioak espazioen barruan eta espazioaren alderantzikatzea: barrua kanpo bihurtzen da Mundu Trans...ean.

Adibidez, Dandy "Planet of Blood&Swelling"-en (Odolaren eta hanturaren planetan) bizi da bere aita Sir Sidorekin. Denbora/espazio hori sortzeko medikuntza liburutako hesteetako paretetako odol hodiak agertzen ziren argazkiak hartu genituen eta ordenadorean manipulatu genituen, odolez tindatutako zeru bat eta baso bat irudika zituzten [5]. Iradoki nahi zuen zerua eta basoa Sir Sidoreren ipurdi barruan zeudela aldi berean.

Idea da makrounibertsoa eta mikrounibertsoa guztiz erlazioan dautela teknologiaren bitartez. Teknologia berriak unibertso handienak bezain infinituak diren alor txiki guztietan sartzen uzten digu.

Kontakizunak "aurreraren egin" ahala jakiten dugu ama, "superama Bionikoa", Dandy haur jeloskorra hil zuela eta familiako kriptan lurperatu zutela. Oso haserre dago bere heriotzagatik eta aireratu egiten da, lurretik altxatzen da, hilerriko zati bat berarekin daramala. Hau da "ontzi inudea"-ren sorrera, denbora eta espazioa zeharkatzen ari dela [6].

Bionika espaziontzien uteroaren barruan bere familia berriz osatzeko laborategia sortzen du.

Familiako kriptan ontziaren tripa da eta bertan hildako arbasoen zatiak aurkitzen ditu. Hor ikusten da espazioa alderantzizatzeko erabili dugun era askotako moduetako bat [7]. Lehenengo planoan honoa da: miniaturazko eredu bat da monitore baten inguruan eta han, berriz ere proiektatzen da alde zuzeneko grabatutako ekintza.

Argazki hau [8] berriki Southampton-go (Ingalaterra) John Hansard Gallery-n 2003an egindako "New British Painting - Part 1" erakusketakoa da. Instalazio bat egin eta honela deitu nuen: "Inside a painting's mind - a psychodynamic model" (Pintura baten buru barruan - eredu psikodinamiko bat) eta iradokitzen nuen nire pintura bertan sar daitekeen pintura bat dela.

Horma bat marregaz estali nuen [9], mihisearen antzeko oihala, baina zakarragoa. Hemen berriz ere iradokitzen dut mugarik gabeko unibertsoak, makromunduan jarraitzeaz gain, mikroskopikoan ere jarraitzen duela.

Instalazio horretako [10] beste ikuspegi batzuek aipatu nahi dudana hurrengo gauzarantz jotzen dute: gorputzen eta gorputz atalen arteko erlazioa, gorputzen eta haiek banantzen dituzten gorputz atalen artekoa, adibidez, hondakinak, bai eta gorputzak eta protesiak ere. Bionikoaren ideiarantz eramaten gaitu horrek, Donna Harawayk 1984an idatzitako *Cyborg Manifesto* lanean bizira ekarri zuen izaki mitologikorantz.

"Bionikoa partzialtasunera, ironiara, intimitatera eta zitalkeriara emana dago erabakitazunez".

Bionikoa ez da izaki bat, izakien arteko interfaze bat baizik, ez gizakia/makina interfaze zaharra bakarrik, sistema bio/teknologikoetan erreakzionatzeko gai den edozein interfazea baizik.

Orain Peter Jacksonen *Braindead* izeneko splatter-film bateko zati labur bat erakutsi nahi dizuet⁹. Splatter-filmak beldurrezko filmetatik garatu dira eta badirudi gorputzaren arteak inspiratzen dituela (adibidez, Grand Guignol -XIX mende amaierako Parisko antzoki bat eta 1960ko hamarkadaren amaierako Viennese Aktionist-ak-).

Splatter filmen beldurraren eduki psikoanalitiko alderantzizatu egiten da: munstroa erakutsi ez eta beldurra sortu beharrean, splatter-filmak nazkarekin eta umorearekin lan egiten du. Nazkagarria dena grafikoki erakutsi eta asko puzten da. Galera eta bihurtzea prozesu bakarra dira: mutilazioa galera eta bihurtzea da aldi berean: beso bat galtzen baduzu iturri bihurtzen zara, zatitan puskatzen bazaituzte, zure buruak forma berria izango du, hiltzen bazaituzte soberakin jangarri bihurtuko zara azalduko diren beste izaki batzuentzat eta, guztiaren gainera, ebaketak hibridoak sortzeko aukera ematen du.

Horrelako filmek hantustez erakusten dute beren gorputza, zinemaren gorputza, interfaze bionikoa. Denbora eta espazioa ebakitzen duen praktika erabiltzen dute, gure ebaki-eta-itsatsi moduko bizitzak irudiz irudi islatzeko: jada ez da erraza haragia eta teknologia bereiztea.

Nik uste dut gaur egun aurrez dugun kapitalismoa, maila global batean, desegiten ari dela, gure sostengua ziren narratiba handiak "kastrotzen" dituela. Narratiba ekonomikoak, adibidez, nola bihurtu aberats; narratiba erlijiosoak beren moralitatearekin; Hollywoodeko narratiba, klimax bakar eta ebazpen perfektuekin; zientzia narratibak, mundua uler deza-kegula sinistarazten ditutenak; jarrera koloniala, oraindik ere onaren eta deabruaren, gu eta haien bikoan oinarritzen dena. Eta berriki gertatutako Irakeko inbasioak erakutsi zuen moduan, narratiba horiek guztiz antzinakoak eta sunsitzailak diren munduaren esanahia osatzeko moduak dira.

Baina nola bizi gaitzake beti aldatzen ari diren errealtate horiekin, narratiba zahar eta berrien zati eta puskez eginiko ebaki eta itsatsitako jostintza horiekin? Erotzen ari gara edo sinplifikazio faxistak erosi al ditugu?

Nire lanean eta nire lanarekin erakusten saiatzen naiz edo antzetzten dut bionikoarentzako "naturala" den eskizofrenia dinamiko bat. Identitatea partziala eta geruzez eginikoa da, eta bere gertakariaren antzetztean du soilik esanahia. ◀

HANS SCHEIRL artista Londresen bizi da. *Dandy Dust* (1998) filma egin zuen, Hong Kong-eko eta Japoniako akzio marrazki bizidunak, beldurrezko filmak, homosexualitate *underground*-a, arte feminista eta Wiener Aktionismus-a oinarri hartuta.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 MANN, D. *Psychotherapy, an erotic relationship*, London : Routledge, 1997
- 2 KUZNIAR, A. Scheirl's Hermaphroditic Cinema: From Super 8 Girl Games (1985) to Dandy Dust (1998) in Braidt, Andrea B. (Hsg.), *Cyborg. Nets/z. Katalog zu/Catalogue on Dandy Dust* (Hans Scheirl, 1998), Viena, 1999. 57. or.
- 3 GELL, A. *Art and agency, an anthropological theory*, Clarendon press, 1998, 166. or.
- 4 "Sinestetikoak" esan nahi du aldi berean sentipen desberdinak erabiltzen direla: kolorea, bibrazio zentzua, gorputzaren posizioa, oreka, tenperatura, dastamena, usaimena, ukimena, mina (!) etab.
- 5 Badakit jendeak pentsatzen duela zaharkituta dagoela, baina nik asko sinesten dut horretan!
- 6 SCHWABSKY, B. *Vitamin P - New Perspectives in Painting*, London : Phaidon 2002, 8. or.
- 7 ROYSTON, R. "Sexuality and object relations" in *Sexuality, psychoanalytic perspectives*, HARDING, C. (ed.), London : Brunner-Routledge, 2001, 51. or.
- 8 HARAWAY, D. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Free Association Books, 1995.
- 9 *Braindead* Zeelanda Berria 1992, Zuzendaria: Peter Jackson.

texto original e imágenes en la página 28

Este texto es una edición de la conferencia que Hans Scheirl presentó en el seminario La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas, que se celebró en Arteleku del 8 al 15 de septiembre. En el mismo se aborda la influencia de la organización social en el lenguaje, la identidad parcial y consensuada, y su trabajo performativo y creativo.

H A N S S C H E I R L

La tierra está embarazada de Arte. Un mundo trans-...

El título de mi charla, “La tierra está embarazada de Arte” derivó de este dibujo [1] que siempre me gustó por su simpleza. Hasta hace muy poco no me di cuenta de que dentro de la palabra “art” (arte) se esconde la palabra “earth” (tierra). También encontré la palabra “pain” (dolor) en la palabra “painting” (pintura) y la palabra “monk” (monje) en la palabra “monkey” (mono). Juegos de palabras como creación de significado. En la filosofía zen la vida se ve como una presencia eterna rica y carente de significado. Por tanto, tal vez la razón de nuestra existencia aquí sea hacer y deshacer significados una y otra vez.

Mientras el lenguaje es importante para organizar la vida social, también nos limita. Por ejemplo: cada persona tiene que ser “él” o “ella”, no hay más géneros en el lenguaje. En inglés o en alemán, que son mis idiomas principales, el género está presente cada vez que hablas de otra persona. (¡Parece ser que hay una menor presencia del género en la lengua vasca! Y yo me pregunto, ¿hay alguna diferencia?). Es vital encontrar maneras para hacer que la lengua funcione para nosotros, para jugar con ella, para que nos sorprenda.

Otro juego de palabras que me gusta es “s/hit”: she+he+it=s/hit! (¡ella+él+ello=mierda!). Según Freud, la fase anal es el periodo de confusión anterior a la fase en la que un niño entra en el sistema basado en los dos géneros, y tiene que seguir el comportamiento del padre o la madre.

David Mann escribió:
“el individuo perverso intenta liberarse del universo paterno y de las limitaciones de la ley, e intenta destronar al padre y crear un nuevo tipo de realidad”¹.

¡Y eso es exactamente lo que estoy haciendo!

En el catálogo para *Dandy Dust* Alice Kuzniar señala un juego de palabras del que no me había dado cuenta: el personaje principal se llama “Dandy”, pero él, ella, ello— ¡mierda! tiene 14 personajes distintos. Uno de ellos es “Mummy”, un cadáver momificado que ha vuelto a la vida.

“De esta manera, entre los perversos vínculos familiares que gobiernan la acción, Dandy es ambos, su mami [madre] y, al mismo tiempo, su papi”².

Esta pintura se llama “babyfountain” [2]. Muestra un bebé hermafrodita de raza mestiza naciendo de la sangre que mana de un capitalista decapitado. La palabra “capital” proviene de la palabra latina “caput”, que significa “cabeza”.

He luchado con el color del cuello, que se suponía que tenía que ser blanco o rosa. Pero eso no funcionó, porque el fondo ya es blanco y rosa. Probé varios colores diferentes. Entonces, me di cuenta de que un color parecido al de mi piel, al beige, era el único color que le iba bien. ¿Beige? No soporto el beige. ¿Pertenece a una raza de personas beige?

Al final pinté el cuello de dorado, que era parecido al color beige, pero también hace que un cuello cuidadosamente cortado parezca una moneda. Parece que el capitalismo y la castración están estrechamente entrelazados. Pero más adelante hablaremos de esto.

Los puntos suspensivos de “Mundo trans...” sirven para el sexo, la raza, la edad, el género y los medios de comunicación. Creo que es importante crear una dinámica entre estas áreas de conflicto para que podamos salir del callejón sin salida del antiguo feminismo o izquierdismo, y evitar ortodoxias y otros sistemas que se basan en la exclusión.

Lo Trans... en mi propia práctica artística zigzaguea entre pinturas, películas, dibujos, instalaciones y actuaciones/arte vivo.

Lo que especialmente impulsa mi trabajo es la dinámica entre el color, el cuerpo y el lenguaje. Con “cuerpo” me refiero no sólo al cuerpo humano, sino al cuerpo humano en interacción con la obra de arte, sus diversas tecnologías, las partes del cuerpo y los productos desechados, señalando hacia lo transhumano y el ser biónico. Pero hablaremos más adelante del ser biónico.

Uno de mis libros favoritos es *Art & Agency* de Alfred Gell. Habla de objetos de arte como “personas”, en el sentido de “agentes sociales”. En el prólogo de este libro, Nicholas Thomas señala lo siguiente:

“El rechazo categórico de las analogías lingüísticas que han sido movilizadas por tantas teorías de arte semióticas y simbólicas. Y éste sea tal vez el sentido en el que el libro es más radical. Para muchos eruditos —y, de hecho, hablando con sentido común sobre el arte— es axiomático que el arte sea un asunto de significado y de comunicación. Este libro en lugar de eso, sugiere que es cuestión de *hacer*”³.

Hay un cambio mayor oculto del antiguo paradigma de la comunicación al paradigma de la interacción. Yo lo veo así: la comunicación es como pasar la información de una persona a otra, mientras que la interactividad es bastante más que una cosa en estado de cambio que involucra innumerables co-agentes de la situación, intensidades que fluyen en distintas direcciones al mismo tiempo.

¡El giro lingüístico ha acabado! Las resonancias sinestéticas se balancean cuando usamos u oímos palabras, aunque no seamos conscientes de ello.

Sugiero que ése el simple concepto de Alfred Gell de “las relaciones entre relaciones” que nos ayudarán a salir de un concepto de comunicación muy estrecho de miras.

En esta instalación de estudio [3] se crea una dinámica entre el blanco y negro, y entre el rojo y el blanco, y también entre el dibujo y la pintura, el lenguaje y el color.

El ajuste a una sociedad multirracial, multicultural⁴, polifónica, tropieza (a menudo violentamente) con resistencias emocionales y movimientos entre los individuos y los grupos sociales, por lo que las palabras “blanco y negro” y “color” resuenan en estos temas.

En 1998 me pidieron que hiciera una actuación en un club llamado “Mother” para celebrar el estreno de *Dandy Dust* en Nueva York. Hasta dos días antes no sabía lo que iba a hacer. Entonces encontré ese mono en una tienda de Chinatown y sabía que por lo menos iba a haber un mono en el Club Mother! (También soy un mono en el horóscopo chino).

En el libro *Vitamin P – New Perspectives in Painting* Barry Schwabsky escribe lo siguiente:

“Mientras un modernista como Barnett Newman podría afirmar, Hacemos [nuestro trabajo] por nosotros mismos, puede que los pintores actuales digan con mayor justicia, Nos hacemos a nosotros mismos por nuestro trabajo”⁵.

Creo que es un asunto de dos direcciones y dos lados: nos hacemos a nosotros mismos por el arte y estamos haciendo nuestro trabajo por nosotros mismos, y por todos y por todo lo que tiene importancia en esa situación concreta.

Ahora, me gustaría mostrarles el comienzo del cortometraje *Summer of 1995*.

1995 fue el año en el que el ambiente drag-king despegó con el Club Naive en el centro de Londres y después en el famoso club transgénero Madame Jo-Jo’s en Soho. Gané el concurso de drag-king en el festival de cine de gays y lesbianas con una actuación de efectos especiales de suicidio y erección en un ahorcamiento. Más adelante, ese mismo verano en Los Ángeles la artista Catherine Opie me ayudó a crear fotográficamente el personaje “viejo verde” con un gran bigote gris. En 1996 empecé a inyectarme testosterona. Como un experimento.

En la película *Summer of 1995* se nos puede ver a mis amigos y a mí en una reunión dadaísta, unas imágenes de Del La Grace Volcano, Tina Keane, Sue Glonding, aka Johnny de Philo, Gianni Cipriami, Svar Simpson, Jason Barrer y otros más.

Volviendo a la idea de “las relaciones entre relaciones”, me gustaría mencionar brevemente el desarrollo del psicoanálisis al psicodinamismo.

Una de las direcciones que ha tomado el psicoanálisis desde Melanie Klein y el British Object Relation School es poner énfasis fuera de los impulsos y de sus —principalmente reprimidos— objetivos sexuales hacia las relaciones.

En *Sexuality and Object Relation* Robert Royston dice lo siguiente: “¿Podría uno argumentar que la visión de Freud... de que la sexualidad tiene una función primordial... en la vida de las personas, aunque sea escandaloso, es menos intimidatorio que la teoría de las relaciones de los objetos; que la vulnerabilidad, la dependencia y la necesidad son estados contra los que se erigen las defensas más fuertes?”⁶

La terapia psicodinámica, una práctica contemporánea muy usada (la que he practicado durante medio año) es totalmente situacional. Lo que se necesita es una dinámica viable entre las relaciones básicas que tienen relación con la situación. La clave es el movimiento: sin buscar la determinación, se pueden facilitar rápidos saltos de un área a otra. Normalmente la atención se centra en el triángulo básico:

relación 1. con los padres 2. con otros significativos 3. con el terapeuta.

La técnica del (psico)dinamismo se puede aplicar a la vida y al trabajo. Es la habilidad de poner (y mantener) los elementos, es decir, las relaciones con la gente, las situaciones, las cosas, con uno mismo, en una interacción dinámica, para cualquiera, incluso el menor cambio producidos en una de las situaciones origina el cambio en los demás.

Ahora quiero hablar algo más específicamente del asunto del sexo que, como sabemos, no es una cosa tan natural, pero tiene mucho que ver con algunos rituales que acompañan a algunos efectos especiales y protésicos.

Tomemos por ejemplo “Spidercuntboy”, un personaje de *Dandy Dust*. Originalmente se suponía que iba a ser un “Spidergirl” pero mientras estábamos rodando la película Svar Simpson, la actriz que interpreta el personaje había empezado a tomar testosterona y se había transformado de “ella” a “él”, un acto de inversión. En el sistema de edición digital en el que edité *Dandy Dust*, había un botón llamado “invertir” que cambiaba todos los colores a sus tintes complementarios.

Pero cuando queremos salir de los binarios es útil ponerlos en una dinámica con las relaciones dentro/fuera y pequeño/grande.

En *Dandy Dust* las relaciones con el padre y con la madre se apoyan en situaciones espaciales: espacios dentro de espacios y la inversión del espacio: como dentro se convierte en fuera en un Mundo Trans...

Por ejemplo, Dandy vive en el "Planet of Blood&Swelling" (Planeta de Sangre e Hinchazón) con su padre Sir Sidote. Para crear este tiempo/espacio sacamos fotos de libros médicos que mostraban vasos sanguíneos de dentro de las paredes estomacales del intestino y las manipulamos con el ordenador para que parecieran un cielo teñido de sangre y un bosque [5]. Es simplemente que el cielo y el bosque son al mismo tiempo el culo de Sir Sidote.

La idea es que el macrouniverso y el microuniverso están estrechamente relacionados, a través de la tecnología. Las nuevas tecnologías nos permiten aventurarnos en áreas más pequeñas que son tan infinitas como el universo más grande.

A medida que la historia "progresá" nos enteramos de que la madre, "superpadre biónica" la asesinó Dandy, el niño celoso, y la enterraron en la cripta familiar. Estaba tan enfadada en su muerte que despegó, se separa del suelo, llevándose una parte del cementerio con ella. Así comienza "el estado de madre" que ahora está cruzando el tiempo y el espacio [6].

Dentro del útero de la nave espacial Biónica crea un laboratorio donde está volviendo a unir la familia.

En la cripta de la familia que está en la barriga de la nave, encuentra trozos y pedazos de antepasados muertos. Aquí se ve una de las muchas maneras que utilizamos para invertir el espacio [7]. El primer plano es el fondo: es un modelo miniatura construido alrededor de un monitor donde se vuelve a proyectar la acción que se grabó anteriormente.

Ésta es una foto [8] de la reciente exposición colectiva *New British Painting – Part 1* (2003) en el John Hansard Gallery de Southampton, Inglaterra. Hice una instalación y la llamé "Inside a painting's mind – a psychodynamic model (Dentro de la mente de una pintura – un modelo psicodinámico)", sugiriendo que mi pintura es una pintura en la que se puede entrar.

Cubrí una pared con arpillerá [9], que es un tejido parecido al lienzo, pero rugoso, como si se mirara de cerca. Aquí vuelvo a sugerir que el universo sin límites, además de a través del macromundo, continúa a través del microscópico.

Algunas vistas más de esta instalación [10] señalan hacia la cosa siguiente de la que quiero hablar: la relación entre el cuerpo y las partes del cuerpo, entre los cuerpos y las partes del cuerpo que los separan, como productos desecho, así como cuerpos y prótesis, lo que nos lleva hacia la idea de lo biónico, un ser mitológico representado en vida en el "Cyborg Manifesto", que escribió Donna Haraway en 1984.

"El biónico está resueltamente entregado a la debilidad, a la ironía, a la intimidad y a la perversidad".

El biónico no es un ser, sino un interfaz entre seres, no sólo la antigua interfaz humano/máquina, sino cualquier interfaz con potencial de reacción en sistemas bio/tecnológicos.

Ahora les quiero mostrar un extracto de una película-salpicadura de Meter Jackson⁸ titulada *Braindead*. Las películas-splatter se desarrollaron a partir de las películas de terror y parece que se inspiran en el arte corporal radical (por ejemplo, Grand Guignol —un teatro de París de finales del siglo XIX y los Viennese Aktionists de finales de la década de los 60—).

En el Splatter se invierte el contenido psicoanalítico del terror: en vez de no mostrar el monstruo y generar miedo, la película-splatter trabaja con el asco y el humor. Lo que es horrible se proyecta gráficamente y de manera

muy exagerada. La pérdida y la conversión son un proceso: la mutilación es pérdida y conversión al mismo tiempo: si tú pierdes un brazo te conviertes en una fuente, si te hacen volar en pedazos, te vuelves a encontrar a ti mismo con una forma nueva, si te matan te vuelves sobras comestibles para otras criaturas que aparecerán, y por encima de todo, la mutilación permite que se creen híbridos.

Películas como ésa lucen su propio cuerpo, el cuerpo del cine, que es una interfaz biónica. Recurren a la práctica de cortar el tiempo y el espacio, para reflejar literalmente nuestras vidas de cortar y pegar: ya no es fácil separar carne y tecnología.

Creo que el tipo de capitalismo al que nos estamos enfrentando en este punto en un nivel global que se está desmontando, "castra" los grandes relatos en los que nos solíamos apoyar. Como los relatos económicos, por ejemplo, cómo hacerse rico; los relatos religiosos con su moralidad; los relatos de Hollywood con sus simples climaxes y decisiones perfectas; relatos de ciencia que nos hacen creer que entendemos el mundo; la actitud colonial, que todavía se basa en lo binario de lo bueno y lo malo, nosotros y ellos. Como la reciente invasión de Irak demostró, estos relatos nos maneras totalmente prehistóricas y destructivas de crear significado en el mundo.

¿Pero cómo podemos vivir con estas realidades que están cambiando constantemente, en esta labor de retales de cortar y pegar trozos y pedazos de antiguas y nuevas narraciones? ¿Nos estamos volviendo locos o compramos simplificaciones fascistas?

En y con el trabajo estoy intentando mostrar, o mejor dicho representar, una esquizofrenia dinámica que es "natural" para el biónico. La identidad es parcial y dividida y sólo significativa en la representación de este suceso. ■■

HANS SCHEIRL es artista. Realizador de *Dandy Dust* (1998), película inspirada en los dibujos animados de acción japoneses y de Hong Kong, los filmes de terror, la homosexualidad underground, el arte feminista y el Wiener Aktionismus. Vive en Londres.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 MANN, D. *Psychotherapy, an erotic relationship*, London : Routledge, 1997.
- 2 KUZNIAR, A. Scheirl's Hermaphroditic Cinema: From Super 8 Girl Games (1985) to *Dandy Dust* (1998) in Braidt, Andrea B. (Hsg.), *Cyborg. Nets/z. Katalog zu/Catalogue on Dandy Dust* (Hans Scheirl, 1998), Wien, 1999, p. 57.
- 3 GELL, A. *Art and agency, an anthropological theory*, Clarendon press, 1998, p. 166.
- 4 Sé que la gente cínica piensa que está anticuado, ipero yo creo firmemente en ello!
- 5 SCHWABSKY, B. *Vitamin P - New Perspectives in Painting*, London : Phaidon 2002, p.8.
- 6 ROYSTON, R. "Sexuality and object relations" in *Sexuality, psychoanalytic perspectives*, HARDING, C. (ed.), London : Brunner-Routledge, 2001, p. 51.
- 7 HARAWAY, D. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Free Association Books, 1995.
- 8 *Braindead* New Zealand 1992, Dir: Peter Jackson.

Lo que queda de mí

Este texto es un viaje literario por la memoria de la videografía y de la vida de la autora. Una reflexión que se inicia en 1977 con su llegada a Madrid, y prosigue con un recorrido por los vídeos realizados en los últimos 20 años. Su compromiso político, la transformación de estereotipos, Greta Garbo y Marlene Dietrich, el género y el transgénero como categorías en constante modificación, son algunos de los temas que aborda la autora.

Ahora que me detengo y miro hacia atrás la obra que fui dejando plasmada en estos más de veinte años de inconsciente producción, siento la conmoción del paso del tiempo. Quizá crear así, con la voluntad de mujer y artista independiente, hace que nunca diera al tiempo demasiada importancia. Sin embargo, al final éste se impone, como el espejo de cada mañana nos muestra los surcos y las huellas de quienes somos. Mi obra me persigue como si se tratara de un ser abandonado que busca a su madre descuidada y narcisista que reniega de él y le reprocha no haber nacido perfecto, sin impurezas y con la belleza de una deidad suprema. Esta dificultad tan egotista de reconocimiento y autoritarismo frente a mi propio trabajo ha sido la razón por la que durante mucho tiempo me he resistido a cualquier reflexión que me llevara a profundizar en el proceso de creación y con ello a identificarme con alguna posible categoría, ya sea la de artista, cineasta, mujer, feminista, o tanta variedad de clasificaciones que se me cruzaron en el camino. A efectos prácticos (como obtener la visibilidad) a veces no viene mal recurrir a su combinación estratégica, aunque suponga reducir la multiplicidad de nuestras identidades. Pero no lo hice... Como si se tratara de criaturas paridas en medio de una gran batalla, he descuidado la promoción y comercialización adecuada de mis trabajos. Les he dejado muchas veces en manos de intermediarios, a la suerte de un destino incierto, o enterrados en el polvo de los armarios de responsables de museos o instituciones. Sin embargo este abandono también ha sido el elemento de libertad y dinamismo de un proceso que nunca se ha detenido. Mi placer por la creación es resistente y siempre ha estado en funcionamiento, de modo que yo no he dejado de producir en mayor o menor medida. A estas alturas diría que he sido una creadora fecunda con una prole de seres repartidos por distintos lugares a los que muchas veces me he negado a reconocer. Y creo que este modo de vivir el proceso creativo puede resultar familiar a otros artistas, especialmente a las mujeres.

Desde el historicismo feminista, sabemos que durante mucho tiempo fue difícil reconocernos. La nueva identidad histórica de la mujer, cuestión que sobre todo cobra importancia a partir de los años setenta, sigue todavía sin haberse escrito en muchos campos o sin ocupar el lugar adecuado. Incluso a nosotras mismas nos ha costado dar por hecho, y con orgullo, qué hemos sido en el terreno del arte. Todavía hoy tenemos dificultad para encontrar las representaciones del arte feminista, al menos en la reciente historia de nuestra cultura contemporánea, especialmente la concerniente a la cultura latina, es decir,



Encuentro entre dos reinas 1988-90

toda aquella que se produce en la transnacionalidad de nuestro idioma. Para mí el “arte feminista” es el tránsito inevitable que hicimos muchas mujeres para alcanzar nuestro verdadero espacio, es decir “otro” más igualitario y diferente. Hoy sin duda se hace muy necesaria una reflexión profunda sobre si realmente llegamos al destino que esperábamos.

Vistos con la perspectiva que da el tiempo, reconozco que desde el principio mis trabajos ya definían una serie de constantes que se han ido repitiendo, aunque no fuera consciente de ello: La representación de lo femenino (con todo el espectro en el que se articula, sea bajo una identidad de género o con la reivindicación del feminismo como un trayecto necesario); la otras opciones sexuales, tanto el lesbianismo como la transexualidad o la movilidad de los estereotipos sexuales; la denuncia social y la multiculturalidad; el dolor del desamor y la soledad del ser humano... Todos ellos son, entre otros, los temas que se me han desvelado como constantes. Para explicar este mágico repertorio debo rebobinar y trasladarme a lo esencial de mi existencia. Para ello haré un esfuerzo de memoria y recordaré algunos de mis trabajos que se dispersan por estos 20 últimos años. »

He sido una creadora fecunda con una prole de seres repartidos por distintos lugares a los que muchas veces me he negado a reconocer.



El camino de Moisés 2003

» Llegué en 1977 a Madrid y en esa ciudad adopté para siempre la ciudadanía del eterno desarraigo. Mi origen chileno y el contexto de la represión política de una dictadura que me tocó vivir en el inicio de mi adolescencia (en los años setenta) serán determinantes para entender la preocupación que siempre he tenido por la denuncia de cualquier forma de represión de nuestras libertades. Esto me ha llevado a sentirme fascinada por todas las posibilidades de expresión que son contestación y revulsivo a la censura. Artistas visuales de las grandes vanguardias con marcado compromiso político y cineastas representativos de los grandes movimientos estéticos que surgen en todo el mundo son las bases que sostienen mi primer aprendizaje. Esta elección del lenguaje cinematográfico y visual se destaca con preferencia sobre otras. En 1982 realizo mi primera obra, es un sencillo y atrevido vídeo enmarcado en las supuestas categorías del videoarte. Este género estaba empezando a conocerse en España en aquel momento y era ignorado por la gran mayoría de especialistas y académicos que destacaban en la teoría y la crítica del lenguaje audiovisual. El cine era entonces el arte supremo y el vídeo estaba reducido a sospechoso experimento.

Entre actos, 1982 es el minimalista retrato de una mujer que realiza solitarios y repetitivos gestos que la relacionan con objetos y utensilios del trabajo doméstico. De una forma parecida explora en el acto repetitivo y solitario el contacto con su cuerpo como un objeto de placer. En el fondo es la representación de la opresiva soledad y repetición del trabajo doméstico y la reivindicación de la masturbación como la afirmación de la apropiación del placer individual como una vía de liberación. Con una estética que puede recordar a la Jeanne Dielman de Chantal Akerman, a quién por ese entonces yo aún desconocía, presenta una puesta en escena donde los ruidos y el silencio arrojan la soledad de la protagonista. Este trabajo que fue de los primeros en representar la masturbación femenina en el contexto

de la vídeo creación española fue permanentemente excluido de muestras y exposiciones. Sin duda la austeridad de sus imágenes y su extremado despojamiento del manierismo tecnológico y las pretensiones del vídeo que estaba de moda en ese momento pudo ser una de las razones de esta injusta omisión por parte de los críticos, casi en su totalidad hombres. Desde el principio exploré tanto la ficción como el documental. La suma y la mezcla de ambos configuran todo mi trabajo. En un pueblo de las afueras de Madrid, en el año 1984 hice mi primer documental: *Alcobendas puede ser un nombre de mujer*. Bajo la simple pregunta de ¿Qué es ser mujer? propongo a distintas mujeres de ese lugar una reflexión y una divertida constatación de la dificultad que teníamos, y creo que seguiríamos teniendo hoy, para definir un concepto aparentemente fácil y culturalmente acotado. Recibí un premio del entonces recién creado Instituto de la Mujer.

En algunos momentos de mi vida creativa he lamentado profundamente no haber tenido algunas de las ventajas de las artistas anglosajonas, que iban muchos años por delante de nuestra realidad española en lo que se refería al reconocimiento de la representación artística del feminismo de esos años. Este documental, como otros que se hicieron en ese momento, quedó en los armarios de una institución que otorgó a las manifestaciones artísticas, plásticas y audiovisuales que hacíamos en ese momento histórico y trascendental un lugar muy por debajo del que merecía, quedando subyugado a la importancia del discurso teórico y escrito irónicamente, en la sociedad mediática, que irrumpía feroz, fueron mucho más importantes los libros y las palabras que las imágenes. Creo que sería conveniente hacer un serio esfuerzo por recuperar, a través de una gran exposición, la representación visual y plástica del feminismo contemporáneo español, o quizá mejor iberoamericano. Por supuesto que creo que debería de tratarse con el mismo nivel de importancia que se ha tenido para la retrospectiva de otras vanguardias.

Voix on eine pista fue un vídeo experimental que realicé en 1987. Era un paseo abstracto y algo surrealista por la vida de un personaje ausente y perdido. En el escenario de una pista de atletismo aparecen una serie de personajes de distintas nacionalidades dando testimonio en sus idiomas respectivos (francés, portugués, inglés, alemán y español) de la vida de Gregorio Sánchez, a quién solo vemos minutos antes de iniciar su carrera en solitario en esa pista también desolada. Este absurdo rompecabezas nos da pistas contradictorias y complementarias sobre el personaje. Enmarcado por el simbolismo de los idiomas, el deporte y los nacionalismos, este vídeo pretendía sugerir que el gran problema al que la sociedad global se enfrentaría sería la desaparición de la identidad individual en pro de un indivi-duo construido, pre diseñado y planificado por una pequeña élite. El vídeo destacó en algunos festivales internacionales y tuvo especial visibilidad en una muestra organizada por Femmes Cathodiques de París en el Museo Pompidou, bajo el amparo del lamentablemente desaparecido Centro Simone de Beauvoir, que hoy deberíamos añorar para las mujeres, no sólo europeas. En este sentido creo que deberíamos hacer una reflexión profunda sobre tantas cosas e iniciativas fundamentales que hemos ido perdiendo, o las que se quedaron en el camino como sucedió también con Women's Circles, en Londres, una de las primeras distribuidoras europeas de cine realizado por mujeres. Si así lo hiciéramos a lo mejor nos daríamos cuenta que hemos pagado un precio muy alto por insertarnos en el imaginario del poder.

Mi primer regreso a Chile con una cámara se produjo en 1988. Era el momento del referéndum que convocaba nuestro gran dictador Augusto Pinochet. Después de once años de ausencia de la palabra, la expresión y la libertad, el país entero se rebeló en un solo grito y dijo: NO. Así se abrió la primera esperanza de vuelta a la democracia, que luego tardaría varios años en llegar. Las emociones más contradictorias convivieron esos días en el fondo de mi corazón. Cogí mi cámara y salí a pasear por las calles de Santiago ese maravilloso día del triunfo del NO, sin dejar de tener miedo y casi pánico cada vez que me cruzaba con un militar. *Chile, por qué no* se transformó en pequeño documental, sin ningún texto explicativo, sólo con los ruidos y las voces de la gente que gritaba consignas del triunfo de la libertad. Sólo la intervención de tres niños de 4, 6 y 8 años, explicando desde sus posibilidades de entendimiento y de lenguaje el sentido del referéndum, fueron los únicos testimonios. Lo demás fue un paseo por los rostros y el ritmo de una multitud que poco a poco, con el efecto de un caleidoscopio, se va transformando en una abstracción matérica de un cuadro que

sueno y vive para siempre. Desde ese lejano recuerdo, me doy cuenta ahora que cada vez que hay un acontecimiento político multitudinario, donde la gente colectivamente necesita unirse para protestar, el cuerpo me pide salir con mi cámara y zambullirme en esa marea humana que a veces te lleva a repetir en otro momento y por otras razones la palabra NO, como fue en todo el mundo el NO a la guerra de Irak.

Encuentro entre dos reinas de 1988-1990, fue el resultado de esa fascinación permanente que me ha producido el cine como lugar del imaginario infinito que nos hace poseer personajes y emociones imposibles de vivir en la realidad. El cine, una experiencia emocional profundamente y solitaria, el espacio de representación de sueños.

Desde mi primera infancia me acompañaron las imágenes cinematográficas. Me recuerdo que mi madre tenía pegada en la puerta de su habitación una foto, sacada de una revista, de Sean Connery (su ídolo varonil con esa medio sonrisa matadora). Yo entonces tenía seis años y no entendía por qué mi padre no quitaba a ese enemigo de la habitación. Luego descubriría que las cosas estaban en equilibrio: Él era un fan apasionado de Sophia Loren, sus labios carnosos le alimentaban todo tipo de fantasías. En mi pequeño inconsciente se me deben haber quedado grabadas para siempre las primeras señales de la infidelidad inevitable que acompaña a una pareja. Asunto éste que, luego, he podido comprobar en mi propia experiencia.

El cine fue el escondite de todas mis tristezas y alegrías adolescentes. Mis primeros grandes amores platónicos nacieron en la pantalla y mis emociones oscilaban de un género a otro, identificándome completamente con toda la ambigüedad sexual de la adolescencia. Cuando me llegó la hora de definir mi futuro fui consciente de que por ahí quería enfocar mi profesión y también supe que me metía en un mundo clasista que difícilmente daba opciones a una muchacha que vivía en un país pobre y situado al extremo sur del planeta. Fue así como hice del ver cine mi mayor fuente de aprendizaje. Ya con 10 años compinchada con el taquillero del cine de mi barrio, me veía todo lo que ponían en la sesiones dobles de esa época. ▶▶

Me doy cuenta ahora que cada vez que hay un acontecimiento político multitudinario, donde la gente colectivamente necesita unirse para protestar, el cuerpo me pide salir con mi cámara y zambullirme en esa marea humana que a veces te lleva a repetir en otro momento y por otras razones la palabra NO, como fue en todo el mundo el NO a la guerra de Irak.

» En ese contexto fue cuando descubrí dos grandes películas que me impactaron. Una en la primera sesión de Greta Garbo con Clark Gable y otro de Marlene Dietrich con Gary Cooper. La fascinación que me produjeron esas dos mujeres fue para siempre. Supongo que en ese momento se engendró en mí un deseo que luego con los años acabaría plasmándose en *Encuentro entre dos Reinas*. Un experimento de desconstrucción y reescritura, en el que utilizaba películas de las dos grandes divas del cine. Al manipularlas en el montaje, las unía en una sugerente y provocadora historia de deseo y amor entre ellas. Este vídeo ha sido reconocido como pieza de culto a nivel internacional, especialmente en Estados Unidos, donde ha sido adquirido por casi todos los departamentos de estudios de cine, de género y teoría *queer* de sus universidades.

En España, como era de esperar, estuvo fuera de la mayoría de las muestras de vídeo creación. En un prosaico afán de clasificación, los responsables de las mismas no lo consideraban vídeo arte ya que se sostenía sólo de material cinematográfico. Por suerte dentro del marco de festivales y muestras de cine de mujeres siempre se le dió el reconocimiento que merecía. La realización de un largometraje de ficción es la obsesión por la que siempre pasamos; esto nos hace a veces despreciar toda la riqueza y libertad que nos dejan otros formatos, como son los cortometrajes, las piezas más experimentales vinculadas más a la plástica visual que a la producción industrial. Conseguí hacer *Time's up!* el año 2000, mi primer largometraje, saltándome varias de las reglas del cine convencional. Es una película independiente rodada en Nueva York que cuenta la historia de una psicoanalista que decide atender a sus pacientes en un auto caravana que se desplaza por las calles de la ciudad. Las distintas historias de los personajes, en clave de humor ácido, nos llevan, entre otros, a temas como la soledad, el desarraigo, la multiculturalidad y la identidad resquebrajada por las circunstancias políticas de un individuo. La película se estrenó en el Festival de San Sebastián y luego tuvo distribución comercial. Obtuve premios internacionales en varios festivales. Para mí fue una experiencia necesaria, dolorosa como toda obra que se aleja de las convenciones, pero también por eso mismo apasionante. Esto último es lo que me anima a seguir y espero poder realizar pronto mi segundo largometraje. Siendo mujer, creo que se suman algunos aspectos de mayor dificultad. Los estereotipos de género y roles convencionales de funcionamiento misógeno prevalecen aún dentro de la industria. Las cosas han cambiado muy lentamente y no hay que dejarse engañar por las apariencias. Al menos dentro del panorama español, el cine de realizadoras que ha destacado en las pantallas, ha contado historias en las que, principalmente, las protagonistas siguen enmarcadas a roles tradicionales, ya sean madres maltratadas, moribundas o amantes sufridoras. Hay que reconocer que en general en el mundo entero las mujeres cineastas seguimos siendo una minoría y muchas de nuestras películas no consiguen la distribución adecuada. Creo que esto se modificará el día en que desembarquemos dentro de todo el espectro de los oficios de la industria, especialmente en los grandes puestos de decisiones como la producción y la distribución. Pero esto tampoco nos garantiza que a esos espacios de poder lleguen mujeres convencidas de transformar tantos estereotipos.

Quisiera hacer una breve reseña de alguna de las vídeo instalaciones y acciones que realicé en los años 80 y 90. *Largo recorrido* de 1989, se proyectaba en dos monitores. Era un diálogo de encuentros y desencuentros entre dos personajes, un hombre y una mujer, que hacían un viaje en tren llegando a una misma estación. Cada monitor correspondía a cada personaje. Eran espacios paralelos al que cada cierto tiempo los personajes se cruzaban creando la expectativa del encuentro esperado que finalmente nunca sucede. Sugiere en el fondo que hombres y mujeres estamos condicionados a vivir en lugares separados y que a pesar de que intentemos habitar el lugar del otro, nunca conseguiremos encontrarnos, en el fondo la metáfora de las relaciones como espacio más de ilusión que de realidad. *Esquizo formas* de 1991.



Encuentro entre dos reinas 1988-90

Utilizaba una columna de 3 monitores que reproducían el cuerpo humano dividido en tres partes. Se proyectaba el cuerpo dividido de diversas personas que bailaban al ritmo de una música. Poco a poco se iban mezclando los cuerpos en distintas partes y el resultado era una combinación deformante de las personas, una mujer con un tronco de hombre y pies de niño, por ejemplo u otras delirantes combinaciones. El espectador se ponía en un punto de luz desde donde debía mirar la proyección y a su vez él se veía reflejado en otra columna formada por dos espejos del mismo tamaño y puestos a la misma altura de los monitores que debía contemplar. En vez del monitor superior que correspondía a la cabeza aparecían una serie de primeros planos frontales de famosas estrellas de cine que miraban a cámara. Como consecuencia el espectador veía su cuerpo con el rostro de un famoso.

Calor city de 1996. Fue una acción que realicé en Nueva York, durante una gran nevada que hubo y que dejó cubierta de nieve y paralizada Manhattan por varias horas. La blancura de la nieve hizo que la ciudad se transformara en una gran pantalla. Con un vídeo proyector portátil, me paseé por las calles haciendo una serie de proyecciones sobre las montañas blancas de nieve que tapaban los coches y proyectaba sobre ellas. Eran imágenes del sol y las azules y cálidas aguas caribeñas de Cuba. En el fondo era sugerir con un simple acto, que en circunstancias extremas una gran ciudad con tanto poder como Manhattan, podía ser tan vulnerable a necesitar ayuda de otros lugares mucho menos poderosos y más pobres como Cuba, con su calor y su energía natural. Quedarán muchos de mis trabajos sin poder ser comentados por las limitaciones del espacio. Pero de forma muy rápida deseo hacer referencia a dos documentales a los que les tengo especial cariño. *Pekin no fue un sueño* de 1995, una pieza testimonial de lo que fue la Cuarta Conferencia Mundial de la Mujer en Beijing. Mujeres de todo el mundo que discutieron temas que creo que hoy con la perspectiva del tiempo cobran una inesperada importancia. Los últimos acontecimientos mundiales han hecho que todo el avance de los derechos humanos y políticos que afectaba a tantas mujeres del planeta y que costó tanto negociar en Beijing, hoy se ve amenazado por intereses belicistas en un mundo mucho más conservador. Las mujeres



Time's Up! 2000

de forma particular siguen sufriendo las consecuencias de las guerras y trágicamente el mundo nos demuestra que las cosas para una mayoría de la humanidad han cambiado muy poco. Este documento creo que nos invita a reflexionar probablemente en asuntos que parecen superados y que fueron pilares de batalla de los años sesenta y setenta. Sin embargo el movimiento de mujeres es hoy mucho más invisible, casi inexistente y creo que debe reubicarse. Cada vez estamos ejerciendo más el poder masculino y nos hace más cómplices y responsable del mundo que tenemos, olvidándonos del origen de la cuestión: y es que creíamos que éramos diferentes y que tocaba históricamente al menos darnos una oportunidad.

El camino de Moisés, de 2003, es un documental a modo de retrato de un personaje. En él se muestra el tránsito que hace una persona de una identidad femenina a una masculina en su búsqueda de un modelo que satisfaga su necesidad emocional. Desde ciertos postulados *queer*, algo manidos en este último tiempo, este documental propone una reflexión sobre la cuestión del género y el transgénero como categorías en constante modificación. Nos plantea el interrogante de hasta qué punto el diseño posmoderno de la identidad sexual que la sociedad de consumo nos ofrece ilusoriamente no nos puede garantizar la certeza individual de la identidad que, en el fondo, necesitamos. El documental deja de manifiesto que seguimos avocados a enfrentarnos a ese gran misterio que es la sexualidad como pulsión sostenedora de la vida y de la muerte.

Y para terminar... el desamor. Asunto universal del que no me escapo. Y es que para crear tengo que vivir y para vivir tengo que arriesgar. *Cuando amo, amo...* del año 2000. Es un cortometraje rodado en 16mm en Nueva York. Habla del amor como construcción imaginaria y por lo tanto también del desamor como pesadilla construida. Una ambigua escritora-escritor cuenta sus dolores por su amor perdido. La rabia y el dolor de sentirse abandonada-do en la inmensidad de Manhattan le hacen pensar también en la destrucción de esa ciudad "herida por años de despiadada civilización". Rodada frente al *skyline* de Manhattan desde Brooklyn, con el fondo de esas Torres Gemelas

todavía vivas, hace que hoy esa predicción fatalista del personaje se transforme en una marga ironía.

Amor veloz del año 2000. Una pieza de vídeo arte para ser proyectada en una sala grande. Por la ventana de un tren de alta velocidad, vemos el típico paisaje del sur de España. La imagen es siempre este viaje y nunca descubrimos el interior del tren. Aparece un texto escrito que corresponde al pensamiento de un supuesto personaje que va sentado frente a esta ventana. Como un homenaje a Marguerite Duras, el texto nos cuenta las percepciones que este hombre tiene de una mujer que está sentada frente a él. Supone que esa mujer está triste por la pérdida de un amor, una pérdida repentina e inesperada, un amor veloz. Su belleza le cautiva y él quisiera repararle el dolor ofreciéndole un amor tranquilo. *Lloro* del año 2004. Es una vídeo instalación. Son dos grandes pantallas confrontadas. En una aparece un llanto mío frente a la cámara y en la otra pantalla se proyectan una serie de imágenes que van pasando y haciendo un recorrido por las cosas que me han hecho sufrir. Imágenes de guerra, la muerte de mi padre, recuerdos de amores perdidos, paisajes destruidos, imágenes de películas que me han hecho llorar, etc.. Es un extenso collage largo y variado sobre el que se oye el desgarrar de mi llanto rodado de una forma tan despojada que resulta casi pornográfico...

Al finalizar este recorrido por la memoria de mi obra, siento que al fin puedo reconocer algo de mis huellas. Quizá esto me confirme que al final soy sobre todo lo que hago y que, para bien y para mal, eso es lo que queda de mí. Por eso quizá cuando he reconocido mi trabajo sin el imperativo del narcisismo, puedo disfrutar y aceptar mi amor imperfecto por la vida y por el arte. Y ya no me importa tanto hacia dónde voy ni en qué lugar me pondrán las circunstancias. Lo maravilloso es estar aquí y con la salud de sentirme viva. ¡Por fin! ❧

CECILIA BARRIGA es directora de cine. Vive en Madrid. Ha realizado numerosos documentales y trabajos de cine y vídeo independiente. Realizadora de *El camino de Moisés*, un documento reciente sobre la transexualidad en el Estado español.

jatorrizko testua 38. orrialdean

Testu hau egilearen bideografiaren eta bizitzaren oroitzapenak oinarri hartuta egindako literatur bidaia da. Bidaia 1977an hasten da, Madrilera iristean, eta azken 20 urteetan egindako bideoen ibilbidearen barrena jarraitzen du. Bere konpromiso politikoa, estereotipoen eraldaketa, Greta Garbo eta Marlene Dietrich, generoa eta transgeneroa etengabeko aldaketan dauden kategoria gisa... Horiek dira egileak lantzen dituen gaietako batzuk.

C E C I L I A B A R R I G A

Nitaz geratzen dena

Orain, geldialdi bat egin eta produkzio inkontzienteko hogeitaka urteon gauzatutako obrari atzerantz begiratzen diodala, denboraren joanaren zirrara sentitzen dut. Beharbada horrela sortzeak, emakume eta artista independentearen borondateaz sortzeak, eragingo zuen denborari sekula garrantzi handiegirik ez ematea. Hala ere, azkenean, denbora nagusitzen da, goizeko ispiluak gu geu garenaren zimur eta aztarnak erakusten dizkigun bezalaxe. Nire obra atzetik datorkit, ama arduragabe eta nartzisistaren bila ari den izaki abandonatu baten antzera, ezen amak arbiuatu egiten baitu, eta aurpegiatzen dio akasgabe jaio ez izana, ezpurutasunik gabe, eta jaingo goren baten edertasunaz. Nire lanaren beraren aurrean sentitzen dudana ezagutza eta autoritarismo zailtasun hain neurekoi hori izan da denbora askoan zehar sortze prozesuan sakontzera eraman nintzakeen hausnarketa ororen eta, horrenbestez, kategoriaren batekin identifikatzearen aurka agertzeko arrazoia. Izan ere, artista kategoria izan zitekeen, edo zinemagile, emakume, feminista edo bidean gurutzatu zitzaizkidan sailkapen ugari-etako bat. Maila praktikoan (esaterako, ikusgarritasuna lortzeko) batzuetan ez da gaizki etortzen horien konbinaketa estrategikora jotzea, nahiz eta gure identitatean aniztasuna murriztea izan dezakeen ondorio. Ez nuen, ordea, horrelakorik egin... Gudu handi baten erdian erditutako sorkariak balira bezala, ez dut nire lanen promozio eta merkaturatze egokia zaindu. Sarritan bitartekariaren eskuetan utzi ditut, ziurtasunik gabeko patu baten mendean, edo museo edo erakundeetako arduradunen armairuetako hauspean. Alabaina, abandonu hori izan da, halaber, sekula geratu ez den prozesu baten askatasun eta dinamismorako elementua. Sortzeak eragiten didan plazera erresistentzia handikoa da, eta beti izan da lanean, erran nahi baita sekula ez diodala produzitzeari utzi, neurri batean behintzat. Puntu hone-tara iritsita, esango nuke sortzaile emankorra izan naizela, hainbat tokitan sakabanatutako izaki sorta zabala duena, nahiz sarritan uko egin diodan horiek guztiak neuretzat hartzei. Eta uste dut sortze prozesua bizi izateko modu hori ezaguna gerta dakiekeela beste artista batzuei ere, batez ere emakumei.

Historizismo feministatik, jakin badakigu denbora askoan zaila izan zela gure lana ezagutzea. Emakumearen identitate historiko berriak, batik batik hirurogeita hamarreko urteetatik aurrera garrantzia hartu zuenak, idazteke jarraitzen du oraindik eremu askotan, edo dagokion tokia hartzeke behintzat. Guri geuri ere kostatu egin zaigu harrotasunez aitortzea zer izan garen artearen esparruan. Gaur egun ere zailtasunak ditugu arte feministaren errepresentazioak aurkitzeko, gure kultura garaikidearen historia berrian behintzat, batez ere kultura latinoari dagokionez, hau da, gaztelaniaren transnazionalitatean produzitzen denari dagokionez. Nire iritziz, "arte feminista" ezinbesteko arloa izan zen, emakume askok gure benetako espazioa, hau da, "beste espazio berdintasunezkoago eta desberdin bat" erdiesteko igaro genuena. Gaur egun oso beharrezkoa da, ez dugu zalantzarik, hausnarketa sakon bat egitea, espero genuen helburura egiaz iritsi ote ginen argitzeko. Denborak ematen duen ikuspegia baliaturik, aitortzen dut hasieratik beretik nire lanek jada konstante sorta bat definitzen zutela, eta horiek errepikatzen joan direla, nahiz nik horren kontzientzia izan ez: femeniñoaren irudikapena (hori egituratzen den espekto osoaz, bai genero-identitate baten pean izan bai feminismoa

ezinbesteko ibilbide gisa errebindikatuz izan); beste sexu-aukerak, hala lesbianismoa nola transexualitatea edo estereotipo sexualen mugikortasuna; salaketa soziala eta kultur aniztasuna; desamodioaren mina eta gizakiaren bakardadea... Horiek guztiak dira, besteak beste, konstante gisa agertu zaizkidan gaiak. Errepertorio magiko hau azaltzeko, atzera egin behar dut, eta nire existentziaren mamira jo. Horretarako, oroimen ahalegin bat egingo dut, eta azken 20 urteetan sakabanatutako nire lanetako batzuk ekarriko ditut gogora.

1977an iritsi nintzen Madrilera, eta hiri horretan neureganatu nuen, betiko, deserriratuaren hiritartasuna. Nire jatorri txiletarra eta nerabezaren hasieran (hirurogeita hamarreko urteetan) bizitzea egokitu zitzaidan diktaduraren zapalkuntza politikoa testuinguru erabakigarriak izan ziren, gure askatasunak zapaltzeko modu oro salatzen beti erakutsi dudana jarrera ulertzeko. Horren eraginez, liluraturik sentitu izan naiz zentsuraren aurreko erantzun eta pizgarri diren adierazpen aukera guztiez. Konpromiso politikoa nabarmena duten abangoardia handietako ikusizko artistak eta mundu osoan sortzen diren mugimendu estetiko handien ordezkari diren zinemagileak, horietatik dira nire lehen ikaskuntzari eutsi zioten oinarriak. Zinemako eta ikusizko lengoia hura aukeratzea nabarmen ageri da beste aukera batzuen gainetik.

1982an nire lehenbiziko obra egin nuen, bideo sinple eta ausart bat, bideo-artearen balizko kategorietan kokatua. Genero hori orduan ari zen Espainian ezagun bihurtzen, eta une hartan ikus-entzunezko lengoia teoria eta kritikan nabarmentzen ziren espezialista eta akademiko gehien-gehienek ez zioten arretarik eskaintzen. Zinema zen arte nagusia orduan, eta bideoa esperimentu susmagarriaren mailara mugatuta zegoen.

Entre actos, 1982, etxeko laneko objektu eta tresnekin lotzen duten keinu bakarti eta errepikakorrek egiten dituen emakume baten erretratu minimalista da. Antzeko modua baliatzen du emakumeak, ekintza errepikakor eta bakarkakoan alegia, bere gorputzarekiko kontaktua plazererako objektu gisa ikertzeko. Azken batean, etxeko lanaren bakardade itogarriaren eta errepikapenaren irudikapena da, eta masturbazioaren errebindikazioa, plazer indibidualaz jabetzea askatzeko bide gisa harturik. Chantal Akerman-en Jeanne Dielman gogoraz diezagukeen estetika batez, nik garai hartan ez nuen ezagutzen, eszenan zaratek eta isiltasunak babestu egiten dute protagonistaren bakardadea. Lan hori, espainiar bideo-sorkuntzaren testuinguruan emakumearen masturbazioa irudikatu zuen lehenetako bat, behin eta berriz utzi zuten jaialdi eta erakusketetatik kanpo. Zalantzarik gabe, bere irudien laztasuna eta une horretan modan zegoen bideoaren manierismo teknologikoa eta asmoak erabat baztertea izango ziren, agian, kritikariak, gehien-gehienak gizonetakoak ziren kritikariak ahazte bidegabe horren arrazoiak bat. Hasieratik beretik, fikzioa eta dokumentala landu nituen. Bi horien baturak eta nahasteak osatzen dute nire lan guztia. Madrilgo aldirietako herri batean, 1984an, nire lehenbiziko dokumentala egin nuen: *Alcobendas puede ser un nombre de mujer*. 'Zer da emakume izatea?' galdera sinplea harturik oinarri, toki horretako hainbat emakumeri gogoeta bat proposatzen diet, eta konstatazio bat hurrena, itxura batean erraza den eta kultur mailan ongi mugatuta dagoen kontzeptu bat definitzeko garaian genuen eta, nire ustez, gaur egun ere izaten jarraituko genukeen zailtasunaren konstatazioa. Orduan sortu berria zen Emakumearen Institutuen sari bat jaso nuen. Nire bizitzako hainbat unetan nahigabe sakona sentitu izan dut, emakumezko artista anglosaxoiarren abantailak batzuk ez izateagatik; izan ere, gure espainiar errealitatea baino urte pila bat aurreratuago zeuden, urte horietako feminismoaren arte-errepresentazioaren ezagutzari zegokionez. Dokumental hori, une horretan egindako beste batzuk bezala, instituzio baten armairuetan geratu zen, zeren eta instituzio horrek merezi zutena baino toki askoz apalagoa eman baitzuten une historiko eta transzendental horretan egiten genituen adierazpen artistiko, plastiko eta ikus-entzunezkoei, diskurtso teoriko eta idatziaren garrantziaz liluratuta baitzegoen. Ironikoki, gizarte mediatikoan, indar biziz baitzetorkigun, askoz garrantzitsuagoak izan ziren liburua eta hitzak, irudiak baino. Komenigarria izango litzateke, nire iritziz, ahalegin irmoa egitea, erakusketa handi baten bidez espainiar feminismo garai-

kidearen edo, beharbada hobeto, iberoamerikararen adierazpen ikusizko eta plastikoa berreskuratzeko. Beste abangoardia batzuei, atzera begira-koen unean, aitortu zaien maila bereko garrantziaz landu beharko litzateke, jakina.

Voix on une piste 1987an egin nuen bideo esperimental bat izan zen. Falta den eta galduta dagoen pertsonaia baten bizitzan egindako ibilaldi abstraktu eta surrealista samarra zen. Atletismoko pista baten eszenatik hainbat nazionalitateko pertsonaia batzuk agertzen dira; bakoitzak bere hizkuntzan (frantsesa, portugesa, ingelesa, alemana eta espainiera dira). Gregorio Sánchezen bizitzaren lekukotasuna ematen du; hau, pista soildu atsekabegarri horretan bere bakarkako lasterketari ekin baino minutu batzuk lehenago ikusiko dugu soilik. Buruhauste zentzugabe horrek aztarna kontraesankor eta osagarriak ematen dizkigu pertsonaiari buruz. Hizkuntzen, kirolaren eta nazionalismoen sinbolismoak esparrua mugatzen ziola, bideo horren helburua honako hau zen: iradokitzea gizarte globalaren arazo handia norbanakoaren identitatea —elite txiki batek eraiki, aurrez diseinatu eta planifikatutako norbanako baten alde— desagertzea izango litzatekeela. Bideoa nabarmendu egin zen nazioarte mailako hainbat jaialditan, eta ikusgarritasun berezia lortu zuen Simone de Beauvoir Zentroaren babesean —zoritarrez desagertua da eta emakumeok, ez soilik europarrok, etsipenez oroitu beharko genuke— Parisko *Femmes Cathodiques*-ek Pompidou Museoa antolatutako erakusketa batean. Zentzu horretan, uste dut hausnarketa sakona egin beharko genukeela galduz joan garen funtsezko hainbat eta hainbat gauza eta ekimeni buruz, edo bidean geratu zirenei buruz, horixe gertatu baitzen, esate baterako, emakumeek eginiko zinemaren europar banatzaile lehenetako bat izandako *Women's Circles*-ekin, Londresen. Hori egingo bagenu, beharbada ikusi egingo genuke oso prezio altua ordaindu dugula boterearen irudimunduan txertatu ahal izateagatik.

Txilera kamera bat neramala itzuli nintzen lehen aldia 1988an izan zen. Gure diktadore handi Augusto Pinochetek deitutako erreferendumaren unea zen. Hitzik, adierazpenik eta askatasunik gabeko hamaika urteren ondoren, herrialde osoa deiar bakar batez matxinatu, eta EZ esan zuen. Horrela agertu zen demokraziara itzultzeko aurreneko itzaropena, geroago, iristeko, hainbat urte beharko zituen. Emoziorik kontraesankorren elkarrekin bizi izan ziren egun horietan nire bihotzaren zokorik barrenekoetan. Kamera hartu eta Santiagoko kaleetan zehar paseatzera atera nintzen EZ horren garaipenaren egun zoragarrian, militar bat ikusi orduko beldurra eta, ia-ia, ikara sentitzea utzi gabe. *Chile, por qué no* dokumental txiki bat izan zen, inolako azalpenezko testurik gabea, zaratak eta askatasunaren garaipenaren kontsignak oihukatzen zituen jendearen ahotsak besterik jaso ez zuena. Lekukotasun bakarrak hiru umerenak izan ziren, 4, 6 eta 8 urtekoak ziren, eta bere ulermenaren eta hizkuntzaren mailatik erreferendumaren zentzua azaldu zuten kamera aurrean. Bestea jendetza baten aurpegi eta erritmoetan egindako pasiera izan zen, jendetza, kaleidoskopio baten efektuaz, eraldatuz doana pixkanaka-pixkanaka, betiko hotsa duen eta bizi den koadro baten materia-abstrakzio bihurtzeraino. Urruneko oroitzapen horretatik, orain konturatzen naiz jendetza biltzen duen gerta-kizun politikoa bat dagoen bakoitzean, jendea protesta egiteko elkartzen den bakoitzean, gorputzak kamerarekin ateratzea eskatzen didala, eta beste une batzuetan eta beste arrazoi batzuetatik EZ esatera eramaten zaituen giza uholde horretan murgiltzea; horixe izan zen Irakeko gerraren aurka mundu osoak EZ esatean gertatua. ▶▶

» *Encuentro entre dos reinas*, 1988-1990eko, zinema sortu izan didan liluramendu etengabe horren emaitza izan zen, zinema baita errealtatean izatea eta bizi izatea ezinezkoa zaigun pertsonaia eta emozioak eskuratzeko ahalbidetzen digun irudi-mundu mugagabearen tokia. Zinema, esperientzia emozional sakon eta bakarkakoa, ametsak irudikatzen espazioa. Nire lehen haurtzarotik lagun izan nituen zinemako irudiak. Gogoan dut nire amak argazki bat zuela bere logelako atean itsatsita, Sean Conneryrena, irribarre-erdi hiltzaileaz (amaren gizonezko idoloa zen), aldizkari batetik aterata. Nik orduan sei urte nituen, eta ez nuen ulertzen zergatik ez zuen nire aitak etsai hori logelatik kentzen. Gero gauzak orekan zeudela deskubrituko nuen: aita Sophia Lorenen jarraitzaile sutsua zen, emakume haren ezpain lodiak fantasia mota ororen elikagai zituen. Nire inkontziente txikian betiko txertatuak izango ditut, nonbait, bikote batek berezko duen leialtasunik ezaren lehenbiziko zantzu horiek. Are gehiago, kontu hori neure eskarmentuaz egiaztatu ahal izan dut geroago.

Zinema nerabegaroko nire tristura eta poz guztien gordelekua izan zen. Nire lehenbiziko amodio platoniko handiak pantailan jaio ziren, eta nire emozioak genero batetik bestera ibili ziren, nerabegaroko anbiguotasun sexualarekin erabat identifikatzen nintzela. Nire etorkizuna definitzeko ordua iritsi zitzaidanean, argi eta garbi izan nuen nire lanbidea bide horretatik eraman nahi nuela, eta mundu klasista batean sartuko nintzela ere banekien, herrialde pobre eta planetaren hegoaldeko muturrean kokatu batean bizi zen neska bati aukerarik apenas ematen zion batean, alegia. Horrelaxe iritsi nintzen zinema ikuspena nire ikaskuntzarako iturri behinena bihurtzera. Hamar urte nituela, ordurako nire auzoko zinema aretoko txartel-saltzailearekin ados jarririk, garai horretako saio bikoitzetan jartzen zuten guzti-guztia ikusten nuen. Testuinguru horretan deskubritu nituen zirrara eragin zidaten bi film handi. Bata, lehen saiokoa, Greta Garbo eta Clark Gablearena zen, eta bestea, Marlene Dietrich eta Gary Cooperrena. Bi emakume horiek eragin zidaten liluramendua betiko izango zen. Eta pentsatu beharko dut une horretan sortu zitzaidala barrenean, hainbat urte igaro ostean, *Encuentro entre dos reinas* lanean gauzatuko zen desira bat. Deseraikitze eta berridazte esperimentu bat zen, eta zinemaren bi izar handien filmak erabili nituen horretan. Muntatzean manipulaturata, batu egiten nituen, izarron arteko desira eta maitasunezko kontakizun iradokitzaile eta probokatzaile batean. Bideo hau kultuko piezatat hartu izan da nazioarte mailan, Estatu Batuetan bereziki, han unibertsitateetan zine, genero eta *queer* teoria aztertzen duten departamentu gehienek eskuratu baitute.

Orain konturatzen naiz jendetza biltzen duen gertakizun politiko bat dagoen bakoitzean, jendea protesta egiteko elkartzen den bakoitzean, gorputzak kamerarekin ateratzea eskatzen didala.

Espanian, espero zitekeen moduan, bideo-sorkuntzari buruzko erakusketak gehienetarik kanpo egon zen. Saillapen ahalegin prosaiko batean, erakusketak horietako arduradunek ez zuten bideo-artetzat jo, zeren eta bakar-bakarrik zinemako materiala zuen euskarri. Zorionez, emakumeek egindako zinema jaialdi eta erakusketetan merezi zuen onarpena eskaini zioten beti. Fikziozko film luze bat egitea da beti-beti bizi behar izaten dugun obsesioa; hori dela eta, batzuetan gutxietsi egiten dugu beste formatu batzuek eskaintzen diguten aberastasun eta askatasun guztia, esate baterako film laburrek, ikusizkoaren plastikarekin produkzio industrialarekin baino lotuagoko pieza esperimentalak eskainia. 2000ko urtean *Time's up!* egitea lortu nuen, nire lehen film luzea, zinema konbentzionalaren hainbat arau betetzeko utzi arren. Film independentea da, New Yorken erroduta, eta bere gaixoak hiriko kaleetan zehar dabilen auto-karabana batean hartzea erabakitzen duen psikoanalista baten istorioa kontatzen du. Pertsonaien historiek, umore zorrotzez aurkezturik, besteak beste norbanakoaren bakardadearen, deserritzearen, kultur aniztasunaren eta zertzelada politikoez pitzatutako nortasunaren gaietara eramaten gaituzte. Filma Donostiako Zinemaldian estreinatu zen, eta gero banaketa komertziala izan zuen. Nazioarteko hainbat zinemalditan sariak eskuratu zituen. Niretzat behar-beharrezko esperientzia izan zen, mingarria konbentzioetatik urruntzen diren obra guztiak bezala, baina zoragarri eta erakargarri halaber, urruntze horrexengatik hain justu. Eta azkeneko horixe da jarraitzeko indarra ematen didana; halaz, nire bigarren film luzea laster egin ahal izatea espero dut. Emakumea naizelarik, dena den, zailtasun handiagoko beste hainbat alderdi badirela uste dut. Industriaren barnean, oraindik ere, genero estereotipoak eta funtzionamendu misoginoaren ohiko rolak nagusi dira. Gauzak oso-oso motel aldatu dira, eta ez dugu kanpoko itxurak engaina gaitzan utzi behar. Espainiako panoraman behintzat, pantailan nabarmendu den emakumeek eginiko zinemak kontatu dituen istorioetan protagonistak, nagusiki, rol tradizioaletan kokaturik ageri zaizkigu, tratu txarrak jasaten dituzten amak izan, hilzorian dauden emakumeak izan edo sufritzen duten maitaleak izan. Aitortu behar dugu, oro har, mundu osoan zinema egiten dugun emakumeok gutxiengo bat izaten jarraitzen dugula, eta gure filmetako askok ez dutela banaketa egokirik lortzen. Nire iritziz, egoera hori industriako lanbide sorta osoan emakumeok partaidetza dugun egunean aldatuko da, batez ere erabakiak hartzen dituzten postu nagusietan, hala produkzioko nola banaketakoetan, sartzen garenean. Hala eta guztiz ere, horrek ez digu bermatzen botere-espazio horietara hainbeste estereotipo aldatzeko konbentzimendua duen emakumerik iritsiko denik.

Orain, 80 eta 90eko urteetan zehar egin nituen bideo-instalazio eta ekintzetako batzuen laburpentxo bat egin nahi nuke. *Largo recorrido*, 1989koa, bi monitoretan proiektatzen zen. Bi pertsonaiaren, gizonezko eta emakumezko baten arteko elkartzeko eta urruntze dialogo bat zen, trenean geltoki berera zihoazela. Monitore bakoitza pertsonaia bati zegokion. Espazio paraleloak ziren, eta tartean-tartean pertsonaia gurutzatu egiten ziren, sekula gertatzen ez zen topaketaren igurikapena sortaraziz. Azken batean, gizonezkoak eta emakumezkoak toki bereizietan bizi izatera baldintzatuta gaudela iradokitzen du, eta bestearen tokian bizi izateko ahalegina egin arren, sekula ez dugula elkartzerik lortuko; harremanak, errealtate-espazio baino gehiago, ilusio-espazio gisa erakusten dizkigun metafora bat da. *Esquizo formas*, 1991koa. Hiru monitoreko zutabe bat erabiltzen nuen eta haiek giza gorputza irudikatzen zuten, hiru zatitan banaturata. Musika baten erritmoan dantzan ari zen zenbait pertsonaren gorputz zatikatua proiektatzen zen. Pitinka-pitinka gorputz zatiak nahastu egiten ziren, eta horren emaitza pertsonen konbinaketa desitxuratzaila bat zen, esaterako gizonezko baten soina eta haur baten hankak zituen emakumea, edo beste konbinaketa zoro batzuk. Ikuslea argi-puntu batean kokatzen zen, bertatik ikusi behar baitzuen proiektzioa, eta aldi berean bere burua ikusten zuen, begiratu behar zien monitorean neurri eta altuera berean jarritako bi ispiluk osatutako zutabea. Buruari zegokion goiko monitorean ordez, kamerari begiratzen zioten zinemako izar handi batzuen aurrez aurreko lehen plano batzuk agertzen ziren. Ondorioz, ikusleak bere gorputza ikusten zuen, ospetsu baten aurpegiaz osatua.

Calor city, 1996koa. New Yorken burutu nuen ekintza hau, Manhattan elurrez estalirik eta hainbat ordutan zeharo geldirik utzi zuen elurte batean. Elurraren zuriaren eraginez, hiria pantaila handi bat bihurtu zen. Bideo-proiektore eramangarri bat eskuan, kaleetan barrena ibili nintzen, autoak estaltzen zituzten elurrezko mendi zurien gainean proiektzioak eginez. Kubako eguzkia eta ur karibear urdin eta beroak nituen irudietan. Helburua, ekintza simple baten bidez iradokipen bat eragitea zen, hau da, muturreko egoeretan Manhattan bezalako hiri boteretsu-boteretsu bat oso zaurgarri izan daitekeela, eta askoz botere gutxiagoko eta pobrezia handiagoko Kuba bezalako tokien, toki bero eta berezko energia dutenen laguntzaren beharrean egon daitekeela. Nire lanetako asko aipatzeko geratuko dira, espazioaren mugak direla eta. Baina bereziki maite ditudan bi dokumental aipatu nahi ditut, arin-arin bada ere. *Pekín no fue un sueño*, 1995koa, Beijingen eginiko Emakumearen Laugarren Mundu Konferentzia izan zenaren lekukotasun bat da. Mundu osoko emakumeak eztabaidan aritu ziren, gaur egun, denborak ematen duen ikuspegiak, espero gabeko garrantzia lortu duten hainbat gairen inguruan. Munduan izandako azkeneko gertakariaren eraginez, aldiz, mehatxupearan dago planetako emakume asko-askori eragiten zien giza eskubideen eta politikoen aurrerapen guztia, Beijingen negoziatzea hainbeste kostatu zena, askoz mundu kontserbazionalago bateko interes belizistak direla eta. Gerren ondorioak pairatzen dituztenak, bereziki, emakumeek izaten jarraitzen dute, eta munduak oso modu tragikoan erakusten digu gizateriako gehienentzat gauzak oso gutxi aldatu direla. Dokumentu honek, nire ustez, gonbidatu egiten gaitu itxura batean gaudituta dauden eta hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko urteetako borrokaren zutabeak izan ziren gaiei buruzko hausnarketan murgil gaitezen. Alabaina, emakume mugimendua gaur egun askoz ikusezinagoa da, ez baita ia-ia existitzen, eta birkokatu beharra du, nire ustez. Gero eta gehiago ari gara botere maskulinoa baliatzen, eta horrek, daukagun mundu honetan, konplizeago eta erantzuleago egiten gaitu; are gehiago, ahanzten ari gara arazoaren sorburua, hau da, uste izatea desberdinak ginela, eta maila historikoan aukera bat behintzat bazegokigula.

El camino de Moisés, 2003koa, pertsonaia baten erretratu gisa eginiko dokumentala da. Bertan erakutsi egiten da pertsona baten igarotzea, nortasun femenino batetik maskulino batera, bere behar emozionalak asetzeko eredu baten bila dabilela. *Queer* oinarri batzuetatik, erabili samarrak azken aldiak, dokumental honek genero eta transgeneroaren kontuari buruzko hausnarketa proposatzen du, etengabeko aldaketan leudekeen kategoria gisa harturik horiek. Eta galdera bat planteatzen digu, honakoa: kontsumo-gizarteak modu amatezkoan eskaintzen digun sexu-identitatearen diseinu posmodernoak zein puntutaraino ezin digun bermatu, azken batean beharrezko zaigun identitatearen ziurtasuna. Dokumentalak agerian uzten du sexualitatearen misterio handi horri, bizitzaren eta heriotzaren euskarri gisako irrika horri, aurre egin behar diogula ezinbestean.

Eta amaitzeko... desamodioa. Ihes egiten ez diodan gai unibertsala. Izan ere, sortzeko bizi egin behar dut, eta bizi izateko arriskatu. *Cuando amo, amo...*, 2000koa. Film laburra da, 16 mm-tan errodatua New Yorken. Maitasunaz ari da, irudimenezko eraikuntza gisa, eta horrenbestez, desamodioaz eraikitako amesgaizto gisa. Idazle emakumezko-gizonezko anbiguo batek galdutako maitasunak eragin dion mina kontatzen du. Manhattango handitasunean abandonatuta sentitzearen amorru eta minak “*zibilizazio ankerraren urteez zauritutako*” hiri horren suntsipenaren ideia dakarkio gogora. Manhattango *skyline*-aren parean errodatuta, Brooklyn-etik, hondoan artean bizirik zeuden Dorre Bikiak dituela, pertsonaiaren iragarpen fatalista hori ironia latz bihurtu zaigu azkenean.

...Kontsumo-gizarteak modu amatezkoan eskaintzen digun sexu-identitatearen diseinu posmodernoak zein puntutaraino ezin digun bermatu, azken batean beharrezko zaigun identitatearen ziurtasuna.

“Amor veloz”, 2000koa. Areto handi batean proiektatzeko bideo-artekeo pieza bat. Lastertasun handiko tren baten leihotik, Espainiako hegoaldeko ohiko paisaia ikusten dugu. Irudia beti-beti bidaia hau da, eta sekula ez dugu trenaren barnealdea ikusten. Testu idatzi bat ageri da, leiho honen parean eserita doan balizko pertsonaia baten pentsamendua. Marguerite Durasi eskainitako omenaldi baten antzera, gizonezko honek bere parean eserita dagoen emakumeaz dituen pertzepzioak kontatzen dizkigu testuak. Emakumeak, amodio bat galdu duelako, triste dagoela uste du, galera bat-bateko eta ustekabekoa izan baita, maitasun bizkor bat. Emakumearen edertasunak liluratzen du, eta berak atsekabea gozatu nahi lioke, maitasun lasaia eskainiz.

“Lloro”, 2004koa. Bideo-instalazio bat da. Aurrez aurre jarritako bi pantaila handi dira. Batean nire negar bat ageri da, kamera aurrean, eta beste pantailan irudi-sorta bat proiektatzen da, sufrimendua eragin didaten gauzetan barrena ibilbidea eginez. Gerrako irudiak, aitaren heriotza, galdutako amodioen oroitzapena, suntsitutako paisaia, negar eragin didaten filmetako irudiak, etab. Collage luze eta askotariko bat da, eta gainean nire negar urratua aditzen da, hain modu biluzian errodatuta egonik ezen ia-ia pornografikoa gertatzen baita...

Nire obraren oroitzapenetan egindako ibilbidea amaiturik, sentitzen dut azkenean nire aztarnetatik zerbait ezagut dezakedala. Beharbada horrek guztiak berretsi egingo dit, batez ere egiten dudana naizela eta, onerako edo txarrerako, horixe dela nitaz geratzen dena. Horregatik, agian, nire lana nartzisismoaren trabarik gabe ezagutu dudanean, bizitza eta artearekiko nire maitasun akasduna goza eta onar dezaket. Eta dagoeneko ez zait axola norantz noan, ezta zertzeladek zein tokitan jarriko nauten ere. Zoragarria hemen egotea da eta bizirik nagoela sentitzeak ematen duen osasunarekin. Azkenean! ❧

CECILIA BARRIGA zinema zuzendaria da. Madrilen bizi da. Dokumental ugari eta zinema eta bideo independentearen inguruko lan asko egin ditu. *El camino de Moisés*, Espainiako Estatuko transexualitateari buruz duela gutxi egindako dokumentuaren zuzendaria da.

Zenbait ohar lesbianismoaren inguruan

Lesbianismoaren historia bat eraikitzeke saio orok —dela soziolo-
gikoa, dela Arte Historiaren ikuspegitik eginikoa— berarekin darama
isiltasunari, ezabatzeari, okerreko irudikapenari eta aurreiritziari aurre
egitea, eta horrek oztopo izugarriak jartzen dizkio ikertze eta idazte
historikoari.

Nola liteke historia bat berreraikitzea partzialak, absenteak, ezkutatuak, ukatuak, ulertezinak, tribalizatuak eta ezabatuak izan diren frogetatik abiatuta? Ikerketa historikoaren metodologia tradizionala, eta hedaduraz historia-
ren izenean idatzitako testuen kalitatea ebaluatzeke erabiltako balio-sistema, nahitaez gaideterminatzen du lehen iturrien lehentasunak. Baina zer gertatzen da lehen iturri horiek existitzen ez badira gobernuek ez dutelako subjektu historikoa kontuan hartu edo nolabait dokumentatu; edo aipatu subjektu horien jazarpen politikoak eta sozialak isiltasunean jardutera eraman dituelako; edo aurreiritziak direla-eta familiek eta biografoek lekukotza edo froga gisa erabil zitezkeen agiriak, hala nola gutunak eta egunkariak, suntsitu dituztelako? Ulergarria da zenbait lesbear historiagilek sinetsita egotea dakigun edo eskura dugun baino informazio gehiago dagoela iraganeko lesbianen inguruan eta, horrenbestez, lehen iturri gehiago eta historia tradizional gehiago azaleratuz joango direla. Baina hori bezain erraz suposa liteke eskura dauden lesbianen eta lesbianismoaren froga idatziak XIX. eta XX. mendeetako Ipar Amerikako eta Europako historian lesbianek edo lesbianismoak izan zuten presentzia baino dezente gutxiago izatea.

Zenbait adituk, hala nola Lillian Faderman eta Barbara Smith Estatu Batuetan, Ilse Kokula Alemanian eta The Lesbian History Group Erresuma Batuan, indusketa eta birkontestualizazio praktika historiko tradizionalen bidez ekarpen baliotsuak egin badituzte ere Europako eta Ipar Amerikako lesbear historia ulertu eta eraikitzeke orduan, haiek eta beste batzuek idatzitako testu argitaratuak beti hasten dira lesbianak ikusgai bihurtzeko sortutako arazo bereziak zerrendatuz, patriarkatuak erabaki eta arrakasta handiz ikusezin bihurtu baikaitu. Are maizago, gizarte patriarkalek ez diete emakumeei lesbiana izateko aukerarik eman, eta, gauzak horrela, izugarri zaila da lesbear dokumentuak egin eta transmititzea.

Londonen kokatutako The Lesbian History Groupen arestiko *Not a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History, 1840-1985* idazlanaren sarreraren azpimarratzen dira lesbianismoaren historiagileek topatzen dituzten arazoetako batzuk: “Emakumeen historia idaztea zaila da, zeren eta gizarte patriarkal (hots, gizonen interesean antolatutako) batean iturri gutxiago baitaude emakumeen inguruan, eta daudenak baztertuak izan dira «garrantzi gutxiko» jota, edo aldatu egin dituzte.



Mary Beth Edelson *Some Living American Women Artists/Last Supper* 1972

...izugarri zaila da lesbiar dokumentuak egin eta transmititzea.

Historiagile feministaren zeregina da, aurrena, emakumea ahanzturatik erreskatatzea, eta gero emakumeen esperientzia interpretatzea beren garaiko gizartearen testuinguruan. Hori lesbianismoaren historiagileari ere aplika dakiok. Haren kasuan, alabaina, iturrien arazoa mila bider handiagoa da. Hasteko, informazio esplizitu askorik ez dago iraganeko lesbianen bizitzaz, nahiz eta seguru asko orain dakiguna baino askoz gehiago egon. Gainera, material garrantzitsu asko baztertu egin dute garrantzirik ez zuelakoan, edo haren munta ez dute ikusi bestelako teoria batzuetako ikertzaileek. Gauza batzuk baztertuak izan dira «pribatuak» direlakoan, edo familia eragotzi edo irakurlea asaldatzen dutelakoan. Dauzkagun froga asko eta asko distorsionatu dituzte zenbait historiagilek, hala nahita edo ezjakintasunagatik lesbiar bizitzak «normal» heterosexual bihurtu baitituzte. Emakumeekin ezikusariena egin daiteke, baina lesbianak erditik kendu beharra dago. Lesbianek ez ohi dituzte beren bizitzen inguruko agiriak uzten. Eta uzten dituzten horiek alboratu egin ditzakete zalantzarik gabe lesbiana moduan identifikatuko litzuketan xehetasunak?.

Izan ere, historiaren arazo politiko handienetako bat, konstruktio filosofikoa zein diziplina akademikoa den aldetik, hauxe baita: idatzi —hau da, existitu— egin daitekeela bakar-bakarrik existitu egin den eta oraindik existitzen den horretatik abiatuta. Gainera, historia ez du erabakitzen bakarrik aurretik (jadanik) bizi izandako esperientziako mundu material bat existitzeak; beharrezkoa da orobat jadanik bizi izandakoaren agiriak existitzea eta zuzenak izatea, baita agiri horien interpretazioa ere. Kontuan hartuta *guk* ezagutzen dugun historia gizonen gailentasunaren narratiba bat dela, alde batera utzita nolako asmo subertsibo edo produktibo ematen diogun interpretatu edo erabiltzeko orduan, teorikoki nola espero liteke utzitako froga dokumentalek

lesbianen esperientzia hausnartzen duen edo harekin bat egiten duen lesbianismoaren inguruko informazioa ematea?

Lesbianismoaren historiak behin eta berriro aurre egin behar dio historiaren oinarritzko premisa sakonenari, aztertu egin behar baitu ez bakarrik arrasto dokumental moduan utzi dena edo ez dena (eta haiek dekodetu orainaren lente distorsionatuaren bidez), baizik eta gainera aurre egin behar dio emakumeek heterosexualitateari asimilatu izanari, eta zergatik gertatu zen arakatu. Izan ere, lesbianak, oraingoak eta iraganekoak, ulertzeko, aitortu egin behar dugu lesbianek heterosexualitatearen narratiba politikoki inposatutik ihes egiteko bide gogor irabazitako bat osatzen duten parametro historikoen barruan funtzionatzen dutela. «Lehentasun sexuala» bezalako hitz gaizki aukeratuak oraindik ere erabiltzeko moztarrotu egiten du heterosexualitatearen funtzio hertsagarria premisa faltsu bat abiapuntu hartzean: genero bereko pertsonenganako afektua genero desberdineko pertsonenganako afektuaren baliokide egitean (nahiz eta «lehentasun sexuala» normalean gay edo lesbiar jendea izendatu edo etiketatzeko erabili ohi den). «Lehentasun sexualak» ezinezko egiten du, gainera, lesbianak edo lesbianismoa ulertzea, gure historia zein gorputzak jardueraren esparru mugatuta baztertzeko dituen.

Lesbianismoa argi eta garbi enuntziatzen denean irudikapen testual eta ikusizkoan ere, irakurleak, ikusleak eta kritikariak sarritan erabakita agertzen dira jaramonik ez egitera. Barbara Smithek *Home Girls: A Black Feminist Anthology* liburuan egiten duen sarreran ematen den adibidea ezaguna egin beharko litzazkieke saiakera hau irakurtzen duten iparramerikar gehienei, zerikusia baitu 1982an bai Pulitzer Saria bai 1985ean makina bat nominazio lortuko zituen Hollywoodeko film

baten oinarrian zegoen American Book Saria irabazi zituen liburuarekin: Alice Walkerren *The Color Purple*. Lesbianismoa, eta era berezian lesbianismo beltza, gauza aipaezin egiten duten indarren inguruko bere ikerketan, Smithen idazten du Alice Walkerren *The Color Purple* eleberrri zoragarria dela, modu ezin garbiagoan deskribatzen duelako gaur egungo feminismo beltzaren jatorriak gure amen bizitzetan, kasu honetan Hegoaldeko landetan bizi ziren emakume txiroak. Mugarria ere bada bai edizioaren munduan bai literatura beltzaren alorrean, modu original eta baikorrean deskribatzen baitu lesbier harreman beltz bat. Ez da harritzekoa, *The Color Purple* filmaren aho bateko kritika onetan, kritikari zuriek nahiz beltzek argi eta garbi uko egitea liburuaren benetako gaia aipatzeari ere².

Lesbianak ez ikustearen eta ez izendatzearen antzeko adibideak, ares-tiagokoak, milaka aurki daitezke. 1990ean argitaratutako Berenice Abbottren argazki liburu batean, Muriel Rukeyser, sarreran, gogor ahalegintzen da irakurlearen arreta Abbottek James Joyce, André Gide eta Jacques Cocteauren egindako argazkietara zuzentzen, baina ez du aipatzen Abbottek 20ko hamarkadako zirkulu kultural garaietako Senaren ezkerreko lesbiana taldeari ere argazkiak egin zizkiola, eta Abbottren lesbier zirkulu xarmanta banan-banan irudikatzen duela Jane Heap, Sylvia Beach, Eugene Murat Printzesa, Janet Flanner, Djuna Barnes, Edna St. Vincent Millay eta —haien arropa eta itxurei erreparatuta— liburuan agertzen diren hainbat eta hainbat emakumeren argazkietan³. Abbottren lesbianismoa ez aitortzea haren arte edo gaiak ez ulertzea da. Ez aitortze horrek funtzionatzen du halaber lesbianein gure kultur historian sartzea ukatzeko, eta hartara erregimen heterosexualek bereganatu egiten ditu haiek arrazoirik gabe. Era berean, Abbottren garaikide Claude Cahun argazkilaria frantziarraren lesbier bizitza eta artea estreinako aldiz erakutsi zen atzera begirako zabal batean Musée d'Art Moderne de la Ville de Parisen 1995ean. Cahunen lana 30ko eta 40ko hamarkadetan egindako zenbait auto-erretratu desfaiatzaile, ironiko eta begirada zuzenekok osatzen dute batik bat, baina arestian egindako haren lanaren katalogoetan sartutako testu heterosexualistetan ez da kontu hori aski esplikatzen⁴. II. Mundu Gerra aurreko Parisen zegoen lesbier azpikulturaren berri jakitea behar-beharrezkoa da, arte historiaren tresna den aldetik, Cahun (edo Abbott) ulertzeko; baita frantses apur bat jakitea ere, batez ere kontuan hartuta Cahunek Suzanne Malherbe bere maitalearekin elkarlanean jardun zuela bere foto-muntaia askotan. Lesbier bizitzaren berezitasunak, historian geratu diren moduan eta esperientzia sozialean oinarrituak, oraindik ere ez dira arte historiako tresna egoki jotzen, are gutxiago tresna beharrezko. Zenbatetan ez didate galdetu arte historiagile eta kritikari heterosexualek, ardo baso batzuk edan ondoren, ea garrantzi handia ote duen artista bat lesbiana edo gay izateak? Esan dezadan gutako askorentzat oso garrantzitsua dela; eta argi dago egundoko garrantzia eman diotela gobernuek, lehen eta orain, gure aurkako lege eta bestelako debekuak bideratu baituzte, eta bideratzen jarraitzen dute.

Estatu Batuetako lesbianismoaren historian inflexio puntu garrantzitsu bat izan zen 70eko hamarkada.

Baina beharbada, *The Color Purple*ren inguruko isiltasunaren kasuan bezala, Abbott, Cahun eta beste batzuen artean lesbianismoa ez aipatzea lotuta dago heterosexuallitatearen inperatibo ideologikoari: hots, lesbianismoa ezin dela aipatu edo erakutsi *modu baikorrean egiten bada*. Itxura denez, lesbianismoa goraipatzea —ez deskribatzea bakarrik— gauzarik aipaezinena da. Zeren Abbottren lagun eta maitaleen erretratu fotografikoek, Cahunen autoerretratuek eta Walkerren fikzio narratibak duintasunez eta onespenez erakusten baituzte bai lesbianismoa bai giro horretan bizi diren emakumeak.

Lesbianak diren artista eta idazleak eta lesbiarrak diren arte eta literatura produkzioak aintzat ez hartzea lesbianismoak bizitza sozial eta politikoan —eta akademikoan— topatzen duen gaitzespenarekin batera doa. Marilyn Fryek “A Lesbian’s Perspective on Women’s Studies”-en oharatarazi zuen bezala, Estatu Batuetako emakumeen azterketa departamentuak tematuta daude emakumeen kontzeptu batekin, zeinak era oldarkorrean onartzen baitu emakumeen heterosexuallizazioa gauza normal bezala, eta lesbianak baztertzeko gauza berezko edo saihestezin gisa. Fryek birpentsatzea iradokitzen du nolakoa izan litekeen politika sexuala unibertsitatean politika heterosexistatik ez balego: “Irudika dezagun gure programek ematen duten irakaskuntza heterosexuallistaren benetako ifrentzia. Irudika ditzagun unibertsitate handi bateko hogeita hamar irakasle serio eta egunero aritzea emakumei modu irmo eta sendoa ematen lesbienak izan daitezen, lesbiana moduan bizitzeko ideia eta trebeziak ikasten laguntzen, lesbianismoaren eta feminismoaren, eta heterosexismoaren eta sexismoaren arteko lotura erakusten, ulertzen laguntzen gizon banakoek nola diharduten emakume banakoak patriarkatuaren lerroetan mantentzeko. Irudika dezagun geure burua argi eta aktiboki aritzea emakumei ez daitezela ezkondu aholkatzen, ez dezatela larrutan egin, ez daitezela ezein gizonekin lotu. Irudika dezagun geure burua lesbier literatura, poesia, historia eta arte mordo bat irakasten emakumeentzako ikastaroetan, eta irakaskuntza hori lesbier pertzepzio eta sentiberatasunaren ildotik eramatea”⁵.

Lesbianen existentzia baieztatu eta onartzen duen lesbier ikuspegi batetik, lesbianein eta lesbier arteaz idaztea haien defentsan aritzea da berez; Europak eta Estatu Batuek gizonen arteko artista zuriengan pilatzen dituzten artikulak, monografikoak eta dirua onespen politiko eta kultural forma bat den era berean. Lesbiana gehiago existitzeko dugun eskubidea eta geure ondare kulturala izateko dugun eskubidea defendatzeko beharra onartzeko prest egon ezean, gure historiak, baita gure orainak eta etorkizunak ere, galduta, ukatuta, garrantzigabetuta eta kaltetuta egoten jarraituko dute.

Izan ere, ezinezkoa baitzaio lesbianismoaren historiari espazio kultural antzemangarri batean sartzea lesbianak berak ikusgaiagoak izan arte beren/geure garaian. Geure lesbier nortasunean jarraitu ezean, geure burua orainean halakotzat artikulatzen ez badugu, historiak gu ezabatzen jarraituko du, inondik ere, eta etorkizuneko lesbier historiagileei zatiak eta puzzleak besterik ez zaizkie iritsiko, gaur egun iraganetik iritsi zaigunaren antzeko zerbait. Inposatu diguten buru-zentsuratik askatzea da beharbada gaur egungo lesbianein aurre egin beharreko arazo funtsezkoenetako bat. Nahikoa da kultur material oso desberdinak topatzea, hala nola Marguerite Yourcenar idazle frantziarra edo *New York Daily Newsek* Ellen Degeneres-i egindako elkarrizketa, lesbianen buru-ezabatzea zein zabaldua dagoen ikusteko⁶. Eta Estatu Batuetan ikusteko nago oraindik lesbianak beldurtuta, buru-isilduta eta ezkutata ez dauden instituzio akademiko edo egoera bat: emakume horiek ez dituzte bizimodu heterosexualek eraman nahi, baina hala ere ez dira gai jendaurrean beren burua lesbiana moduan aitortzeko.

Estatu Batuetako lesbianismoaren historian inflexio puntu garrantzitsu bat izan zen 70eko hamarkada, orduan lesbianismoa aukeratua, goraipatua eta kulturalki enuntziatua izan baitzen bigarren uhineko feminismoaren antolatze askatzailearen barruan. Lesbiana banako



Bernice Abbott *Self Portrait* 1930

batzuek beren burua halakotzat jo bazuten ere 1970 baino lehen, emakumeen askapen mugimenduaren diskurtsoan berbalizatu zen lesbianismoa, orduan bihurtu zen estetiko, kolektibo eta era aktiboan erakutsia barnekotasunetik, aretotik, tabernatik kanpo. Emakumeen Askapen Mugimenduaren garaian, eta feminismo ofizialeko buru-definitutako heterosexismoaren ahaleginak gorabehera, bihurtu zen lesbianismoa hori, arazo, aztergai, eta saiatu zen ihes egiten idiosinkrasia pertsonalen, eskandaluaren, esamesen edo atzera egin beharreko zerbaiten inguruko taxonomiatatik, kategoria horietan lesbianismoak gaizki funtzionatu baitzuen.

Ez da, beraz, harrigarria lesbianismoaren historia 1970ez geroztik baka-rrik sortu izana ikerketa akademikoaren esparruan, une hartantxe, eta antza denez aurreneko aldiz historian, lesbianek beren burua talde gisa agertu baitzuten, hau da, eta horrenbestez, historia bat *izan* zezakeen jende moduan. Kontuan izanik historiaren ideiarekin beraren oinarrian inperatibo kategoriko bat onartzea dagoela, ulertzea badagoela halako jarraitasun zentzu bat gauzen ego jendearen antolaketa formal baten bidez —dela nazio kontzeptua (Amerikako Estatu Batuak), kultura (japoniarra), erlijioa (kristautza) edo erlazioatuta dauden objektu edo formen produkzioa (pintura abstraktua)—, ezin izango litzateke lesbianen historiarik izan, aurrena lesbianek beren burua entitate gisa, denbora eta espazioan barrena (eta, lesbiar identitatearentzat garrantzitsua, nazio eta kultur mugetan barrena) bizi den jende moduan irmoki aitortuko ez balute, eta identitate kolektiboa egokituz aitortzen zaion jende gisa, edozein talde aitortutako kideen artean existitu ohi diren desberdintasunak gorabehera. 70eko hamarkadako emakumeen askapen mugimenduan lesbianek lesbianismoaren izenean erabilitako energia pertsonal eta kolektiboek lesbiana moduan bizi nahi eta ahal zuten emakumeen kopurua areagotzen ere lagundu zuten⁷.

Abbotten lesbianismoa ez aitortzea haren arte edo gaiak ez ulertzea da.

Aldi berean, badirudi Estatu Batuetako lesbiana askok 70eko hamarkadan egindako aitortpen kultural orokorra oraindik ere askok eta askok ez dutela “nahikoa” irizten bermatzen duenik historian zein kultura herrikoian sartuko garenik. Edo beharbada horrexegatik, 70eko hamarkadan hain modu ozenean aitortua izanagatik, geroztik egindako azterketa historikoei hura murrizten saiatu dira eta horretan diraite oraindik ere. Lesbianen eta lesbianismoaren ezabatze eta murrizteaz diodana 70eko hamarkadako narrazio historikoetatik ateratzen dut; modu berezian kezkatzen nau arte mugimendu feministak jasandako heterosexualizatzak.

Estatu Batuetan 70eko hamarkadan sortutako arte mugimendu feministaren gainean teoria historikoa aplikatu beharra dago oraindik, edo hura beste nolabait aintzatetsi akademizismo maila batekin edo mugimenduak ondoren lpar Amerikako arte praktikan izan duen eragin errealarari dagokion arreta kultural bat jarrita. Argudio hori hedatu beharrean, 70eko hamarkadako arte feministari eskaini izan zaion kultur arretaren adibide batzuk jarri nahi nituzke, lesbianismoaren ezabatzearen arazoa gaur egungo artearen historiaren testuinguruan kokatzeko, arestian produkzio gutxi batzuen bidez artikulatuta agertu den bezala.

1996 arte, bi erakusketa antolatu dira Estatu Batuetako museoetan, 70eko hamarkadako arte mugimendu feministako lanak argi eta garbi erakusteko (eta hala izendatuta): “Division of Labor: ‘Women’s Work’ in Contemporary Art” (1995), Bronx Museum of Art-ek antolatu eta Los Angeleseko Museum of Contemporary Art-era eramana; eta “Sexual Politics; Judy Chicago’s *Dinner Party* in Feminist Art History” (1996), Armand Hammer Museum-ek University of California, Los Angeles-en antolatu. Bi erakusketa horiek uko egin zioten 70eko energia artistikoa arte mugimendutzat hartzeari, eta 80ko eta 90eko hamarkade-

Faith Wilding *Waiting* 1971

tako artea ere sartu zuten; komisarioen erabaki horrek murriztu egiten du hirurogeita hamarrek hamarkadak izan zuen rol sortzailea. Feminismoaren eragina hiru hamarkadatan luzatzeak saihestu egiten du lehen hamarkada, 70ekoa, izan zen mugimenduzat iragartzea, eta hartara joera hutsa izatera murrizten du arte feminista. Aldi berean, ordea, erakusketa haiek oharkabean airtzen zuten 70eko hamarkadaren rol formatzailea haren ondoko produktu plastikoetan, arrazoi simple batengatik: erakusketaren lehen lanen data 60ko hamarkadaren amaiera eta 70eko hamarkada baitira. *Sexual Politics* erakusketak arte historiaren ibilbide korapilatsuago eta sukar handiagoz kuestionatutako bat kartografiatu zuen, 70eko hamarkadaren amaierako pieza zentral baten inguruan, Chicagoren *The Dinner Party* (1972-79), 70eko, 80ko eta 90eko dozenaka eta dozenaka emakume artista kokatu baitzituen. Chicagori emandako zentraltasun fisiko zein komisariatze aldetiko hark 70eko hamarkadako feminista bat baino gehiago behartu zuen erakusketan parte hartzeari uko egitera⁸. Bai “Division of Labor”-ek bai “Sexual Politics”-ek argi eta garbi heterosexualizatu zuten 70eko hamarkadako arte mugimendu feminista, lesbianek egindako eta lesbianez egindako artea aipatu gabe utzi eta testuinguru okerrean kokatuz. Lesbianismoaren gainbehera ageri da erakusketaren izenburu guztietan. “Division of Labor” izenak berehala iradokitzen du banaketa heterosexual hori, zeinaren azpian emakumeak gizonen neskame, etxeokande eta emazteak bihurtzen baitira; konnotazio hori berretsi egin zuen komisarioak etxeko artisautza tradizioarekin elkarreaginean ari den artean pisu berezia jarri izanak. Gizonezkoek egindako 80ko eta 90eko hamarkadetak artisautzan inspiratutako artea barne hartzean, “Division of Labor”-ek hartutako komisariatze jarrerak halako gizon-emakume elkarrizketa bat proposatzen zuen, baina ez zituen aintzat hartzen lesbian emakumeen eta ez lesbianen arteko ez elkarrizketa ez eztabaidak.

Harmony Hammond izan zen *Division of Labor*-en egon zen lesbiana bakarra. Nahiz haren lan publikoak lesbianen ikusgaitasunaren alde egin artista, idazle eta hezle gisa⁹, erakusketan sartutako Hammonden *Floorpieces* lanaz jardun zuen komisarioak katalogoko artikuluko batean, soil-soilik minimalismoaren testuinguruaren ikuspegitik; areago, Carl Andre-ren aipamena eginez¹⁰. Jakina, historiagileek eta kritikariek jarraitzen badute artelan bakoitza gizonetzko artista (zuri) ospetsu(ago)en arteari lotzen, lesbian artea —*edozein* arte— ulertzeko aukerak oso murriztuta geratuko dira. *Sexual Politics* erakusketari dagokionez, izenburuaren heterosexualizazioa kolonizazio kultural mota bat da berez; izan ere, *Sexual Politics* Kate Millett-en liburu ezagunenaren izenburua baita, heterosexualitatea gogor kritikatzeko zuen harena. “Sexual politics” terminoa orokortu eta erabat neutro bihurtu izanaren konplizea denez (“hori genero konturen bat da, ez?”), heterosexualitateari kritika egiteko esamoldetzat jo beharrean, erakusketak ez ditu aintzatesten izen bereko liburuaren ez lesbian egiletza ez lesbian mamia.

Izan ere, bi erakusketek bazterreko gai izatera kondenatzen dituzte lesbianismoa eta lesbianak. Nahiz eta *Sexual Politics*-en lesbian artista gehiago egon (hala nola Tee Corrine, Nicole Eisenman eta Cheryl Gaulke), erakusketaren instalazioan lanak argitu gabe gertatzen dira, desberdintasunaren ideia esparru opakuan harrapatuta. Agian esanguratsua da bi erakusketek uko egitea 70eko hamarkadako lesbian feminismoak eta haren praktikatzailerik patriarkatuari eta emakume heterosexualizatuari egindako kritika aztertzeari. Ilustrazioak eta deskribapenak bakarrik eskaintzea —hau da, artelan marjinal batzuk sartzea, baina haien testuinguru aipatu gabe— praktika ezagunenetako bat dela dirudi identitate-politika guztien benetako mamia zapuzteko. Hartara, jendeak baiezkota egiten dio lesbianismoari haren jazarpena aitortu gabe, “genero” hitza erabiltzen du baina ez du sexismoaz hitz egin nahi, edo “arrazia” hitza idazten du benetako arazoa arrazakeria denean.

70eko hamarkadako arte feministaren inguruko arte historiaren esparruan gaur egun eskura dagoen testu orokor bakarra *The Power of Feminist Art* da, Norma Broude-k eta Mary D. Garrard-ek editatua, eta lesbianen “aipamenak” hamaika orritan besterik ez dira egiten 318 orriko lan horretan¹¹. Lesbianen egiten zaizkien aipamen zuzen baina hala ere iheskorrek hamazortzi laguntzaileen artean aukeratutako lau lesbianek (ni barne) egiten dituzte, baita liburuaren editoreetako batek ere. Liburuan biltzen diren hamazazpi saiakeretako bat erabil zitekeen eta behar zen lesbianismoa aztertzeke, kontuan izanik lesbianismoa teoria eta praktika gisa gai banatzaile,

eztandagarri eta erradikalenetako bat izan zela 70eko hamarkadako ekintzaile feminista eta artisten artean. Editoreak, baita laguntzaile lesbianak zein ez lesbianak ere, jabetzen dira lesbianismoak jokatu zuen paper garrantzitsuaz 70eko hamarkadako feminismoaren gizarte antolaketa (batez ere Kalifornian, hain zuzen ere liburuaren lehen foku geografikoan), ez alferrik laguntzaile denek (ni izan ezik) parte hartu baitzuten 70eko hamarkadako mugimendu feministan, eta horregatik esperientzia zuzena zeukaten garai hartan lesbian kultur adierazpenak inguratzen zituen enuntziatio eta errepresiozko ziklo nahasian. Baina artista plastikoei erabilitako irudikapen-estrategiak ezin dira azalera iritsi narrazio historikoan, narrazioak uko egiten badio hegemonia ikertzeari aipu mailatik haratago, azaleko baieztoko mugimenduen mailan geratzen bada “lesbiana” (edo “emakumea” edo “beltza”) bezalako hitzek daramatzaten eta iradokitzen dituzten historia konplexuen aurrean. Antza denez, lesbianismoa, 70eko hamarkadako arte eta aktibismo feministaren konpromiso kritikoenetako bat, pentsaezina da oraindik ere, ezin da hartaz hitz egin edo haren inguruko ezer argitaratu, hogeita bost urte gerorago.

Jakina, kultura korrante nagusiak garrantzizgabe eta baliogabe jotako kultur materialekin konpromiso jarraitua izan duten kritikari, intelektual eta historiagileek duten arazo handienetako bat da gure ahaleginek ez dutela erraz izaten gure lana aurrera eramateko behar ditugun baliabideen saria. Lan gehiago egin behar dugula espero izaten da —liburuetan agertzen ez diren irudi eta agiriak aurkitzea eta katalogatu gabeko artxibategi materialean arakatzeari—, baina gugandik espero izaten da orobat jabetzea gure lana aurrera eramateko diru gutxiago emango zaigula. Eta sarri askotan, hats ematen zaigunean hobekien egiten dugun hori egin dezagun, eta onartzeko prest gaudenean gure lanerako izango ditugun baliabideak arnasten dugun airea eta bizidunen artean ematen dugun denbora izango direla, ez askoz gehiago, gure ahaleginek sabotaia topatzen dute oraindik. Ez da aldaketa ikusgarririk gertatuko lesbian esperientzia eta lesbian kultura mugatzen dituen egoeran, hariak eta misoginia eta bestelako esplotazio indarrak normalizatzen dituen egoera politikoa era nabarmenean aldatzen den arte. Identitate-politikaren ustelkeriak asmatutako formulazio gaiztoenetako bat da gorputz kulturalki markatua foto-sesioan, panel akademikoan, unibertsitateko katalogoaren azalean edo bestelako irudikapen antzetzuetan erakustera gonbidatzen dituzten emakumeak, afro-amerikarrak, chicanoak edo lesbianak. Gure irudiak erabiltzen dira gure mendekotasunaren errealtate mozorrotzeko. Badakigu zenbateraino erabiltzen gaituzten hitz egiten saiatzen garenean eta inork entzuten ez duenean, eta inork begiratu nahi ez dionean ekoizti dugun lanari, edo hartaz hitz egin nahi ez duenean. ◀

Laura Cottingham arte kritikari eta bideo egilea da. *Besteak beste*, *Not for Sale* (1998) eta *The Anita Pallenberg Story* (2000) filmak egin ditu. *Liburuak ere argitaratuak ditu*, *Lesbians are so chic...* (1996) eta *Seeing Through the Seventies* (1998).

Testu hau “Notes on Lesbian” izenburuarekin argitaratu zen 1996ko neguan *College Art Journal* aldizkarian; berriro argitaratua Helena Reckitt eta Peggy Phelan-en *Art and feminism* liburuan, London : Phaidon, 2000; berriro argitaratua forma berrikusian Laura Cottingham, *Seeing Through the 1970s: Essays on Feminism and Art* liburuan, Amsterdam : The Gordon Breach Publishing Group, 2000. Phaidonek argitaratu zuen bertsioa da Zeharren argitaratzen duguna.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 LESBIAN HISTORY GROUP *Not a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History, 1840-1985*, London : Women's Press, 1993, 3. orr.
- 2 SMITH, B. ed. “Introduction”, *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New York : Kitchen Table Women of Color Press, 1982, 1. orr. Nahiz duela hamar urte idatzia izan, lesbianen ezabatzearen adibide ikusgarria da, kontuan hartuta *The Color Purple* oso txalotua izan zela bai eleberrirako moduan bai film moduan 80ko hamarkadaren hasieran.
- 3 REKEYSER, M. “Sarrera”, *Berenice Abbott / Photographs*, New York : Smithsonian Institution / Tenth Avenue Editions, 1990, 11-13. orr.
- 4 Erakusketaren dokumentazioa Musée d'Art Moderne de la Ville de Parisen katalogoan biltzen da, *Claude Cahun / Photographie*, Paris : Jean-Michel Place, 1995. Ikus orobat

LEPERLIER, F. *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris : Jean-Michel Place, 1992.

5 FRYE, M. “A Lesbian Perspective on Women's Studies”, *Willful Virgin: Essays in feminism 1976-92* Freedom, California : Crossing Press, 1992, 53. orr.

6 Ikus YOURCENAR, M. *Dear Departed: A Memoir*, itz. Maria Louise Ascher, New York : Farrar, Straus, Giroux, 1991; eta SOREN, T. “Ellen's New Twist On TV”, *New York Daily News*, 1995eko azaroak 24, *USA Weekend* atalean, 4-6. orr.

7 Emakumeen Askapen Mugimendu garaian eta geroztik lesbiana “bihurtu” ziren emakume kopuruari begiratze hutsak adierazten du mugimendu haren barruan gertatu zen lesbianismoaren inguruko eztabaidak eragin zuzena izan zuela, emakumeak beren burua lesbiana moduan identifikatzeko gaitu zituen aldetik. Mugimenduak Estatu Batuetan izan zuen ahozko historiak frogatzen dezente ekarriko balitu ere, emakume ospetsuei begiratzeak ere adierazte bat ematen du. Pentsa dezagun, esate baterako, Kate Millet, Robin Morgan eta Adrienne Rich ezkontuta egon zirela, eta beren burua heterosexuak jotzen zutela mugimendua iritsi arte. Emakumeen Askapen Mugimenduak Estatu Batuetako lesbianak buru-identifika zitezten aukeretan izan zuen eraginari dagokionez, berriz, nik esango nuke mugimenduak emakumei estatus ekonomiko erlatiboaren alorrean ekarri zituzkien onurak posible egin zuela hurrengo belaunaldiko mugimendukide gehiagok gizonengandik sexuak zein ekonomikoki independente bizitzea erabakitzea (era berezian, baina ez bakarrik, gure artean zuriak, klase ertainekoak eta unibertsitate ikasketak dituztenak).

8 Komisarioak harremanetan jarritako eta “Sexual Politics” erakusketan parte hartzeari uko egin zioten 70eko artista feminista haiei artean daude Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, Joyce Kozloff, Miriam Shapiro, Joan Snyder eta Nancy Spero.

9 Hammond editoreen mahaian egon zen *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, 3 (1977) aldizkariaren “Lesbian Arte eta Artistak” izeneko monografikoa egin zenean. Komisario izan zen halaber 1978an New Yorkeko 112, Greene Street Workshop-en egindako “A Lesbian Show” erakusketan. Gaur egungo lesbian arte eta artista askoren inguruan gehiago jakiteko, ikus Hammonden “A Space of Infinite and Pleasurable Possibilities: Lesbian Self-Representation in Visual Art”, in *New Feminist Criticism*, ed. FRUEH, J. et al. New York : Harper Collins, 1994, 97-131. orr.

10 Ikus YEA, L. “Division of Labor: 'Women's Work' in Contemporary Art”, izen bereko erakusketarako katalogoan, New York : Bronx Museum of the Arts, 1995, 17. orr.

11 BROUDE, N. eta GARRARD, M. D. *The Power of Feminist Art*, New York : Henry N. Abrams, 1994.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 LESBIAN HISTORY GROUP *Not a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History: 1840-1985*, London : Women's Press, 1993 pág. 3.
- 2 SMITH, B. ed. *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New York : Kitchen Table Women of Color Press, 1982 pág. 1. Aunque se publicó hace más de una década, sigue siendo un ejemplo espectacular de cómo se borró el lesbianismo, teniendo en cuenta la gran popularidad que tuvieron a principio de los años ochenta tanto el libro como la película.
- 3 REKEYSER, M. “Foreword”, *Berenice Abbott / Photographs*, New York : Smithsonian Institution / Tenth Avenue Editions, 1990 pp. 11-13.
- 4 La exposición está documentada en el catálogo Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris *La Photographie de Claude Cahun*, Paris : Jean-Michel Place, 1995. Ver también LEPELIER, F., *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris : Jean-Michel Place, 1992.
- 5 FRYE, M. “A Lesbian Perspective on Women's Studies” en *Willful Virgin: Essays in feminism 1972-92*. Freedom, California : Crossing Press, 1992 pág. 52.
- 6 Ver YOURCENAR, M. *Dear Departed: A Memoir*, trad. Marie Louise Archer New York : Farrar, Straus, Giroux, 1991; and SOREN, T. “Ellen's New Twist On TV”, *New York Daily News*, 24 November 1995, USA suplemento dominical pp. 4-6.
- 7 Incluso si analizamos el número de mujeres que se “hicieron” lesbianas desde el período histórico de Liberación de las Mujeres en adelante, nos encontraremos con que el diálogo sobre el lesbianismo que tuvo lugar dentro del Movimiento tuvo un efecto directo en hacer posible que muchas mujeres se identificaran como lesbianas. Aunque una historia oral del movimiento en Estados Unidos nos daría una gran cantidad de información, con sólo echar un vistazo a las mujeres conocidas tenemos un indicador suficiente. Consideremos, por ejemplo, que Kate Millet, Kate Morgan y Adrienne Rich estaban casadas y se consideraban heterosexuales antes de la llegada del Movimiento. Si queremos analizar el efecto que el Movimiento de Liberación de las Mujeres ha tenido a la hora de posibilitar que las lesbianas de Estados Unidos puedan autoidentificarse en épocas posteriores, querría indicar que las mejoras relativas en el estatus económico que el Movimiento consiguió para las mujeres hizo posible que más miembros de la generación siguiente eligieran vivir sexual y económicamente con independencia de los hombres (en especial, aunque no de manera exclusiva, a aquellas de nosotras que somos blancas, de clase media y con educación universitaria).
- 8 Algunas de las artistas feministas de los años setenta a las que las comisarias les pidieron participar en *Sexual Politics* y que se negaron a hacerlo son Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, Joyce Kozloff, Miriam Shapiro, Joan Snyder y Nancy Spero.
- 9 Hammond estaba en el consejo editorial de número “Lesbian Art and Artists” de *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, 3, 1977. También fue la comisaria de *A Lesbian Show* en el taller de 112 Greene Street de Nueva York en 1978. Para un análisis sobre una selección de artistas lesbianas contemporáneas y su trabajo, ver Hammond, H. “A Space of Infinity and Pleasurable Possibilities: Lesbian Self-Representation in Visual Art”. En FRUEH, J. et al. *New Feminist Criticism*, New York : HarperCollins, 1994, pp. 97-131.
- 10 Ver YEA, L. “Division of Labor: 'Women's Work' in Contemporary Art”, en el catálogo sobre la exposición del mismo nombre, New York : Bronx Museum of the Arts, 1995, pág. 17.
- 11 BROUDE, N. and GARRARD, M. D. *The Power of Feminist Art*, New York : Harry N. Abrams, 1994.

Notas sobre la lesbiana

Todo intento de construir una historia lesbiana, desde un punto de vista sociológico o histórico, conlleva enfrentarse a la anulación de las lesbianas, que se ha llevado a cabo mediante silencios, falsas representaciones y prejuicios, lo cual presenta obstáculos importantes para poder realizar una investigación y escritura histórica.

¿Cómo se puede reconstruir una historia a partir de la evidencia de que va a ser parcial, está ausente, oculta, negada, manipulada, trivializada y por tanto suprimida? La metodología tradicional de la investigación histórica y, por extensión, el sistema de valores que se utiliza para evaluar la calidad de los textos escritos en nombre de la historia, se encuentra necesariamente sobredeterminado por la priorización de las fuentes primarias. ¿Pero qué sucede cuando esas fuentes primarias no existen porque la administración no las ha cuantificado y por ello no ha documentado a los sujetos históricos protagonistas de esa historia, o porque la persecución política y social de tales sujetos los ha llevado a guardar silencio, o porque los prejuicios han permitido que las familias y los biógrafos destruyeran documentos tales como cartas y diarios cuyo contenido habrían servido de base para constituir testimonios o pruebas? Es comprensible que algunas historiadoras del lesbianismo creen que existe más información de las lesbianas en el pasado de la que conocemos y a la que podemos acceder en la actualidad, y que por ello en un futuro cercano se contarán con más fuentes primarias y documentos para llevar a cabo una historiografía tradicional. Pero también sería fácil asumir que contamos con menos pruebas escritas de lo que han sido las lesbianas y el lesbianismo en la historia norteamericana y europea de los siglos XIX y XX, y que dichas pruebas no están a disposición de la historiografía.

Aunque las prácticas históricas tradicionales de búsqueda y recontextualización llevadas a cabo por investigadoras tales como Lillian Faderman y Barbara Smith en Estados Unidos, Ilse Kokula en Alemania y el Grupo de Historia Lesbiana en Gran Bretaña son valiosas aportaciones para entender y construir una historia lesbiana europea y estadounidense, sus textos como los de otras historiadoras siempre comienzan mencionando los problemas que trae consigo hacer visible a las lesbianas, a la vez que se constata cómo el patriarcado ha conseguido hacernos invisibles de forma deliberada y eficaz. Incluso el hecho que se repite de manera más frecuente: que las sociedades patriarcales no han permitido a las mujeres la posibilidad de ser lesbianas, lo que explica la extrema dificultad para que se produzcan y perduren los documentos lesbianos.

La introducción a un trabajo reciente del Grupo de Historia Lesbiana con base en Londres, *Not a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History, 1840-1985*, señala algunos de los problemas específicos que las historiadoras lesbianas tienen que afrontar: “Es difícil escribir la historia de las mujeres porque en una sociedad patriarcal (una sociedad organizada en interés de los hombres) existen pocas fuentes relativas a las mujeres y las que hay, se han ignorado o se han alterado con frecuencia como “carentes de importancia”. La tarea de las historiadoras feministas consiste en primer lugar en rescatar a las mujeres del olvido para, a continuación, interpretar la experiencia de las mujeres dentro del contexto de la sociedad de su tiempo. Esto mismo puede aplicarse a la historiadora del lesbianismo. En su caso, sin embargo, el problema de las fuentes se multiplica por mil. En primer lugar, porque existe muy poca información específica sobre la vida de las lesbianas en el pasado, aunque probablemente mucha más de la que conocemos en este momento. En segundo lugar, porque el material importante ha sido suprimido al ser tachado de irrelevante, o los historiadores que buscaban una teoría diferente lo han dejado de lado. El material puede haberse omitido al ser considerado “privado” o susceptible de incomodar a los familiares u ofender a los lectores. Muchas de las pruebas con la que contamos han sido distorsionadas por los historiadores que, por ignorancia o deliberadamente, han convertido la vida de las lesbianas en vidas heterosexuales “normales”. Se puede hacer caso omiso de las mujeres pero hay que expurgar a las lesbianas. Las lesbianas no dejan nor-

Se puede hacer caso omiso de las mujeres pero hay que expurgar a las lesbianas. Las lesbianas no dejan normalmente documentos acerca de sus vidas.

malmente documentos acerca de sus vidas. Las que dejan tales documentos pueden no incluir detalles que las identificarían como lesbianas sin ningún género de dudas.”¹

En resumidas cuentas, uno de los problemas centrales de la historia, ya sea como constructo filosófico o como disciplina académica, es que ésta sólo puede escribirse, es decir, que sólo existe a partir de lo que ya ha existido y todavía existe. Además, la historia no sólo depende de la preexistencia de un mundo material de experiencias (ya) vividas, sino que también depende de la existencia y exactitud de los documentos que tratan de lo ya vivido, así como de la interpretación de dichos documentos. Si consideramos que la historia que conocemos es una narración de la supremacía masculina al margen de la forma subversiva o productiva en la que decidamos interpretarla o utilizarla, ¿cómo esperar que las pruebas documentales de las que se ha dejado constancia otorguen una información lesbiana que pudiera corresponderse con la experiencia lesbiana y reflejarla desde un punto de vista teórico?

La historia lesbiana siempre se enfrenta al profundísimo enigma de la premisa básica de la historia, porque su objeto de estudio no es sólo aquello de lo que tenemos constancia mediante restos documentales (y de cómo decodificarlos a través de las distorsionadas lentes del presente), sino que además tiene que afrontar la asimilación de las mujeres a la heterosexualidad que el patriarcado ha realizado con éxito y preguntarse por qué ha sucedido esto. Porque para entender a las lesbianas en el pasado y en el presente, tenemos que reconocer que la lesbiana funciona dentro de unos parámetros históricos en los que la heterosexualidad es una narrativa que se ha impuesto políticamente y de la que ella ha podido escapar a costa de mucho esfuerzo. La persistencia en utilizar términos poco precisos, como “preferencia sexual”, enmascara la función coercitiva de la heterosexualidad al establecer una premisa falsa que equipara los afectos a personas del mismo género con los afectos a personas del género opuesto (aunque el término de “preferencia sexual” normalmente sólo se utiliza para etiquetar a gays y a lesbianas). El término *preferencia sexual* también impide de forma deliberada una comprensión global de lo que son las lesbianas y el lesbianismo, al relegar nuestra historia y nuestros cuerpos al limitado espacio de la relación sexual.

Incluso cuando el lesbianismo se enuncia en la representación textual y visual, los lectores, los críticos y los espectadores de forma evidente y consciente a menudo se muestran determinados a ignorarlo. Uno de los ejemplos que Barbara Smith da en su introducción a *Home Girls: A Black Feminist Anthology* debería ser conocido por la mayor parte de los lectores estadounidenses de este ensayo, ya que concierne a la ganadora del premio Pulitzer y del American Book Award de 1982, Alice Walker, con su novela *El color púrpura* que se llevó al cine en 1985 y fue nominada para el Oscar. Smith señala al analizar los elementos que impiden mencionar el lesbianismo, y más específicamente el lesbianismo negro, que “la novela de Alice Walker, *El color púrpura*, es maravillosa porque presenta los orígenes del feminismo negro estadounidense en la vida de nuestras madres, en este caso la vida de las mujeres pobres del sur rural. También representa un logro haber roto una barrera en el contexto del negocio editorial y de la literatura negra, por su retrato original y positivo de una relación lesbiana negra. No resulta sorprendente que las críticas positivas escritas tanto por blancos como por negros se nieguen a mencionar sistemáticamente el verdadero tema del libro.”² Se podrían mencionar hasta la saciedad ejemplos parecidos más recientes respecto a la actitud de no querer ver y no mencionar a la lesbiana.

En un libro de fotografías de Berenice Abbott que se volvió a publicar en 1990, la introducción de Muriel Rukesyer insiste en llamar la atención del lector sobre los retratos que hizo Abbott a James Joyce, André Gide y Jacques Cocteau pero no menciona el hecho de que Abbott fotografió al grupo de lesbianas de la alta cultura del margen izquierdo del Sena en los años veinte y que el fantástico círculo lesbiano queda retratado uno a uno en sus retratos de Jane Heap, Sylvia Beach, la princesa Eugene Murat, Janet Flanner, Djuna Barnes, Edna St Vincent Millay y, por sus expresiones y atuendos, muchas de las otras mujeres fotografiadas en este libro.³ No reconocer el lesbianismo de Abbott significa no entender ni su arte ni sus temas. Tal negación también funciona para impedir el acceso de las lesbianas a nuestra historia cultural, permitiendo de esta manera al régimen heterosexual reivindicar a estas mujeres para sí mismo, de manera fraudulenta. Así, la vida y el arte lesbiano de la fotógrafa Claude Cahun, contemporánea de Abbott, se expuso por primera vez en una gran retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París en 1995. Los textos heterosexistas incluidos en los recientes catálogos sobre el trabajo de Cahun, que consiste en su mayor parte en autorretratos realizados durante los años treinta y cuarenta, en los que la artista mira directamente a la cámara con una actitud desafiante e irónica, no ayudan a entender ni a explicar suficientemente su obra.⁴ La historia del arte necesita de algún conocimiento sobre la subcultura lesbiana de París con anterioridad a la segunda guerra mundial para tener una herramienta útil a la hora de comprender la obra de Cahun (o la de Abbott), así como de algún conocimiento del francés, en especial si tenemos en cuenta que Cahun colaboró en muchos de sus fotomontajes con su amante Suzanne Malherbe. Las particularidades de la vida lesbiana de la que se hace historia y que se basa en la vida social de su propio entorno, todavía no se aceptan como algo apropiado y mucho menos como herramientas necesarias para la historia del arte. ¿Cuántas veces los historiadores y críticos de arte se me han acercado después de haberse bebido unos vasos de vino para preguntarme si realmente creo que es importante que una o un artista sea lesbiana o gay? Dejádme que os conteste, les respondo, que para muchas de nosotras es muy importante, y que por supuesto que es importantísimo el hecho de que los gobiernos del pasado y del presente sigan promulgando leyes y prohibiciones contra nosotras.

Aunque quizás, como sucede en el caso de *El color púrpura*, el problema de no mencionar el lesbianismo en el arte de Abbott, Cahun y de otras artistas está relacionado con el imperativo ideológico heterosexual de que no se puede mencionar ni mostrar el lesbianismo *con aprobación*. Se diría que el hecho más innombrable no reside en mencionar el lesbianismo sino en hacerlo de manera positiva. Porque los retratos de las amigas y las amantes de Abbott, los autorretratos de Cahun y las novelas de Walker muestran el lesbianismo y las mujeres que lo viven con dignidad y aprobación.

El desconocimiento de las artistas y escritoras lesbianas, y de las producciones artísticas y literarias lesbianas, es cómplice de la desaprobación con la que se encuentra el lesbianismo en la vida social y política. Y en la vida académica. Como ha observado Marilyn Frye en “A Lesbian’s Perspective of Women Studies”, los Departamentos de Estudios de la Mujer en todo Estados Unidos están encerrados en el supuesto de que las mujeres aceptan activamente la heterosexualización de las mujeres como lo normal y la marginación de las lesbianas como normal e inevitable. Frye sugiere que se reconsidere lo que podría ser la política sexual en la universidad si no hubiera una política heterosexista: “Imaginémonos el reverso de la enseñanza heterosexista que nuestros programas de estudios conllevan. Imaginémonos a treinta miembros del claustro de profesores de una

gran universidad ocupados de manera seria y cotidiana en animar a las mujeres de forma enérgica y vigorosa a ser lesbianas, a ayudarles a aprender las ideas y destrezas necesarias para vivir como lesbianas, a enseñarles la conexión entre el lesbianismo y el feminismo, y entre el heterosexismo y el sexismo, fomentando una comprensión de lo que hace cada hombre para mantener a raya a cada mujer en beneficio del patriarcado. Imaginaos que nosotras abierta y activamente les aconsejemos a las mujeres que no se casen, no follen, que no se ligen a ningún hombre. Imaginémonos enseñando mucha literatura, poesía, historia y arte de lesbianas en los cursos de estudios sobre la mujer y aplicando unas políticas marcadas por una percepción y sensibilidad lesbiana.”⁵

Escribir sobre las lesbianas y el arte lesbiano desde una posición que afirma y aprueba una existencia lesbiana constituye un acto asertivo en sí mismo, ya que el número de artículos y ensayos monográficos y la cantidad de dinero que se concede en Estados Unidos y Europa a los artistas varones es una forma de aprobación política y cultural. A no ser que haya más lesbianas dispuestas a defender activamente la necesidad de nuestro derecho a existir y nuestro derecho a tener una herencia cultural, nuestra historia, así como nuestro presente y futuro continuarán perdidos y serán negados, trivializados y por tanto perjudicados.

Es imposible que la historia lesbiana cuente con un espacio cultural reconocible hasta que las lesbianas no sean más visibles en su/nuestro propio tiempo. Hasta que no insistamos en nuestro yo lesbiano, hasta que no nos articulemos visiblemente como tales en el presente, la historia seguirá borrándonos sin lugar a dudas y a las historiadoras lesbianas del futuro sólo les quedarán fragmentos y rompecabezas no mucho mejores que los que disponemos nosotras hoy día. Liberarnos nosotras mismas de la autocensura que se nos ha impuesto es quizá una de las preocupaciones centrales que las lesbianas contemporáneas tenemos que afrontar. Una sólo necesita encontrarse con un material tan diferente como las *Memorias* de Marguerite Yourcenar y la entrevista que le hizo el *New York Daily News* a la actriz Ellen Degeneres para ser testigo de lo generalizada que está la necesidad de borrarse a una misma.⁶ Yo todavía no he encontrado una institución o situación académica en Estados Unidos donde no haya lesbianas que estén asustadas y se silencien y oculten, mujeres que no están dispuestas a vivir una vida heterosexual pero que todavía no están dispuestas a manifestarse públicamente como lesbianas.

Desde un punto de vista histórico, los años setenta constituyen un punto de inflexión importante para la historia lesbiana de Estados Unidos, porque el lesbianismo se elegía, se celebraba y se manifestaba culturalmente dentro de las organizaciones para la Liberación de la Mujer de la segunda oleada de feminismo. Aunque antes de esta época había lesbianas que se habían definido como tales a nivel individual, fue dentro del discurso público del Movimiento de Liberación de la Mujer donde el lesbianismo se verbalizó, se estetizó, se colectivizó y por ello se manifestó fuera de los confines de lo personal y de lo privado, del club y del bar. Fue durante el Movimiento de Liberación Feminista, y a pesar de los esfuerzos en contra del autodefinido heterosexismo del feminismo dominante, donde el lesbianismo se convirtió simplemente en un tema importante e intentó escapar de las taxonomías referentes a la idiosincrasia personal, al escándalo, al cotilleo o a algo de lo que había que retractarse, unas categorías con las que el lesbianismo había funcionado tan mal anteriormente. Por ello no es de extrañar que la historia de las lesbianas haya surgido en la investigación académica sólo desde los años setenta, después de un momento en el que las lesbianas, aparentemente por primera vez en la historia, se manifiestan como grupo que se reconoce a sí mismo, como unas personas que por lo tanto podrían “tener” una historia. Dado que la misma idea de historia se basa en la aceptación de un imperativo categórico, de la suposición de un sentido de continuidad a través de los acuerdos formales de las personas o las cosas, bien sea el concepto de nación (Estados Unidos de América), de cultura, (la japonesa), de religión, (la cristiana), o una producción que se lleva a cabo mediante objetos o formas relacionados, (la pintura abstracta), no podría existir una historia de las lesbianas si las lesbianas no se declararan como una entidad de forma resuelta, como unas personas que existen a lo largo del tiempo y del espacio (y, relevante para el paradigma de la identidad lesbiana, a través

de fronteras culturales y nacionalizadas), y como personas a las que se acepta como relevantes, que cuentan con una identidad colectiva a pesar de las diferencias que existen entre los miembros de todo grupo reconocido. Las energías lesbianas individuales y colectivas ejercidas a favor del lesbianismo a lo largo del Movimiento de Liberación de la Mujer de los años setenta también ayudaron a producir un aumento del número de mujeres deseosas y capaces de vivir como lesbianas.⁷

Asimismo, parece que todavía hay muchas personas que no consideran suficiente la declaración cultural general hecha por las lesbianas en los Estados Unidos durante los años setenta, para justificar nuestra inclusión en la historia o en la conciencia popular. O quizá se deba a que como precisamente el lesbianismo se manifestó de una manera tan fuerte durante los años setenta, las narraciones históricas posteriores han intentado y siguen intentando reducir su importancia. Y esto lo afirmo por el empeño con el que se ha borrado o minimizado a las lesbianas y al lesbianismo de las narraciones históricas de los años setenta; lo que aquí me preocupa en particular es la heterosexualización del Movimiento de Arte Feminista.

El Movimiento de Arte Feminista que emergió en Estados Unidos durante los años setenta está todavía por teorizar y por ello no se lo reconoce dentro de las titulaciones de investigación académica u otras formas de atención cultural equivalente en la práctica artística estadounidense, teniendo en cuenta el impacto real que ha tenido el Movimiento para el posterior desarrollo de una práctica artística en el país. Más que profundizar en esta opinión, me gustaría comentar algunos ejemplos de la atención cultural que se le ha prestado al arte feminista de los años setenta, para situar el problema de la supresión de las lesbianas dentro del contexto de la historia del arte contemporáneo tal y como ha sido articulado a través de varias producciones recientes.

Hasta el año 1996, sólo se han organizado dos exposiciones en museos de Estados Unidos que hayan expuesto de forma específica (y nombradas como tales) obras producidas por el Movimiento de Arte Feminista de los años setenta: “Division of Labor: “Women’s Work” in Contemporary Art” (1995), exposición organizada por el Museo de Arte del Bronx y que después se mostró en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y “Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art” History (1996), organizada por el Museo Armand Hammer de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Ambas exposiciones se abstuvieron de circunscribir la energía artística de los años setenta como movimiento artístico e incluyeron el arte de los años ochenta y los noventa, una decisión de las comisarias de la exposición que minimiza la posición generativa de los años setenta. Al alargar la influencia del feminismo durante tres décadas se evita enunciar la primera década como el movimiento que fue y por ello se reduce el arte feminista a una mera tendencia. A la vez, sin embargo, la exposición reconoce inadvertidamente la posición formativa de los años setenta en las producciones visuales posteriores, por el mero hecho de que las primeras fechas de las listas de control de la exposición son de

finales de los años sesenta y principios de los setenta. La exposición *Sexual Politics* cartografiaba una trayectoria de la historia del arte muy complicada y cuestionada al erigir como centro el *Dinner Party* de Judy Chicago (1972-1979), una obra feminista de finales de los años setenta, y al situar a docenas de mujeres artistas de los años setenta, los ochenta y los noventa alrededor de esta obra. El carácter central, tanto a nivel del comisariado de la exposición como personal que se le dió a Judy Chicago, obligó a un buen número de feministas de los años setenta a negarse a participar en la exposición.⁸ Tanto la expresión "política sexual" como "división del trabajo" heterosexualiza abiertamente el Movimiento de Arte Feminista de los años setenta a través de la omisión y la contextualización incorrecta del arte hecho por y sobre el lesbianismo. El eclipse del lesbianismo aparece en cada uno de los apartados de la exposición. "División del trabajo" inmediatamente sugiere una visión heterosexualizada en la que se representa a las mujeres como servidoras domésticas de los hombres, gobernantas y amas de casa, una connotación corroborada por el énfasis del comisariado en el arte que se interrelaciona con la tradición de la artesanía doméstica. Al incluir el arte de los años ochenta y noventa realizado por hombres con obra inspirada en la artesanía, "División del Trabajo" se situaba en una línea de comisariado que proponía un diálogo masculino-femenino, mientras que no reconocía ni el diálogo ni las disputas entre las mujeres lesbianas y las no lesbianas. Harmony Hammond fue la única artista lesbiana incluida en "Division of Labor". A pesar de su trabajo público como promotora de la visibilidad lesbiana que ha realizado en su triple papel de artista, de escritora y de profesora⁹, la obra de Hammond que se expuso, *Floorpieces*, sólo se analizó en el texto de las comisarias dentro del contexto del minimalismo icon referencias específicas a Carl André!¹⁰ (Verdaderamente, en la medida en que las personas que se dedican a la historia y a la crítica de arte insistan en analizar todas las obras de arte en relación al arte (más) famoso de los hombres artistas (blancos), las posibilidades de entender el arte lesbiano y en realidad *todo* tipo de arte continuarán viéndose fuertemente restringidas). Para la exposición de *Sexual Politics*, la heterosexualización del título es en sí mismo una forma de colonización cultural, ya que *Sexual Politics* toma el título del libro más conocido de Kate Millett, una obra que es en sí misma una dura crítica contra el régimen heterosexual. Al ser cómplice de la reivindicación general de la frase *sexual politics* y reconvertirla en un término generalmente neutro ("¿Quiere decir algo sobre el género, verdad?") más que en un término de crítica a la heterosexualidad, la exposición no reconoce ni la autoría lesbiana ni las implicaciones lesbianas del libro así titulado.

En realidad, ambas exposiciones relegan al lesbianismo y a las lesbianas a una posición marginal. Aunque *Sexual Politics* incluye a más artistas lesbianas (participan Tee Corrine, Nicole Eisenman y Cheryl Gaulke), las obras no aclaran la instalación de la exposición, atrapada en los opacos confines de la idea de la autodenominada diferencia. Y quizá de forma más significativa, ambas exposiciones se niegan a evaluar lo que el lesbianismo feminista de los años setenta y sus artistas supusieron para el patriarcado y sus mujeres heterosexualizadas. La práctica de ofrecer sólo ilustraciones o descripciones, es decir, de incluir obras de arte generalmente marginadas pero obviando su contexto, parece que es uno de los recursos más frecuentemente utilizados para impedir las implicaciones reales de todas las políticas identitarias. De este modo, la gente guiña un ojo al lesbianismo sin reconocer la persecución a la que se ve sometido, utiliza la palabra género para no tener que hablar sobre el sexismo, o escribe la palabra raza cuando el tema de debate es el racismo.

El único texto de la historia de arte en general sobre el arte feminista de los años setenta hoy día publicado, *The Power of Feminist Art*, editado por Norma Broude y Mary D. Garrard, se refiere a las lesbianas "nombrándolas" en sólo 11 de las 318 páginas con las que cuenta el libro.¹¹ "Todas las referencias explícitas aunque fugaces que se hacen sobre las lesbianas están hechas por las cuatro lesbianas participantes (entre las que me encuentro) de un total de 18 participantes, así como por una de las editoras del libro. Uno de los 17 textos podría y tendría que haberse dedicado al lesbianismo, ya que el lesbianismo como teoría y práctica fue uno de los temas más explosivos, radicales y divisorios que se debatieron entre las feministas activistas y artistas de los años setenta. Las editoras, así como las

críticas participantes lesbianas y no lesbianas, son conscientes del papel central que el lesbianismo desempeñó en la organización social del feminismo de los años setenta (especialmente en California, que es el centro geográfico primordial del libro), dado que todas las participantes en el libro (excepto la que suscribe este artículo) participaron en el Movimiento Feminista de los años setenta y por ello tienen una experiencia directa sobre el controvertido ciclo de enunciación y represión que enmarcó las manifestaciones de la cultura lesbiana en ese periodo. Pero las diferencias estratégicas de representación empleadas por las artistas visuales son incapaces de sacar a la luz narraciones históricas que se niegan a investigar el papel hegemónico que el lesbianismo desempeñó, y se limitan a mencionarlo, y se quedan por tanto al nivel de guiños superficiales a la hora de tratar las complejas historias que conllevan y sugieren palabras tales como "lesbiana" (o "mujer" o "negra"). Parece que el lesbianismo, uno de los compromisos más críticos del arte y el activismo feminista de los años setenta, resulta todavía algo sobre lo que no se puede pensar, debatir ni publicar veinte años más tarde.

Por supuesto, un problema clave para las críticas, historiadoras e intelectuales que han estado comprometidos con materiales culturales considerados irrelevantes y carentes de valor por la cultura dominante es que nuestros esfuerzos no se ven fácilmente recompensados con los medios necesarios para llevar a cabo nuestro trabajo. Se espera que trabajemos más, que encontremos imágenes y documentos que no aparecen en libros y que sepamos dónde está el material de archivo todavía sin catalogar, y también se espera de nosotras que demos por hecho que recibiremos menos dinero para llevar a cabo nuestra investigación. Y cuando se nos anima a hacer aquello que sabemos hacer mejor y estamos dispuestas a aceptar que los medios con los que contaremos para hacer nuestro trabajo no serán más que el aire que respiramos y el poder contarnos entre los seres vivos, aún así, se sabotea nuestro trabajo con frecuencia. Es impensable que se dé un cambio importante en las circunstancias que constriñen la vida y la experiencia lesbiana hasta que las circunstancias políticas que normalizan la misoginia y otras formas de explotación no se alteren de forma significativa. Una de las formulaciones más malintencionadas realizadas por la corrupción de la identidad política consiste en invitar a mujeres afroamericanas, chicanas y lesbianas a que presenten sus cuerpos culturalmente marcados para una sesión fotográfica, una mesa redonda académica, la portada para el catálogo de una universidad u otras representaciones teatrales. Nuestras imágenes se utilizan para enmascarar la realidad de nuestra subordinación. Sabemos hasta qué punto se nos utiliza cuando intentamos hablar y nadie nos escucha, y cuando nadie se molesta en analizar o en hablar del mundo que hemos producido. ❧

LAURA COTTINGHAM es crítica de arte. Vive en Nueva York donde, desde 1992, da clases en el College of Art at the Cooper Union for the Advancement of Science and Art. Más información en: http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/INFO_1999/laura_E.HTML

"Notes on Lesbian" fue publicado en *College Art Journal*, en invierno de 1996; se reeditó una versión revisada por la autora en *Seeing Through the 1970: Essays on Feminism and Art*, Amsterdam: The Gordon Breach Publishing Group, 2000; y fue compilado en el libro *Art and feminism coordinado por Helena Reckitt y Peggy Phelan*, London: Phaidon, 2001. Esta última versión, ahora traducida al castellano por M^a José Belbel Bullejos, es la que publica Zehar.

NOTAS Y REFERENCIAS ver página 53

en red

169162

network

SUSANA BLAS BRUNEL Ulrike Ottinger	60
KEBIR SABAR Route 181	61
ALESSANDRO LUDOVICO Tester, Nodes at Work	61
JUAN JOSÉ LAHUERTA El “souvenir” no es un recuerdo	62
JORDI FONT AGULLÓ En guerra	64
ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA Manu Muniategiandikoetxea	65
JOSU MONTERO El tiempo y las manos	66
ANA ARREGI Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut	66
ELIZABETH MACKLIN If this sounds like the story of a life, OK	67
CARME ORTIZ TRANSACCIONES/FADAIAT	68

Ulrike Ottinger

Departamento de audiovisuales

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,
del 12 de mayo al 3 de junio de 2004

Peculiar, extravagante, ambigua, irónica, perturbadora... son adjetivos que habitualmente aparecen asociados a la obra de la cineasta alemana Ulrike Ottinger (1942). Su trabajo es como una flor extraña. Una flor rara, bella pero incómoda, que crecería en lugares desérticos, y que a la vez que fascina se hace inclasificable, pues su obra tiene la peculiaridad de ser abanderada de diversos discursos, al tiempo que los desborda, descolocando a los que quieren domesticar su trabajo. Durante el mes de mayo y parte de junio, el Departamento de Audiovisuales del Museo Reina Sofía organizó un ciclo retrospectivo de sus películas. Durante la muestra, comisariada por Berta Sichel, se han presentado trece películas de la directora, desde su primer largometraje *Madame X, Soberana absoluta* (1977), hasta su último filme *Doce Sillas* (2004). La inauguración contó con la presencia de la autora y de la historiadora Jenet Kaplan, que ha entrevistado a la artista.

El ciclo ofrece por primera vez en España, la posibilidad de ver toda su filmografía incluyendo los documentales. Al mismo tiempo, se ha editado un selecto catálogo con textos críticos y fichas técnicas de todos sus filmes.

Aunque asociada desde el comienzo de su carrera, en los años 70, al pensamiento feminista, su obra, excesivamente escenográfica para algunas miradas ortodoxas, no encajaba en el grupo de filmes que trazaban una "temática femenina" o de crítica social. La visualidad onírica y caprichosa de sus imágenes, desmoronaban cualquier canon, y hasta comienzos del siglo XXI, no se la ha vuelto a recuperar con fuerza dentro de los Nuevos Feminismos, que la han entronizado como precursora de la teoría *queer*. "Sus películas son un híbrido entre ciencia ficción, películas de aventuras, documental, fantasía, que se entretajan en complejas narraciones no lineales", escribe Berta Sichel en su texto sobre la autora; y continúa: "Su reapropiación de la estética del narcisismo desde un discurso feminista hace su obra muy inusual y enormemente diferente de muchas películas hechas por mujeres, por lo general documentales centrados en cuestiones propias del universo femenino: maternidad, prostitución, racismo o explotación económica. Las películas de Ottinger... proponen una renegociación de la subjetividad y superan los debates habituales sobre género y sexualidad de la teoría feminista tradicional"¹.

Por otra parte, su obra puede leerse más allá de la perspectiva feminista. Sus aportaciones son múltiples e inspiradoras. Su preocupación por la "temporalidad", las tensiones entre la ficción y lo real, los contactos-contrastos entre culturas distintas (particularmente las relaciones Oriente-Occidente); y el recurso a los viajes reales o imaginarios como vías para construir la vida, se abordan en su trabajo magistralmente.

Basta con echar una ojeada al contenido de sus películas para percatarse de esta variedad de elementos e intereses. El ciclo se ha organizado en cuatro bloques temáticos: "Trilogía": *Retrato de una alcohólica* (1979), *Freak Orlando* (1981), *La imagen de Dorian Gray en la prensa amarilla* (1983/84); "Ficción: películas etnográficas y de aventuras": *Madame X, Soberana absoluta* (1977), *Johanna d'Arc de Mongolia* (1989), *Taiga* (1991/92); "Underground, Fluxus y Simbolismo": *Fiebre berlinesa* (1973), *Soberbia* (1986), *Laocoonte & Hijos* (1972/73); y "Documentos de Hoy" (*Pasaje Sureste* (2002); *Cuenta Atrás* (1990). Completan la selección *Ester* (2002), que se proyectó en la sesión inaugural, y el estreno de su último filme, *Doce Sillas* (2004).

Y en esta vocación de trasgresión temporal y vital, intervienen dos elementos claves, para entender su forma de trabajar: uno es su "vivir viajando" que la hace romper las barreras del sedentarismo, y adoptar un modo de sentir en movimiento, nómada; y otro, la atracción por lo foráneo, con una predilección por la Antropología que conserva desde la infancia.

Bajo su mirada, la temporalidad no sólo se expande. Se dobla, se enreda. Ottinger hace convivir el tiempo histórico con el íntimo, el cronológico y el emocional. Las referencias a la literatura y los tópicos de nuestra cultura se "detournean", logrando fabricar nuevas referencias en nuestra mente. Y en ese imaginario, Mongolia es para la autora ese territorio "otro", propio, que rápidamente se hace nuestro también al visionar sus películas. Mongolia se convierte en nuestra Mongolia también. Confieso mi predilección por sus películas en este territorio, y mi fascinación por su *Johanna d'Arc de Mongolia* (1989), por ese encuentro "imposible" de mujeres culturalmente distintas, por ese viaje en transiberiano que nos lleva a la tundra y la taiga siberiana. El deseo, el temor y la ansiedad que nos provoca esa película nos termina haciendo querer ser todas las mujeres de Ulrike, primero las occidentales que viajan en el tren, y más tarde las mongolas, capitaneadas por la inquietante princesa Ulun Iga; para vivir con ellas "todos esos malentendidos culturales" que nos recomienda la cineasta: *Johanna d'Arc of Mongolia*... trata de malentendidos culturales, que pueden ser bastante divertidos. He viajado mucho y aprendido una buena cantidad de cosas acerca de estos malentendidos, que encuentro extremadamente interesantes"².

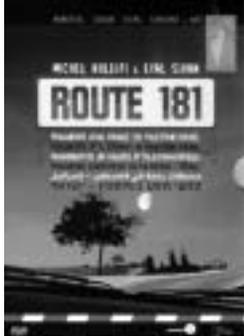
• Susana Blas Brunel. sblas@jet.es

1 SICHEL, B. *Introducción Retrospectiva Ulrike Ottinger*, Madrid: MNCARS, 2004. p.11.

2 En la entrevista de Janet A.Kaplan a Ulrike Ottinger. Op. cit. p.33.



Madame X - Soberana absoluta 1977



Más allá de las fronteras

Route 181, fragments d'un voyage en

Palestine-Israël, 2003

Eyal Sivan y Michel Khleifi

¿Tienen sentido las fronteras, las resoluciones internacionales y los acuerdos de paz a la hora de resolver la situación de un pueblo desterrado y ocupado, cuando el ocupante no termina de construir su proyecto de Estado, depurado de toda presencia que no esté basada en una etnia y una religión?

De las fronteras de la resolución 181 adoptada por Naciones Unidas el 29 de noviembre de 1947, que preveía la partición de Palestina en dos Estados, —uno reservado a la minoría judía con el 56% del territorio, y el otro, con el 43%, para la mayoría árabe, y el resto del territorio zona internacional—, a la construcción, hoy día, del muro de hormigón y las vallas eléctricas, que pretenden encerrar a los palestinos en bantustanes después de cambiar de facto el trazado de la frontera de la resolución de 1967; habiendo pasado por las expulsiones, las guerras, los asentamientos de los colonos, los acuerdos de Oslo, la autoridad palestina, la intifada, las operaciones de los mártires y las operaciones de castigo masivo del ejército israelí, el panorama entre palestinos e israelíes es cada vez más sombrío.

Pero la invitación de los dos cineastas Michel Khleifi y Eyal Sivan a viajar con ellos a lo largo de la *Route 181*, que sigue la línea virtual de las fronteras de la resolución de 1947, nos introduce en un territorio poblado por los mitos, sueños, proyectos, alegrías, realidades y pesadillas con que se han construido las historias de vida de dos pueblos — palestino y judío— y una tierra, para unos Palestina, para otros Israel y para los dos cineastas Michel Khleifi y Eyal Sivan y, algunos más, como los militantes del movimiento Taáyush (convivir), Palestina-Israel. En este viaje iniciático atravesamos varios espacios y tiempos, nos encontramos con diferentes sujetos, pero ninguno está en el lugar y el momento que él cree que le corresponde. Además de los sujetos encontrados a lo largo del viaje, aparecen rastros, huellas y recuerdos de los que estuvieron en diferentes lugares y momentos, y que han sido barridos, expulsados, o transferidos a otros países. Estamos ante una ubicación imposible.

A lo largo del viaje hemos visto y escuchado a judíos traídos/venidos/emigrados de diferentes lugares (Yemen, Iraq, Rusia, Polonia, Etiopía, Marruecos, Túnez, etc.). Algunos se consideran pioneros en tierra de nadie, otros sueñan con el Gran Israel, otros hablan de vivir en un Estado de Israel con una minoría de árabes-israelíes, mientras que unos pocos anhelan una coexistencia entre los dos pueblos, en un país llamado Palestina-Israel. Pero cada uno de estos sueños-proyectos-realidad intenta esconder un malestar o una *conscience malheureuse* cuando se refiere al Otro (el árabe), él que vivía aquí, o vive entre ellos, o sobrevive ahí detrás de las vallas o del muro de hormigón, o en los otros países árabes.

Pero a pesar de las matanzas, las expoliaciones, las expulsiones, de los aviones militares, de los tanques en cada esquina, de la prepotencia de unos jovencísimos militares en los *checkpoint* o puntos de control, de los policías que vigilan a los presos palestinos impidiendo a sus madres tocarles, de las vallas y los muros de hormigón, de las casas derrumbadas, aparecen los palestinos hombres, mujeres, ancianos y jóvenes llevando con ellos su memoria, sus títulos de propiedad, su sufrimiento, su alegría y su lucha por su tierra y sus derechos, sin olvidar a los que están en la diáspora.

Al final del viaje, en un camino desierto, aparece una valla que indica que delante de nosotros está la frontera. Otra frontera más. Y ¿si palestinos e israelíes juntos, en un intento de máxima lucidez, borran todas las fronteras psíquicas (prejuicios, intolerancia) y físicas (vallas, muros de hormigón) para curar todas las heridas?

Los israelíes, que son “el ocupante”, deben comprender que nunca podrán obligar a los palestinos a que habiten el olvido, la desmemoria, el desarraigo y, en un intento de culminar su “solución final”, empujarle a deshabitar su ser, porque tampoco la “solución final” que se intentó con ellos tuvo éxito. • Kibir Sabar

Tester, Nodes at Work

Tester

Trabajo de Nodos/Adabegiak lanean/Nodes at Work, 2004

Fundación Rodríguez/Arteleku

Tester is an experiment of network culture in its most natural spirit. Actually, the founding members are developing a consistent number of elements exploiting the network culture paradigm. This paradigm is transposed into a structured organisation for independent physical nodes, each of which has its own responsibilities. To connect the different nodes, there is not only the mere technical infrastructure, but a common protocol of interaction and collaboration. This protocol allows the members to successfully regulate the flow of data into a critical dialogue on electronic art and globalisation. Furthermore, the core of the network has attracted other different affiliate entities with their own background, establishing a helpful relationship. This book documents the proportional increase of energy caused by this ‘core’ activity through activism projects, plagiarist use of software, creation of common archives, art installations or simply the process of approaching external structures, as well as the potential of every member to start a chain reaction. Scattered over a vast geographic area (San Sebastian, Berlin, Victoria, Ljubljana, Lima and Johannesburg), the core members of this initiative contribute to the meaningful debate concerning the hierarchical models of contemporary art, at the same time stressing the importance of involving less developed areas. The latter are not contextualised as ‘exotic’, but their contribution is included, respectful of their own culture. The active nodes have become a sort of ‘skilled agents’, involving compatible entities for enhancing their primary connected structure. They are plotting an enlightened path, collectively constructing sense through the inter-linking of people and concepts they represent or simply connect. It’s an invisible mapping process that actively involves the participants, discovering, but, more significantly, creating sense through connections of networks. So the book could be seen as an analytical portrait of this process, representing the inspiring activities of the aforementioned ‘agents’ during a certain period of time. But it’s not a usual static ‘snapshot’ of different related projects. It could be defined as a ‘cultural log’. The difference between the two is evident: the editor/curator role, that usually selects the information critically, is not anymore arbitrary, but it depends on the ‘log’ of the network activities. And the line that connects the different projects is a red and electric one. It preserves the sense (enriched through every node) and the speed of communication. So the members (nodes) represent different cultural backgrounds, but moreover also different layers of interpretation of common themes. Every single work or action finds some contact points with the others, so the cultural energy flows and grows inside and outside the network reinforcing the involved parts. The total structure develops around its own activity in a virtuous process that slowly multiplies the initial cultural resources. And as in traditional networks, the flux of information goes inward and outward continuously, ‘infecting’ the external entities (more or less) involved in this transversal flow of inspired criticism. Printed in three languages (Basque, Spanish and English) and freely downloadable from the Internet, the text contains ramifications which cross one another and succeed in defining the group of nodes as an external point of reference and its entities as active agents within it. What Tester is, and promises to be in the future, is a dynamic and rich crucial node moving freely between the interactions of political reality and virtuality.

• Alessandro Ludovico

El “souvenir” no es un recuerdo

Tour-ismes. La derrota de la dissensió

Fundació Antoni Tàpies, Barcelona,
del 15 de mayo al 29 de agosto de 2004

Empezaré esta breve nota recordando algo obvio: *Tour-ismes* es una exposición que tiene lugar en un centro de arte, es decir, que no se trata de un tratado científico más o menos ceñido sobre los orígenes, la historia o los desarrollos y efectos del turismo, ni es un estudio sociológico, o etnográfico, o urbanístico o económico llevado a cabo por expertos que han acudido a archivos, cotejado datos, diseñado gráficos, establecido estadísticas, elaborado análisis, comparado resultados, ofrecido soluciones. Bien al contrario, los participantes en esta exposición son, como es lógico, en su gran mayoría artistas, y los objetos presentados en ella, obras de arte o, por lo menos, si no queremos perdernos en otras consideraciones que ahora no son del caso —a qué llamamos arte y bla bla bla—, obras de artista: fotografías, filmaciones, instalaciones... Podríamos decir, ya sé que muy someramente, que un estudio científico tiene que ser o contener una presentación objetiva de la realidad estudiada o, como mínimo, pretenderlo; la obra de arte, en cambio, o la labor del artista, se mueve en el terreno de la representación, allí donde la subjetividad, tanto del artista como del público, se convierte en el factor esencial y en el resorte de los infinitos significados que la obra, como un gran depósito, acumula. El estudio científico es por condición y necesidad un documento elaborado sobre documentos; la obra de arte, en cambio, podrá eventualmente ser considerada como un documento, pero no precisará serlo para ser obra de arte. En el fondo se trata de la antiquísima distinción aristotélica entre historia y poesía, donde la primera explica las cosas como fueron, mientras que la segunda lo hace como pudieron haber sido, o como deberían ser. Por eso no tiene mucho sentido quejarse de que esta exposición no sea lo que no puede ser: un estudio “integral y totalizador” de los fenómenos del turismo; pero tampoco sorprenderse o afectar sorprenderse de que una “crítica” a la ideología del turismo pueda hacerse desde el interior de un programa que no sólo participa de esa ideología, sino que parece querer convertirse en su vanguardia más sofisticada y retorcida, como es el del “Fòrum Ciutat”, en el que la exposición se incluye. Una de las características del arte como modo de conocimiento suele ser, justamente, su emboscamiento, y aquí, ya lo digo, estamos hablando de arte, o, al menos, ya lo digo también, de obras de artista. Y de artistas que, como veremos, no huyen ni de las contradicciones ni de los compromisos. Así que si alguien quiere de verdad escandalizarse que vaya a ver algunas exposiciones del mismo “Fòrum”, celebradas en su recinto, como por ejemplo ésa de las “esquinas”, que es justo lo contrario de la que nos ocupa, en la que el mundo es descaradamente presentado como un juguete para ser mirado de un solo golpe de vista, una maquetita para entretenerse un momento —“¡oh, qué bonito!”—, y en la que todo rastro de deseo de conocimiento y aún de vergüenza parece haber desaparecido por completo. Siniestra ideología y puro conformismo, pues, en comparación con lo que nos encontramos en la Fundació Tàpies: ideas, mejores o peores, pero ideas, conciencia y resistencia.

Veamos, pues. Intencionadamente, inteligentemente, los comisarios de la exposición se han referido al arte en el forzamiento de la palabra que da título a la misma. “Tour” nos habla del viaje que los artistas académicos — y no tanto— emprendían hacia los lugares en los que se encontraban sus grandes modelos históricos, como parte esencial de su formación: Italia, Grecia... “Ismes”, de los infinitos modos, formas, estilos y capillas que han ido haciéndose y deshaciéndose en la historia del arte moderno. Respecto a la primera parte de la palabra, es notorio que en el “Tour” de los artistas e intelectuales nórdicos y centroeuropeos hacia el Sur está uno de los orígenes más importantes del turismo. Respecto a la segunda, baste señalar que la vertiginosa sucesión de “ismos” de las vanguardias constituye la más clara y trágica manifestación de las neurosis infantiles de la modernidad, amén de ser su más pertinaz propaganda: la obsesión por la novedad a toda costa y la obsesión por la ubicuidad, entre otras obsesiones. ¿No era el lema de una de esas vanguardias “Ubi Fluxus, ibi motus”? ¿Y no podría ser ése también, sin más, para nuestra desdicha, el lema del turismo? Para decirlo claramente: ese título, esa palabra que podía parecer forzada ingenuamente, nos habla, con sutileza pero sin pretextos, de las responsabilidades del arte en la formación de ese fenómeno devastador, de esa gran desgracia, que es el turismo; de sus responsabilidades en la creación de una ideología basada en la tabla rasa constante, en la novedad constante, en el flujo, en el cambio que hace de todo, empezando por nosotros mismos, turistas perennes, es decir, productos de la producción. La nuestra, decía Benjamin, es la época del infierno: la de lo siempre nuevo como lo siempre igual (cuya traducción más repugnante y banal en el actual lenguaje de la política turística consiste en ofrecer continuamente “tradicición y modernidad”). En esta condena, las servidumbres del arte son mucho más importantes de lo que suele y quiere pensarse: los artistas “conscientes” tienen que ser “conscientes” de eso, justamente, y en *Tour-ismes* lo que vemos no es a artistas que “critican” el fenómeno del turismo como si fuera una cosa que ha surgido de algún lugar que no va con ellos, sino a artistas que sin remedio reflejan en su obra las responsabilidades del arte en esos fenómenos, y que, en consecuencia, honestamente se preguntan por las posibilidades que le quedan al arte como forma de conocimiento. Los artistas no “critican” el sistema con tonterías como exponer las facturas y recibos de lo que ha costado su exposición (ide las facturas y recibos: como si de eso no supiésemos todos, que los pagamos cada día y por cualquier cosa!) sino haciendo surgir la obra de las tragedias y las farsas que el arte moderno ha representado y continúa representando en este mundo. Tal vez por eso, por esa conciencia, las mejores piezas de *Tour-ismes* —y las hay muy buenas— están envueltas en un halo de melancolía. Acertadamente, como una clave oscura de lo que vamos a ver, los comisarios han colocado al principio del recorrido dos obras que hacen referencia a lo que se desliza, a lo que se escurre: *Turistas resbalando*, un montaje de filmaciones de los años setenta hechas por José Val del Omar en la Alhambra y el Generalife, y *Cascade*, un vídeo de MICA TV y Dan Graham. En el primero la cámara fija y la velocidad de la proyección nos permiten ver cómo los lugares permanecen inmutables frente a las multitudes de turistas que pasan, aunque, en verdad, también los turistas repiten inmutablemente los mismos gestos y se fotografían inmutablemente de los mismos modos frente a tales o cuales rincones, siempre los mismos. A la pregunta, ¿qué se gastará o agotará antes?, la obra de Val del Omar parece responder con el pesimismo de una gran “vanitas”: todo. Esa es la condición de un tiempo acelerado como una rueda que muestra también, con medios totalmente distintos, el vídeo de Dan Graham: las vistas de las ciudades que visitamos, las cosas que comparamos, caen —a veces hacia arriba— en un precipicio sin fin, como aquellos en los que nos hundimos en las peores pesadillas. Esa visión del infierno, esa imposibilidad de asirse, esa angustia de la caída libre, es lo que muestran también las obras de Lisl Ponger, desde mi punto de vista lo mejor de la exposición: en películas como *Déjà vu*, *Passagen*

—y los títulos siguen refiriéndose a lo que fluye para repetirse siempre igual— o *Souvenirs*, realizadas en gran parte montando filmaciones domésticas, la fijación del tópico, la institucionalización del prejuicio, la estandarización y, en definitiva, la reiteración de lo mismo como lo nuevo, se manifiestan en toda su crudeza allí donde el “souvenir” significa todo lo contrario del recuerdo; la exposición constante de lo ya visto se convierte en el muro opaco que nos impide, en verdad, ver: eso es lo que explican estas películas, con mucha tristeza. Y muy triste es, también, la magnífica película de Javier Camarasa y Jorge Luis Marzo, realizada en playas del Levante español y llena de auténtica bilis negra, del humor terrible de los melancólicos. Con parsimonia la cámara se pasea y detiene en las gentes que apretujadas toman el sol en la arena, sobre las toallas y tumbonas, bajo los parasoles, sudorosos, relucientes, cremosos, pringosos. Muchedumbres congestionadas y taciturnas que poco tienen que ver con las alegres imágenes de las promociones: ni el sol acaricia, ni la playa idílica, ni los cuerpos gráciles, ni los refrescos refrescan, ni las gentes disfrutan de la eterna juventud. Aquí está el secreto: que todo era como si fuera. Una música solemne, monumental, lleva al límite, por contraste, la trivialidad de lo que vemos y las mentiras de lo prometido. En una valla publicitaria de una más nueva promoción leemos el eslogan que da título a la película: “Más allá de la tierra, más cerca de los sueños”. Debajo, gran imagen de la resistencia, figura de la verdad, alguien ha escrito con spray blanco y caligrafía redondilla la palabra mágica: “mierda”. • Juan José Lahuerta

Este texto fue escrito para el número 108 del suplemento Culturals de La Vanguardia (14-7-04), pero, sin advertir previamente al autor, apareció considerablemente mutilado, cambiando su sentido. Publicamos aquí la versión original completa.



*Ramon Parramon, Enric Carreras, Jose Carvajal, Pedro Coelho
T.P. Viatge interromput (detalle) 2004*

En Guerra

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona,
del 18 de mayo al 26 de septiembre de 2004

Hoy día resulta frecuente la atribución de un alto contenido explicativo al hecho cultural. No obstante, la concesión de esta autoridad interpretativa al campo de la cultura puede convertirse en un elemento de distorsión cuando el propósito es llevar a cabo un análisis crítico, ya sea de un capítulo determinado del pasado o del presente de carácter colectivo o particular, ya sea, incluso de la misma producción cultural. A menudo, estas percepciones comportan la omisión de elementos estructurales de primer orden relacionados con las formas sociales y económicas que rigen las sociedades.

A nuestro entender, en el comisariado de la exposición *En Guerra*, a cargo de Antonio Monegal, Francesc Torres y José M. Ridaó, se divisaba un celo culturalista más o menos sobredimensionado. A primera vista y si hacemos caso a la justificación teórica del montaje, una impresión general de la exposición podría ir por este lado. En efecto, en los cinco apartados temáticos (“la socialización de la violencia”, “la construcción del enemigo”, “hostilidades”, “victoria y derrota” y “memoria”) que dividían el recorrido expositivo predominaba una atención considerable sobre los aspectos culturales desde una óptica quizás demasiado monocausal. De esta manera, algunos de estos rasgos serían el origen de los conflictos bélicos y otros serían el resultado de sus secuelas. Sin duda, la presencia de estos factores es innegable, pero habría sido mucho más enriquecedor incluirlos en una visión más integradora, junto con cuestiones geopolíticas, ideológicas, sociales y económicas. Posiblemente, con esta incorporación esta exposición —que bien merece un notable— hubiese alcanzado un elevado grado de excelencia. Por lo tanto, pese a las carencias señaladas, en el CCCB se ha podido ver una muestra más que interesante, que, además, ha contado con una programación paralela que constaba de debates y una selección de películas y documentales de gran calidad. Afortunadamente, la paradoja que afecta a las visiones que aducen de un partidismo monolítico por las aproximaciones culturalistas radica en el hecho que los mismos productos culturales, cuando tienen la fuerza y la ambición de perdurar, acogen en su seno la diversidad de la realidad del mundo. Lo que implica la superación de cualquier reduc-

cionismo. Y, evidentemente, esto también se da en aquellas obras que tienen la pretensión de formalizar la experiencia de la guerra. En este sentido, en el conjunto del cuidado marco expositivo, los visitantes han podido apreciar un ingente muestrario de obras que reúnen estas características. Desde los dibujos y pinturas de autores como Paul Nash, Georges Leroux, Otto Dix, Georges Grosz, Kasimir Malevich, Leon Golub hasta los trabajos fotográficos impresionantes de James Nachtwey, Adi Ness i Simon Norfolk, pasando por los fotoreportajes de Robert Capa, Agustí Centelles, Larry Burrows, Don McCullin, los fotocollages de Martha Rosler, el vídeo de Daniel Reeves con Jon L. Hilton, las instalaciones de Alfredo Jaar y Francesc Torres o la sugerente serie fotográfica de David Levinthal. En fin, piezas, todas ellas, de un valor artístico a tener en cuenta y también, como es lógico, portadoras de un gran calado político en un sentido amplio del término. Al margen del acierto en la elección de las obras (de las cuales sólo hemos citado una pequeña parte), un comentario especial hay que dedicarlo a la sección denominada “la vanguardia literal” —que, debido a su naturaleza inédita, bien podría adjudicarse la categoría de exposición dentro de la exposición—. Es decir, aquellos pintores que, contratados por los ejércitos, reproducían escenas de combate de primera línea de fuego con el riesgo de perecer en su trabajo. Otra cuestión que no puede dejarse de mencionar es la metodología utilizada en el montaje. En efecto, inspirada en lo que ya son tradicionales postulados posmodernistas no siempre tan aceptados como parece, se hacía palpable un afán de contaminación en la disposición espacial de los materiales expuestos; o sea, de auténtica amalgama entre los productos que se considerarían de alta cultura y aquello que formaría parte del universo de la cultura de masas. Sin embargo, en algunas ocasiones esta loable propuesta perdía atractivo a causa de un apasionamiento fetichista excesivo y de la recreación de algunas escenografías innecesarias.

En resumen, *En Guerra* contenía suficientes aspectos positivos como para considerarla una exposición de gran relevancia. Tan sólo cabe fijarse en el esfuerzo detectable en la clasificación y la búsqueda de las obras presentadas. Lástima que en el discurso global del comisariado no se impuso la conceptualización plural de la guerra que sí se aprecia, por ejemplo, en la instalación *Memorial* (1992), cuyo autor es

Francesc Torres, uno de los comisarios. Teniendo en cuenta que el ámbito cronológico escogido era fundamentalmente el siglo XX, la exposición se hubiera beneficiado de una aproximación en torno a la violencia bélica menos asociada a una supuesta constitución congénita del ser humano. Hubiéramos preferido una mayor confianza en métodos de análisis y puntos de vista en los que el hecho cultural se integra, como parte y fruto, en la complejidad de los procesos históricos y en los que, obviamente, la misma cultura tiene un papel eminente. • Jordi Font Agulló



James Nachtwey *La pasión del Islam* 2004

Manu Muniategiandikoetxea

Ni ez naiz hemengoa

Rekalde aretoa, Bilbo

2004ko apirilaren 29tik ekainaren 27ra

Manu Muniategiandikoetxeak Rekalde aretoan duen erakusketa ikusterakoan pinturaz ez pentsatzea zaila da. Horregatik, orain dela hilabete batzuk azaldu nuen Iñaki Imazen erakusketarekin (ikus *Zehar* 53.) parekatzea ezinbestekoa iruditu zait.

Manuk areto handia bete behar izan du eta horretarako tamaina handiko lanak sartu ditu Rekalde aretoan. Pintura, marrazkiak eta eskulturak erabili ditu azken urtetan egiten duen moduan, eta marrazkiaren kasuan behintzat, baliabideak ematen duen askatasuna erabili du. Ez da gauza bera gertatzen koadroekin. Manuren koadroen abiapuntua ez da marrazkietan erabiltzen duen irudia, nahiago baititu hiru dimentsioko egiturak.

Beraz, emaitza bitxi samarra dela onartu behar dugu, pintatutako eskulturak bi zentzutan azaltzen baitzaizkigu begien aurrean, eta gure burua uste baino ariketa kontzeptualagora bultzatzen du. Aspaldian, egitura horiek zituzten koadroak aurkezten zituen erakusketetan; gaur egun, aldiz, koadroak inspiratu dituzten eskulturak ere jartzen ditu erakusgai eta pinturarako beste euskarri bat bilakatu ditu, lehen aipatu dudan ariketa kontzeptuala indartzearen.

Iñaki Imazen kasuan bezala, ez da erraza pinturari buruzko hausnarketa kontzeptuala egitea gaur egun. Abangoardiek ia guztia esan zutela dirudi eta horregatik, pinturaren heriotzaren topikoa saihesteko aukera txikia dela onartu behar dugu. Hala ere, ihes egiteko aukerak bide ezberdinetatik proposatu dizkigute artista gazte hauek aipatu ditudan erakusketetan. Iñaki Imazek irudia du oinarri eta bigarren abangoardien aurrean zalantza handiago azaltzen du. Manuk mende hasierako abangoardia historikoak hartzen ditu abiapuntu edo aitzaki moduan, posmodernismoak ia agortu arte erabili zuen bidearen bitartez, hau da, garai hartako artelanak berrerabiltzea zentzua hustu arte edo eduki berriak gehitu arte.

Nik uste dut 80ko hamarkadan hainbeste erabili zen bide hori Manuren arte ibilbidearen abiapuntua izan zela eta oraindik ere pisu handia duela bere pinturan. Hala ere, 80ko hamarkadako pinturaren hustasuna eta errepikapena gainditzea da Manuren arrakastarik handie-

netakoa. Hiru dimentsioko eskultura historikoak hartuta pinturaren barne egituren azterketa egitea ez da lan erraza. Konstruktibismoa eta Oteizaren lanak pinturaren esparrura eramatea ariketa kritikoa da, bai baliabideak zalantzan jartzen dituelako, baina baita artearen historiaren berrirakurtzea ere egiten duelako. Oteizak bi dimentsioanalitateari edo espresionismoari eta informalismoari egindako kritika zorrotzak zalantzan jartzen ditu, eskulturak pintzelada soltearen bidez mihisetan irudikatu ondoren, eta, niri gehien interesatzen zaidana, espazioan zabaltzen diren egituren azterketa piktorikoa egin ondoren. Oteizaren kutxa metafisikoa ez dira "euskal" irudi (ia korporatibo) hutsak *Loreak Mendien*-ek atera duen kamisetan ikus dezakegun bezala; artelan bat osatzeko erabili daitekeen egitura formal eta narratiboa/programatikoa ere izan daiteke eta, hain zuzen, azken hau da Iñaki Imazen pinturatik edo lanetik aldentzen duena. Iñakiri hizkuntzaren erabilpenak ematen dion arintasunaren aurrean, Manuren pinturan espazioak, eskulturak eta historiak gehiegizko pisua hartzeko arriskua dago. • Ismael Manterola Ispizua

Begonia Zubero





El tiempo y las manos

Mientras tanto, dame la mano

Kirmen Uribe. Trad: K. Uribe, G. Markuleta, Ana Arregi Visor, 2004

A veces se produce en la literatura un misterioso fenómeno: un amplio sector de personas, y no forzosamente lectoras, adoptan a un poeta. Me atrevería a afirmar que Kirmen Uribe es uno de ellos. Ha sabido llegar al público más allá de los libros, lo hace a través de recitales interdisciplinarios, colaboraciones con músicos y artistas plásticos, CDs... Poquísimos poetas euskaldunes han sido traducidos al castellano tan tempranamente y en una editorial además tan reputada.

Aunque hay en este libro un texto inicial en prosa, "Un secreto", que funciona a modo de poética, es en dos o tres poemas en los que se exponen las verdaderas intenciones de Uribe. Los versos de "No se puede decir" son meridianos al respecto: "Una riada se ha llevado los puentes entre las palabras y las cosas. / La lengua es imperfecta, los signos se han desgastado / como las viejas muelas del molino, de tanto girar, por eso, / no se puede decir Amor, no se puede decir Belleza, / Solidaridad, no se puede. / Ni árbol, ni río, ni corazón / La ley antigua ha sido olvidada". Ya lo había dicho Atxaga, la palabra-piedra de Aresti se había convertido en arena, la Utopía en Etiopía; pero Uribe no se queda ahí, no se quiere creer que las palabras sean herramientas poco fiables por oxidadas e inservibles: "Sin embargo, si me dices 'mi amor', / siento un escalofrío, / sea verdad o mentira". Usar las palabras poniéndolas a resguardo de ese "sin embargo", ahí está el empeño de Uribe; volver a tender puentes, aunque sean de frágil poesía, entre las palabras y las cosas. Y, sobre todo, entre las palabras y las personas. Uribe consigue transmitir a sus versos humanidad, fisicidad incluso: la respiración, el fluir de la sangre, el latir del corazón, del suyo o de los personajes de los poemas. O del lector. "Sin embargo" o "mientras tanto". Mientras tanto, dame la mano: humanidad, calor, cuerpo, vuelta a "lo real", a lo tangible.

En "Ejercicio de memoria" se oculta una de las más bellas y sutiles definiciones del trabajo de poeta que conozco: "Y me queda también la intención / de ponerme del otro lado / sin perder lo que una vez fui, / y trabajar el tiempo con mis manos, / sin cerrar los ojos, despacio, / como las sombras de los árboles". Ésta es otra de las virtudes de Uribe, esa habilidad o sabiduría para ponerse al otro lado —en el lado de la escritura y, por tanto, de la memoria— sin abandonar del todo el lado de acá —el del común de los mortales, el de la realidad—: trabajar el tiempo con las manos. En ese texto inicial en prosa, "Un secreto", habla Uribe, a propósito de Caravaggio, de la importancia de cuidar los detalles y de decidir lo que se dice y lo que no se dice en el poema, ya que es preciso utilizar las palabras justas, las necesarias; el peor defecto del escritor es decir demasiado. Y concluye: "La poesía es un juego con el silencio"; y para jugarlo es preciso dominar el sutil arte de trabajar el tiempo con las manos. En algunos poemas de este libro, ese arte del claroscuro, de velar y mostrar, alcanza el emocionante equilibrio del punto justo.

La sorpresa de algunos finales, la ternura que desprenden las palabras, ese lirismo siempre en el filo pero que nunca cae del lado de lo sentimentaloidé, la verdad que parece latir en los versos que no nos hablan sino de "cómo llenar los huecos que tenemos dentro" o la sencillez a veces naif de un tono ajeno a la impostación, son otras razones que explican la fortuna de unos versos que, traducidos al castellano por el propio poeta, por Gerardo Markuleta y por Ana Arregi, siguen conservando esa fuerza tan frágil que les caracteriza. • Josu Montero

Este texto se publicó por primera vez en *Mugalarri*, 24-7-04

Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut *Bitartean heldu eskutik*

Kirmen Uribe

Susa, 2003

Seifollah Samadian artista iraniarraren *The White Station* bideo-lanean emakume bat ikusten da, *chador* beltz batez jantzita, eta aterki ilun batekin, elurte izugarri baten erdian. Emakumea bakarrik dago, inoiz heldzen ez den autobus baten zain, antza. Kalea Teherangoa da, hangoak dira autoen hotsak; bideoan ez dago beste hitzik, haizearena eta elurrarena ez bada, txorien kantak eta autoarenak ez badira. Han dugu beltzez jantzitako emakume hori elur zuriaren erdian itxoitzen, ezohizko Teheran elurtsu batean.

Memoriak animalia kaskarin bat bezala jokatzeko du batzuetan.

Kaskarina, ez baitakizu oso ondo nora joko duen, nola lotuko dituen ezberdinak eta urrunak diren gauzak. Baina memoriak bere arrazoiak ditu, gehienetan ezkutuetan badira ere. *The White Station* lana ikusi nuen, Kirmen Uriberen poema bat etorri zitzaidan burura, "Ibaia" izenekoa hain zuzen. "Ibaia" poeman haizea dabil hirian eta jendeak nekez egiten du aurrera kaleetan zehar. Etxe bateko laugarren pisuan, emakume bat ari da arropa botatzen, eta botatzen dituen arropen artean txarolezko zapata zuribeltz batzuk daude. Zapata horiekin herri-tik hirira etorri zen neguko egun batean. "Hegabera izoztuak ematen zuten bere oinek lurretan", irudi horren bidez nire memoria bihurriak beti egiten du salto Samadian-en lanera, Samadian-en *The White Station* bideoa ikusi nuen unean Kirmen Uriberen lana burura etorri zitzaidan bezala. Irudi zuribeltza bi norabideko zubia da oraingoan, lan batetik bestera joateko. Baina bien arteko lotura ez da bakarrik hor etenda geratzen. Bi lanetan, isiltasuna dela medio, istorio ezkutu bat dago. Poemak dioen moduan "denok dugu barruan uhola dakarren ibai estali bat". Egileek xumeki deskribatzen digute egoera bat; batean, emakume bat autobusaren zain omen dago, bestean, emakume bat leihotik arropa botatzen ari da. Baina irakurleak, edo ikusleak, badaki bi kasuetan zerbait gehiago dagoela. Egileak ez ditu azalpenik ematen, elipsiaz baliatzen baita, baina xehetasunek bere presentzia dute eta memoriarik geratzen dira, iltzaturik. Teherango kaleak elurrez estalita ikusteak aldaketa izugarria suposatzen du, iraultza meteorologiko bat Iranen. Gure kaleetan emakume batek bere ezkontzako soinekoa leihotik botatzen badu isileko oihu ozen bat entzuten da. Bietan anekdotatik haratago doan hausnarketa dago irudien azpian. Egunez egun, gurean edo Iranen, ehuntzen ari den historia islatzen da errealitatearen zatiki hauetan, funtsezkoak eta adierazgarriak diren uneak errealitatearen arizten diren isiltasun berberaz landuta biak.

Roland Barthes-ek zioen: "Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut". Aurkakoan arteko lotura honen bitartez eta gaixotasunaren konnotazio txarraren kontra, Barthes-ek hizkuntzaren gorpuzkera aldarrikatu zuen. Era berean, Kirmen Uribe-ren *Bitartean heldu eskutik* liburua-ren poemetan gorputza dute hitzek, ikusten dira soinuak, entzuten dira irudiak, ukitzen ditugu hitzak. "Udare zurituak gure gorputzak" dio "Irla" poemak, lau hitz baino ez ditu erabiltzen eta ikusten ditugu ur tantak azalean, dastatzen dugu maitalearen gazi-gozo zaporea, sentitzen dugu gure barnean erotismoaren gezia. Horrexegatik, hain zuzen, Kirmen Uribe irudien egile moduan ikusten dut, zentzu zabalean, poeta edo idazle baino. Hitzekin egiten du lan Kirmen Uribe baina emaitzak artista plastiko batenak dira. "Aresti-Duchamp Xake partida" poema luzean Arestiren eta Duchamp-en arteko elkarrizketa bi egileenena da. Harrizko hitzez egiten du lan Arestik, isiltasunean zuloak irekitzeko, "soilik behar beharrezkoak diren zuloak"; Duchamp-ek, bitartean, beira du gustuko: "Hik harriak eta nik beira./Ez diagu bikote txarra egiten". Isiltasuna, zuloak, harriak...g ogora datozkit Jorge Oteizaren hitzak, bere asmo esperimentalaren burututa, eskultura egiteari utzi eta gero, poesia-aren idazketari helduko diola azaltzen duenean: "Konturatu nintzen nire eskultoretatik/ hitzak ateratzen zirela/ amaiera zela sentitu nuen/ horrela nire eskultura-hizkuntzatik motela eta garestia/ zoriontsuagoa seguruagoa praktikoagoa den hizkuntzaren ekonomia honetara pasatu nintzen". • Ana Arregi



Seifollah Samadian *The White Station* 1999

Bitartean heldu eskutik
Hold my hand meanwhile

Kirmen Uribe

"If this sounds like the story of a life, O.K."
 Raymond Carver

I come from a plain-speaking family, most of whom are now dead; and it may have been this —and not just the plain plainness of the language and syntax— that drew me to, and into, the poetry of Kirmen Uribe.

When I first looked at *Bitartean heldu eskutik*, in the spring of 2002, I hadn't studied enough Basque to read the book straight through; in fact, it's only with *Mientras tanto dame la mano* that I've done that. I had to translate a poem to be able to read it, and I started with the ones that contained the fewest unknown words.

Or I started with one that contained a very well-known word: "Carver." In the context —the poem "Oroimen ariketa" (*Memory exercise*)— Carver couldn't have been anyone but Raymond Carver (Clatskanie, Oregon, US, 1938), among the plainspokenest of our twentieth-century plainspeakers. The poem's first two lines were beyond me —weeping postponed?— but the rest came through: it took off from a shopping list that Carver, a drinker who had managed to stop and to save his life for a decade, had written a month before dying of cancer, in Port Angeles, Washington, in 1988:

"Butter, eggs, chocolate...
 Go to Antarctica — or else Australia?"

The Uribe poem was about the temptation to flight in opposition to taking responsibility, its context a flood-season street in which a dear friend has been lost forever. The poem's speaker was at one with Carver's transformatory impulse: "the urge to take stock, the push toward a change, / the haste to keep on with my demon-phantoms."

But —as a detour— a brief encounter between the Basque Country and New York City in spring 2003, in the persons of Kirmen Uribe and the post-Beat N.Y. poet, Bob Holman (LaFollette, Tennessee, 1948), proprietor of the Bowery Poetry Club, as he comes, with arms outstretched in a near-despairing gesture of enthusiasm, to greet Uribe after a bilingual reading there: "Man, you are able to be *so romantic!*" What *could* he have meant by that? At first, I understood him to be

speaking in the lowercase sense: For an American male poet to be so openly vulnerable but willing, at once so desirous and restrained, in the way Uribe is able to be in a poem like "Irla," which he read that night ... In the context of our 30+-year call-and-response of changing roles in a changing culture, it must seem nearly taboo, is what I thought at the time.

Later I thought Holman *might* have meant an uppercase Romantic. After all, the first epigraph in Uribe's book is from John Keats, perhaps the hardest-working of the second-generation English Romantic poets. Not unthinkable.

Bernardo Atxaga, in a recent interview in *El País*, spoke of the iffiness of *el romanticismo*, saying that "politically, of course, it was an extremely dangerous ideology"— "[be]cause, fundamentally, it spoke of things that were not of this world." But given the this-worldliness of Uribe's poems — a taste of salt on a woman's breast (in "Irla" [*Island*]), the smell that an immigrant has left in a parked car ("Arrotza" [*Stranger*]), the feel and sight of the large, gnarled hand of an uncle who is about to die ("Bada beldur bat" [*Then a fear*]) — no uppercase Romanticism of the kind could have been on the table.

Uribe's frequent collaborator, Mikel Urdangarin, in an interview last spring, defined the term modestly: a romantic was "not a partisan of utopia, of dreaming," but was someone who "has in himself the desire for the world to change, even if it's often impossible." By such a definition, romanticism is simply a corollary of creation, the artist's hopes against the blankness of the canvas.

*

In every Kirmen Uribe poem I've read there's a tacit tension between what's sweet — or *goxoa*: not *too* sweet — and what's tough, in the New York sense of the word. The book's rhythm, it turns out, resembles that of any given poem. At the end of "Oroimen ariketa," tears do appear (though not in the Spanish version), "so the shadows' lengthening-out can take me alive." Tough and sweet, not "wild and sweet," as the *romanticismo* Romantics had it. • Elizabeth Macklin

TRANSACCIONES/FADAIAT

Libertad de conocimiento/libertad de movimiento
Universidad Internacional de Andalucía
UNIA arteypensamiento
<http://hackitectura.net/fadaiat>
Tarifa/Tánger, del 22 al 23 de junio de 2004

El proyecto TRANSACCIONES/FADAIAT, que se articuló, tal como inicialmente querían sus organizadores, en un formato de debate y asamblea estructurado en torno al binomio resistencia/creación. Se centró en la idea de investigar y participar en los procesos emergentes de interconexión entre algunos conceptos interesantes, complejos y actuales, como son: la libertad de conocimiento y la libertad de movimiento; se incidió, asimismo, en determinados procesos donde se están produciendo nuevas alianzas, a veces fluidas y otras veces geométricamente variables, entre trabajadores itinerantes y productores inmateriales: activistas, teóricos, comunicadores, hackers y artistas. Colectivos todos ellos que estuvieron presentes en las diferentes zonas autónomas, interconectadas entre sí, que funcionaron ininterrumpidamente a lo largo de los dos días y desde donde los participantes podían visualizar las diferentes micronarrativas que se habían dado cita en el acontecimiento.

En un ejercicio simbólico de reconquista del espacio público que tiene en cuenta la resignificación de conceptos como lo local y lo global que se han producido en la cultura electrónica; *Transacciones/Fadaiat*, se desarrolló en torno a tres ejes: dos de carácter documental, uno denominado el archivo on line multimedia, de documentación de las prácticas artísticas que están contribuyendo a la construcción de narrativas críticas, concretamente las micronarrativas que ha generado el fenómeno que transcurre en el espacio geopolítico del Estrecho de Gibraltar desde hace más de una década: la inmigración clandestina o flujo continuo de ciudadanos de la orilla del sur a la del norte. Todos los documentos que acoge el archivo son documentos sobre el fenómeno de la inmigración en la frontera sur de Europa que tienen como punto de interés el denominador común del análisis, la reflexión y el diálogo, producidos desde el campo de la creación plástica, literaria y audiovisual. Con el archivo se ha podido, aparte de difundir esas prácticas y producciones, confeccionar un corpus plural de discursos de crítica cultural, que se pueden encontrar en la siguiente dirección: <http://transacciones.wewearbuildings.cc>. El otro eje documental es la cartografía del Estrecho, organizado en diferentes temas —militarización, migraciones, flujos de capital, trabajo social,...— con la intención de hacer una edición en papel después de su elaboración colectiva en el tercer eje el laboratorio fadaiat. Este laboratorio se entendió como un lugar de discusión, debate y diálogo. Se desarrolló en un lugar emblemático el Castillo de Guzmán en Tarifa y en la École Nationale des Sciences Appliquées (ENSA) de Tánger. Se articuló en torno al Patio Lab, laboratorio descentralizado de nuevos

medios, con diferentes nodos —Tarifa/Castillo, Tarifa/Playa, Tánger—, pretendió un uso crítico de las nuevas tecnologías, generó didáctica sobre los software libres, e intentó producir un análisis sobre el concepto de territorio con acciones de conectividad entre el sur de España y el norte de Marruecos, entre otras múltiples acciones. Otro espacio era la Sala, donde tuvieron lugar los encuentros interdisciplinarios, abiertos al público, entre diferentes personas que provenían del activismo, las ciencias sociales, la crítica cultural, el trabajo social, el mundo de la comunicación, el sindicalista... Fueron los momentos más asamblearios, se debatió sobre la frontera, género, inmigración,... en la sociedad actual y, en particular, en el contexto geopolítico del Estrecho. El último espacio era el Patio AV, donde se pudo ver: un extra de vídeo (vídeos de los Archivos del Observatorio ovni -observatorio de vídeo no identificado (www.desorg.org)). Seleccionado y presentado por Toni Serra; también las proyecciones audiovisuales del Archivo, en diferentes ordenadores dispuestos en espacios del castillo y la biblioteca municipal; tuvo lugar una edición especial del programa de música *Graffiti*, a cargo de los dj's Jalil & voluble; y se pudo ver la performance (*Front-eras* de Miguel Benlloch), la danza contemporánea (*Errando las ondas* de Salud López) y Streamings. M&P (música y proyecciones).

Transacciones/Fadaiat, es un proyecto del programa UNIA arte y pensamiento 2004 que se llevó a cabo con la colaboración del Área de Cultura, Ayuntamiento de Tarifa; La Consejería de Gobernación (Iniciativa comunitaria Interreg IIIA –España/Marruecos, FEDER), Junta de Andalucía; ENSA (École Nationale des Sciences Appliquées), Universidad Abdelmalek Essaadi, Tánger y Radio Medil, Tánger. Conjunto de instituciones públicas que contaron con un largo listado de organizadores y participantes y el siguiente equipo base que trabajó en el proceso: proyecto coordinado por Mar Villaespesa de UNIA arteypensamiento 2004, producido por BNV producciones, en colaboración con Indymedia Estrecho y zemos 98 (representados por José Pérez de Lama, Sergio Moreno, Pablo de Soto, Pedro Jiménez y Daniel Villar), con la participación del nodo Tarifa (representado por Fran M. Cabeza de vaca y José Vicente Araujo), el equipo editor de TV Tarifa (representado por Ángeles Rondón), el nodo Tánger (representado por Mercedes Jiménez y Helena Maleno del Colectivo Aljaima), el nodo Málaga (representado por Pilar Monsell de Casa de Iniciativas 1.5-radio madiaq) y el nodo Barcelona (representado por Mike Harris de psand). Todos ellos consiguieron un proyecto de formato participativo que recuperó, tal como he dicho al principio del artículo, una estructura de asamblea (de formato horizontal), que trabajó al margen del espectáculo en el que caen muchos de los acontecimientos artísticos y sociales actuales. Proyectos como éste, con conclusiones abiertas, actúan como antídoto frente a la arrogancia de los grandes formatos, muchas veces vacíos de contenido, y cada vez menos beligerantes y críticos con el contexto, a la vez que más vanidosos y ensimismados.

• Carme Ortiz



