

Miguel Ángel Benjumea

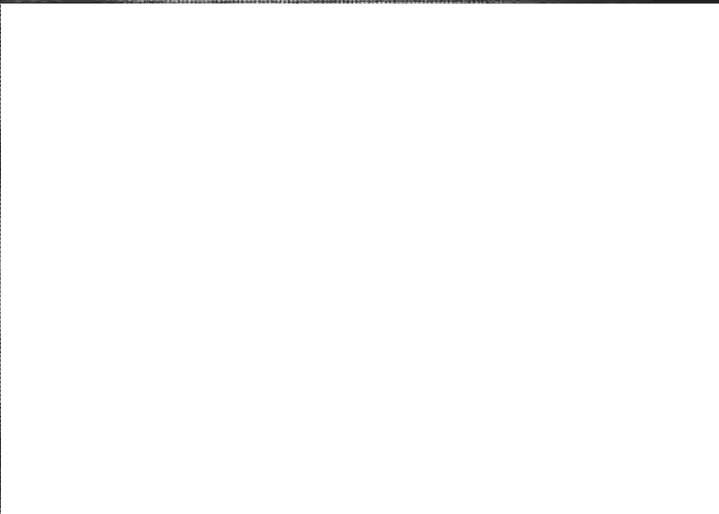
The Mother of Us All

Miguel Ángel Benjumea

The Mother of Us All

Un proyecto inspirado en la ópera
de Gertrude Stein.





Junta de Andalucía.
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Patricia del Pozo Fernández

Programa Iniciarte.
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2017.
Francisco Fernández Cervantes, Belén Mazuecos,
Juan Carlos Robles (IAC), María Arjonilla,
Rafael Doctor, Tete Álvarez (UAVA)
y Eva González Lezcano

Exposición.
Sala Santa Inés
Servicio de Instituciones y Programas Culturales
Delegación Territorial de Cultura,
Turismo y Deporte en Sevilla

Producción.
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco Fernández Cervantes
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo
Isabel Villanueva Romero

Montaje.
Museographia
Oton

Tutor.
Juan Martorell Colom

Vídeo.
José Luis Tejedor

Intérprete.
Lucía Pernía

Catálogo.
Edita JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

Textos.
Violeta Janeiro Alfageme
Miguel Ángel Benjumea
Anna Moreno

Traducción.
Deirdre B. Jerry

Fotografías.
Arturo Comas

Diseño.
Ana Nuño

Producción.
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime.
Gráficas Crutomen

© de los textos: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-323-4
DL SE 240-2019

El proyecto que nos presenta el gaditano Miguel Ángel Benjumea *The Mother Of Us All* (*La madre de todos nosotros*) está basado en la ópera homónima escrita por la estadounidense Gertrude Stein en 1946. Esta obra representa la lucha y el compromiso social sobre las libertades y los derechos fundamentales de las mujeres.

Miguel Ángel Benjumea reinterpreta esta pieza para actualizar la idea del feminismo, estableciendo el diálogo entre arte contemporáneo y dramaturgia, crítica y música, sociedad y mujer.

El programa INICIARTE, que da cabida a este proyecto, nace con el fin de facilitar e impulsar la producción y la innovación artística joven a través del fomento y desarrollo del trabajo de investigación y creación, estableciendo puentes entre la creación joven y su incorporación al mundo profesional.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Junta de Andalucía

THE MOTHE
UNA APROXIM
UNA GENEALOG
EN RELACIÓ
Y LA PERFO

R OF US ALL.
IACIÓN DESDE
GÍA FEMINISTA
N AL CANTO
ORMANCE.

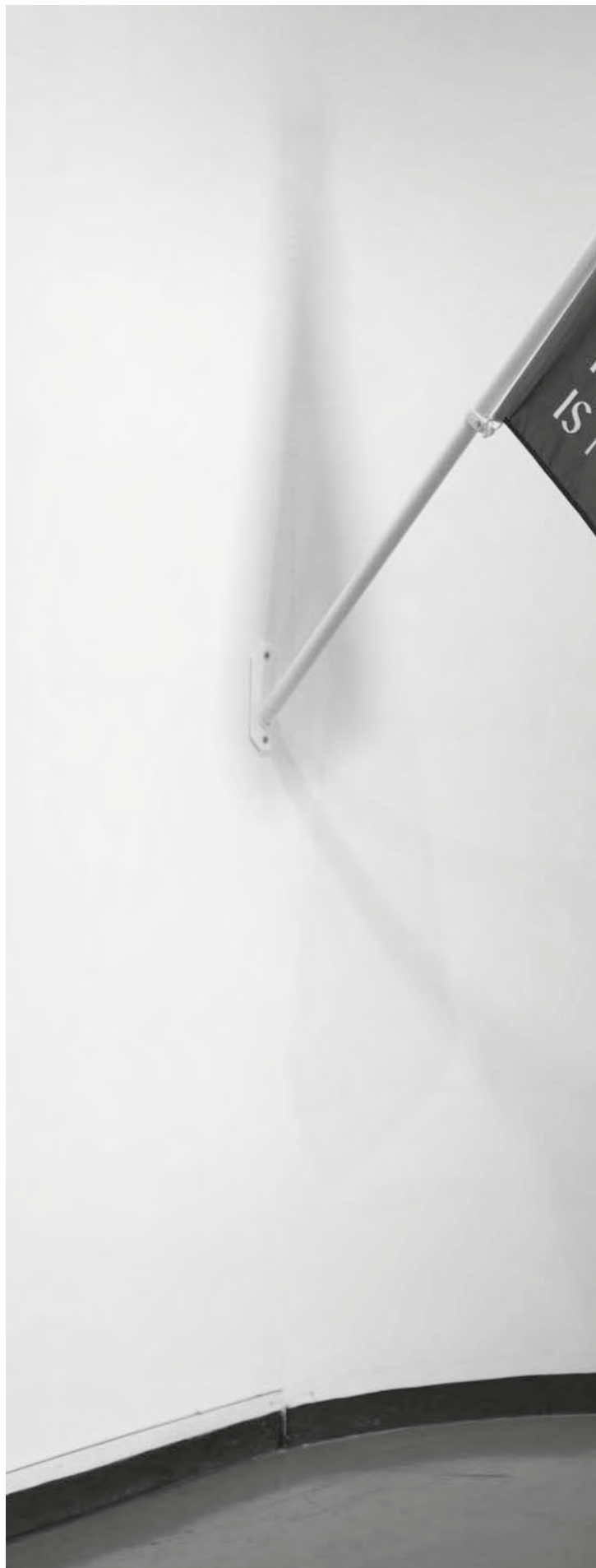


La producción cultural de los seres humanos está vinculada, entre otros, al canto. Somos de los pocos mamíferos capaces de cantar gracias a la laringe, que sería el primer instrumento musical de la historia, y de los más sofisticados. La laringe es responsable de entonar la voz que estimula aquellas estructuras cerebrales que despiertan instintos y emociones. Si combina palabras, el alcance es mayor, pues despertaría en nuestro neocórtex la parte más racional del ser humano.

A lo largo de la historia el canto ha servido los deseos del hombre; en rituales religiosos o sacros, para transmitir conocimientos o para despertar el sentimiento de colectividad hacia o frente a algo. De entre todos los géneros que colecciona el canto, el artista Miguel Ángel Benjumea recalca en la ópera *The Mother of Us All* (La madre de todos nosotros), escrita por una mujer que acostumbraba a romper con las convenciones de su tiempo: Gertrude Stein. Si bien este género ha estado vinculado tradicionalmente a una producción mitológica o a la narración de una historia con una estructura clásica consistente en presentación, nudo y desenlace; hay excepciones como esta ópera que escribe Stein y que musicaliza Virgil Thomson. En esta obra, la autora recurre a un género clásico, reservado a una élite culta con acceso al conocimiento para narrarnos la biografía de una sufragista estadounidense; Susan B. Anthony, una de las pioneras del movimiento feminista cuya actividad a finales del siglo XIX allanó el camino en la consecución del voto femenino. No olvidemos que esta ópera está escrita en Francia a finales de los años cuarenta. Si bien las mujeres estadounidenses ya votaban desde 1920 (solo las mujeres blancas), en Francia el voto femenino era una conquista reciente, ya que tuvieron que esperar hasta el final de la Segunda Guerra Mundial para poder ejercer su derecho a elegir las leyes que las gobernasen.

Gertrude Stein (1874-1946) fue una escritora estadounidense que vivió en el París que vio florecer un arte de vanguardia. Cultivó amistad con Cézanne, Matisse, Renoir, Picasso o Juan Gris de los cuales no solo era amiga, sino también mecenas. Su círculo de amistades incluyó a escritores de renombre que en la década de los treinta acudían a las famosas “tertulias sabatinas” que organizaba en su casa y que contaban con la presencia de Hemingway, Scott Fitzgerald o Ezra Pound. Stein acuñó el término de “generación perdida” para referirse a toda esa generación de escritores americanos que vivieron en Europa entre el final de la Primera Guerra Mundial (1918) y el inicio de la Gran Depresión (1929) en un París que todavía cultivaba una bohemia genuina y propia. Stein que era una mujer radical en todo, sirva como ejemplo que siendo judía sobrevivió a la ocupación Nazi junto a su pareja sentimental Alice B. Tokas, no solo rompió convenciones literarias con sus novelas y relatos, sino que también revolucionó las convenciones sociales de su tiempo normalizando su homosexualidad más allá de la literatura. En 1922 su poema en prosa “Miss Furr and Miss Skeene”, daría mucho que hablar por ser un poema de abierta temática homosexual, aunque el verdadero éxito lo alcanzó con *Autobiografía de Alice B. Toklas* publicada en 1933. A pesar de ser la autobiografía de su pareja, la firma Stein, en un interesante juego de alteridad en el que escribe de otra para hablar de ella. El libro recoge todo el universo de amistades y referencias de ambas mujeres en un París en plena ebullición cultural. Esta “autobiografía” le daría a Gertrude Stein fama a nivel mundial.

La historia se ha construido naturalizando las relaciones que consideran al hombre el sexo fuerte y a la mujer el débil; ocupándose de tareas domésticas, crianza y de la satisfacción sexual del hombre. Relegada a un segundo plano en la toma de decisiones políticas, sociales y culturales, la mujer tendría que esperar hasta el siglo XVIII para empoderarse a través de algo nuevo: el movimiento feminista. Este movimiento nace en Francia durante la Ilustración, que fue otro movimiento, esencialmente cultural y que proclamaba la igualdad entre todos los hombres (es decir, entre los del género masculino), sin importar su condición o procedencia. La Ilustración olvidó incluir en su declaración de intenciones a las mujeres, aunque por fortuna nos ha llegado la información de algunos actos rebeldes de mujeres que se sobrepusieron a las imposiciones de su tiempo. Olympe de Gouges es un ejemplo cuando lleva a cabo lo que bien podría ser una acción artística. De Gouges reescribió la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* cambiando la palabra "hombre" por "mujer" y "ciudadano" por "ciudadana", empezando por el título para reescribir la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. Su condición de abolicionista hizo que acabase en la guillotina. Quizá el verdadero texto fundacional del feminismo lo escribe la filósofa inglesa Mary Wollstonecraft. Su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* de 1792, clamaba por una educación igualitaria entre hombres y mujeres, evidenciando que la condición de "sexo débil" que sufría la mujer, era algo cultural y por lo tanto aprendido. Durante el XIX el movimiento se calma, y no es hasta finales de siglo cuando surge la segunda ola del movimiento feminista. Esta segunda ola la incentivan las sufragistas en Inglaterra y en los Estados Unidos de América para conseguir el voto de las mujeres. Entre las sufragistas estaría Susan B. Anthony, protagonista de *The Mother of Us All*. Este movimiento logró desencadenar una toma de conciencia entre cada vez más mujeres a través de acciones colectivas,





de manera que progresivamente van ganando adeptas al movimiento feminista alrededor del mundo. Esta segunda ola comienza en los Estados Unidos en 1848, cuando en Seneca Falls las sufragistas hacen una “Declaración de Sentimientos” para reivindicar la igualdad de derechos con los hombres y por encima de todo quieren empezar con el derecho a votar. Al otro lado del Atlántico, en Inglaterra, las luchas se encrujecen a través de huelgas de hambre, encadenamientos y por desgracia, alguna que otra muerte como la de Emily Davison, que fallece días después de ser atropellada por el caballo del Rey Jorge V cuando intentaba llamar la atención de la audiencia en plena competición hípica para colgarle al caballo, que acabó con su vida, una consigna feminista. Las represiones que sufrieron las mujeres inglesas, pioneras en la politización de su cuerpo a través de acciones en el espacio público, no hicieron más que encrujecer la lucha. Tanto en Europa como en el continente americano, la lucha de mujeres dio sus frutos de manera que poco a poco irían consiguiendo el voto, eso sí, en la mayoría de las ocasiones sería un voto todavía minoritario reservado a una élite burguesa y blanca. De nuevo alzaron la voz mujeres pertenecientes a las minorías más desfavorecidas como Sojourner Truth, que se levantó desde su condición de esclava y negra. Una brecha en la evolución del feminismo la abre Flora Tristán, franco-peruana que reivindicaba el feminismo desde su condición de mujer obrera, proponiendo un cambio radical en las estructuras de la sociedad. Desde el movimiento feminista, Flora Tristán le tiene un pulso a las estructuras capitalistas.

Las guerras mundiales ralentizan la evolución del movimiento. Ya entrados en el Siglo XX, resulta fundamental la figura de la escritora francesa Simone de Beauvoir, autora de *Segundo sexo* en 1949. El libro todavía hoy resulta actual por desvincular género de sexo. Beauvoir dejó una frase que resume su pensamiento: “no se nace mujer, se llega a serlo”. Para Beauvoir “ser una mujer no es un hecho natural. Es

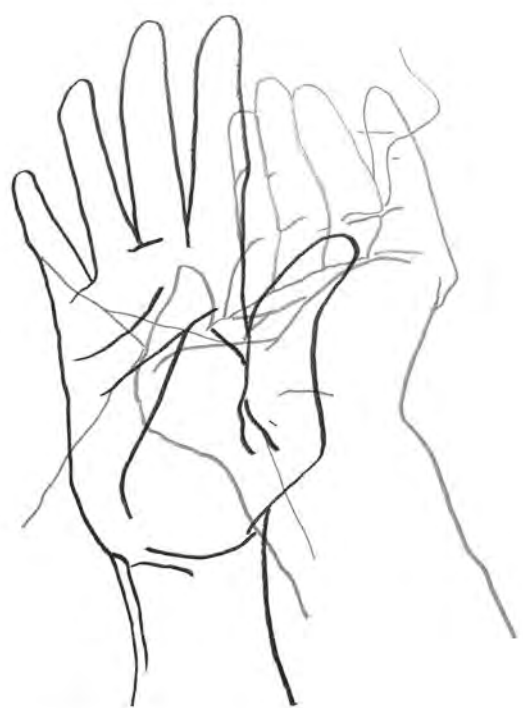
el resultado de una cierta historia. No hay un destino biológico o psicológico que defina a una mujer como tal". Entendemos a través de su pensamiento la necesidad de desarticular todo el contexto social que estructura un sistema patriarcal, nos estamos refiriendo a un feminismo radical que quiere crear un nuevo equilibrio en la sociedad liberando a la mujer de la opresión a la que se ve sometida. Algunas décadas más tarde a la publicación de *Segundo sexo* y en los Estados Unidos, aparece Betty Friedan quien a través de su ensayo *La mística de la feminidad* de 1963, abre el camino hacia un feminismo liberal. En 1966 cofunda NOW (Organización nacional de mujeres) que significa ahora. Con esta organización, las mujeres estadounidenses pretendían acabar con las desigualdades entre dos sexos.

El Movimiento de Liberación de las Mujeres que irrumpió en la Francia de los años setenta, dio paso a los Estudios de Género para referirse a roles asignados más que a una categoría o tipo de individuo. Con ello, recientemente hemos avanzado hacia múltiples feminismos que rompen con el binomio hombre/mujer, reconociendo que el género se construye y que por lo tanto existen muchas formas de entenderlo. Aparecen en escena feminismos *queer*, negros, ecofeminismos, trans... en definitiva, feminismos que abren la puerta a un nuevo orden que cambia las estructuras del sistema actual que nos organiza y nos ordena en lo económico, social y político.

En la memoria de todas están las pasadas manifestaciones multitudinarias por todo el mundo del 8 de marzo de 2018. Junto a otros movimientos internacionales como *Me Too* o *Ni una menos*, esta nueva ola feminista irrumpe en escena para crear un cuerpo colectivo que se reúne en las manifestaciones públicas en la calle y se encuentran y organizan en las redes sociales, lo que demuestra que todavía hay mucho camino por recorrer.

En el campo del arte, no es hasta los sesenta que la mujer empieza a performar el feminismo a través de sus

cuerpos para subvertir roles asignados. Son cuerpos que rechazan un modelo tradicional de representación y que abren el camino hacia una nueva sensibilidad femenina dentro de un sistema artístico patriarcal. En este sentido la ópera *The Mother of Us All* irrumpió en los años cuarenta poniendo en diálogo a personajes de diferentes épocas para proponer un nuevo orden desde la mujer como un cuerpo político independiente al hombre, que quiere lograr no solo el derecho al voto y la educación, si no también la igualdad de derechos civiles, potestad sobre los hijos y de salarios. El *reenactmen* que crea Miguel Ángel Benjumea a través de una mujer solitaria y perdida en medio de un paisaje desolador, que repite insistentemente algunas frases de la ópera de Stein, reactualiza el sentido del texto original hacia un feminismo que nos recuerda de donde viene y la importancia de asumir ese pasado para afrontar las urgencias de los nuevos feminismos que han problematizado la lucha del binomio hombre/mujer, y que necesitan de un cuerpo ya no solo colectivo, si no el de muchos cuerpos que compartan el común de las reivindicaciones feministas y que deconstruyan la relación de la identidad con lo biológico para evidenciar la violencia que supone prolongar cualquier tipo de jerarquía sobre los cuerpos.









Entrevista con Miguel Ángel
Benjumea, autor de la reactivación
de *The Mother of Us All*.

OPERA
IS NOT AN
OPERA,
IS NOT AN
OPERA,
IS NOT AN
OPERA.



Violeta

Se conoce muy poco de la ópera *The Mother of Us All*. ¿Cómo y desde dónde llegas hasta ella?

Miguel Ángel

Desde los últimos años estoy interesado en las posibilidades que surgen –a través de la imagen y el sonido– de analizar la historia oral. Desde esta perspectiva, reviso desde la práctica artística como ciertos personajes históricos se tornan cuerpos disidentes con competencias narrativas o discursivas, que dan voz y atribuyen significación a su experiencia.

La ópera *The Mother of Us All* llega a través de una lectura de piezas breves de Gertrude Stein titulada *Objetos y retratos. Geografía*. Me impresionó conocer su faceta literaria y hasta ahora para mí bastante desconocida. Sus poemas y textos suponen un ejercicio radical en cuanto a explorar las posibilidades del lenguaje. Y dentro de ese interés por la obra de la autora, descubro esta ópera de corte feminista, que revoluciona en sus tiempos el clasicismo de este género musical. También me parece muy simbólico que fuera la última pieza que Stein escribiera antes de morir, y su capacidad de retratar un momento histórico de su país donde el cuerpo de la mujer se hace combativo a través de la música.

Violeta

Desde la perspectiva que nos dan los últimos feminismos, rescatas una obra que gira en torno a una sufragista estadounidense: Susan B. Anthony, una pionera en la lucha por la autonomía de la mujer. ¿Cómo enmarcas las urgencias de los primeros feminismos que buscaban la emancipación del “segundo género” en un contexto actual que lucha por ir más allá de una concepción binaria de la sociedad?

Miguel Ángel

Me interesa la capacidad que tiene esta ópera de expandirse más allá de la historia de Susan B. Anthony y sostener la idea de que manifestar una consciencia activa pasa por posicionarse en contra de ciertas jerarquías.



Miguel Ángel

Es decisivo, que como parte activa de la sociedad los artistas sigamos generando nuevos dispositivos de escucha, de resistencia frente a los discursos oficiales y hegemónicos. La obtención del sufragio femenino fue una gran victoria, pero también fue una puerta de entrada a luchas más amplias sobre los derechos civiles de otros colectivos como los afroamericanos y otras minorías raciales y sexuales en Estados Unidos. Hay que recordar que el feminismo es una defensa teórica muy articulada de la igualdad radical en todos los ámbitos (la calle, la oficina, la casa, la cama...). Por tanto de forma natural, creo que las primeras urgencias del feminismo como comentas, han ido tomando diferentes posiciones dependiendo del momento histórico, pero creo que nunca han perdido su condición de territorio plural en los análisis sociales y políticos de la realidad.

Violeta

La música ha sido y es motor de cambio social, pero la canción de protesta y la ópera nunca han ido de la mano. Además de esta característica, ¿qué otros elementos encuentras excepcionales en esta ópera que has convertido en tu herramienta de trabajo?

Miguel Ángel

Hace poco leí un artículo que decía que hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas. Esta ópera va de las mujeres, del diálogo entre hombres y mujeres, de cómo analizar el pasado y experimentar nuestra historia a través del ahora. Esta es una ópera que insta a enfrentar las fobias, los miedos, la misoginia, el racismo... aspectos que siguen lamentablemente manifestándose abiertamente en nuestros tiempos.

A lo largo de la historia, la ópera se ha ligado a un arte y audiencias de élite. Esto no quiere decir que no existan compositores con repertorios críticos, que traen una verdadera renovación de este género con un posicionamiento más político. También se debe a que lamentablemente este tipo de tramas tienen poco recorrido dentro de la programación de los circuitos de teatro.



Miguel Ángel

Respecto al porqué esta ópera se ha convertido en una herramienta de trabajo, puede tener muchas lecturas. Por un lado, en mi proceso artístico tomo prestados continuamente símbolos y objetos culturales en forma de imagen, texto o en este caso, una pieza musical, que me ayuda como punto de partida a proponer una reflexión. Y por otro lado, era un reto para mí la capacidad de construir nuevos territorios. Territorios que relaciono con la música, la voz y el género. La ópera implica muchas cosas: la historia, la narración, el carácter de los personajes, lo escénico, lo teatral, la interpretación... pero la ópera también es oído. Me interesa lo que la voz no solo dice, sino lo que también es capaz de hacer y cómo esos modos de hacer se corresponden con distintas ideologías.

Violeta

En su ópera, Gertrude Stein pone en diálogo a diferentes personajes ficticios y reales de la historia de los Estados Unidos. ¿A quién crees que sería pertinente poner hoy en un *remake* del siglo XXI?

Miguel Ángel

La historia nos debe hacer revisar la voz de las mujeres en diferentes planos: la voz exiliada, la voz silenciada, la voz manipulada... Un *remake* de esta ópera en la actualidad, podría inspirarse en la vida y obra de muchas mujeres que luchan por hacer oír sus voces en busca de una sociedad más justa como la joven activista paquistaní Malala Yousafzai, que sobrevivió a un atentado y que reivindica el derecho de las niñas a la educación, manifestándose en contra de la versión radical de la ley islámica impuesta por los fundamentalistas en su país.

O por ejemplo, otro *remake* en la que el discurso sonoro funcione como experiencia de la realidad social, sería una ópera en torno a la crisis de refugiados y las restricciones y el cierre de las fronteras europeas, que están provocando una seria amenaza al derecho humanitario. Una trama donde además la extrema derecha se afianza en una Europa como telón de fondo.

En la apropiación que haces de esta ópera, uno de los protagonistas es un paisaje árido y desolador, donde la voz de la cantante se desvanece en la nada. ¿Es para ti un sinónimo del malestar y descontento actual que vive la mujer, o representativo de una identidad -la de la mujer- que la historia ha construido desde la carencia?

Miguel Ángel

A lo largo de la historia la voz se ha estigmatizado y no solo se da en la voz femenina, sino en todas aquellas voces de quienes no se ajustan al modelo, o bien en torno a las cuales se estigmatiza un discurso de desprestigio porque promueven otra concepción considerada radical. En ese sentido, este proyecto centra sus esfuerzos en reivindicar la voz y poner de relieve el territorio de lo invisible, por eso la elección del paisaje no es algo casual. El paisaje actúa como un personaje más. Un terreno desértico que pretende escenificar una visión interiorizada del cuerpo. Un paisaje de confines resacos que sorprende por la ausencia de marcas y signos, que normalmente saturan los espacios habitados y que como indicas, la mujer se ha construido en él desde la carencia de referentes y voces, que la historia no ha querido nombrar.

Me interesa mucho cómo vives esa coalición con los movimientos feministas y con cuál de los feminismos te sientes más identificado, al fin y al cabo decía Bataille que “lo personal es político” y desde el pensamiento de Judith Butler concluimos que el común se construye en la lucha y desde la coalición.

Miguel Ángel

Los hombres tenemos el deber de hablar de ese silencio de memoria perdida, de todos los cuerpos castigados e insonorizados y contribuir a construir un territorio real de igualdad. A través del arte podemos generar nuevas narrativas para la sociedad, colocando en el centro el lenguaje de la mujer. Debemos reclamar ese lugar y generar nuevos códigos, que faciliten la transformación social. En este sentido, un rasgo

peculiar del feminismo español actual ha sido su capacidad para tejer alianzas. En las últimas manifestaciones, los lemas coreados van desde las mujeres más jóvenes pidiendo libertad al volver a casa; las de mediana edad exigiendo el fin de la brecha salarial; o las mayores encarando la protesta con ilusión por un cambio real para las nuevas generaciones, y esas voces acompañadas coralmente de multitud de hombres, que luchan y contribuyen a definir el camino que hay que seguir transitando hacia la igualdad real.

Violeta

Te llevas la exposición al terreno del gesto, vinculando voz y un cuerpo en protesta que reivindica que “esto no es una ópera”. ¿Crees que la política trasciende toda manifestación artística?

Miguel Ángel

Me interesa la idea de cómo el timbre vocal no es el resultado de un simple sonido, sino que va más allá: es el resultado de cómo un arte de acción politiza y modela el cuerpo físico. En este proyecto, Lucía Pernía (la soprano que da vida a Susan B. Antony) escenifica algo que va más allá de la música y que intenta crear nuevos dispositivos de escucha en los que esa voz toma diferentes significados. Esta videoinstalación provoca que seamos escuchados mediante un gran grito que viene de nuestro cuerpo, no mediado por otros. Un rugido que trata de invertir el orden de la escucha y la capacidad de manifestarse ante la adversidad de los tiempos. Me interesa esa parte más física de la voz. Entender la voz como gesto: el tono, la inflexión, la velocidad, el ritmo y todas aquellas propiedades que aparecen desde lo gestual y su praxis interpretativa.

Miguel Ángel Benjumea (Cádiz, 1982). Vive y trabaja en Madrid. Es Doctor Cum Laude con la tesis «Cartografías Disidentes. Fenomenologías Urbanas, Mapas y Transgresión Artística», Máster en Artes Visuales e Intermedia y Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.

Su trabajo ha ido derivando y se centra en un campo en el que se encuentran elementos que provienen de varias estrategias de producción cultural como el archivo, los mapas y el sonido. Su trabajo visual revisa las tensiones históricas presentes en la definición de territorio. Investiga, además, el problema del nuevo desorden geográfico mundial. Asimismo, le interesan los cruces entre micro-historias, cultura popular e historia universal. Relaciones que aborda apropiándose de dispositivos y formatos culturales ya existentes, que le sirven como pretexto para cuestionar ciertas realidades sociales.

Ha impartido cursos y ponencias sobre la necesidad de reescribir la geografía a través de la práctica artística. Ha desarrollado su investigación teórica en diferentes ciudades como Nueva York, donde estuvo becado en The Carriage House Center for the Arts. Su obra artística ha sido plasmada en varias publicaciones. Ha recibido diversos premios en certámenes y ha expuesto en numerosas salas y centros de arte a lo largo del panorama nacional.

Susan Anthony
is my name.
To choose a name
is feeble...



A name can only
be a name.
My name can only
be my name.
I have a name.

Una reflexión de Anna Moreno

ALGUIEN
DESE
ALGUIEN
ANTES

EN DIJO,
PUÉS
N DIRÁ,
S DIJO.

**De lo personal a lo profesional
y la importancia de que todo;
siempre; se repita.**



Hola, gracias por preguntar, tratando de escribir sobre lo que está haciendo Miguel Ángel, mira lo que he encontrado (la traducción es mía): “Esta ópera trata sobre un personaje llamado Susan B. y sus relaciones con políticos, proletarios, amigos, su amante, su voz, su legado. Susan B. lucha por la igualdad en un paisaje ficcionalizado de figuras míticas americanas y los personajes inventados de Stein basados en amigos y conocidos. Esta es la última pieza que Stein escribió antes de su muerte, así que para mí, no se trata de Susan B. Anthony, se trata de Stein. Se trata de Stein escribiendo esta pieza al final de su vida y situando palabras detrás de un micrófono simbólico. Stein era una persona gay que escribía en 1947 y, en 2017, se convierte en el altavoz de lo que yo, una persona gay que vive en Hudson, quiero expresar sobre el mundo en el que vivo”.

Se ve que R. B. Schlather (1986, EEUU) es uno de los artistas más creativos y experimentales de la música clásica. Este texto que traduzco, es el texto introductorio de su exposición en 2017 sobre la ópera *The Mother of Us All* de Gertrude Stein y Virgil Thompson en la Hudson Opera House, y precisamente retrata esa responsabilidad de adoptar el discurso de otro, de volver a proponer los eventos bajo nuevos paradigmas y que, aunque creo que todas las batallas deberían ser exclusivas porque nunca se debe menospreciar el dolor, la lucha o el saber del otro, pueden ser inclusivas en cuanto que comparten una ética universal. Dime qué te parece, si tú también te sientes responsable de acarrrear discursos, de pisar voces o de cargarte la intención. Y cuéntame, si quieres, si esa responsabilidad debería llamarse en ocasiones simplemente culpa.





ME DICEN QUE;
AHORA DIGO;
ESCUUCHO;
SE SABE
(ESE CURRÍCULO
PERSONAL).

Querida amiga, te interesas por mi trabajo, ¿te preguntas por qué no hablo de mi condición feminista en él? Quizá la primera historia que te contaré hoy sirva para ilustrar por qué me incomoda un poco esa pregunta. No eres tú, soy yo, y tal vez el mío es un posicionamiento problemático, de defensa:

Estaba en Madrid y por primera vez recorría la ciudad atareada dándome cuenta del nivel de velocidad humana que hay en la capital, montando la exposición de unos premios de arte en las que todas las premiadas, así sin más, habíamos sido mujeres. Ahí tenía yo una videoinstalación sobre un momento postapocalíptico en el que unos artistas-refugiados se debaten entre la supervivencia y su vocación. Por si cabía más cinismo, toda reseña que se publicó en prensa destacó precisamente, exclusivamente y cansinamente la presencia femenina de la muestra. Me hizo ser consciente de su excepcionalidad a la vez que aprendí a echar de menos la siempre ausente crítica de contenidos. Momento de lucidez: remarcar esa excepción como excepción provoca que sea más excepcional.

Un salto un poco más hacia el presente. Hace solo tres años. Estoy en Berlín unos días de regalo, después de recorrer museos una semana por el viaje de estudios de mis alumnos de segundo. Estoy agotada de dormir en el polvoriento albergue atestado de postadolescentes –el único gasto que paga la institución donde trabajo–. Me siento que he pecado de novata y de entusiasta, pero me lo estoy pasando bien (o es lo que me repito siempre).

Por eso, esos días extras me quedo en el sofá de mis amigos P. y K. en Neukölln. La primera noche, K. rechaza el whisky que le ofrezco y me dice que está embarazada. Le felicito. Me alegro mucho porque el padre del bebé es uno de mis mejores amigos y ella es fantástica. Los dos son fotógrafos. Mi amigo está encantado. K., por el contrario, está asustada: no me hagas fotos. No quiero aparecer embarazada online, las galerías con las que trabajo dejarían de llamarme. ¿Qué? Te lo digo en serio. Me acaban de ofrecer un *solo show* para el año que viene, ¿tú crees que me lo ofrecerían si supieran que voy a parir? Instantáneamente me alegro de que esa futura persona no esté en redes sociales desde su primera ecografía pero me entristecen las razones. Me entristece la lúcida capacidad de predicción de K., resignada, aprendida a lo largo de los años, a golpes.

Un año más tarde, aparece un artículo en Artsy titulado "You Can Be a Mother and Still Be a Successful Artist"¹, que parte de la premisa de que es posible ser madre y artista con una carrera estable, para proseguir con una lista de madres artistas que cuentan su experiencia basándose únicamente en cuestiones de esfuerzo y de apoyos. El artículo es otro ejemplo de ese empoderamiento vacío (en su mayoría blanco, a lo Lena Dunham) sencillamente erróneo, sesgado y escrito para un optimismo obligatorio pregonado por codiciosos meritócratas, que viven acorde a las máximas de trabajar duro y dormir menos (si quieres, puedes, jeso es la emancipación!). De lo que se olvidan es de mencionar el rol del patriarcado o de ofrecer argumentos contra la autoexplotación. Dicen cosas como (y la traducción es propia): "Al-Hadid no ha ralentizado su ajetreada temporada de shows con la llegada de su hijo", y: "Tú te adaptas y los bebés se adaptan". Mi descrédito es mayúsculo y grito en mi muro de Facebook: La adaptación es el veneno del agresivo agujero pro-emprendedor al que nos han lanzado y, ¿se puede saber qué tiene de malo la desaceleración? Me enerva que me vendan discursos pseudo-psicológicos de superación cuando de lo que se trata es de servir al capital. Lo más dramático y de lo que se olvida el artículo es que la desaceleración, trabajar de manera diferente o no hacerlo **NO ES UNA ELECCIÓN** bajo las condiciones laborales actuales en las artes y los estándares de éxito a los que estamos sujetas. Este artículo solo quiere asegurarnos falsamente que el trabajo (explotación) es posible bajo **CUALQUIER** condición, que debemos conformarnos con esta (única) forma de emancipación y centrar el debate únicamente en si es posible "conseguirlo". Oye, por cierto: no estoy juzgando las elecciones de las madres aquí, solo la tonalidad y la superficialidad del artículo.

¹ Cashdan, Marina (2016). Disponible en: <https://www.artsy.net/articles>

Vale, vale, no te he dicho aún nada sobre el tema. De que no abordo cuestiones feministas en mi trabajo de manera directa, y de cómo todo está afectado por el simple hecho de que me identifico y se me percibe socialmente como mujer. Cuando digo todo digo las relaciones laborales, profesionales, íntimas y de amistades y en general la intencionalidad y lecturas sobre mi trabajo. No sé si es bueno o malo, o si es pura obviedad, pero todos estos tipos de relaciones son difíciles de separar en el ámbito en el que nos movemos. Debido a que las trabajadoras del arte suelen serlo por motivos vocacionales, la industria tiende a colapsar los límites entre los espacios privados y laborales. Soy artista, soy profesora, soy ciudadana y perfectamente consciente de que los baremos éticos son elásticos a causa de la intencionalidad. El problema del arte es que a veces se cree por encima del ser ciudadanas. De que esto no aplica. De que aquí no pasan estas cosas.

Quiero contarte de una de esas veces en las que también soy profesora: Un año después de mudarme a La Haya me ofrecieron un puesto en el departamento de Bellas Artes en la Royal Academy of Art. Durante los cinco años que he trabajado allí he desarrollado, a parte del programa de *Artistic Research*, varios seminarios y grupos de trabajo sobre otra de mis especialidades: *Art and Labor*. Uno de estos talleres sucedía por la noche en mi estudio fuera de la escuela, en el edificio de un antiguo colegio, sin calefacción, situado en un barrio periférico y afortunadamente para nosotros: ingentrificable.

Al grupo lo llamábamos *Afterhours* y ahí nos reuníamos con estudiantes de todos los niveles, arropados con mantas y cerveza leíamos textos de Hito Steyerl, de Bojana Kunst e incluso de Bob Black. Se debatían temas como la negativa a trabajar, el cuerpo como herramienta para el discurso y la división del trabajador contemporáneo, navegante entre la autonomía del arte y el vértigo de ser absorbido por la maquinaria de la emprendeduría. Llegados a un punto clave del programa, abrí la posibilidad al grupo de elegir qué nuevos temas tratar. Propuse unos cuantos, entre ellos el de feminismo y trabajo. Me pareció muy pertinente hablar con gente de una generación más joven que yo sobre cuestiones de *pay gap* en el arte, por ejemplo, o sobre dinámicas machistas que podrían estar apareciendo ya en el periodo de formación (inciso: hace poco una colega profesora me comentaba como una alumna –horrorizada– fue a pedirle consejo después de presentar una performance sobre su cuerpo –desnudo– en un examen en el que todos los presentes eran tutores hombres y durante el cual, sin escucharla, le espetaron que DEBERÍA ser feminista, para subsecuentemente explicarle cómo de feminista era su trabajo. Aunque ella protestó, al ser tan joven le faltan palabras y argumentario, y aunque parezca increíble la academia carece de un protocolo de actuación en casos así, por lo que todo queda en el terreno de la ofensa personal).

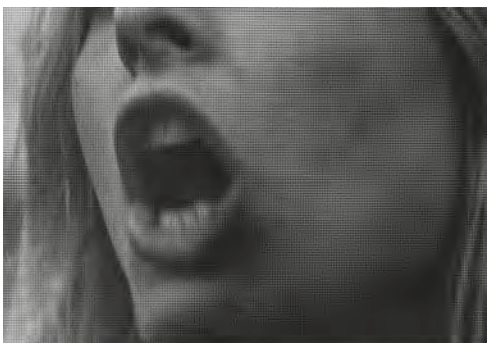
En fin, que aún siendo testigos de situaciones como la que acabo de describir, la respuesta de los alumnos fueron suspiros de aburrimiento, de “este tema está superado” y comentarios del calibre “ni machismo ni feminismo”. No querría criticar a mis estudiantes a la ligera, considero que las opiniones y la formación de cada uno son maleables y llegan a ritmos y a causa de momentos y experiencias vitales distintas. Lo que había cambiado era el modo de prestar atención y la poca precaución con la que ventilaban sus poco contrastadas opiniones. Recuerdo que cuando percibía un revuelo social, de más joven, tendía a escuchar antes de todo. Por eso decidí darles un ultimátum ético y hablarles desde la empatía. Leímos el artículo mencionado anteriormente y hablamos de privilegios, de personas conocidas y de nuestras propias expectativas. Leímos el texto de una joven comisaria llamada Macushla Robinson titulado “Labours of Love: Women’s Labour as the Culture Sector’s Invisible Dark Matter”² y trabajamos con Alberto García del Castillo para aprender sobre *queer labour* y trabajo sexual entre otras cosas.

Una de las metas que aprendimos juntas fue la necesidad no solo de repetir las luchas desde una voz histórica, sino de repetir el *momentum*, de trasladarlo al ahora y al nosotras. Y eso lo cambió todo.

² Robinson, Macushla (2016). Disponible en: <http://runway.org.au/labours-of-love-womens-labour-as-the-culture-sectors-invisible-dark-matter/>



DIJERON,
TENDREMOS
LA CERTEZA;
HUBIERAN
ESCUCHADO;
DIRÉ
(OTRA VEZ).



Lo cambió todo porque de repente establecí un vínculo entre esa idea del traslado de un *momentum* y el papel que juega el *reenactment* o la repetición en mi trabajo reciente. Últimamente me ha interesado reproponer ciertas teorías utópicas de los años 70, esta vez ligadas también a la arquitectura. Me fascinan precisamente aquéllas que no se llegaron a completar o de las que no existe apenas documentación, como cuando el año pasado repetí el *happening* que realizó Ricardo Bofill en un descampado de Moratalaz (Madrid) allá en los 70, ¿estuviste?

Si elijo los años 70 es porque para mí representan un punto de inflexión en la visión occidental del progreso, de las esperanzas y de las imaginaciones de futuro a nivel social. Fue al leer un ensayo de David Graeber que entendí cómo de fundamental es que consideremos esa década como el fin del entusiasmo, porque fue en ese momento cuando se comprendió que las promesas forjadas durante la carrera espacial y la bonanza de los años 50 no se iban a cumplir. El texto se titula "On Flying Cars and the Declining Rate of Profit". En él, Graeber nos espeta que Marx tenía razón al afirmar que el Capitalismo necesitaba del trabajo manual para sobrevivir. Nos dice que el progreso tecnológico real acaba en los 70 con la construcción del avión más potente hasta la fecha, por ejemplo, y que todo lo demás es *outsourcing*, comunicaciones y guerra. ¿No te has preguntado nunca dónde están los coches voladores y las colonias en Marte?, menuda decepción, ¿no?

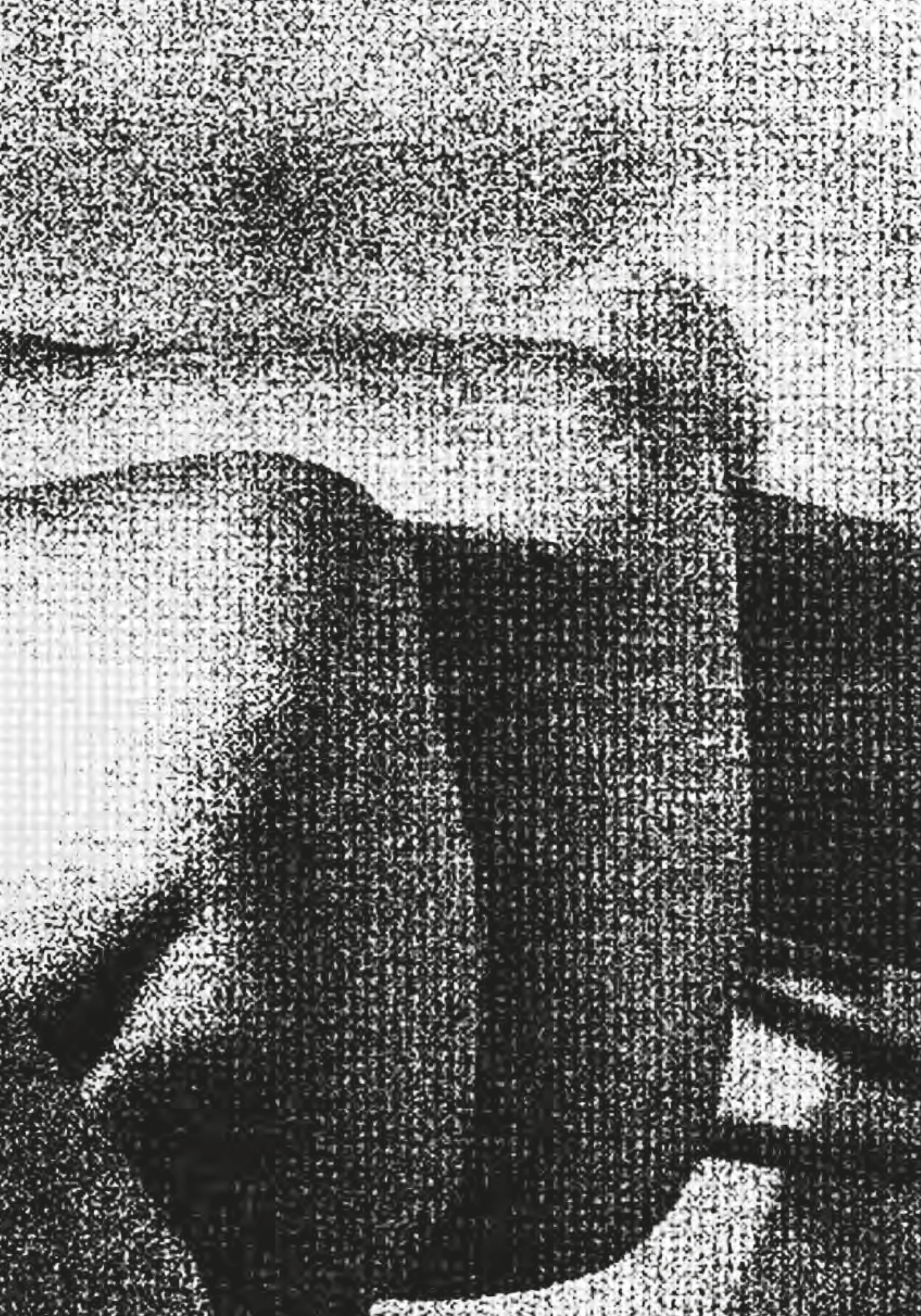
El fin del entusiasmo viene marcado por la irrupción del cinismo y de un nuevo presentismo constante. Escuché a Adam Curtis decir que los movimientos civiles de principios del siglo XXI fracasaron por falta de grandes narrativas. Sumidos en este eterno presentismo, no tenemos imaginación, y que esa es la semilla de nuestro estado de ansiedad permanente. Y el joven de las gafas de pasta negras y el cuello cisne que le entrevistaba, que no parecía haber leído a Foucault pero que secretamente veneraba a Nick Land le responderá a Curtis que es un antiguo y un nostálgico por creer en la imaginación. ¿Cómo imaginas que terminó el evento?

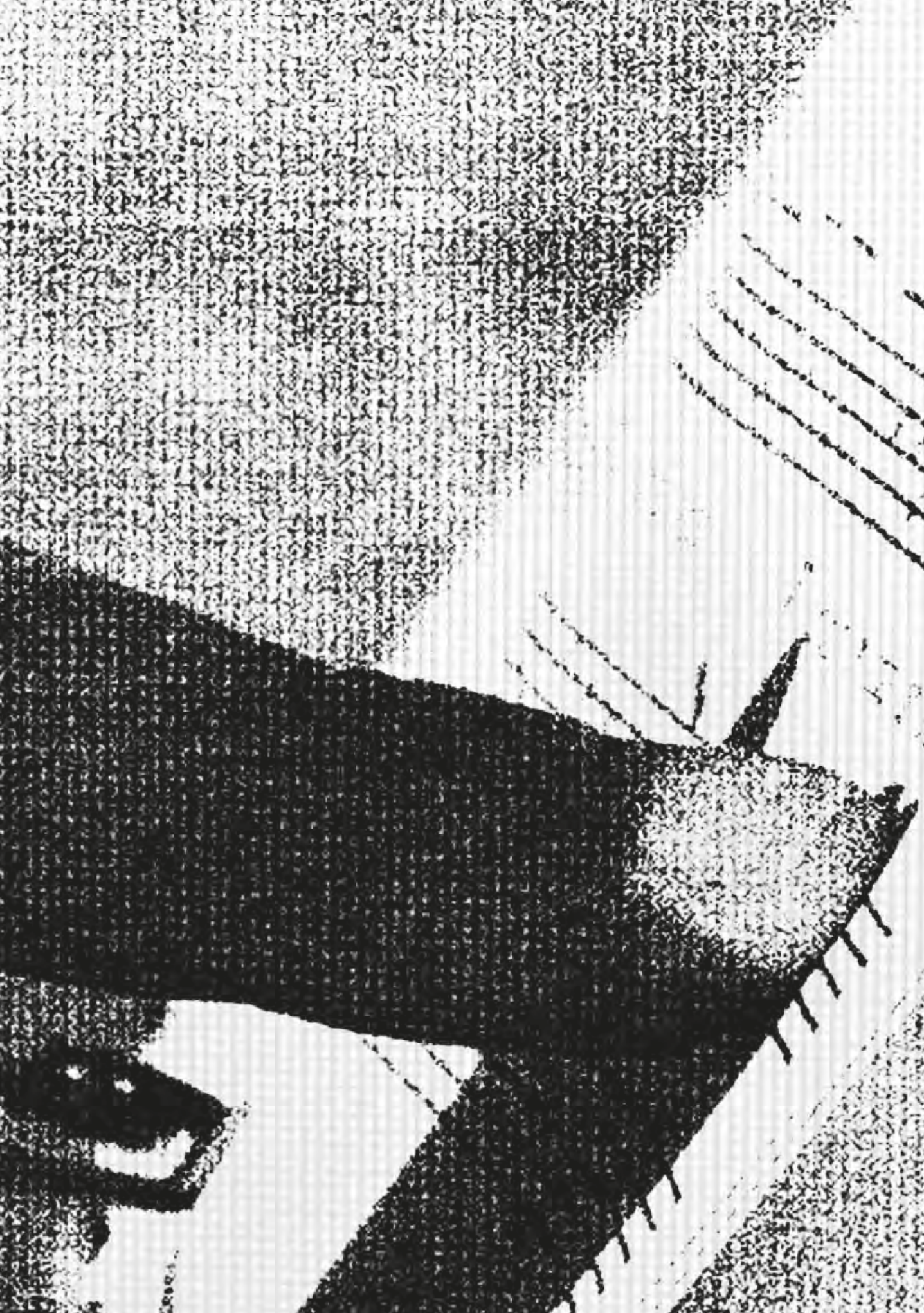
Les creo cuando dicen que la real catástrofe es que no pase nunca más nada, un mundo sin acontecimientos. Se me ocurre un título post-contradictorio: *Millenials y #doom, o la satisfacción de la predictabilidad permanente de la distopía...*

Recientemente estuve leyendo a Alexandre Cirici (un escritor catalán, crítico de arte, pedagogo y político que en su libro *A cor batent* describe su vida cotidiana en Barcelona durante la erupción de la Guerra Civil) y me di cuenta de que no fue hasta finales de 1937 que en Cataluña la gente se hizo a la idea de que había una guerra civil con todas las letras, y que no se trataba solo de algunos disturbios. Los eventos también podrían ocurrir gradualmente y me imaginaba cómo se viviría cuando, inestabilidades aparte, España era casi una República decente y progresista que no se imaginaba por un segundo lo que estaba por venir. ¿Estábamos en esa encrucijada? Leía a Cirici mientras la Guardia Civil desembarcaba en Barcelona a bordo de cruceros de vacaciones, mientras la ley mordaza, mientras sentíamos que todo se desgranaba rápidamente y mientras devorábamos maratones de *The Handmaid's Tale* con las amigas. El mes pasado estuve en Cerdeña y lo primero que vi al llegar al puerto de Olbia fue ese Piolín atracado, y todas las connotaciones vacacionales se habían esfumado. Era un recuerdo violento.

Ya sé que te preguntas por el tiempo. Si sirve para el análisis tomar distancia de un acontecimiento. ¿Qué es una revolución? Solíamos pensar que sabíamos. Alguien no lo sabe en 1968, pero seguramente construirá el relato para creérselo después. Yo ESTUVE ahí pero no ESTARÉ, y mucho menos ESTOY ahí. Las revoluciones siempre pasan en otro lugar, en otro país, en otra época y siempre están por pasar pero no son nunca presentes. Por definición deben dar una vuelta semántica sobre sí mismas para ser comprendidas. Delacroix lo sabía, habló de la circularidad de la idea de progreso, y de cómo éste debe llevar, no a un progreso posterior, sino, finalmente, a la negación del progreso mismo, regresando al punto de partida. Hoy en día es poco probable que las cosas se perciban como eventos con tales implicaciones; estos días que-man coches en París y Pamela Anderson *twitteo* sobre violencia de estado. Va en serio. Cuando se produce una profunda transformación social, como ocurre con el ascenso del feminismo, es probable que tome una forma completamente diferente, más en los márgenes, teorizada a cachitos, otra vez: sin acontecimientos.

El artista Jeremy Deller con su recreación de La batalla de Orgreave pone de manifiesto cómo de conservadora es nuestra relación con los tiempos, y en las veces que necesitamos insistir en un relato para entender que efectivamente sucedió, para restituirlo y que se inscriba en el registro de la historia. Él recrea las reyertas entre policía y mineros de los años 80 colaborando con sociedades de *reenactment* acostumbradas a mirar hacia atrás hasta los tiempos de Napoleón. Los mineros heridos en el suelo se ríen mientras pasa el de las bebidas. ¿Crees que estamos obsesionándonos? Dora García, que sabe mucho de *happenings* y de *reenactments* habla sobre la imposibilidad del retorno de lo idéntico, insinuando que lo que regresa no es la repetición sino la posibilidad de lo que fue: “Hay algo apocalíptico sobre la repetición. Identificamos la repetición como un nuevo comienzo, y este nuevo comienzo solo puede suceder después del colapso del estado presente de las cosas. El Escathon, el Fin de las Cosas es un evento que es a la vez en el futuro y en el pasado: es a la vez profecía y leyenda”.





The Mother of Us All A Look at the Feminist Genealogy of Song and Performance.

The cultural production of human beings is associated with, among other things, song. We are among the few mammals capable of singing thanks to the larynx, the first musical instrument in history and one of the most sophisticated. The larynx is responsible for intoning the voice, which stimulates the brain structures that awaken our instincts and emotions. When words are combined the stimulation is greater, because they activate the most rational part of the human brain, the neocortex.

Throughout history, song has served to fulfil human desires in sacred or religious rituals, to convey knowledge or to inspire a sense of collective identity towards or against something. Of all the myriad genres of song, the artist Miguel Ángel Benjumea chose the opera *The Mother of Us All*, written by a woman accustomed to shattering the conventions of her time: Gertrude Stein. Although this genre is traditionally associated with a mythological production or the narration of a conventionally structured story with setup, confrontation and resolution, there are exceptions—and this opera, with Stein’s libretto set to music by Virgil Thomson, is undoubtedly one. Stein used a classical genre, reserved for an erudite elite with access to knowledge, to tell the story of the famous American suffragette Susan B. Anthony, a pioneer of the feminist movement whose efforts in the late 19th century paved the way for the eventual concession of women’s right to vote. The opera was actually written in France in the late 1940s. Although women (only white women) had been able to vote in the US since 1920, in France women’s suffrage was still a recent victory, as they had to wait until the end of World War II in order to have a voice in the laws that would govern them.

Gertrude Stein (1874–1946) was an American writer who lived in Paris when it was the glittering, ebullient hub of avant-garde art. She forged relationships with Cézanne, Matisse, Renoir, Picasso and Juan Gris, acting as both their friend and patron. Her circle of friends included renowned authors who, in the 1930s, attended the famous Saturday evening salons she held at her home, attended by Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound and other literary legends. Stein coined the term “the Lost Generation” in reference to the generation of American writers who lived in Paris between the end of World War I (1918) and the beginning of the Great Depression (1929), when the French capital still had its own genuine brand of bohemianism. Stein was a radical woman in every sense: as a Jewish woman, she survived the Nazi occupation with her life partner Alice B. Tokas; she defied literary conventions in her novels and short stories; and she revolutionised the social conventions of her day by normalising her homosexuality outside the realm of literature. The unambiguously homosexual theme of her prose poem *Miss Furr and Miss Skeene*, published in 1922, set tongues wagging, although her greatest success came in 1933 with the release of *The Autobiography of Alice B. Toklas*. This purportedly autobiographical account of her partner’s life was in fact penned by Stein, an interesting game of alterity where she writes about another woman to speak of herself. The book documents the universe of friendships and references shared by both women in Paris, then a bustling hive of cultural activity. This “autobiography” brought Gertrude Stein worldwide fame.

History has been constructed by naturalising the relation-

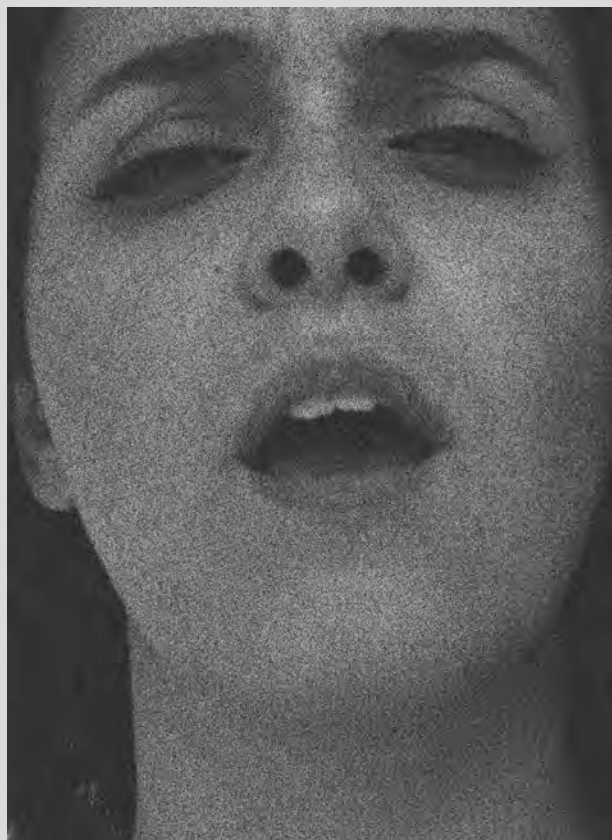
nal structure in which men are the stronger sex and women the weaker, responsible only for domestic duties, childcare and the sexual satisfaction of men. Relegated to the sidelines in political, social and cultural decision-making, women would have to wait until the 18th century to find a new form of empowerment: the feminist movement. Feminism was born in France during the Enlightenment, another essentially cultural movement that proclaimed the equality of all men (referring to the male gender), regardless of their status or origin. The Enlightenment forgot to include women in its declaration of intent, although fortunately we know that some were brave enough to perform rebellious acts that defied the strictures of their time. A case in point was Olympe de Gouges, who carried out what today might be called an artistic action. De Gouges rewrote the *Declaration of the Rights of Man and of the Citizen*, replacing the word “man” with “woman” and “citizen” with “female citizen” throughout the text, starting with the title: *Declaration of the Rights of Woman and of the Female Citizen*. She was executed on the guillotine for her abolitionist views. Perhaps the true foundational text of feminism was written by the English philosopher Mary Wollstonecraft. Her *Vindication of the Rights of Woman*, published in 1792, called for the equal education of men and women, revealing that the status of women as the “weaker sex” was a cultural construct and therefore acquired rather than innate. The movement lost steam in the 1800s, and the second wave of feminism would not arrive until the end of the century. This second wave was spearheaded by suffragettes in England and the United States who insisted that women should have the right to vote, one of whom was Susan B. Anthony, the main character in *The Mother of Us All*. The new generation of activists raised awareness among a growing number of women through collective actions, and people around the world gradually began to rally behind the feminist cause. The second feminist wave began in the United States in 1848, when a group of suffragists met at Seneca Falls and signed the *Declaration of Sentiments*, demanding that women be afforded the same rights as men, starting with the right to vote. Across the Atlantic, in England, the struggle intensified as women went on hunger strikes, chained themselves to railings and even lost their lives. For instance, Emily Davison died several days after being trampled by King George V’s horse at the Derby when, in an action designed to get the audience’s attention, she stepped onto the track in mid-race to pin a feminist banner on the horse that ended her life. The repression suffered by English women, who pioneered the politicisation of their own bodies through public action, only strengthened their resolve to continue the struggle at all costs. In both Europe and the Americas, their efforts began to pay off as country after country granted women the right to vote, although in most cases the victory was only partial, as voting remained the privilege of a white bourgeois elite. New voices emerged to advocate the rights of the most disadvantaged minorities: Sojourner Truth, for example, spoke out as a black woman born into slavery. The movement took a new turn with Flora Tristán, a French-Peruvian woman who defended feminism from her position as a working-class woman and called for a radical change in social structures. Tristán used the feminist movement to openly challenge the capitalist system.

The two world wars slowed the progress of the feminist movement. A fundamental figure of the mid-20th century was French writer Simone de Beauvoir, whose seminal work *The Second Sex*, published in 1949, is still relevant today thanks to her ground-breaking distinction between gender and sex. Beauvoir coined a phrase that sums up her ideology: “One is not born, but rather becomes, woman.” For Beauvoir, “Being a woman is not a natural fact. It’s the result of a certain history. There is no biological or psychological destiny that defines a woman as such.” Her ideas express the need to take apart the entire social context that structures a patriarchal system. Beauvoir advocated a radical brand of feminism that sought to establish a new balance of power in society by freeing women from the oppression they had suffered for centuries. A few decades after the publication of *The Second Sex*, Betty Friedan’s 1963 book *The Feminine Mystique* laid the foundations of liberal feminism in the United States. In 1966 Friedan co-founded NOW (National Organization for Women), an institution that aspired to end gender inequality.

The women's liberation movement that swept across France in the 1970s soon gave rise to gender studies, expressing the notion that gender is an assigned role rather than a category or type of individual. More recently, we have witnessed the emergence of multiple feminisms that reject the traditional man/woman dichotomy, acknowledging that gender is a construct and can be understood in many different ways. Queer feminism, black feminism, ecofeminism, transfeminism and many other variants opened the door to a new order, altering the structures of the system that currently organises and governs the economic, social and political aspects of our lives.

The mass demonstrations held around the world on 8 March 2018 are still fresh in our memory. Alongside other international movements like "Me Too" and "Ni una menos", this new feminist wave has burst onto the scene and formed a collective body of activists who gather in public street demonstrations and meet and coordinate efforts on social media, showing the world that there is still much to be done.

In the art world, women began performing feminism through their bodies to subvert assigned roles in the 1960s. These bodies rejected the traditional model of representation and pointed the way to a new feminine sensibility in a patriarchal art system. The opera *The Mother of Us All* made its dramatic debut in the 1940s, bringing together characters from different periods on stage to propose a new order in which women form a body politic independent of men, determined to achieve not only the right to vote and receive an education, but also equality in civil rights, parental authority and wages. Miguel Ángel Benjumea's re-enactment, featuring a solitary woman wandering in a desolate landscape as she insistently repeats phrases from Stein's libretto, revises and updates the feminist meaning of the original text, reminding us of where it came from and the importance of embracing that past in order to cope with the pressing needs of new feminisms. These new movements have problematised the struggle of the man/woman dichotomy, and today they require not a collective body but many bodies united by feminist demands that deconstruct the relationship between identity and biology, thereby exposing the violence inherent in subjecting bodies to any prolonged form of hierarchy.



Interview with Miguel Ángel Benjumea, author of the reactivation of *The Mother of Us All*.

Opera is not an opera, is not an opera, is not an opera, is not an opera.

Violeta. *The Mother of Us All* isn't a widely known work. How and where did you first hear of it?

Miguel Ángel. In recent years, I've become interested in the possibilities that surface —through image and sound— when we analyse oral history. From this perspective, in my artistic practice I review how certain historical figures became dissident bodies with narrative or discursive powers that gave voice and meaning to their experience.

The journey that led me to the opera *The Mother of Us All* began when I read a collection of works by Gertrude Stein titled *Geography and Plays*. I was impressed by her literary facet, of which I knew very little until recently. Her poems and texts are radical exercises in exploring the possibilities of language. And my growing interest in the author led to the discovery of this feminist opera, which in its day revolutionised the classicism of that musical genre. I also think it's very symbolic that this was the last piece Stein wrote before her death, and her ability to portray a historic moment in her country's past when women's bodies became combative through music is impressive.

Violeta. From our modern perspective informed by the latest feminisms, you chose to revive a work that revolves around an American suffragette: Susan B. Anthony, a pioneer in the struggle for women's independence. How do you frame the urgent demands of the first feminist waves for the emancipation of the "second sex" in our contemporary context, where the focus is more on moving past a binary concept of society?

Miguel Ángel. I was interested in how this opera uses the story of Susan B. Anthony as a pretext for defending the idea that active awareness means taking a stand against certain hierarchies.

As an active sector of society, it is imperative that we artists continue to create new mechanisms for listening and challenging the official prevailing discourses. Achieving women's suffrage was a major victory, but it also paved the way for a wider range of struggles to secure civil rights for African Americans and other ethnic and sexual minority groups in the United States. It's important to remember that one of the theoretical cornerstones of feminism is radical equality in every sphere (the street, the workplace, the home, the bed, etc.). So I think that the urgent demands of early feminism, as you said, have naturally adapted, taking different positions according to the needs of each historical period, but they've always been a plural territory in the social and political analyses of reality.

Violeta. Music is and has long been a driving force of social change, but protest song and opera have never gone hand in hand. Aside from this, what are some other exceptional aspects of the opera you've chosen to work with?

Miguel Ángel. Not long ago, I read an article that said we should learn to judge a society by its noises, its art and its festivities.

This opera is about women, about the dialogue between men and women, about how to analyse the past and experience our history from the present moment. It's an opera that makes us face our phobias, fears, misogyny, racism... things that regrettably are still all too present in our times.

Throughout its history, opera has been considered an elite art for elite audiences. This doesn't mean that there aren't composers with critical repertoires, determined to bring about a genuine renewal of the genre from a more political position. The perception of opera as an elitist genre is also an unfortunate by-product of the fact that such productions tend to have a limited presence in theatre circuits.

As to why I chose to work with this opera, there are a number of reasons. One is that, in my creative process, I constantly borrow cultural objects and symbols, whether they are images, texts or, as in this case, musical compositions, because they serve as a launchpad for formulating my own thoughts and ideas. I also saw it as a challenge, an opportunity to construct new territories that I associate with music, voice and gender. An opera has many facets—history, plot, characters, the stage, the theatre, performance—but it's also about listening. I'm interested not only in what the voice says but also how it is able to do, and how those ways of doing correspond to different ideologies.

Violeta. In her opera, Gertrude Stein creates dialogues between different fictional and real historical American characters. Which ones do you think would be most relevant in a 21st-century remake?

Miguel Ángel. History should make us revisit women's voices on different levels: exiled voices, silenced voices, manipulated voices... A modern-day remake of this opera could be based on the life and work of many women who are raising their voices to demand a more just society. One might be the young Pakistani activist Malala Yousafzai, who survived an assassination attempt and is a vocal advocate of education for girls, speaking out against the radical interpretation of Islamic law imposed by fundamentalists in her country.

Or, for example, another remake where the sound discourse offers an experience of social reality might be an opera about the refugee crisis and the restrictions and closure of European borders, which pose a serious threat to humanitarian rights, a scenario where we also have the resurgence of the far right in Europe hovering in the background.

Violeta. In your appropriation of this opera, one of the settings is an arid, desolate landscape where the singer's voice falters and fades away. Do you see this as an expression of the current state of discontent and unrest among women, or as a representation of an identity—that of women—constructed throughout history on the basis of its absence?

Miguel Ángel. The voice has been stigmatised throughout history, and not just women's voices but the voices of everyone who didn't fit the mould or were discredited because they defended ideas considered radical at the time. In that sense, this project focuses on vindicating the voice and highlighting the territory of the invisible, so my choice of setting was quite deliberate. That landscape is part of the cast of characters: a desert wasteland that aims to offer an internalised vision of the body, a landscape of arid contours, surprising devoid of the markers and signs that normally saturate inhabited areas. As you say, women have been constructed in those spaces based on the absence of references and voices that history refused to name.

Violeta. I'm very interested to know how you perceive that coalition with feminist movements and which branch of feminism you identify with most strongly. After all, as Bataille said, "the personal is political", and from Judith Butler's ideas we can infer that common ground is forged through struggle and coalition.

Miguel Ángel. We men have a duty to talk about that silence of lost memory, about all punished and muted bodies, and help to create a real territory of equality. Through art we can generate

new narratives for society, with the language of women at the centre. We need to insist on that space and create new codes conducive to social transformation. One of the distinctive features of contemporary Spanish feminism is its ability to forge alliances. At recent demonstrations, we've seen and heard all sorts of slogans: younger women asking for the right to return home; middle-aged women demanding an end to the pay gap; and older women enthusiastically leading protests to effect real change for the younger generations. And those female voices are accompanied by large numbers of men, who fight alongside them and help to pave the way towards effective equality.

Violeta. You've made this a gestural exhibition, combining voice and body in protest to insist that "this is not an opera". Do you think that politics transcends all forms of artistic expression?

Miguel Ángel. I'm interested in the idea that vocal timbre is not merely the product of a simple sound, but the result of an action art that politicises and shapes the physical body. In this project, Lucía Pernía (the soprano who plays Susan B. Anthony) doesn't just perform music; she tries to create new listening mechanisms in which her voice takes on different meanings. This video installation lets us be heard as a great shout emerges from our own bodies, not mediated by others. A roar that tries to invert the order of listening and the ability to speak out against the adversity of the times. I'm interested in that more physical aspect of the voice, the voice as gesture: tone, inflection, speed, rhythm and all those properties inherent in the gestural act and its performative praxis.



Miguel Ángel Benjumea (Cádiz, 1982) Lives and works in Madrid. In 2016, he earned a PhD (cum laude) with his thesis on "Dissident Cartographies: Urban Phenomenologies, Maps and Artistic Transgression", an MA in Visual Arts and Intermedia and a BFA from the Polytechnic University of Valencia.

His work has gradually drifted towards and focused on the convergence of elements drawn from various cultural production strategies, such as the archive, maps and sound. His visual oeuvre reviews the historical tensions that still pervade the definition of territory. He also investigates the problem of the new geographical world disorder. Benjumea is interested in the intersections between microhistories, popular culture and world history, relationships he explores by appropriating existing cultural formats and devices that serve as a pretext for questioning certain social realities.

He has given courses and workshops on the need to rewrite geography through artistic practice and pursued his theoretical research in cities like New York, where he was a resident at the Carriage House Center for the Arts. His artwork has appeared in various publications. Benjumea has received several distinctions in competitions and has exhibited at numerous galleries and art centres across Spain.

**Someone said,
later someone will say,
before they said,
they will have said to me,
now I say.**

From personal to professional and the importance of everything, always, repeating itself.

Hi, thanks for asking, trying to write about what Miguel Ángel is doing, look what I came across: “This opera is about a character called Susan B and her relationships with politicians, proletarians, friends, her lover, her voice, her legacy. Susan B fights for equality in a fictionalized landscape of mythic American figures and Stein’s invented characters based on friends and acquaintances. This is the last piece Stein wrote before she died, so to me, it’s not about Susan B. Anthony, it’s about Stein. It’s about Stein writing this piece at the end of her life and putting words into a symbolic mouthpiece. Stein was a gay person writing in 1947, and in 2017, she becomes my mouthpiece for what I, a gay person living in Hudson, want to articulate about the world I am living in.”

Apparently, R. B. Schlather (1986, USA) is one of the most creative and experimental artists in classical music. The text I just quoted is from the introduction to his 2017 exhibition on the opera *The Mother of Us All* by Gertrude Stein and Virgin Thompson at the Hudson Opera House, and I think it accurately reflects that responsibility of adopting another person’s discourse, of re-enacting events in new circumstances, and although I think all battles ought to be exclusive because we should never underestimate another’s pain, struggle or knowledge, they can be inclusive to the extent of sharing a universal ethic. Tell me what you think, if you also feel responsible for dragging discourses, trampling voices or smashing intentions. And tell me, if you will, whether that responsibility should sometimes simply be called guilt.

They tell me that; now I say;
I listen; everyone knows
(that personal track record)

Dear friend, you express an interest in my work, do you wonder why I don’t mention that I’m a feminist in it? Maybe the first story I’m going to tell you today will help you understand why that question makes me a bit uncomfortable. It’s not you, it’s me, and perhaps my position is problematic, defensive:

1. I was in Madrid, and for the first time, as I hustled about the city, I noticed the frantic speed of humanity in the capital, setting up an art prize exhibition in which all the prize-winners, without exception, were women (myself included). I had presen-

ted a video installation about a post-apocalyptic time when a bunch of refugee artists are torn between survival and their vocation. As if that weren’t cynical enough, every single press review fixated precisely, solely and tiresomely on the dominant presence of women in the show. It made me aware of how exceptional that was, and I found myself longing for the ever-absent critique of content, of substance. A moment of lucidity: highlighting that exception as an exception only makes it more exceptional.

2. A short leap forwards, closer to the present. Just three years ago. I’m treating myself to a few days in Berlin, after a week spent touring museums with my second-year students. I’m exhausted from trying to sleep in a dusty hostel packed with post-adolescents—the only travel expense covered by the institution where I work. I think I’ve been acting like an over-enthusiastic rookie, but I’m having fun (at least that’s what I keep telling myself).

So I spend those final free days crashing on the sofa at my friends P. and K.’s house in Neukölln. The first night, K. turns down the whisky I offer her and tells me she’s pregnant. I congratulate her. I’m thrilled because the baby’s father is one of my best friends and she’s fantastic. They’re both photographers. My friend is over the moon. K., on the other hand, is scared: don’t take my picture. I don’t want anyone to see me preggies online, the galleries I work with would stop calling me. What? I’m serious. I’ve just been offered a solo show for next year, do you really think the offer would stand if they knew I was going to be having a baby? I’m immediately glad to know that that future person won’t be paraded on social media from his or her first ultrasound scan, but I’m sad about the reason. I’m saddened by K.’s lucid vision of the future, resigned, inured over the years to hard knocks.

One year later, *Artsy* publishes an article titled “You Can Be a Mother and Still Be a Successful Artist”, which begins by explaining that it’s perfectly possible to have a child and a stable career in art and goes on to quote a number of artist-mothers who share their personal experience of success based entirely on their own efforts and the support of others. The article is yet another example of empty empowerment (mostly white, à la Lena Dunham) that’s just plain wrong, a biased piece that panders to the mandatory optimism touted by greedy meritocrats who live and swear by the principles of hard work and less sleep (where there’s a will, there’s a way—that’s emancipation!). What the authors forget to do is mention is the role of the patriarchy or present convincing arguments against self-exploitation. They say things like, “Al-Hadid has not slowed down her busy show season with the arrival of her son” and “You adapt, and babies adapt.” I can’t believe what I’m reading and I rant on my Facebook wall: Adaptation is the venom of the aggressive pro-entrepreneurial pit we’ve been thrown into, and what’s wrong with slowing down anyway? I’m annoyed that they’re trying to sell me this pseudo-psychological rhetoric about overcoming your limits when it’s really all about serving capital. The most dramatic part, which the article fails to mention, is that slowing down, working differently or not working IS NOT AN OPTION given the current labour conditions in the arts and the standards of success to which we are held. This article merely wants to delude us into thinking that work (exploitation) is possible under ANY circumstances, that we should be content with this (sole) form of emancipation and confine the debate to whether or not we can “achieve” it. Hey, by the way, I’m not judging the choices of the mothers here, just the tone and superficiality of the article.

3. I know, I know, I still haven’t told you anything about why I don’t directly tackle feminist issues in my work, and about how everything is affected by the mere fact that I identify and see myself socially as a woman. And by everything I mean work, professional, romantic and personal relationships, and in general the intentionality and interpretation of my work. I don’t know if it’s good or bad, or just an obvious fact, but it’s hard to keep all these relationships separate in our world. As most women who work in art are there by vocation, industry tends to erase the boundaries between private and professional life. I’m a woman, I’m an artist, I’m a teacher, I’m a citizen, and I’m perfectly aware that ethical standards are elastic as a result of intentionality. The problem with the art world is that sometimes it thinks itself superior to merely being citizens. That this doesn’t apply. That these things don’t happen here.

I want to tell you about one of those times when I'm also a teacher. A year after moving to The Hague, I was offered a job in the Fine Arts Department of the Royal Academy of Art. During the five years I've worked there, in addition to running the artistic research programme, I've organised various seminars and work groups on another of my specialities: art and labour. One of those workshops was held at night in my studio, off campus, in an old unheated school building located in an outlying neighbourhood which, fortunately for us, was ungentrifiable.

We called the group "Afterhours" and met there with students from all levels. Warmed by blankets and beer, we would read texts by Hito Steyerl, Bojana Kunst and even Bob Black. We debated topics like the refusal to work, the body as a discursive tool, and the division of the contemporary worker, torn between the autonomy of art and the dizzying prospect of being sucked into the entrepreneurial machinery. At a key juncture in the programme, I invited the group to decide on our next topics. I proposed a few, including feminism and labour. I thought it would be very relevant to talk to people a generation younger than I about things like the pay gap in art, for example, or chauvinistic dynamics that might already be appearing in their formative years. (Speaking of which, not long ago a teaching colleague of mine was telling me how a female student came running to her for advice, horrified after having presented a performance about her own (naked) body in an exam where all the teachers present were men who, without listening to a word she said, railed at her about how she HAD to be a feminist and then proceeded to explain exactly how feminist her work was. Although she protested, being so young she lacked the words and arguments to make her case, and incredibly the academy has not established any protocols on how to act in such cases, so the whole affair was written off as a "personal offence".)

In any event, despite having witnessed situations like the one I just described, the students responded to my suggestions with sighs of boredom, saying things like "we're past that now" or "neither chauvinism nor feminism". I wouldn't want to judge my students too harshly; I think each person's opinions and education are malleable and mature at different paces and as a result of different moments and experiences in life. What had changed was how they paid attention and the nonchalant way they aired their as-yet mostly unfounded opinions. I remember that, as a younger woman, when I sensed a social stir or commotion, I tended to listen first. So I decided to give them an ethical ultimatum and appeal to their empathy. We read the aforementioned article together and talked about privileges, well-known people and our own expectations. We read a text by a young curator named Macushla Robinson titled "Labours of Love: Women's Labour as the Culture Sector's Invisible Dark Matter" and we worked with Alberto García del Castillo to learn about "queer labour" and sex work, among other things.

One of the things we learned together was that struggles need to be re-enacted from a historical perspective, but it's also important to re-enact the momentum, to bring it into the now and to us. And that changed everything.

They said, we will be certain;
they would have listened;
I will say (again)

It changed everything because I suddenly made a connection between that idea of bringing momentum forwards and the role that re-enactment or repetition plays in my recent work. Lately I've taken an interest in reformulating certain utopian theories from the 1970s, this time tied in with architecture as well. To me, the most fascinating are the ones that were never completed or of which there are very few records, like last year when I re-enacted the happening Ricardo Bofill staged in an empty field in Moratalaz, Madrid, back in the 70s, were you there?

I chose the 1970s because for me that decade represents a turning point in the Western view of progress, of society's hopes and visions of the future. It was while reading an essay by David Graeber that I understood how fundamental it is that we regard that decade as the end of enthusiasm, because that was when



we realised that the promises made during the space race and the boom years of the 1950s weren't going to be kept. The text is called "On Flying Cars and the Declining Rate of Profit". In it, Graeber makes no bones about the fact that Marx was right when he said that capitalism needed manual labour to survive. He tells us that real technological progress came to halt in the 1970s with, for instance, the construction of the most powerful aircraft ever made up to that point, and that everything else is just outsourcing, communications and warfare. Haven't you ever wondered where the flying cars and colonies on Mars are? What a disappointment, right?

The end of enthusiasm is marked by the onset of cynicism and a new constant presentism. I heard Adam Curtis say that the civil movements of the early 21st century failed because they lacked great narratives. Immersed in this eternal presentism, we have no imagination, and that is the source of our state of perpetual anxiety. And in reply the interviewer, a young man wearing thick black-framed glasses and a polo neck who apparently never read Foucault but secretly worshipped Nick Land, tells Curtis that his belief in imagination is old-fashioned and nostalgic. How do you think the event ended?

I believe it when they say that the real catastrophe would be for nothing to ever happen again, a world without events. I can think of a post-contradictory title: *Millennials and #doom, or the satisfaction of the permanent predictability of dystopia...*

Recently I was reading Alexandre Cirici (a Catalan author, art critic, pedagogue and politician who, in his book *A cor batent*, described his daily life in Barcelona when the Spanish Civil War broke out), and I realised that it wasn't until late 1937 when people in Catalonia began to accept the idea that there was a full-blown civil war going on, not just a few isolated revolts. Events can also occur gradually, and I imagined what life would have been like before the war, when Spain, instabilities notwithstanding, was a halfway decent, progressive republic without the foggiest clue of what lay ahead. Were we at that crossroads? As I was reading Cirici, the Civil Guard landed in Barcelona aboard holiday cruise ships (one of which had an enormous Tweety Bird painted on the side), the "gag law" took public safety to ominous new heights in Spain, we felt everything was unravelling and we

gorged on *The Handmaid's Tale* marathons with our girlfriends. Last month I was in Sardinia, and the first thing I saw on arriving at the port of Olbia was that Tweety Bird at the dock. All pleasant holiday connotations vanished in a split second. It was an uncomfortable reminder of the past.

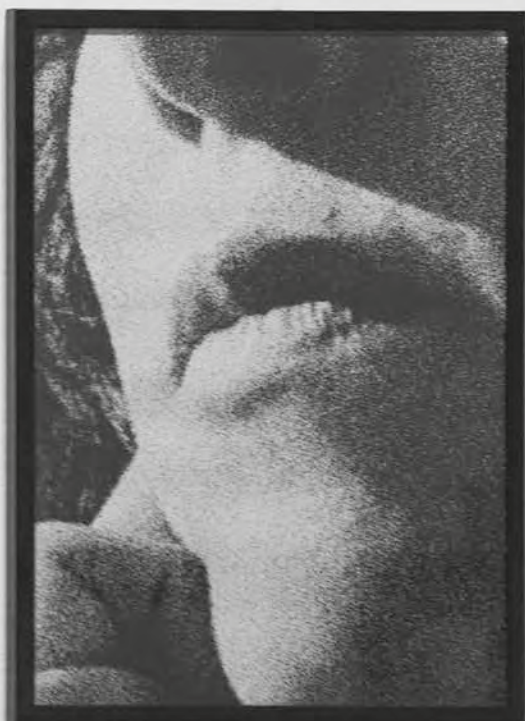
I know you're wondering about time, if it's better to have some distance from an event before trying to analyse it. What is a revolution? We used to think that we knew. Someone doesn't know in 1968, but they will undoubtedly twist the story to convince themselves otherwise later on. I WAS there but I WILL not BE, and there's no way that I AM there. Revolutions always happen somewhere else, in another country, another time, and they're always going to happen but never present. By definition, they must make a full semantic turn, one revolution, in order to be understood. Delacroix knew it well; he spoke of the circularity of the idea of progress, and of how it must inevitably lead, not to further progress, but ultimately to the negation of progress itself, returning to the starting point. Today it's unlikely that things are perceived as events with such implications; these days they burn cars in Paris and Pamela Anderson tweets about government violence. Seriously. When a profound social transformation happens, like the rise of feminism, it will probably take a completely different form, more on the fringes, theorised in bits and pieces—again, without events.

With his re-enactment of the Battle of Orgreave, artist Jeremy Diller clearly reveals just how conservative our relationship with the times is, and how many times we must return to a story to understand what really happened, reinstate it and enter it in the annals of history. He recreates the clashes between police and miners in the 1980s with the help of re-enactment societies, accustomed to going back as far as the times of Napoleon. The injured miners on the ground laugh as the man handing out drinks passes by. Do you think we're becoming obsessed? Dora García, who knows a lot about happenings and re-enactments, talks about the impossibility of bringing back the identical, insinuating that what returns is not repetition but the possibility of what was: "There's something apocalyptic about repetition. We identify repetition as a new beginning, and this new beginning can only happen after the present state of affairs collapses. The Eschaton, the End of Days, is an event which is both in the future and in the past, at once prophecy and legend."

¹ Cashdan, Marina (2016). Available in <https://www.artsy.net/articles>

² Robinson, Macushla (2016). Available in <http://runway.org.au/labours-of-love-womens-labour-as-the-culture-sectors-invisible-dark-matter/>





Do we
do what
we have
to do,

or do we
have to
do what
we do?



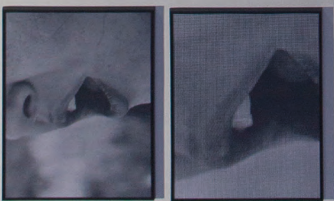


The
vote
we
vote

the
vote
we
vote





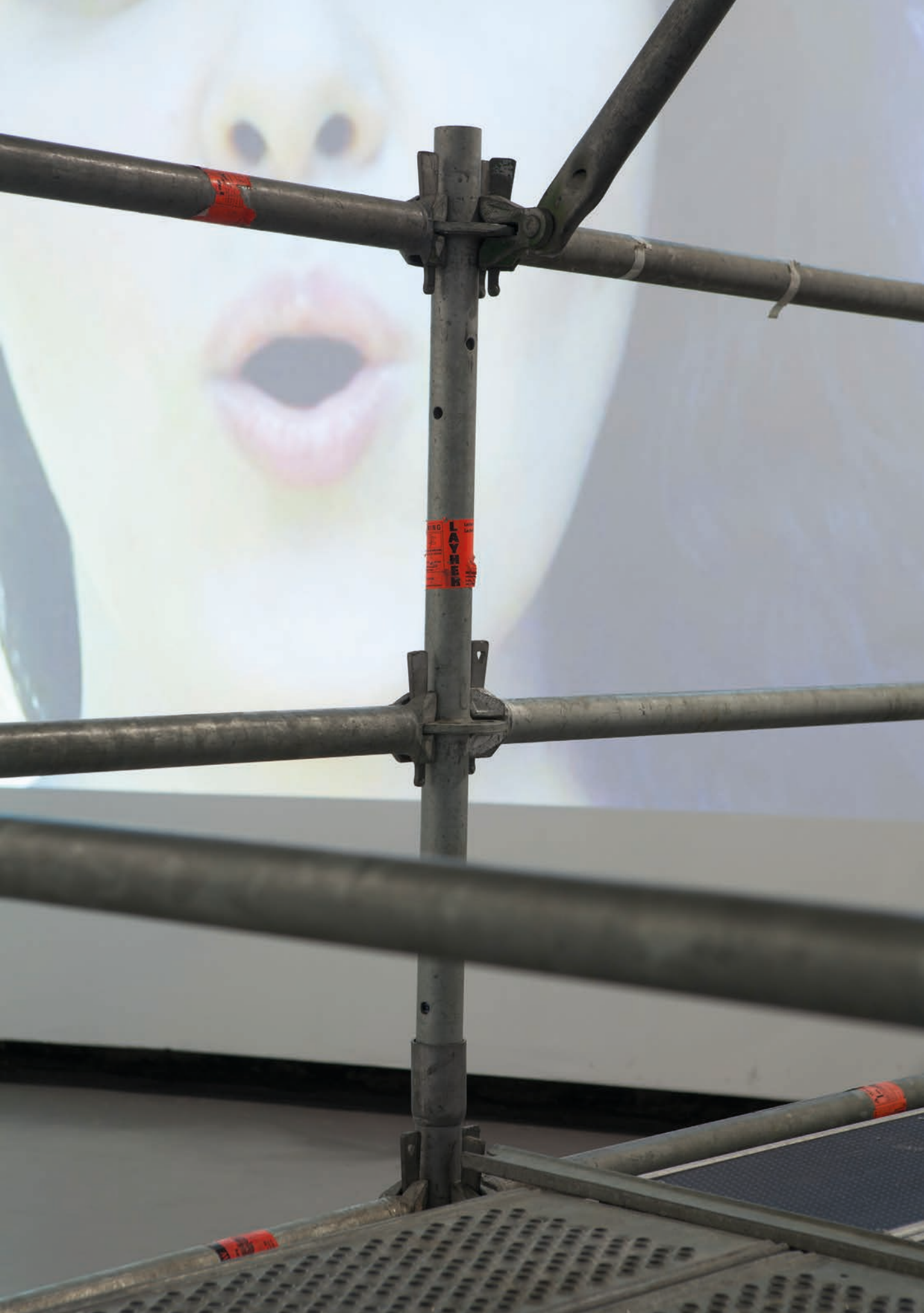




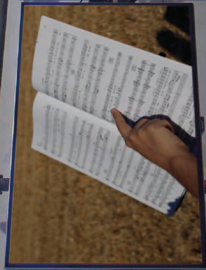








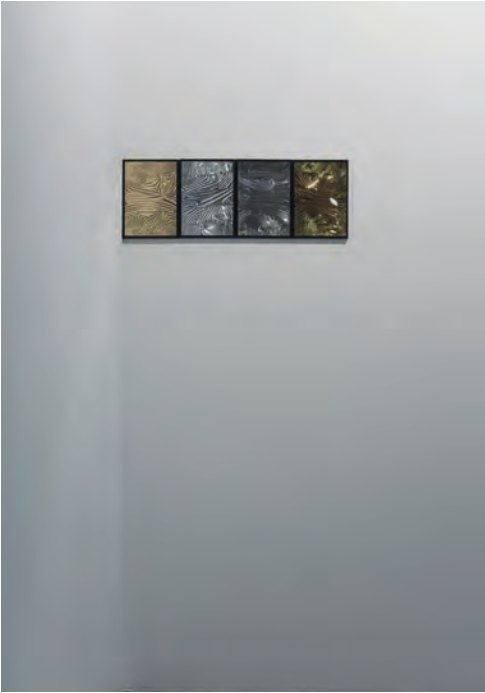












Gracias a todas aquellas voces que a través
de conversaciones compartidas y sugerencias,
han pasado a formar parte de este proyecto:

Lucía Pernía, Violeta Janeiro, Anna Moreno,
Ana Nuño, Jose Luís Tejedor, Juan Martorell,
Carlos Copertone, Mar Barrera,
Joaquín Barrera, Pepa Romero
y María Lorenzo.

