

CABELLO / CARCELLER

EN CONSTRUCCIÓN

28 mayo - 15 julio 2004

SALA VERÓNICAS

MURCIA



Región de Murcia
Consejería de Educación y Cultura

Murcia Cultural, S.A.



LA SALA VERÓNICAS se ha consolidado como un referente cultural de las últimas tendencias artísticas en nuestra Región caracterizado, en una de sus vertientes, por la presentación de proyectos de destacados artistas especialmente concebidos para su espacio.

Parece claro que uno de los ejes más ricos y fructíferos del discurso artístico internacional de los últimos treinta años se viene centrando en una investigación y debate siempre abiertos en torno a la construcción de las identidades y los géneros.

En nuestro país, Cabello/Carceller es/son unas de las artistas que de manera más brillante han sabido plantear esta cuestión, lo que se ha materializado en su participación en las más importantes exposiciones que sobre el tema se han organizado desde la pasada década, tanto desde una vertiente artística como teórica.

En su último trabajo artístico, la doble videoinstalación [En construcción](#) se centra en el cine, sin duda una de las más potentes maquinarias de construcción de significados y un territorio privilegiado desde el que cuestionar dos nociones básicas de la contemporaneidad, como son las de producción y consumo. Nociones a través de las cuales reproducimos símbolos y actos materiales que atraviesan nuestro comportamiento cotidiano y que Cabello/Carceller deconstruyen poéticamente desde la lucidez de los márgenes que ellas reivindican, desvelando las posibilidades que se abren más allá del discurso sexual normativo.

Se trata, en resumen, de un trabajo paradigmático de las estrategias que el arte contemporáneo emplea para acercar las cuestiones sociales más candentes a la ciudadanía desde una perspectiva creativa.

Tanto la exposición como el catálogo, realizado con la participación de destacados especialistas en la materia –Jesús Carrillo y Judith Halberstam–, pretenden continuar un trabajo comprometido con la difusión de formas de arte innovadoras, así como contribuir a un debate apasionante. Vaya nuestro agradecimiento a todas las personas involucradas en el proyecto y, muy especialmente, a las artistas.



Prototipo #1: relojes
(herramienta para artistas que trabajan en colaboración)
1997, fotografía color

Prototipo #2: gafas
(herramienta para artistas que trabajan en colaboración)
1997, gafas

Cabello/Carceller: Nadar hacia Utopía

(Traducción al castellano)

Judith Halberstam.

¿Sólo me pasa a mí o...?

La fotografía me refleja como si me hubiera desdoblado: yo y yo, sólo las dos, una imagen monstruosa de auto-división, de auto-desdoblamiento. Me mareo, me siento perdida, acobardada, emocionada y horrorizada. La imagen de unos cuerpos unidos por medio de extraños accesorios, como son unas gafas de lectura (visión compartida) o unos relojes (tiempo compartido), supone tanto destrucción como unión. Esta sensación también se percibe en otras fotografías en donde aparecen dos cuerpos que pelean, se tropiezan, se caen, luchan por separarse, pero que, en este intento desesperado por alejarse uno del otro, cada vez se encuentran más enredados. ¿Sólo me pasa a mí o este vértigo es contagioso?

En la obra [Autorretrato como fuente](#), de las artistas Helena Cabello y Ana Carceller, aparecen en un espejo dos figuras de género ambiguo que dan la espalda a la cámara y que están de pie ante un urinario. La cámara enfoca al reflejo de la pareja en el espejo, haciendo que sea evidente dicho efecto. El espectador también puede ver reflejado el lavabo del baño, pudiéndose percibir algunas marcas en la parte superior del espejo –rayas, graffitis, perturbaciones en la superficie lisa del reflejo–. Al estar enmarcados los dos cuerpos en un espejo nos vemos obligados no sólo a pensar en la construcción de la fotografía, sino también a darnos cuenta de la función del desdoblamiento en esta escena. Las dos figuras no son idénticas, pero cada una repite a la otra y, en esa repetición, validan y destrozan las identidades que aparecen expuestas. Para Cabello/Carceller, la colaboración es una especie de baile de desdoblamiento y división y su obra hace evidente tanto la violencia como el poder de este modo colaborativo.

Se suele idealizar la idea de colaboración como una fusión de estilos, estéticas y subjetividades diferentes; se la suele comparar, desde una perspectiva claramente heteronormativa, con el “matrimonio” y se piensa en la obra conjunta como si fuera una especie de proceso reproductivo en el que la obra de arte es el “hijo”. Pero la colaboración (como el matrimonio) no es ni tan simple ni tan ideal. Por eso, de un plumazo, puede amenazar con disolver la identidad, destrozar el diálogo y hacer trizas la noción de conjunción. Con mucha

frecuencia, las colaboraciones **queer** subrayan la violencia y la dificultad de trabajar juntos y destacan la naturaleza sexual implícita del proyecto compartido. Por ejemplo, en un famoso cartel que anunciaba la exposición conjunta entre Andy Warhol y Jean-Michel Basquiat, los dos artistas aparecen vestidos con ropa de boxeo y posan como boxeadores profesionales (aunque sean unos luchadores un poco “sospechosos” y afeminados) preparados para hacer fintas en un combate por el título. La posibilidad única que anunciaba el cartel de contemplar las “Obras de Warhol-Basquiat” –a pesar de que se trataba de la increíble unión de dos talentos prodigiosos– no tuvo mucho éxito y la frágil relación entre Warhol y Basquiat apenas sobrevivió a las malas críticas. Este ejemplo nos ayuda a considerar el marco negativo de la colaboración como si fuera una relación de patrocinio que tiene beneficios materiales para las dos partes, pero que, a su vez, diluye la integridad artística de ambas; también como si fuera una competición entre rivales de la que tiene que salir un vencedor; finalmente, como si fuera una hibridación que crea a partir de dos estilos viables estéticamente una tercera entidad monstruosa. Obviamente, la colaboración entre Warhol y Basquiat no tiene nada que ver con la colaboración entre Cabello/Carceller y, sin embargo, la forma en la que se subraya tanto la incomodidad como la emoción de trabajar como un solo ser en los dos ejemplos consigue que ambos se conviertan en modelos de nuevos modos de colaboración **queer**.

Colaborar o no colaborar...

Vivimos juntas, dormimos juntas, comemos juntas; soñamos con el asesinato y con el deseo; ansiamos la comodidad de la vida compartida, luchamos por alejarla lo más posible; nos preocupan sus normas. No cambies... mucho; firma aquí; entra en el sistema; hazte un hueco; observa los códigos de conducta; no explotes; miente mucho; sé cuerda; fantasea de otro modo; avanza hacia la luz; haz menos ruido; ten cuidado; trabaja en ello...

Andy Warhol creía que la producción artística era, esencialmente, el resultado de la colaboración y que su lugar de trabajo, la **Factory**, era un escenario diseñado para realizar proyectos artísticos colectivos. Dijo de sus colaboradores en el negocio del arte: “Lo que busco en alguien que trabaja conmigo es que, de algún modo, malinterprete lo que intento hacer... Si la gente nunca te malinterpreta, y si hace siempre todo lo que dices tal y como se lo has dicho, sólo son meros



Autorretrato como fuente
2001, fotografía color, 150 x 100 cm.

transmisores de tus ideas, y al final te aburres de todo eso” (Warhol: 99). Esta caracterización irónica de la colaboración como si fuera una serie de malentendidos productivos entre el artista y el crítico, entre el artista y el artesano, entre el artista y el artista, crea el marco idóneo para el tipo de aventuras de colaboración que quiero analizar aquí. Comenzaré hablando sobre mi trabajo con el fotógrafo transgenérico Del LaGrace Volcano y luego me centraré en proyectos fotográficos de Cabello/Carceller que tratan específicamente sobre el género y la masculinidad. Mi colaboración con Del dio como resultado un libro de fotografías impresas, que de momento es el único libro en circulación que se centra en exclusiva en los [drag kings](#), y nuestro proyecto fue, obviamente, una colaboración entre texto e imágenes (Volcano). Sin embargo, Cabello y Carceller trabajan juntas como artistas y suelen aparecer juntas dentro de la imagen fotográfica. Del y yo nos dividíamos los papeles y las tareas de manera mucho más diferenciada y en muchos sentidos nuestra colaboración resultaba ser una forma de poner en común distintos tipos de narrativa, unos de naturaleza textual y otros de naturaleza visual. Cabello y Carceller colaboran de un modo mucho más cercano y con una comprensión de la naturaleza compartida del trabajo imaginativo mucho más radical. Tal y como ilustran las fotografías de Del, las actuaciones de [drag kings](#) son acontecimientos coloristas y espectaculares tachonados con comentarios culturales sobre las normas de género y las interacciones entre género y raza, clase y sexualidad. Aunque en los años 90 muchos fotógrafos hicieron fotos de [drag kings](#), ninguno ha logrado, ni entonces ni posteriormente, igualar la intensidad y el glamour puro de las fotografías de Del. Del solía contextualizar a sus sujetos y situarles frente a geografías reconocibles. En “Duke”, Cooper Lee Bombadier (ganador del 2º Concurso Anual de [Drag King](#) de San Francisco) posa en el Dolores Park de San Francisco como un elemento más del paisaje local, pero, a su vez, como un sustituto de Del, el observador urbano. La pose que adopta convierte al [drag king](#) en una imagen heroica, más grande que la vida, el rey en la colina, y recordando a James Dean en [Gigante](#), todo un ícono lésbico, pero sin el melodrama ni la melancolía de su masculinidad. Además de contextualizar a sus personajes en espacio, tiempo y comunidad, Del los convierte en sujetos deseables, totalmente convincentes y sorprendentemente reales. Trabajar con Del LaGrace Volcano fue una introducción interesante, y a menudo peliaguda, al proceso de colaboración entre artista y crítico. De hecho, fue Del quien se acercó primero a mí y me pidió que escribiera un texto que acompañara

un libro con sus fotografías. Ya había previsto que no eran evidentes y que muchas de ellas no se entenderían inmediatamente como imágenes [drag king](#) (como opuestas a imágenes masculinas) y que [drag king](#) no resultaba transparente como término ni poseía historia alguna. De este modo comenzó una colaboración que duró más de cuatro años. Del y yo, en cierto modo, teníamos expectativas diferentes para nuestro libro y eso quedó patente en las introducciones que le hicimos, muy distintas la una de la otra. Mientras que yo quería que el libro fuera el punto de partida de un documento sobre una subcultura [queer](#) rica y fascinante, Del quería que el libro representara algo sobre él mismo, su género y su arte. Estos objetivos no resultaban necesariamente divergentes, pero nos condujeron a alguna que otra pelea, como por ejemplo acerca de la función de la voz personal y el papel de cada uno de nosotros como individuos en relación a la promoción del material. Mi preocupación se centraba en representar a los artistas de [performance](#) y sus actuaciones, explorar los factores que influían en la aparición contemporánea de una escena [drag kings](#), y tratar seriamente la estética de Del; Del opinaba que no podía separar su estética de su propia historia personal y que quería hacer énfasis en sus inversiones personales en el proyecto. El conflicto no estribaba tanto en la relación existente entre voces subjetivas y objetivas, sino en los tipos distintos de interacciones que puedan tener los artistas y los críticos con las comunidades que estudian, filman, fotografían y documentan. Del era, en la mayoría de los casos, una persona excepcional con la que colaborar porque no tenía miedo de meterse en una habitación y hacer conexiones; estaba constantemente interpretando su género y así lograba que los [kings](#) se abrieran a él y él se sentía genuina y apasionadamente interesado en las masculinidades que éstos producían. Pero esto no significaba que nuestra colaboración fuera suave y sin ningún conflicto; luchamos largo y tendido por su insistencia en aparecer en las fotografías, discutimos sobre los posibles beneficios del libro y sobre las fotografías que deberíamos seleccionar. Luchó encarnizadamente para que se le pagara adecuadamente por su trabajo y que sus fotografías no fueran simplemente ilustraciones de un texto de autor, y yo luché porque mi texto no pareciera simplemente el pie de foto de unas imágenes suculentas. A la vez que la idea de colaboración se convirtió en una crítica implícita a la noción de autor individual heroico, Del necesitaba que se le reconociera como autor, como artista, precisamente porque Del, al contrario que Warhol, no tenía opción de renunciar a una autoría y

convertir su arte en negocio. Por muy intensas que sean, nadie paga un pastón por las “representaciones fuera de la ley” (utilizando el título del excelente nuevo libro de Richard Meyer) que Del crea y sus fotografías no circulan con facilidad dentro del mercado de artículos de consumo (Meyer). Para renunciar a una autoría, primero debes tener la opción de ser un autor. Para los invisibles artistas **queer**, ignorados por el mercado del arte, la autoría no es un lujo. Cuando Del y yo tuvimos finalmente el libro en nuestras manos juré (a pesar de la satisfacción de haber completado el proyecto con Del) que nunca colaboraría con un artista; sin embargo, continúo viéndome abocada a colaborar con artistas y a examinar la obra de la colaboración de un modo más general.

Ser y no tener

¿El deseo hace añicos los límites de la identificación? ¿Cómo pueden estar estos cuerpos unidos y todavía expresar deseo? Anhele el espacio intermedio; temo la unión. Quiero tenerla, pero no ser ella; quiero sentir su diferencia y colocarla en el espacio del no-yo. Cuando veo que enredáis y os transformáis en la otra, me asusta no sobrevivir al experimento estético.

Muchas de las imágenes de Cabello/Carceller estudian la actividad y el proceso, la tecnología y el terror de la “unión” o el punto en que las superficies se juntan. En un fotograma de **Un beso** vemos dos bocas, dos labios que se acercan uno al otro, pero que no llegan a juntarse; en **Sin título (Autorretrato)**, 1994, aparecen dos cabezas unidas de modo monstruoso por el cuello, una junto a la otra. Vemos la línea de sutura en el cuello y nos damos cuenta de que cada cabeza tiene los ojos cerrados. Mientras una cabeza tiene una media sonrisa, la otra sonríe abiertamente. Parece que cada cabeza es el reflejo de la otra, pero en realidad son muy diferentes, separadas por la línea de sutura que también las mantiene unidas. **Vértigo** captura el frenesí de dos cuerpos luchando: el díptico de dos figuras borrosas capta la mancha del movimiento y cita a Francis Bacon con un movimiento representado como monstruoso e inimaginable. Los dos cuerpos se agarran a un balón de fútbol y la banalidad del objeto choca con la inmensa importancia del drama de la posesión. Ninguna de las figuras puede poseer el balón y el hecho fundamental de la no-posesión no puede resolverse si lo comparten pacíficamente. Mientras los cuerpos se encorvan y forcejean, la fotografía captura la actividad de disenso y le da a la propia relacionalidad el papel de esta lucha desesperada por el objeto en disputa. Aún



Un beso
1996, vídeo, 4'.

más, los cuerpos en contacto en la mayoría de las obras de Cabello/Carceller sugieren que la masculinidad en concreto se desdobla en una tarea compartida y una lucha perdida contra la asimilación.

A menudo se teoriza sobre la masculinidad dominante como si fuera singular y universal. Freud, por ejemplo, ve la sexualidad masculina y los paradigmas culturales de la masculinidad a los que da lugar como algo totalmente específico, tanto política como físicamente, y como un modelo general y genérico de personificación humana. En el mejor de los casos, Freud identifica el poder fálico con el privilegio exclusivo de los hombres blancos de cultura euro-americana. En el peor de los casos, Freud naturaliza el poder masculino al localizarlo en el pene, en vez de reconocer que este último sólo adquiere relevancia a través de la lógica del patriarcado. Sin embargo, es posible extraer del psicoanálisis una lectura del cuerpo masculino en tanto construcción de una cultura jerarquizada a través del género; así, si el pene no es generador de poder social por sí mismo, ello quiere decir que existen otras partes del cuerpo que pueden ser fálicas y otros cuerpos pueden acceder al poder social que está aparentemente reservado para los hombres blancos. Este poder puede ser accesible a personas de cuerpo femenino, haciendo no sólo que lo femenino sea valioso y dotado de poder, sino haciendo también que el cuerpo del hombre no sea esencial a la masculinidad. En *Bodies That Matter*, Judith Butler reinterpreta a Freud subrayando el deslizamiento semántico entre el pene y el poder fálico que existe en su texto (Butler). Freud, según Butler, es incapaz de articular la posibilidad de un cuerpo fálico no masculino, precipitándose inevitablemente por tanto en el esencialismo. Sin embargo, Butler señala que en la sociedad moderna y postmoderna, en la que el poder funciona a través de los cuerpos y los deseos más que a través de la represión, se puede hablar de la “transferibilidad del falo” e incluso del “falo lésbico” al romperse la unión en apariencia indeleble entre el cuerpo masculino blanco y el poder masculino blanco.

En “El falo lésbico”, Butler vuelve a Lacan para poner de manifiesto las estructuras de “heterosexualidad normativa” que están implícitas en sus descripciones del sexo y de la diferencia sexual: para Lacan, según Butler, el sujeto se funda sobre la ausencia, pero admite, al mismo tiempo, que, de algún modo, la heterosexualidad funciona: en otras palabras, Lacan describe el modo en que la amenaza (de la castración) constituye al sexo, pero asume, a la vez, que la figuras amenazantes y abyectas del macho femenino y de la hembra



Sin título (Autorretrato)

1994, fotografía b/n, medias, grapas, 14 x 47 cm.

masculina, consecuencias de identificaciones infructuosas, son lo suficientemente terroríficas para el sujeto como para garantizar una identificación de género normativa. Butler le pregunta a Lacan: “¿Qué ocurriría si la ley que despliega la imagen espectral de la homosexualidad abyecta como si fuera una amenaza se convirtiera en un inopinado espacio de erotización?” (Butler: 97). En otras palabras, las imágenes desplegadas por el subconsciente para garantizar el género y la sexualidad heteronormativos podrían cargarse eróticamente; Butler va aún más lejos y demuestra que, según los mecanismos de identificación que señala el propio Lacan, no puede tomarse el cuerpo del hombre como un lugar privilegiado para el desarrollo de la masculinidad. Butler hace énfasis en el hecho de que el cuerpo, en la obra de Lacan, es siempre un cuerpo fantasmático, siempre implica (tal y como lo confirma la etapa del espejo) un reconocimiento erróneo del yo como algo coherente. Butler dice: “Lacan establece la morfología del cuerpo como una proyección investida de fisicidad, una idealización o “ficción” del cuerpo como totalidad y punto de control” (Butler: 73). Si todos los cuerpos son fantasmáticos, ¿por qué el “falo lesbico” es imposible mientras que el falo masculino es central? Por ningún motivo, excepto por la tendencia subconsciente de Lacan a admitir la existencia de un cuerpo de hombre de naturaleza superior capaz de dotarle de poder; del mismo modo, Butler comenta que ni Lacan ni Freud son capaces de imaginar una masculinidad poderosa en un cuerpo de mujer.

Las imágenes de Cabello/Carceller muestran dos cuerpos de mujer unidos como si cada uno fuera el falo del otro y, a su vez, aparecen los dos cuerpos unidos por prótesis fálicas. Se trata de una compleja representación de la masculinidad en la que ésta no aparece como algo singular, sino como reflejo; no orgánica, sino como si estuviera manipulada política y estéticamente. [Autorretrato como fin de fiesta](#), una magnífica imagen de dos cabezas inclinadas empapadas por un chorro de agua, expresa su visión sobre la naturaleza construida de la masculinidad. Ante un espléndido fondo naranja que aparece reduplicado en las camisetas que llevan cada una de las figuras, las cabezas mojadas atrapan la esencia resbaladiza de la masculinidad. La tensión entre el movimiento y la quietud típica de la masculinidad queda expresada tanto por los dos cuerpos como en la superficie de cada uno de ellos. Cabello/Carceller representan insistentemente la masculinidad como el reflejo de la igualdad en la diferencia –con frecuencia sitúan dos cuerpos uno junto a otro y realizando la misma actividad, aunque con una ligera variación–. En [Autorretrato como fin de fiesta](#),



Vértigo

2001, diptico de fotografías color, 200 x 100 cm. c/u.

ambas figuras aparecen idénticamente vestidas y ambas con la cabeza empapada. Sin embargo, la de la izquierda está más agachada y sólo podemos verle el pelo y la coronilla, y la de la derecha está inclinada con un ángulo distinto que nos permite ver parte de su cara y el modo en que le cae el agua por ella. En ambas imágenes, la identidad se plantea como un problema que ha de leerse entre los cuerpos: nuestros ojos escrutan las imágenes una y otra vez con el fin de ratificar la singularidad de cada uno de estos cuerpos, para tenerse que rendir a la evidencia de que son inseparables. En este proceso, la masculinidad implica tanto disolución como construcción: la masculinidad rebota de un lado a otro entre los cuerpos como un género ambiguo en busca de una fijación fotográfica.

En construcción.

Cuando no estás aquí siento lo que nunca puedo sentir en tu presencia... Una profunda tristeza me separa de mi ideal de ti y me separa de la fantasía de las dos. El contacto humano nos destruye; anhelo tu carne, la convierto en una seductora ausencia. Deja que te cubra y que sueñe en lo que se nos escapa.

En una serie de fotografías realizadas tras su estancia en California entre 1996 y 1997, Cabello/Carceller documentan las vacías promesas de la utopía. Del mismo modo que en su trabajo sobre los cuerpos unidos se imagina y se construye un modelo de masculinidad compartido y parcial a la vez, las imágenes de piscinas vacías en las obras de Cabello/Carceller significan el abismo entre lo que imaginamos y lo que es. Las piscinas vacías, llenas de nostalgia y melancolía, fuerzan al espectador a meditar sobre la forma y la función de la piscina. La piscina es un lugar de mediación, un entorno en el que el cuerpo se vuelve ingravido y flota sobre la superficie de un mundo sumergido. Como una Atlántida de azulejos, llena de aire en vez de agua, la piscina revela lo que existe bajo la burbujeante superficie de un azul intensificado por el cloro. En ocasiones, la piscina adquiere un tono amenazante: en *Sin título (utopía) n° 27*, 1998, se nos recuerda que las escaleras por las que entramos o salimos de la piscina resultan inútiles sin agua. Colocadas en la parte superior y sin llegar hasta el fondo hacen de la piscina una trampa para el cuerpo humano una vez vaciada de agua.

Estos espacios sin cuerpos se relacionan con otra serie de Cabello/Carceller en que fotografían bares vacíos con restos ruinosos de la interacción humana

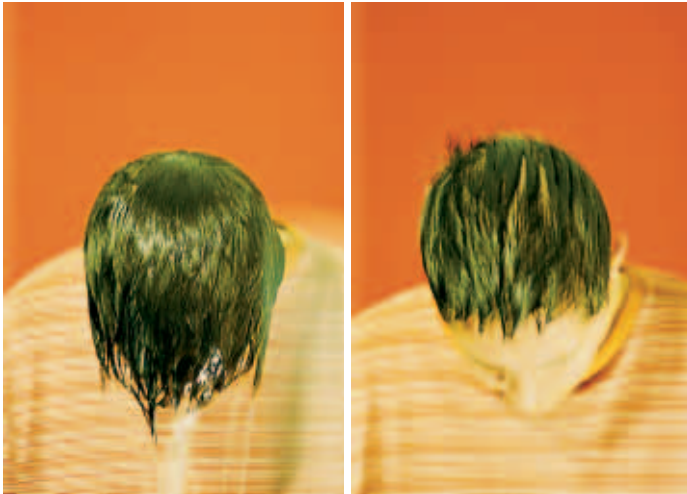
esparcidos por el suelo. Estas imágenes, al igual que las de las piscinas vacías, registran la prueba de la presencia en la ausencia del cuerpo. Las fotografías de espacios vacíos exigen siempre que el espectador rellene los huecos; se nos invita a colaborar, casi se nos obliga a completar la imagen que tenemos ante nosotros, a darle significado y continuidad narrativa. La poblamos al permitir que refleje no tanto al yo ausente y todo lo demás, sino el vínculo activo y a veces siniestro que nos une con las artistas. Tal vínculo arrastra al fotógrafo a la dispersión y abandona al espectador en la contemplación solitaria de todo lo que ha perdido y todo lo que le queda por ver. Esta es la colaboración que a la vez tememos y deseamos; este es el espacio de la imaginación **queer** en el que unimos nuestra visión a la de las artistas y tememos que nunca podamos salir del espacio negativo en el que voluntariamente hemos caído.

Los Angeles, CA. 2004.

Judith Halberstam es catedrática de Inglés y directora del Centro de Investigación Feminista en USC. Halberstam es autora de *Skin shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke UP, 1995), de *Female Masculinity* (Duke Up, 1998) y coautora junto a Del LaGrace Volcano de *The Drag King Book* (Serpent's Tail, 1999). Actualmente está preparando el libro de próxima edición en NYU Press titulado *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*

Bibliografía

- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York, Routledge. Traducción al castellano: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2002.
- Meyer, R. (2004). *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Boston, Beacon Press.
- Volcano, Del LaGrace and Judith Halberstam (1999). *The Drag King Book*. London, Serpent's Tail Press.
- Warhol, A. (1975). *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York, Harcourt Brace and Co. Traducción al castellano: *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets Editores, 1981.



Autorretrato como fin de fiesta

2001, díptico de fotografías color. 70 x 40 cm. c/u.

Cabello/Carceller: Swimming to Utopia

Judith Halberstam

Is It Just Me Or...

The photograph reflects me as doubled: me and me, just the two of us, a monstrous image of self-splitting, self-doubling. I feel dizzy, I feel lost, unnerved, excited and horrified. The images of bodies bound to one another by weird accessories, like reading glasses (shared vision) or watches (shared time), implies obliteration as much as union and they echo through other photographs of two bodies wrestling, tumbling, falling, fighting, struggling to separate, becoming more and more entangled as they try desperately to rip themselves apart from one another. Is it just me or is this vertigo contagious?

In a signature piece [Autorrerato Como Fuente](#) by collaborative artists Helena Cabello and Ana Carceller, two gender ambiguous figures stand at urinals with their back to the camera and a mirror. The camera shoots the mirror image of the pair while making the technology of the mirror visible. The viewer can see a reflection of the bathroom sink in the mirror but we also notice some marks at the top of the mirror - scratches, graffiti, disturbances on the smooth surface of reflection. The framing of the pair of bodies at the urinal in a mirror forces us to think about the construction of the photograph but it also asks the viewer to consider the function of doubling in this scene. The two figures are not identical, but they do repeat each other and in that repetition they both validate and undermine the identities on display. Collaboration for Cabello/Carceller is very much this dance of doubling and division and their work makes visible the violence as well as the power of the collaborative mode.

Collaborations are often romanticized as successful mergers of different styles, aesthetics and subjectivities; they are often compared, in predictably heteronormative ways, to "marriages" and the collaborative work is sometimes thought of as a kind of reproductive event with the art work as the outcome. But, of course, collaboration (like marriage) is never so simple or so ideal and it can as easily threaten to dissolve identity, destroy dialogue and shred the notion of connectivity altogether. Queer collaborations, very often, foreground the violence and the difficulty of working together and they highlight the implicitly sexual nature of the shared project. In a famous poster advertising a collaborative show between Andy Warhol and Jean-Michel Basquiat, for example,

the two artists are clad in boxing gear and posed like prize fighters (albeit dubious and effeminate prize fighters) ready to spar in a title bout. The “Warhol-Basquiat Paintings” event that the poster advertised—despite the fact that it showcased the fantastic splicing of two prodigious talents—was not a huge success and supposedly the fragile relationship between Warhol and Basquiat barely survived the bad reviews. This image helps us to examine the negative framing of collaboration as either a relation of patronage which has material benefits to both parties but which dilutes the artistic integrity of both participants; or else a competition between rivals out of which a victor must emerge; or as, finally, a hybridization which makes a third monstrous entity out of two aesthetically viable styles. Obviously the collaborations between Warhol and Basquiat are not quite the same as the collaboration between Cabello/Carceller and yet the ways in which both sets of artists foreground the discomfort as well as the excitement of working as one allows both of them to become models for new forms of queer collaboration.

To Collaborate or Not To Collaborate...

We live together, we sleep together, we eat together; we dream of murder and desire; we long for the comfort of the shared life, we fight to leave it far behind; we mind its rules. Don't change...much; sign here; enter the system; carve a space for yourself; observe the codes of conduct; don't explode; lie a lot; be sane; fantasize another way; step into the light; make less noise; be careful; work at it...

Andy Warhol considered art production to be essentially the work of collaboration and his workspace, the [Factory](#), was an elaborate stage for collective art projects. He said of his co-workers in the business of art: “Something that I look for in an associate is a certain amount of misunderstanding of what I am trying to do...if people never misunderstand you, and if they do everything exactly the way you tell them to, they're just transmitters of your ideas, and you get bored with that” (Warhol: 99). This wry characterization of collaboration as a series of productive misunderstandings between artist and critic, artist and crafts man, artist and artist provides an apt framework for the kinds of collaborative ventures that I want to examine here. I will begin by discussing my work with transgender photographer Del LaGrace Volcano and then I will move to a discussion of the photographic projects concerning gender, and masculinity in particular, by



Sin título (Utopía) n° 27
1998, fotografía color, 122 x 180 cm.

Cabello/Carceller. My collaboration with Del resulted in a glossy photography book, which is still the only full-length book in circulation on drag kings, and our project was obviously a collaboration of text and image (Volcano). Cabello and Carceller, however, work together as artists and also often appear in the frame of the photograph together. Del and I had a much more discrete division of roles and tasks and in many ways our collaboration was a way of bringing together different kinds of narrative, some textual and some visual. Cabello and Carceller collaborate in a much closer way and with a much more radical understanding of the shared nature of imaginative work.

As Del's pictures vividly illustrate, drag king performances are colorful and spectacular affairs studded with cultural commentary on gender norms and interactions between gender and race, class and sexuality. While there were many photographers around in the mid 1990's taking pictures of drag kings, no one's work at the time or since rivaled the intensity and the sheer glamour of Del's pictures. Del tended to pose his subjects in context and against recognizable geographies. In "Duke," Cooper Lee Bombadier (winner of the 1997 2nd Annual SF drag king contest) poses in San Francisco's Dolores Park as both a feature of the local scenery but also, as a stand in for Del, the urban observer. The stance he adopts makes the drag king into a heroic figure, larger than life, king of the hill, and, quoting James Dean in *Giant*, a lesbian icon without the melodrama or the melancholy of James Dean's masculinity. In addition to contextualizing his subjects in space, time and community, Del also makes his subjects desirable, utterly convincing, and stunningly real.

Working with Del LaGrace Volcano was an interesting and sometimes rocky introduction to the process of collaboration between artist and critic. Del actually approached me first and asked me to write some text to accompany a book of his photographs. He had the foresight to see that the images were not self-explanatory, that many of the images would not immediately be read as drag king (as opposed to male) images, and that drag king as a term was neither transparent nor without history. And so we began a collaboration that lasted over a period of four years. Del and I had different expectations for our book in some sense and our different introductions to the book expressed precisely that. While I wanted the book to begin the work of documenting a rich and fascinating queer subculture, Del wanted the book to represent something about himself, his gender and his art. These goals were not necessarily divergent but they did lead us to spar occasionally, for example, over the function of the personal voice and

the role of each of us as individuals in relation to the promotion of the material. My concern was to represent the performance artists and their acts, explore the factors which influenced the contemporary emergence of a drag king scene, and to talk seriously about Del's aesthetic; Del argued that he could not separate his aesthetic from his own personal story and he wanted to emphasize his own personal investments in the project. The conflict here is less about the relationship between subjective and objective voices and more about the different kinds of interactions that artists and critics may have with communities which they study/film/photograph and document.

Most of the time, Del was an exceptional person with whom to collaborate because he was not afraid to dive into a room and make connections, he was constantly performing his own gender in a way that made the kings open up to him and he was genuinely and passionately interested in the masculinities that the kings produced. But this does not mean that our partnership was smooth and free of conflict; we fought long and hard about his insistence on staying in the frame of his pictures, so to speak, about the potential profits from the book and about the selection of photographs that should be used. He fought fiercely to be properly paid for his work and to have his photographs be recognized as much more than illustrations of an authored text, and I fought to have my text be something in excess of a captions for fabulous eye candy. While the whole idea of collaboration turns upon an implicit critique of the notion of the heroic individual author, Del needed to be recognized as author, as artist, precisely because, Del, unlike an artist like Andy Warhol, did not have the option of refusing authorship and turning his art into a business. No one pays good money for the kind of intense "outlaw representations," to use the title of Richard Meyer's excellent new book, that Del produces and his photographs do not circulate easily in a market of commodities (Meyer). To refuse authorship, one first has to have the option of being an author. For the invisible queer artists ignored by the art market, authorship is not a luxury. When Del and I finally had the book in our hands, I swore (despite the satisfaction of having completed the project with Del) that I would never collaborate again with an artist; nonetheless, I remain drawn to collaborations with artists and to examining the work of collaboration more generally.

Being and Not Having

Does desire shatter the boundaries of identification? How can these bodies be

joined and still express desire? I crave the space between; I fear the join. I want to have her not to be her; I want to feel her difference and take her in the space of the not-me. When I see you mesh and blend your bodies into one another, I fear you will not survive the aesthetic experiment.

Many of Cabello/Carceller's images study the activity and the process, the technology and indeed the terror of the "join," or the place where two surfaces meet. In a still image from *Un beso*, we see two mouths, two sets of lips approaching each other but never quite meeting; in *Sin título (Autorretrato)*, 1994, two heads are joined in a monstrous fashion at the neck. We see the line of suture across the neck and we notice that each head has its eyes closed and while one head carries a half smile, the other head grins openly. The heads seem to be mirror images of one another but in fact are quite distinct, separate despite the line of sutures pulling them close. *Vértigo* captures the frenzy of two bodies in struggle: the diptych of two blurred figures captures the smudge of motion and cites Francis Bacon in terms of the way the motion is imaged as monstrous and unimaginable. The two bodies both clutch at a football and the banality of the object clashes with the immense importance of the drama of possession. Neither figure can have the ball and the fundamental fact of non-possession cannot be resolved into a peaceful sharing. As the bodies hunch and clutch, the photograph captures the activity of dissent and casts relationality itself as this desperate fight for a disputed object. More than this, the bodies in contact in most Cabello/Carceller works suggest that masculinity in particular unfolds as a shared enterprise and a defeated struggle against assimilation. Dominant masculinity is often theorized as both singular and universal. Freud, for example, sees male sexuality, and the cultural paradigms of masculinity to which it gives rise, as utterly specific, politically and physically, and as a general and generic model of human embodiment. At his best, Freud casts phallic power as an effect of the privilege reserved for white men in Euro-American culture. At his worst though Freud naturalizes male power by locating it in the penis rather than recognizing that the penis acquires significance only through the logic of patriarchy. We can extract from psychoanalysis, however, a reading of the male body as a construct of a gender-hierarchized culture; so, if the penis does not on its own generate social power then other body parts can also be phallic and other bodies can access the social power that seems to have been reserved for white males. This power can be accessed by female bodied people

not only by making the feminine livable and powerful but also by making maleness non-essential to masculinity. In *Bodies That Matter*, Judith Butler rereads Freud in order to highlight a slippage in his text between the penis and phallic power (Butler). Freud, Butler argues, cannot really sustain the possibility of the non-male phallic body and so he lapses into essentialism. Butler, however stresses that in modern and postmodern society, where power works through bodies and desires rather than through repression, we can talk of the “transferability of the phallus” and even of the “lesbian phallus” by way of breaking down the seemingly insuperable bond between white male bodies and white male power.

In “The Lesbian Phallus,” Butler returns to Lacan to reveal the structures of “normative heterosexuality” which undergird his descriptions of sex and sexual difference: Lacan, according to Butler, recognizes the subject as one founded upon lack but at the same time he assumes that, in some sense, heterosexuality works: in other words, Lacan describes the way that the threat (of castration) constitutes sex but he assumes that the threatening and abject figures of the feminine male and the masculine female who represent the consequences of unsuccessful identifications will be sufficiently terrifying to the gendered subject to ensure normative gender identification. Butler asks of Lacan: “But what happens if the law that deploys the spectral figure of abject homosexuality as a threat becomes itself an inadvertent site of eroticization?” (Butler: 97). In other words, the figures deployed by the unconscious to guarantee heteronormative gender and sexuality could themselves become erotically invested; Butler takes this one step further, however, and shows that even in terms of the mechanisms of identification that Lacan himself has pinpointed, maleness cannot be located as a privileged place for the development of masculinity. The body in Lacan’s work, Butler emphasizes, is always a phantasmatic body, it always entails (as the mirror stage confirms) a misrecognition of self as coherent. Butler comments: “Lacan establishes the morphology of the body as a psychically invested projection, an idealization or “fiction” of the body as a totality and locus of control” (Butler: 73). If all bodies are phantasmatic then, what makes the “lesbian phallus” impossible and the male phallus primary? Nothing, except Lacan’s unconscious investment in the notion of a superior male body which produces male power; but also, as Butler shows, neither Lacan nor Freud can really conceive of a powerful female masculinity.



Alguna parte n° 1
2000, fotografía color, 122 x 180 cm.

Cabello/Carceller's images of joined female bodies figure one as the phallus of the other and also represent the two bodies as linked by prosthetic phallic devices. This is a complex rendering of masculinity as not singular but mirrored, not organic but politically and aesthetically manipulated. *Autorretrato como fin de fiesta*, a gorgeous image of two heads bowed and dripping from the force of running water, makes its own argument about the constructed nature of masculinity. Against gorgeous orange backdrops which are reflected by the tangerine t-shirts worn by each of the torsos in the photographs, the two wet heads capture the slipperiness of masculinity. The tension in masculinity between motion and stillness plays out between the two bodies as well as upon the surface of each individual body. Cabello/Carceller insistently depict masculinity as this reflection of sameness as difference – they frequently pose two bodies next to each other engaged in the same activity but engaged in slightly different ways. In *Autorretrato como fin de fiesta*, the two figures are identically dressed, the two heads are both drenched in water and yet the head on the left is bent down so that all we see is hair and the crown of the head. The figure on the right is hunched at a slightly different angle so that we see part of the face and the water itself runs over the face. In both images, identity is posed as a problem to be read between the bodies: our eyes shuttle back and forth across the images seeking the confirmation that these bodies are individuated and will remain individuated and yet finding also that the two images cannot be torn apart. Masculinity, within this process, is a process of dissolution as much as a construction: masculinity bounces back and forth between the two bodies as an ambiguous gendering in search of a photographic fix.

Under Construction

When you are not here, I feel what I can never feel in your presence...an overwhelming sadness divides me from my ideal of you, divides you from my fantasy of us. Human contact demolishes us; I crave your flesh, I make of it a seductive absence. Let me wrap around you and dream of what eludes us.

In a series of photographs inspired by a visit to California in 1996-7, Cabello/Carceller document the empty promises of utopia. Like the work on joined bodies, that both imagines and constructs a model of masculinity as shared and partial, the images of vacant swimming pools in Cabello/Carceller's works signify the gulf between what we imagine and what is. The empty pools, full

of longing and melancholy, ask the viewer to meditate on the form and function of the swimming pool. The swimming pool is a place of meditation, an environment within which the body becomes weightless and hovers on the surface of a submerged world. Like a tiled Atlantis, the exposed pool, filled now with air rather than water, reveals what lies beneath the sparkling surface of chlorine-enhanced blue. Sometimes, the pool takes on a menacing aspect in this series: in [Sin título \(utopía\) n° 27, 1998](#), we are reminded that the ladders leading in and out of the pool are useless without water. Placed as they are at the top of the swimming pool and rarely descending to the floor, the empty pool becomes a trap for the human body when the water has been emptied out.

These spaces emptied of bodies rhyme with another series by Cabello/Carceller; this time they photograph empty bars strewn with the debris of human interaction. These photographs, like the representations of the empty swimming pools, record the evidence of presence in the absence of the body. The photographs of empty spaces always demand that the viewer fill in the blanks; we are welcomed, in this way, into the collaboration, forced almost to complete the picture in front of us, to give it meaning and narrative. We people it ourselves by allowing it to reflect back to us, not the missing self and all that remains, but the active and sometimes sinister bond that we have to the artists. This bond draws the photographer to the site of dispersal and then leaves the viewer there alone to contemplate all that has been lost and what remains to be seen. This is the collaboration we fear and desire; this is the space of queer imagining where we join our look to the look of the artists and fear that we may never climb out of the negative space into which we have fallen so willingly.

Los Angeles, CA. 2004.

Judith Halberstam is Professor of English and head of the Center for Feminist Research at USC. Halberstam is the author of [Skin shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters](#) (Duke UP, 1995), [Female Masculinity](#) (Duke UP, 1998) and co-author with Del LaGrace Volcano of [The Drag King Book](#) (Serpent's Tail, 1999). She has a new book forthcoming from NYU Press titled [In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives](#)

Bibliography

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York, Routledge.

Meyer, R. (2004). *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Boston, Beacon Press.

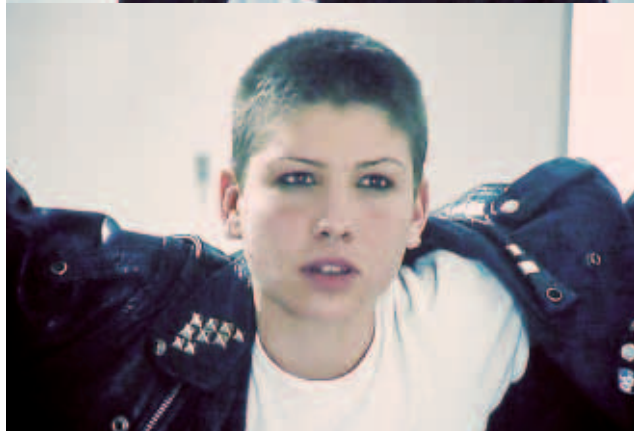
Volcano, Del LaGrace and Judith Halberstam (1999). *The Drag King Book*. London, Serpent's Tail Press.

Warhol, A. (1975). *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York, Harcourt Brace and Co.

Casting: James Dean (Rebelde sin causa)
2004, vídeo, 32'50"



















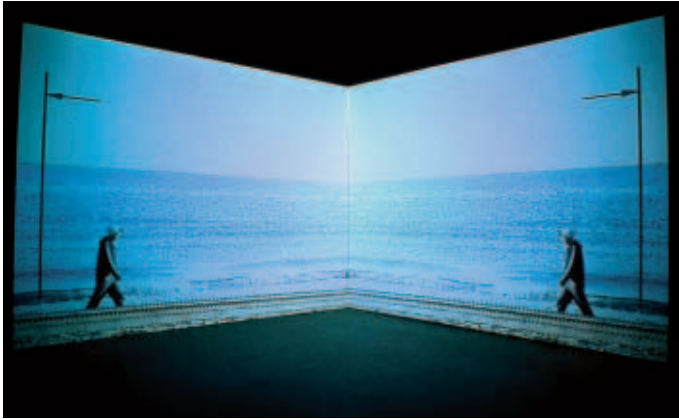












Utopía: ida y vuelta

2002, vistas de instalación, vídeo, 10'30", exhibición en loop

Casting

Jesús Carrillo

- Dijeron que era un gallina. ¿Entiendes? Gallina.

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

El personaje de Jim es paradigmático del complejo mecanismo de identificación fantasmática que detona la contemplación cinematográfica. La irresistible y ambivalente pulsión de identificación y deseo que incita su figura nos empuja a recorrer vicariamente el drama de la construcción de la masculinidad hasta llegar a la otra orilla, en que las contradicciones quedan resueltas y el modelo, fortalecido. La pantalla de cine es aquí solamente la materialización más obvia de aquella otra pantalla psíquica sobre la cual, según Lacan, se proyecta el repertorio de roles culturalmente establecidos; una pantalla sobre la que, como si nos contempláramos desde una mirada externa –trasunto de la cámara–, nos reconocemos y modelamos a nosotros mismos actuando según dichos roles. Laura Mulvey, en su clásico texto *Placer visual y cine narrativo*, publicado originariamente en *Screen* en 1975, fue pionera en la descripción de la disimétrica distribución de los roles de identificación y escopofilia –placer visual– entre hombres y mujeres –tanto espectadores como personajes– en el cine de Hollywood al servicio del orden patriarcal.¹ Años más tarde, en *Alice doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, Teresa de Lauretis matizaría la interpretación de Mulvey al señalar que el espectador mujer es obligado a

1 Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia: Episteme, 1985).



Paisaje artificial (mar)
1998-2000, instalación en Galería Durand-Dessert, París

escindirse entre la identificación con la imagen fija, pasiva y enmarcada, típicamente femenina, y la identificación con la cámara misma sujeto de la mirada, móvil y activa, típicamente masculina. Sólo mediante tal escisión –un cruce de géneros–, la fijación de los roles y la inscripción normativa del cuerpo femenino quedarían garantizadas.² Tal explicación tampoco parece cubrir, sin embargo, toda la casuística de las identificaciones. Si pudiéramos escuchar la multitud de labios imaginarios que repiten con Jim desde el oscuro patio de butacas las palabras masculinas: “**Tuve que ir. De lo contrario no hubiese podido mirarles a la cara**”, podríamos comprobar que entre ellos hay muchos labios de mujeres que, a su vez, callan cuando habla el personaje protector de la madre. Estos labios pertenecen a cuerpos que subvierten el régimen normativo de la cámara, cuerpos que se escapan a la acción clasificadora de una mirada autoritaria que pretende asignarles unas determinadas posiciones identitarias y libidinales de acuerdo con ciertas disposiciones físicas. El rol masculino, inserto como está en la película en una narración de auto-desvelamiento y de ritual de paso, adquiere un giro inesperado al ser encarnado por “los cuerpos equivocados”. La subjetividad confusa y problemática de Plato, destinada a la inevitable exterminación que les está reservada a todos los “desviados”, no es, a pesar de la simpatía compasiva que pueda despertar, el objeto del proceso identitario. De hecho, el personaje que encarna Sal Mineo no parece destinado tanto a atraer las necesidades de una “minoría desviada” como a servir de signo de advertencia que reconduzca al público general hacia el modelo heteronormativo que encarnan James Dean y Natalie Wood. Cuando es asumido por una mujer, el papel de Jim, aquel que, tras muchas tribulaciones, “se lleva finalmente a la chica”, adquiere un potencial de transgresión no previsto en la estructura narrativa dominante. Ello no es solamente por el hecho de que sea la persona equivocada la que se convierta en heredera de las promesas de futuro que convencionalmente le son vedadas, sino porque nunca llega a producirse del todo la recomposición del orden primigenio que simboliza la identificación del falo con el cuerpo del hombre, quedando el proceso identitario en un permanente estado de posibilidad y apertura. Esto es en principio lo que parecen querer indicarnos Cabello y Carceller en su **Casting: James Dean (Rebelde sin causa)**, con el matiz de encontrarnos no ante la visualización de una película acabada, sino ante la presentación de un

2 Teresa de Lauretis, **Alice doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema** (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

casting preparatorio de la misma, un casting particular en el que los pretendientes a Jim son chicas. La idea de casting implica, por un lado, un ingrediente agonístico en la encarnación del rol del héroe, puesto que sólo aquella que lo haga mejor logrará el papel. Por otro lado, en el casting las chicas tienen la oportunidad de ver a sus contrincantes y modelar su propia actuación al respecto. Para ello adoptan el punto de vista de la cámara –observan atentamente junto al operador la pantalla que ésta lleva anexa mientras esperan su turno–, un punto de vista que no es sino el de la autoridad, la mirada a cuyo juicio se disponen a someterse. En ambos casos, la idea de casting refleja aspectos fundamentales del proceso de formación identitaria: la cesión de la heterogeneidad de los cuerpos a la uniformidad de los modelos –es interesante notar que la palabra casting también significa “molde” en inglés– y la colaboración activa de los propios sujetos en dicha sumisión al patrón propuesto.

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

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

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

Un momento clave en este proceso es el pareado que, al poco tiempo, Eve Sedgwick iba a hacer del término performatividad con otro término, el vergonzante “*queer*” –raro, pervertido, maricón– que había sido apropiado por la comunidad gay y lesbiana como apelativo grupal radicalmente antitético del modo de identificación positiva y estable heterosexista. La afirmación de una performatividad *queer* –escandalosa, transvestida, paródica y siempre cambiante– suponía no sólo el canto a una identidad sexual desesencializada y mudable, sino también una actitud de transgresión y subversión del régimen normativo de las identidades de naturaleza claramente política. A pesar de que la misma Butler quisiera distanciarse del *boom* propiciado por su “invento”, previniendo seriamente en *Bodies That Matter* (1993) al naciente movimiento *queer* respecto a la necesidad de someterse a un continuo proceso de deconstrucción crítica que impidiera su oclusión y codificación identitaria y a pesar de sus muchas ambivalencias y contradicciones, la noción de performatividad *queer* se ha consagrado como la plataforma de pensamiento y de actuación política gay y lesbiana más activa de la última década.

Uno de sus campos de aplicación más inmediatos ha sido la reflexión sobre la aparentemente paradójica masculinidad lesbiana. Desde los años setenta, los estudios pioneros de Gayle Rubin habían ido sentando las bases para la consideración de una masculinidad no patrimonial y exclusiva del hombre, una masculinidad inscribible *a priori* en cualquier cuerpo independientemente de sus atributos anatómicos.³ El cuestionamiento del patrón que alinea

³ Gayle Rubin in her classic 1975 essay “The traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” en *Toward an Anthropology of Women*, ed Rayna R. Reiter (Nueva York: Monthly Review Press, 1975) pp.157-210.



unívocamente el falo con el pene del hombre supone una desestabilización radical de la estructura fantasmática del mundo patriarcalmente organizado. Este gesto resume por sí solo la amplitud de la criticalidad **queer**. Con ese punto de partida, durante la década de los noventa la teoría butleriana de la performatividad iba a proporcionar las herramientas adecuadas para describir la construcción subjetiva lesbiana más allá de la típica distinción **femme/butch** –chica/marimacho–, en sí misma derivativa del dualismo heteronormativo que pretende monopolizar la interpretación de la sexualidad y de las identidades, a la vez que iba a estimular la apertura de la teorización lésbica más allá del repensamiento de la propia marginalidad. Los textos de Judith Halberstam son la mejor representación de esta corriente crítica.⁴

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

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

⁴ Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham, NC: Duke University Press, 1998).



Alguna parte nº 5
2000, fotografía color. 125 x 190 cm.

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

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

Frente a esta posición, la sociología francesa representada por Pierre Bourdieu interpreta la distribución de los roles sociales de género y la organización de las jerarquías de poder en clave netamente topográfica, localizando su funcionamiento en una compartimentación de espacios reales y metafóricos y en la posición de los sujetos dentro de los mismos.⁵ La inscripción de la identidad

⁵ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 1997).

Alguna parte n° 2
2000, fotografía color, 125 x 190 cm.



en los individuos equivaldría a su adjudicación de un lugar en el mundo, un lugar en el que aprender a desear y que proporcionaría las coordenadas mismas del deseo.

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

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

En *The End (después y antes)*, el espacio de la sala cinematográfica vacía de público durante los breves momentos entre sesiones es el reverso invisible de los intensos mecanismos de construcción subjetiva que tienen lugar en cuanto las luces se apagan. La sala cinematográfica es un lugar que se niega a sí mismo en cuanto tal una vez que la maquinaria de proyección se pone en marcha. En ese momento, los individuos son abducidos e inducidos a ajustar su imago corporal, sus marcas identitarias y sus deseos a los modelos que encarnan los personajes de la película. Pero, como nos recuerdan Cabello/Carceller en *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, a la aparente plenitud simbólica que ofrece el espectáculo cinematográfico se contrapone siempre la discontinuidad y la heterogeneidad de los procesos a que éste da

lugar. La oscuridad del cine no sólo encubre la sistemática colonización de la subjetividad por la ideología dominante, sino que también arropa bajo su aparente uniformidad fantasías libidinales y disposiciones identitarias que no se ajustan a la norma. Estas miradas proyectan –casting curiosamente también alude en inglés a la proyección de una sombra o a la inducción de una duda– una lectura transversal a la de aquella mirada autoritaria –la cámara– que, según Laura Mulvey, pretende fijar nuestras identidades y nuestros deseos sobre la pantalla.

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

Jesús Carrillo es profesor de Teoría del Arte y Últimas Tendencias en la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se reparte entre el análisis histórico de las representaciones del poder en la temprana Edad Moderna y la crítica de la cultura visual contemporánea. Recientemente ha publicado diversos estudios sobre la dimensión pública del arte y la utilización de los nuevos medios como vehículo de experimentación artística.



Sin título (Utopía) n° 29
1998, fotografía color, 125 x 190 cm.



Sin título (Utopía)
1999. vista de instalación

Casting

Jesús Carrillo

- "They called me chicken, you know? Chicken."

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

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

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

1 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". [Screen](#). Autumn. 1975. pp. 6-18.

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

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

This is what Cabello and Carceller seem to tell us in their [Casting: James Dean \(Rebel Without a Cause\)](#), with the nuance that we are not confronting the viewing of a finished film but a casting previous to it, a singular casting in which all the candidates to play Jim are girls. The idea of a casting implies, on the one hand, an element of agony in the embodiment of the role of the hero, since only the best candidate will get the role. On the other hand, during the casting the girls have the chance of watching their competitors and modelling their own performance accordingly. In order to do this, they take the point of view of the

² Teresa de Lauretis, [Alice doesn’t: Feminism, Semiotics and Cinema](#) (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

camera – they watch attentively the camera screen while waiting for their turn – , a point of view which is that of authority, the glance which judges them. In both cases, the idea of casting shows basic aspects in the process of the building of identity: the surrender of the heterogeneity of bodies to the uniformity of models – since casting also means “moulding” – and the active collaboration of the subjects themselves in that submission to the proposed standard.

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

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

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

A key moment in this process is when Eve Sedgwick made a binomial adding to



Sin título (Utopía) nº 9
1998, fotografía color. 50 x 70 cm.

the term “performativity”, the shameful term “queer” – strange, perverted, faggot – appropriated from the gay and lesbian community as a group name, radically antithetic to the mode of positive and fixed heterosexist identification. The claims for a queer performativity – outrageous, transvestite, parodic and in constant change – not only meant the defence of an essenceless and changing sexual identity, but also an attitude of transgression and an openly political subversion of the normative system of identities. The notion of queer performativity has become the most active plateau of thought and gay and lesbian political action in the last decade, despite its numerous ambivalences and contradictions and despite the fact that Butler herself tried to separate herself from the boom provoked by her “invention”. For example, in *Bodies That Matter*, she warned the rising queer movement about the need to undergo a constant process of critical deconstruction in order to avoid its closeness and its identitarian codification.

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

The queer theory of performativity has conformed a recognisable set of artistic practices that use drag and the subversive theatricalization of gender as its fields of experimentation. One of the most outstanding particularities of the work by Cabello/Carceller is that they use their own position as artists as the starting point of the critical thought of queer performativity. For over a decade, their collaborative work has quietly but insidiously defied the myth of

³ Gayle Rubin in her classic 1975 essay “The traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” in *Toward an Anthropology of Women*, ed Rayna R. Reiter (Nueva York: Monthly Review Press, 1975) pp.157-210.

⁴ Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham, NC: Duke University Press, 1998).



Sin título (Utopía) n° 8
1998, fotografía color, 50 x 70 cm.

uniqueness in authorship and of correlative uniqueness in the work, a final reflection of the uniqueness and symbolic plenitude which tries to fix and homogenize all the meanings in the patriarchal society. As if they used a catalyst which repelled any remain of uniqueness, their work turns what the norm wants as unique and synthetic into something double and divergent. The impossibility to reconstruct a notion of an indisputable masculinity or femininity out of their images provokes an anxiety in the viewer which not only reflects the violence due to the patriarchal taxonomy of the bodies, but also states the domination of the law of uniqueness in the general economy of meaning.

Apropos of this, *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* introduces new variables in Cabello/Carceller's discourse. The most obvious one is the significant fact that they abandon their two bodies – or the different metaphoric versions of doubleness – as their main way to think about the contradictions and conflicts of identity. Here, they work with a number of undetermined third persons: the girls in the casting. In *Casting: James Dean*, together with the doubleness, generated during the process in which each of these women try to embody Jim/James Dean, there exists the multiplicity *ad infinitum* of bodies and dispositions. The unsolvable riddle gives way to the representation of the identitarian construction as a collective and plural process. This turn goes beyond a sheer change of topic, radically affecting their discursive positioning as authors. Instead of using themselves to exemplify the essential ambiguity of human identity, they now use other bodies to explore the process in which that identity is built. The movement from “we two” to “a lot of” means trespassing the fences of the private utopia – the picket fences in their installation *Sin necesidad aparente de título*, 1999 – and enter the heterotopic and polluted area of an open sociability.

This new orientation can be traced back in the main role that the concept of space has played in Cabello/Carceller's work since their 1998 *Utopías*, and which continues in their project *The End (después y antes)*. This anxiety makes them different from the main trend of the so called queer art. One of the weakest points in butlerian performativity is, precisely, the lack of attention given to the spatial specificity of the identitarian processes. This does not only happen in Butler, but in most of the North-American theoretical and artistic productions – let's consider the purely phenomenological notion of experience that Rosalind Krauss uses in her idea of sculpture in expanded space – , and which may derive

from the fact that it was produced in a transparent, due to its hegemony, position – that of the North-American academy. We should also take into account that Butler, before being a queer thinker, was a specialist in Hegel. The theory of performativity defends a de-territorialised production of identity, in which space is subordinated to the subjects's actions and their own constructions of situations. The emphasis on the character itself – the drag – and the codes of subjective interaction, dominating in the anglosaxon queer, can be explained as a structural consequence of this approach.

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

Halfway between the absolute contingency of the North-American performativity and the dictatorship of continental Europe thought, the spaces of life have achieved a central importance in the works by Cabello/Carceller, but from asynchrony and absence. The soothing familiarity of the place coded according to the norms of the dominant sociability – the swimming pool, the disco, the cinema – acquire a different dimension when inserted in a time – unexpectedly before or afterwards – in which the collective experience is only registered as a trace, remains and ruins. Too soon or too late; Cabello/Carceller evoke a familiar feeling to all of us who live in the margins of the heterosexist regime of identity. Despite the melancholic atmosphere that seems to fill their images, these shabby fragments – the dark side of the dominant narrative – seem to hide a secret. Just as when toys become alive when the night comes in fairy tales, it is in this time lapse in which experiences and desires excluded from the field of visibility seem to produce a response. These interstitial spaces/times, erased from memory as if they were a short interval between two stills, seem to be out of the reach of the normalising action of power. In summertime, when the swimming pool is open again or when the lights are off again before the film begins, the traces of these experiences will be swept away, but that will not prevent them from existing.

⁵ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 1997).

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

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

Jesús Carrillo is professor of Art Theory and Latest Trends at the Universidad Autónoma de Madrid. His research covers both the historical analysis of the representations of power in early modern age and contemporary visual culture criticism. He has recently published different texts on the public dimension of art and the use of new media as a means of artistic experimentation.

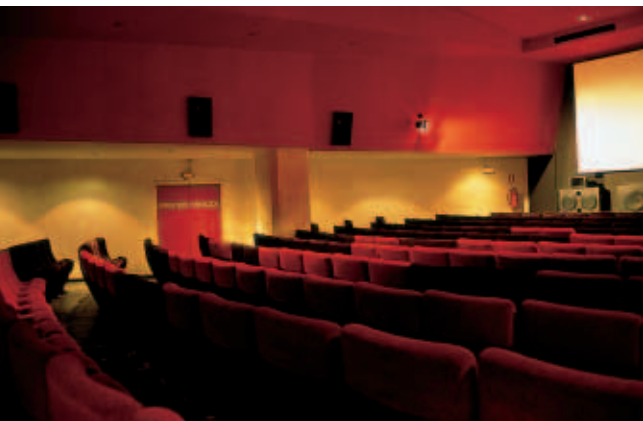
The End (después y antes)
2004, vídeo, 13'









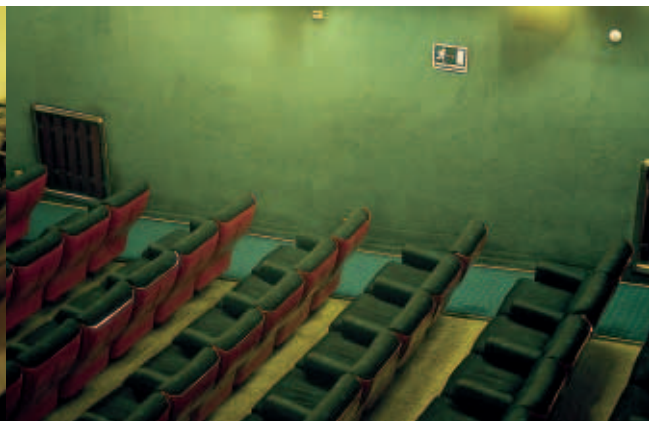






















EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2004 *En construcción*, Sala de Verónicas, Murcia.
- 2002 *t.i. (todo incluido o maneras contemporáneas de viajar a la utopía)*, Centro Cultural de la Diputación de Málaga. • *Buscando una utopía disponible a cualquier hora*, Galería T20, Murcia.
- 2001 Apuntes sobre alguna parte, Project Room, ARCO'01, Madrid.
- Viaje itinerante hacia alguna parte*, Galería Buades, Madrid.
- 1999 *Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)*, Sala La Gallera, Valencia.
- 1998 *Sin necesidad aparente de título, Ciclo El yo diverso*, Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona. • *Una habitación doble*, Galería Joan Prats, New Art 98, Hotel Barceló Sants, Barcelona.
- 1996 *Tvekløvede drømme*, Galería Rum 46, Aarhus, Dinamarca. • *Érase una vez...*, Galería Marta Cervera, Madrid.
- 1994 *Peccatum mutum*, 9è Cicle d'Art Contemporani a Gràcia, sala L'Artesà, Barcelona.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2004 *4ª Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Lleida*, Centre d'Art La Panera, Lleida. • *Encuentro entre dos Colecciones. Arte portugués y español de los 90*, Fundación La Caixa / Fundación Serralves, Oporto, CaixaForum, Barcelona. • *Violències, 7ª Biennial Martínez Guericabeitia*, Universitat de València, Museu de la Ciutat, Valencia. • *La galería Buades de Madrid (1973-2001)*, Instituto Cervantes de Roma.
- 2003 *Videocontexto, MAD'03 Segundo Encuentro de Arte Experimental de Madrid*, Centro Cultural Conde Duque + intervención en tienda Gas, Madrid. • *Monocanal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Departamento de Artes Visuales, Casa Díaz Cassou, Murcia. Itinerancias: Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), Museo Patio Herreriano (Valladolid), Palacio Condes de Gabia / Centro José Guerrero (Granada), Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia-San Sebastián), Obra Cultural CajAstur (Gijón). • *Multimedí@s*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife. • *Expresión en corto*, Cineteca Nacional de México, México D.F., Guanajuato y San Miguel de Allende, México. • *Edición Madrid 2*, Festival de Nuevos Creadores, Sala de Exposiciones Plaza de España, Madrid.
- 2002 *Madrid al descubierto*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. • *Gay ways of life*, Galería Pi y Margall, Madrid.
- 2001 *Mujeres que hablan de mujeres*, Espacio El Tanque, Santa Cruz de Tenerife. • *Señales, MAD' 01 Primer Encuentro de Arte Experimental de Madrid*, Ifema, Madrid. • *Trans Sexual Express*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. Itinerancias: Künstlerhaus Műgarnok, Budapest (Hungría) y Kiosko Alfonso, A Coruña. • *Premio Altadis 2000*, Galería Durand-Dessert, París, y Galería Helga de Alvear, Madrid.
- 2000 *(de)Construcciones de hombres*, Sala Amadis, Injuve, Madrid. • *Insumisiones*, Fundación Marcelino Botín, Villa Iris, Santander. • *Du & Ich*, Künstlerwerkstatt Bahnhof Westend, Berlín.
- 1999 *Futuro presente*, Prácticas artísticas en el cambio de milenio, Sala de exposiciones Plaza de España, Madrid. • *Cuerpo y Hábitat*, Palacio de Montehermoso, Vitoria. • *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre los géneros, la sociedad y la sexualidad en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián.
- 1998 *Cómo nos vemos*, Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona. Itinera al Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1999. • ARCO electrónico, programa de vídeo-performance, Madrid.
- 1997 *Spring Show*, Walter/McBean Gallery, San Francisco Art Institute, San Francisco (EE.UU.).
- 1996 *Extensions*, ciclo de vídeo en la Sala Montcada de la Fundación La Caixa, Barcelona. • *Restos humanos*, Galería Alejandro Sales backspace, Barcelona. •

- Ana Carceller + Helena Cabello/ Victoria Gil/ Juan Pablo Ballester*, Galería Marta Cervera, Madrid. • *pensar la sida*, Espai d'Art A. Lambert, Xàbia, Alicante. • *13ª Marató de l'Espectacle*, Mercat de les Flors, Barcelona. • *Gabinete de papel III*, Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.
- 1995 *Reordenaciones*, Espai 1, Palau de la Virreina, Barcelona.
- 1993 *Crisis, cultura, crisis*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

OTROS PROYECTOS

- *Cabanyal Portes Obertes*, IV Edició internacional d'art contemporani, Valencia mayo-junio de 2001.- Comisariado del proyecto Zona F, EACC, Castellón, 2000. - *This is not about us*, Lincoln st. Studio, Santa Cruz, California (EE.UU.), 1997.- *Friends*, donco® art happening, San Francisco (EE.UU.), 1997.- *Historias del WC*, proyecto publicado en *La ruta del sentido*, Oviedo, 1997.- Colaboración en el proyecto *Além da água*, organizado por el colectivo *gratis*, Badajoz, 1996.

BIBLIOGRAFÍA (selección):

TEXTOS EN CATÁLOGOS / LIBROS:

- ALIAGA, Juan Vicente y VILLAESPEA, Mar: texto del catálogo de la exposición *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, KOLDO MITXELENA Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 1998-99, pp. 107-108.
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: "Aquellos y estos noventa", catálogo de la exposición *Madrid al descubierto*, Sala de Exposiciones de la Consejería de las Artes, Madrid, 2002, pp. 9-19.
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: "Sin título, 1998", en *Catálogo razonado. Colección de arte contemporáneo Fundación La Caixa*, Barcelona, 2002, pp. 125-126.
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: "Confusión. Vivir es ser otro", texto del catálogo *Cabello/Carceller*, ed. Actes Sud/Altadis, París, enero de 2001, pp. 12-19.
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio: "El yo diverso (por mezcla, por amor)", texto del catálogo *El yo divers. Helena Cabello + Ana Carceller/Javier Pérez*, Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona, marzo 98, pp. 4-11.
- COMBALÍ, Victoria: "Cómo nos vemos: revisar las imágenes de la mujer", catálogo de la exposición *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1998, pp. 9-21.
- DONAIRE, Lola: "Pecado silencioso", díptico de la exposición *Peccatum Mutum* en l'Artesà, Barcelona, 1994.
- GARCÍA BOIX, Begoña: "Por mucho que nos guste la pornografía. Diluyendo las barreras de la sexualidad a través del arte", en ALIAGA, J.V./ HADERBACHE, A. / MONLEÓN, A. / PUJANTE, D. (ed.): *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de València, Valencia, 2001, pp. 169-178.
- GRAS BALAGUER, Menene: "Juegos peligrosos. 'Acércate, deséame, ámame'", catálogo de la exposición *Cabello/Carceller. Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)*, Sala La Gallera, Valencia, 1999, pp. 34-53.
- LEBRERO STALS, José: "A partir de nada para llegar a un no lugar", texto del catálogo *El yo divers. Helena Cabello + Ana Carceller/Javier Pérez*, Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona, marzo 98, pp. 12-17.
- MIRALLES, Pepe: "Pensar la SIDA", catálogo de la exposición *pensar la sida*, Xàbia, Alicante, 1996.
- MIRÓ, Neus: "Como las manecillas de un reloj", catálogo de la exposición *Insumisiones*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000, pp. 53-55.
- MURRÍA, Alicia: "Mujeres que hablan de mujeres", catálogo de la exposición *Mujeres que hablan de mujeres*, Espacio El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 11-23.
- MURRÍA, Alicia: "La realidad múltiple", texto del catálogo *Cabello/Carceller*, ed. Actes Sud/Altadis, París, enero de 2001, pp. 8-9.

- MURRÍA, Alicia: "Insumisiones", catálogo de la exposición Insumisiones, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000, pp. 13-16.
- MURRÍA, Alicia: "La bisagra fatal", catálogo de la exposición *Futuro presente, prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Sala Plaza de España, Comunidad de Madrid, Madrid, 1999-2000, pp. 7-25.
- NUÑEZ JIMÉNEZ, Marina: "El debate igualdad/diferencia en la práctica artística", en CAO, M.L.F. (Coord.): *Creación artística y mujeres*, Narcea ed., Madrid, 2000, pp. 165-176.
- SICHEL, Berta: "Imágenes con género. Una historia incompleta sobre 40 años de mujeres haciendo vídeo", catálogo de la exposición *Mujeres que hablan de mujeres*, Espacio El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 25-30.
- TEJEDA, Isabel: "Dudas", catálogo de la exposición *Violències. 7ª Biennial Martínez Guericcabaitia*, Universitat de València, Valencia, 2004, pp. 35-38.
- TEJEDA, Isabel: "Un beso", catálogo de la exposición *Monocanal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Departamento de Artes Visuales, Casa Díaz Cassou, Murcia, 2003, pp. 104-05.
- TEJEDA, Isabel: "El tono, dorado. El tacto, de seda. La piel, sana", catálogo de la exposición *Femenino, plural. Reflexiones desde la diversidad*, Valencia, junio 1996, pp. 82, 89.

TEXTOS EN PRENDA, REVISTAS (selección):

- AIZPURU, Margarita: "Presente fugaz, futuro difuso", *El Periódico del Arte* nº 41 (Suplemento ARCO '01), Madrid, febrero de 2001, pp. 2-4.
- ALIAGA, Juan Vicente: "¿Existe un arte queer en España?", *Acción Paralela*, Madrid, octubre 97, pp. 63-64.
- ALIAGA, Juan Vicente: "Undefined Territories", *Frieze* nº 25, Londres, nov.-dic. 1995, pp. 68-69.
- B., D.: "Carceller y Cabello experimentan con el espacio y la voluntad", *El Mundo*, Valencia, 2-2-99.
- BARRAGÁN, Paco: "Pisar sobre seguro", *ABC Cultural*, Madrid, 9-6-01, p. 33.
- BOTELLA, Juan: "Cabello/Carceller: otro punto de vista", en *Galería Anticuaria*, 2001 junio XIX (195), Madrid, p. 78.
- CANAL, Mario: "Para ver y oír", *El País Tentaciones*, 14-02-03, pp. 18-19.
- CARPIO, Francisco: "Nuevas islas", *La Razón* (Caballo Verde), Madrid, 9-2-2001, p. 43.
- CARPIO, Francisco: "Viaje a la utopía", *La Razón* (Caballo Verde), Madrid, 18-5-01, p. 43.
- CLEMENTE, J.L.: "Pensar la sida", *Levante (Postdata)*, Valencia, 24-4-96, p. 5.
- CLOT, Manel: "Helena Cabello/Ana Carceller", *Lápiz* nº 104, Madrid, junio 1994, pp. 82-83.
- COMBALÁ, Victoria: "Arte joven con gancho", *El País Belabía*, Madrid, 8-4-95.
- CRUZ, Pedro Alberto: "Helena Cabello y Ana Carceller", *Arte y Parte* nº 37, febrero-marzo 2002, p. 141.
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "Cabello & Carceller", *ABC Cultural* nº 493, Madrid, 7-7-01, p. 32.
- GRAS BALAGUER, Menene: "Contra el límite. Apología del suicidio estético", *Atlántica* nº 14, Las Palmas de Gran Canaria, otoño de 1996.
- HONTORIA, Javier: "Cabello/Carceller", *El Cultural (El Mundo)*, Madrid, 20 al 26-6-01, p. 30.
- JOANOU, Alice: "The Third Mind", *World Art* nº 15 (4/97), U.S.A./United Kingdom/Australia, pp. 22-23.
- LLORCA, Pablo: "La tensión del eje", *El Periódico del Arte* nº 44, Madrid, mayo 2001, p. 19.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana: "Viaje itinerante hacia alguna parte 2001", *Artszin* vol. 2, w3art.
- MIRÓ, Neus: "La sala La Gallera a València", *Transversal, revista de cultura contemporània* nº 9, pp. 51-52.
- MURRÍA, Alicia: "Arte ahora: observando el panorama", *El Periódico del Arte*, nº 19 (Suplemento ARCO), Madrid, febrero de 1999, pp. 8-9.
- MURRÍA, Alicia: "Cabello/Carceller", *Lápiz* nº 175, Madrid, julio 2001, p. 97.
- OLIVARES, Rosa: "Yo soy el otro", *Exit* nº 7, Madrid, septiembre 2002, pp. 8-9.
- PEINADO, Pablo: "Un equipo perfecto", *Zero* nº 44, Madrid, octubre 2002, pp. 68-69.
- PEINADO, Pablo: "A cuatro manos", *Zero* nº 27, Madrid, mayo 2001, p. 47.
- PÉREZ, Luis Francisco: "Ana Carceller + Helena Cabello", *Lápiz* nº 144, Madrid, junio 1998, p. 73.
- PÉREZ, Luis Francisco: "Cómo nos vemos", *Lápiz* nº 141, Madrid, marzo 1998, p. 71.
- PÉREZ, Luis Francisco: "Futuro presente", *Lápiz* nº 160, Madrid, febrero 2000, p. 103.
- REINDL, Uta Maria: "Spanien. Szene-Initiativen-Institutionen", *Neue Bildende Kunst* nº 6/98, Berlín, pp. 43-55.
- TEJEDA, Isabel: "Un salto al vacío", *El Periódico del Arte* nº 19, Madrid, febrero de 1999, p. 13.
- "El artista toma el cuerpo y la palabra", *El País*, Barcelona, 17-3-98, pp. 1 y 12.

TEXTOS PROPIOS EN LIBROS Y CATÁLOGOS (selección)

- "De algunos espacios utópicos y de la degenerada manera de alcanzarlos", en el catálogo de la exposición *Madrid al descubierto*, Sala de exposiciones de la Consejería de las Artes, Madrid, 2002, pp. 47-53.
- "Acerca de la humedad y de sus extraordinarios efectos secundarios (ficción nº 3)", en *t.i. (todo incluido o maneras contemporáneas de viajar a la utopía)*, catálogo de exposición, Diputación Provincial de Málaga, 2002.
- "Anotaciones, 2002 (Recopilación de algunos textos y referencias dispersos", catálogo de la exposición *t.i. (todo incluido o maneras contemporáneas de viajar a la utopía)*, Diputación Provincial de Málaga, 2002.
- "Desde el lugar degenerado: un tránsito perpetuo hacia la indefinición", en Sector Cultural no industrial y creación femenina, Instituto Canario de la Mujer, Gobierno de Canarias, 2002.
- "Un beso (remix)", en el catálogo de la exposición MAD 01, Señales, Ifema, Madrid, 2001.
- "De algunos espacios andróginos y de la degenerada manera de alcanzarlos", catálogo de la exposición *Trans Sexual Express*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, julio de 2001, pp. 52-57.
- "¿Yo no soy nadie! ¿Quién eres tú? Representaciones de ciertas androgínias in clasificables en el arte contemporáneo", en ALIAGA, J.V./ HADERBACHE, A. / MONLEÓN, A. / PUJANTE, D. (ed.): *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de València, Valencia, 2001, pp. 125-138.
- "¿Qué es el arte? Una bamba de nata", *Qué hago yo aquí* nº 0, Madrid, 2001, pp. 14-15 (publicado también en Internet).
- "Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)", catálogo de la exposición *Zona F*, EACC de Castellón, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Castellón, febrero-abril de 2000, pp. 25-113.
- "La piscina está vacía y no hay música en la fiesta", catálogo de la exposición *Futuro presente, prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Sala de Exposiciones Plaza de España, Madrid, 1999-2000, pp. 114-117.
- "Viaje itinerante hacia alguna parte (Ficción nº 7)", catálogo de la exposición *Cabello/Carceller*, Sala La Gallera, Valencia, 1999, pp. 92-101.
- "We don't want to be a found photograph", texto para el catálogo de la exposición *precious!?, four walls gallery*, julio 1997, San Francisco, EE.UU., pp. 20-21.

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Ramón Luis Valcárcel Siso
Presidente de la Comunidad Autónoma

Juan Ramón Medina Precioso
Consejero de Educación y Cultura

José Vicente Albaladejo Andreu
Secretario General

José Miguel Noguera Celdrán
Director General de Cultura

EXPOSICIÓN

MURCIA CULTURAL, S.A.

Consejero Delegado
Miguel Ángel Centenero Gallego

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Comisaria
Isabel Tejada Martín

Coordinación
Rosa Miñano Pintor

Montaje
Juan Pérez

Seguros
Mapfre Industrial

Pintura y Rótulos
José Manuel Marcos

CATÁLOGO

Textos
Judith Halberstam
Jesús Carrillo Castillo

Edición
Helena Cabello/Ana Carceller
Isabel Tejada Martín

Diseño
Tropa

Fotografías
Cabello/Carceller
Pedro Gallego de Lerma
Javier Salinas

Traducción
Eduardo García Agustín

Imprime
A. G. Novograf, S.A.

I.S.B.N. 84-933394-5-8
D.L.: MU-1.080-2004

Agradecimientos:
A todas las que han hecho posible que este proyecto pudiera llevarse a cabo y, muy especialmente, a Isabel Tejada, por su apoyo durante todo el proceso, y a Jesús Carrillo y Judith Halberstam, por su valiosa implicación intelectual.