

Imagen de portada:
Una voz para Erauso. Personaje 3 (Bambi), 2022.
LG BI 00131-2022

CABELLO / CARCELLER

comisario
PAUL B. PRECIADO

UNA VOZ
PARA ERAUSO
—EPÍLOGO PARA
UN TIEMPO TRANS

exposición
10 marzo —
25 septiembre
2022



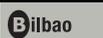
sociedad y cultura contemporánea

azkunazentroa.eus

 AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

Colabora

 telesonic

 Bilbao



Una voz para Erauso
Epílogo para un tiempo trans
Cabello/Carceller

En esta exposición Cabello/Carceller (París 1963/ Madrid 1964) ponen en relación la construcción del relato histórico con las políticas queer y trans contemporáneas. La creación de retratos anacrónicos y extemporales es uno de los métodos de interpelación de la historia que lxs artistas utilizan, un modo de resistir a las lógicas del progreso de la modernidad, a la cronopolítica normativa. “El presente no basta”, señala el artista y escritor brasileño Jota Mombaça, reivindicando la necesidad del pasado como condición de posibilidad para actuar en el presente y abrir futuros que parecen cancelados de antemano: “El futuro es un terreno en disputa cuando se vive en un cuerpo y de una manera que no forman parte de una futuridad normativa-colonial. Mis deseos para el futuro tienen que ver con el desmantelamiento de la futuridad como privilegio, y con la ruptura de las industrias que mantienen cautiva la imaginación. Se trata de conducir a una proliferación de futuros elaborados y promulgados por todos aquellos a los que se les robó el futuro”.¹ Cabello/Carceller se acercan a la historia, del mismo modo que buscan aproximarse al presente: como condiciones que no están dadas, como relatos públicos por los que es necesario luchar.





Es esta aproximación de Cabello/Carceller a la realidad que, con Kathy Acker, podríamos denominar “post-cínica”², la que les permite transformar la temporalidad y la memoria en laboratorios colectivos. Ni creen saber todo mejor que nadie, ni están de vuelta. Indagan en nuestras formas de no saber, buscan caminos no transitados. Cabello/Carceller trabajan con una metodología queer: rehúsan las distinciones disciplinarias tradicionales y convocan a una pluralidad de agentes sociales y políticos subalternos para implicarlos en talleres, instalaciones, performances, relatos de ficción o producción de fotografías y videos. Este trabajo de colaboración busca al mismo tiempo cuestionar el relato histórico dominante y la representación hegemónica y proponer narrativas críticas, hacer visibles y audibles otros cuerpos y otras voces. Como otrxs artistas de la tradición feminista, queer, trans y antirracista –de Judith Chicago a Wu Tsang, pasando por Faith Ringgold o Renata Lorenz y Pauline Boudry–, Cabello/Carceller invitan a sus colaboradores a los que denominan, con la expresión de la feminista italiana Carla Lonzi, “sujetos imprevistos”³ (y por extensión al público de la exposición) a sentarse en una mesa de operaciones de la historia en la que a las voces y a los rostros perdidos de la memoria visual colectiva se les da una segunda oportunidad de encarnarse y de hacerse visibles subjetivando cuerpos que, aparentemente, no les pertenecen. Este proceso mnemotécnico político y experimental tiene efectos retroactivos: no sólo cambia el relato histórico o la presencia del sujeto evocado, sino que modifica y amplía las posibilidades de actuar en el futuro de los que les dan “cuerpo” o les invocan en el presente.

En este caso, el proyecto comienza con el encuentro de Cabello/Carceller con un retrato tan fascinante como insólito: el que Juan van der Hamen y León realizó de Catalina de Erauso vestido de alférez de la marina colonial española en torno a 1625-28 y que pertenece hoy a la colección Kutxa. Erauso, que nació en Donostia entre 1585 y 1592 y al que se asignó sexo femenino y se dio el nombre de Catalina, es a menudo más conocida como “la monja alférez”, gracias a su autobiografía en la que narra las aventuras de una joven que se escapa del convento “vestida de hombre” y que recorre después como soldado y mercader las tierras colonizadas por el imperio español desde Chile hasta México. Aunque el retrato de Erauso en almirante parezca un ejemplo paradigmático de la representación de la masculinidad blanca en el barroco colonial, no deja de ser una anomalía para su tiempo: podríamos decir que se trata del primer retrato “trans” de la historia del arte si no fuera porque en el barroco tal categoría no existía. Adoptando una multiplicidad de nombres masculinos (Francisco de Loyola, Juan Arriola, Alonso Díaz Ramírez de Guzmán... y Antonio, entre otros) y habiendo podido “llevar hábitos de hombre” gracias a sus hazañas militares y a una bula papal, Erauso aparece hoy como un ancestro local (por oposición a las narrativas dominantes norteamericanas) de las

prácticas de transición de género. Figura espectral que suspende las taxonomías médico-jurídicas con las que pensamos la sexualidad y el género desde el siglo XIX, el retrato de Erauso nos fuerza a salir de nuestros marcos de interpretación habituales y abre la posibilidad de imaginar otras genealogías todavía invisibles.

Pero Erauso es, como su retrato, una figura de sombras: su implicación en el genocidio de los mapuches y su posición en el gobierno imperial hacen de “la monja alférez” una figura incómoda en la historia trans. Erauso fue un viajero colonial de su clase social, “buen” cristiano y buen militar, servidor de la corona, pero sobre todo servidor de sí mismo y de sus intereses. Sus memorias son una serie de duelos, estancias en prisión, enfermedades, heridas, apuestas, juegos y asesinatos... en las que se representa a sí mismx como un aristócrata macarra que en cada ciudad que visita se mete en algún conflicto y acaba matando a alguien. “Maté, herí, maleé”, confiesa. En las sociedades patriarcales (y en esto hay continuidad entre el barroco y nuestro tiempo), la masculinidad colonial se define por el uso de las técnicas de la violencia. Es hombre quien puede empuñar un arma y matar. “*Masculinear*” es tener derecho a “*malear*”. De ahí que Erauso narre las peleas y los asesinatos como prueba social de su masculinidad. Erauso no era ni un hereje ni una víctima y mucho menos un activista.

Por ello, la exposición toma forma a través de la tensión entre la crítica del relato histórico dominante y de sus lagunas y la imposibilidad de reconstruir una historia heroica de las minorías sexuales, de género o raciales. No es posible, como a veces pretende la historiografía identitaria, presentar una genealogía unívoca y pura de mujeres, homosexuales o trans que al ser sacados del olvido histórico acceden a la posición de nuevos iconos en una narrativa estable del poder. La historia de la resistencia es también una historia bastarda, sucia, melancólica, a veces patética o incluso amargamente nostálgica, hecha de errores y traiciones, de oportunismos y de luchas por la supervivencia. Esa historia borrada, tachada o reescrita no se puede mirar simplemente sacándola a la luz. Por eso, la estética de la exposición es, como la del retrato de Erauso, la del claroscuro.

La exposición acentúa esta dimensión borrosa no sólo de la historia, sino también del presente y antepone la urgencia de la pregunta a la certeza de la identificación: ¿Quién es representado? ¿Quién representa? ¿Qué hay fuera del marco de la representación? ¿Es posible aprender a mirar un cuerpo humano sin asignarle género? ¿Qué ocurre con las vidas que no son o no pueden ser representadas? ¿En qué tiempo vivimos? ¿Cuál es el tiempo de una vida? ¿Puede una vida estar fuera de su tiempo? ¿Puede otro tiempo dar vida a una vida que no pudo existir en su tiempo?

Trazando una cadena de equivalencias y diferencias políticas y afectivas entre generaciones, la exposición se construye como una galería analógico-digital de retratos donde Erauso (tanto los retratos históricos de 1625-28 y su copia, como el nuevo retrato colectivo elaborado para la exposición) se encuentra con otras representaciones de la obra anterior de Cabello/Carceller.

El recorrido de la exposición presenta una cronología no sólo invertida (comenzamos con sus obras de 2016 y 2020 para llegar hasta el retrato de Erauso de 1625-28), sino más bien fractal, en la que distintos tiempos (el barroco colonial y nuestro “presente” tecnobarroco postcolonial) se dislocan, se cruzan y se superponen. El espacio expositivo se construye como un recorrido a través de transiciones, procesos que no van de la feminidad a la masculinidad (o viceversa), ni del pasado al presente (o viceversa), sino que proliferan en direcciones inesperadas y que, en último término, anuncian otra epistemología, otro modo de mirar y de pensar el cuerpo y la subjetividad más allá de los binarismos de género, sexuales, raciales o nacionales.

La exposición se abre con dos instalaciones de video que convocan a participar a la persona espectadora en un ejercicio de deconstrucción de sus modos habituales de entender las distinciones entre la teoría y la práctica, entre arte y política. Por una parte, en la instalación de video *Movimientos para una manifestación en solitario* (2020) una persona de género no-binario transforma en velo, mantilla y falda una pancarta con el slogan sacado de la máxima de Spinoza “nadie sabe lo que puede un cuerpo”. La pancarta está hecha de una delicada gasa translúcida que desmiente la fuerza de la ideología y subraya la vulnerabilidad de esos cuerpos que exploran su potencia a través de la resistencia a la norma.

En el otro extremo de la sala, la instalación de video *Bailar El género en disputa* (2014-2015) recoge la presentación pública del resultado de dos talleres colectivos –realizados respectivamente en Ciudad de México y en Madrid– dedicados a transformar el icónico texto del feminismo queer de los años 90 de Judith Butler en movimiento corporal. El video muestra la transformación de la filosofía política en partitura coreográfica, al mismo tiempo que produce un improvisado paisaje antipatriarcal y antirracista que permite “ver” el texto y “leer” los cuerpos de maneras inesperadas. Bailar es otra forma de leer. Estar frente a la cámara es un modo de manifestarse políticamente.

Con esta consigna nos adentramos en la exposición como en un cuerpo en el que se llevan a cabo funciones de fagocitación, digestión, asimilación, transformación y expulsión. Un cuerpo entendido no como organismo natural, sino como archivo histórico y político, al mismo tiempo individual y colectivo, que se construye con una acumulación de imágenes,

sonidos, textos, técnicas, rituales... A lo largo de un pasillo revestido de espesas cortinas de fieltro –que sugiere al mismo tiempo la opacidad de la historia y la posibilidad de encontrar fisuras a través de las que acceder a nuevos significados– es posible penetrar lateralmente para encontrarse primero con la instalación de la serie de fotografías y fichas que constituyen la obra *Archivo: Drag Modelos* (2007-en proceso). Se trata de una serie de retratos realizados en distintas ciudades de Europa en la que distintos cuerpos, a los que se les asignó género femenino en el nacimiento, adoptan poses fotográficas que mimetizan (y al mismo tiempo desplazan) algunas de las imágenes arquetípicas de la masculinidad cinematográfica del siglo veinte que fueron encarnadas por Marlon Brando, James Dean, Brad Pitt o Ryan Gosling. Cada retrato está acompañado de imágenes de las ciudades donde viven las personas fotografiadas y de una ficha donde, a veces, se exponen las razones que llevaron a elegir ese personaje o arquetipo cinematográfico. La serie muestra cómo el cine funcionó durante el pasado siglo como una “tecnología de género”, por decirlo con la expresión de Teresa de Lauretis, capaz de proponer modelos normativos de subjetivación. La fricción crítica en esta obra surge de la confrontación de estos lenguajes visuales canónicos y de los protocolos gestuales que estos proponen con la memoria, el deseo y la gestualidad de los cuerpos femeninos, lesbianos, no-binarios y trans que posan para la cámara. *Archivo: Drag Modelos* es también una iniciación a las posibilidades subversivas de la estética de la recepción, es decir, la que depende de la capacidad de los sujetos menores de la historia para encarnar los códigos dominantes de forma disidente. Esto es lo que el teórico indio Homi Bhabha denomina “mimetismo colonial fallido”: el proceso a través del que los colonizados, o los subalternos, las minorías de género, sexuales o raciales adoptan los códigos del poder al mismo tiempo que los critican o los subliman. Se trata de una doble visión que, al revelar la ambivalencia del poder, su carácter teatral, desbarata su autoridad.⁴

En el mismo pasillo, a través de otra abertura lateral, podemos acceder a la instalación *Lost in Transition_ un poema performativo* (2016) que se compone de ocho videos y de un poema. El proyecto fue realizado (como se ha hecho en este caso con el auditorio de Azkuna Zentroa) transformando el espacio expositivo del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en plató de filmación. “Se buscan personas Trans, Drag, Genderfluid, Genderqueer, Cuir, Agénero... para participar en una sencilla performance grabada. No importa edad”. Esta era la convocatoria que Cabello/Carceller hicieron pública y que dio lugar al encuentro con 16 participantes. Parodiando el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, lxs artistas utilizaron la escalera entre dos espacios expositivos como una pasarela improvisada en la que hacer ostensible aquellas marcas de diferencia de género o sexual que son objeto de vigilancia y disciplina social. Cada cuerpo en movimiento, entre la perfor-

mance privada y el acontecimiento público, cobra la dimensión de una escultura política. La instalación tiene como eco exterior un video-retrato de Saray, una mujer trans cuya piel aparece como un paisaje de la historia, una película viva sobre la que se acumulan los signos de la violencia recibida pero también de la resistencia que ha hecho posible que todos los otros cuerpos que aparecen en la instalación puedan existir y tengan coherencia política.

Desde esa galería de retratos no-binarios contemporáneos accedemos a un espacio documental en el que lxs artistas han reunido los elementos históricos relativos al misterioso retrato de Erauso y al sorprendente relato de sus aventuras durante finales del siglo XVI y XVII. Nos encontramos después con la obra *Una Voz para Erauso: Epílogo para un tiempo trans* (2021) que Cabello/Carceller han producido en Bilbao en y con Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao, con la colaboración de Doxa Producciones en la cámara y de Alberto sin Patrón en el diseño de vestuario. Se trata de un nuevo retrato de Erauso que surge de la confrontación de tres personas trans y no-binarias (Tino de Carlos, Lewin Lerbours y Bambi) que interpelan la figura histórica espectral, haciendo que el retrato responda a través de la voz y la música de la artista Mursego – Maite Arroitauregi. La instalación funciona como una máquina para viajar en el tiempo a través de la que los rostros y las voces borrados del pasado se encuentran con otros cuerpos, en otros lugares, con otras lenguas. “*Llamadme Antonio*” replica Erauso a través de la voz de Mursego, “*Fui un género que no se agota, que no queda capturado, fui lo que a muchos os habría gustado*”. Frente a esas dos pantallas de video, nos encontramos ante un tiempo complejo, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico de la historia en construcción. Esta obra es también un autorretrato múltiple: Cabello/Carceller, junto con Tino de Carlos, Lewin Lerbours y Bambi, se miran en el cuadro de Erauso como en un espejo cuántico distorsionado por la historia y nos devuelven una versión punk y no-binaria de nuestro propio presente colectivo.

La noción de “temporal drag”⁵ o “travestismo temporal”, articulada por Elizabeth Freeman y Rebecca Schneider para entender los procesos de reapropiación que las minorías sexuales y de género hacen de los objetos y de los significados obsoletos en el capitalismo industrial, parece más apropiada que la de travestismo de género para explicar los desplazamientos que tienen lugar tanto en la serie de obras que llevan hasta Erauso, como en la confrontación colectiva con su retrato. La mimetización de los códigos emblemáticos de la masculinidad provoca no sólo una transgresión de género, sino que inicia un proceso imparable de transgresión temporal: “un anacronismo perturbador.”⁶

Solo después de haber visto *Una voz para Erauso: epílogo para un tiempo trans* llegamos a una sala en la que nos encontramos con las dos versiones en

óleo del retrato. El que Juan van der Hamen pintó en 1625-28 y la copia de este que Luis Gómez de Arteche hizo en 1900. La confrontación frente a frente del original y de la copia subraya la permanencia de la figura de Erauso en la historia moderna del estado español al mismo tiempo que pone de manifiesto la incapacidad de “ver” la diferencia de Erauso dentro de la epistemología visual binaria de la modernidad. Y nosotrxs, ahora, ¿somos capaces de ver a Erauso de otro modo? Y si lo somos, ¿cómo este modo de mirar la historia transforma nuestra manera de ver en el presente? ¿quiénes son los Erausos de hoy que no sabemos ni podemos ver?

A la salida de esta sala, como haciéndonos cargo de esta complejidad, nos encontramos con la carta de solicitud de cambio de nombre de la calle Catalina de Erauso (a Antonio/Catalina de Erauso) que lxs artistas y el comisario han enviado al ayuntamiento de Donostia. Esta solicitud busca extender las preguntas de la exposición a la geografía política urbana, cuestionando la normativa patriarcal y binaria que rige la nomenclatura de la ciudad.

La exposición se cierra “post-irónicamente” con el *Autorretrato como fuente* (2001) en el que lxs artistas ocupan un baño masculino y fotografian su reflejo de espalda en un espejo sucio mientras posan meando de pie –una coreografía políticamente codificada como masculina–. A través de una doble citación recontextualizada del urinario (1917) de Duchamp como *ready made* de género normativo y del *Autorretrato como fuente* (1967) de Bruce Nauman, Cabello/Carceller critican la posición autorreferencial del artista masculino tanto en la historia del arte como en la ciudad y nos invitan a continuar la serie de desplazamientos, mimesis y subversiones de género y sexuales fuera de la exposición.

Paul B. Preciado

- 1 Jota Mombaça, “The Present is not enough”, HAU manifesto projects, Berlin, 2019. “The future is a contested ground when you live in a body and in a way that are not part of a normative-colonial futurity. My wishes for the future are concerned with dismantling futurity as a privilege, and with breaking the industries that hold the imagination captive. They are about leading into a proliferation of futures crafted and enacted by all those from whom the future was stolen.”
- 2 Kathy Acker, *Bodies of Work. Essays*. Serpent’s Tail, Londres y Nueva York, 1997, p. 11.
- 3 Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel*, 1970.
- 4 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- 5 Sobre “temporal drag” ver Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham, 2010; Rebecca Schneider, “Remimesis: Feminism, Theatricality, and Acts of Temporal Drag”, conferencia dictada en ReAct: Feminism, Akademie der Künste, Berlin, 22-25 Enero, 2009.
- 6 Mathias Danbolt, “Disruptive Anacronisms: Feeling Historical with N.O. Body,” in Pauline Boudry and Renate Lorenz, *Temporal Drag*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2011, pp. 1982-1990.



Atarax como Billy Elliot, 2016 (de la serie Archivo: Drag modelos, 2007-en proceso)