

27 Nov

La Capella

19 Gen

UN MUSEU DEL GEST

**Erick Beltrán.
Pauline Boudry
/ Renate Lorenz.
Mark Leckey**

**Jaume 'Mal' Ferrete
Vazquez & R. Marcos Mota.
Karen Mirza & Brad Butler.
Ultra-red**

**Comissariat
per Sabel Gavaldon**

Barcelona

2013



**Ajuntament de
Barcelona**

la capella

El gest continua fora de l'abast dels historiadors. Elusiu per naturalesa, l'àmbit del gest sovint es passa per alt com una qüestió menor. Si bé tothom segurament estaria d'acord que els cossos `parlen`—i són molts els que s'afanyarien a assenyalar que alguns cossos `parlen diferent`—, gairebé no es presta atenció a les històries polítiques i les lluites culturals que travessen els diferents llenguatges del gest, l'estil i les actituds corporals. Els artistes d'aquesta exposició desenterren només un grapat d'aquestes històries inadvertides, i cadascun proposa genealogies radicalment diverses entorn del gest. Però hi ha al menys una idea comuna i irrenunciable que dona forma a les seves obres: el significat dels gestos està —i hauria d'estar sempre— en conflicte.

UN MUSEU DEL GEST articula un conjunt de treballs d'artistes i col·lectius que examinen el gest com un espai de resistència, endinsant-se en les gramàtiques transformatives i els codis expressius inventats per les minories polítiques, les subcultures i els grups subalterns. L'exposició parteix d'una visió del gest com a senyal de la inscripció cultural en els nostres cossos. En aquest cas, però, no es tracta de posar l'accent en l'expressió visible d'una identitat donada, sinó en el potencial de les pràctiques minoritàries i els subjectes polítics emergents per inventar nous cossos i produir articulacions inesperades del gest, capaces d'ofendre la majoria silenciosa i plantejar un repte al món normatiu.

El títol de l'exposició fa referència al projecte històric de crear un museu del gest a França durant les primeres dècades del segle xx. A mig camí entre la ciència i la propaganda, aquest museu ara oblidat (una de les primeres institucions dedicades a col·leccionar pel·lícules i gravacions sonores) es va convertir en un arxiu etnogràfic i va participar en l'Exposició Colonial de 1931. En diàleg amb els treballs d'artistes contemporanis, UN MUSEU DEL GEST presenta una selecció de materials d'arxiu que reflecteixen l'impacte de la imatge en moviment sobre la representació científica del gest, així com la seva relació amb les economies colonials del segle xix. Aquesta secció documental gira entorn de les pel·lícules i escrits de Félix Regnault, fisiòleg, etnògraf pioner i figura fonamental per entendre la biopolítica de la modernitat, en la mesura que encarna la incorporació del cos humà en els discursos científics que s'havien desenvolupat al llarg de tot un segle.

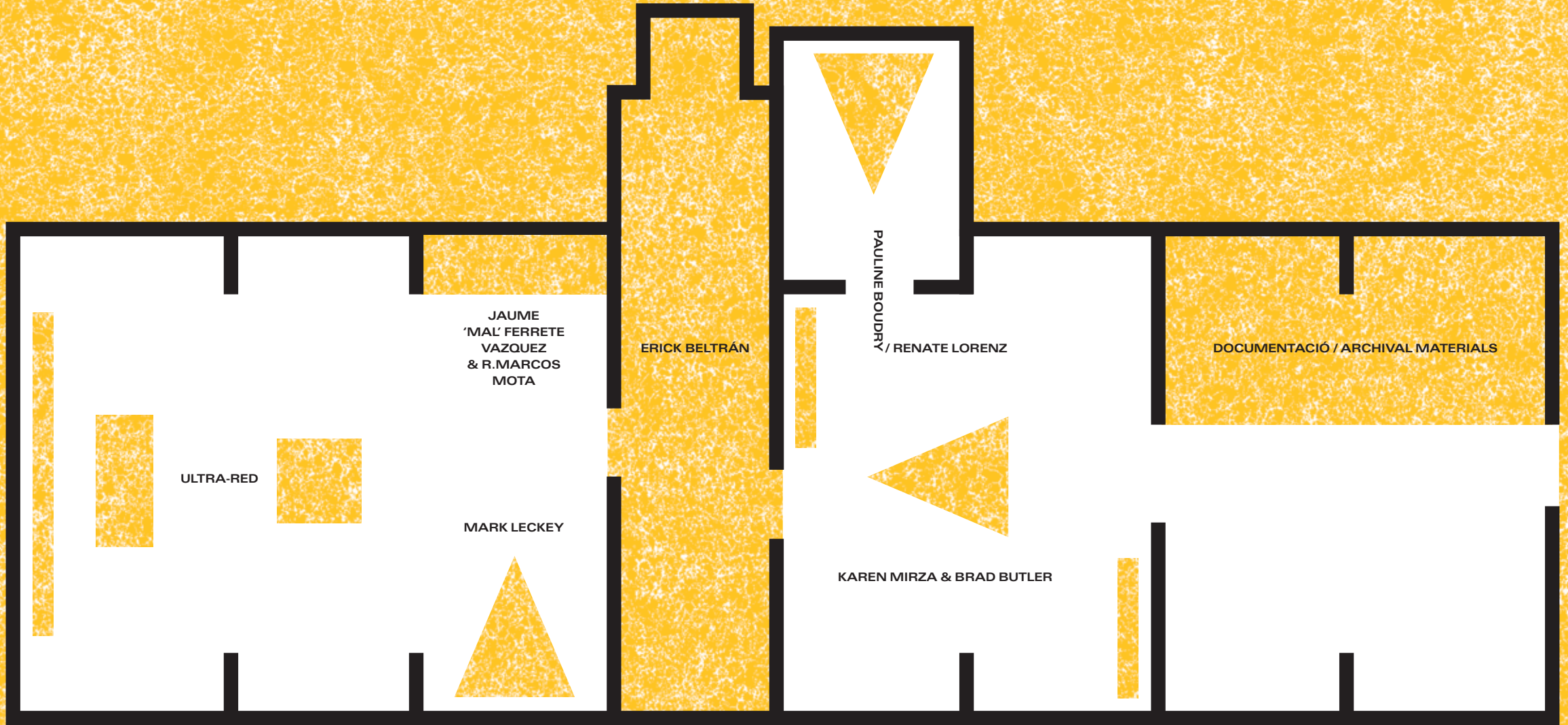
Amb aquest rerefons, es podria dir que els artistes de l'exposició presenten els seus propis museus del gest, donant espai a cossos i pràctiques que es resisteixen a ser delimitades i que no encaixen en categories fixes o tipologies establertes. Més enllà de les polítiques d'identitat, aquestes obres ens animen a prendre el control d'aquelles tècniques per a la producció de la diferència sexual, racial i de classe, que han estat decisives per al poder des del segle xix, alhora que demanen que posem en suspens les definicions del cos —tant individual com col·lectiu— heretades de la modernitat.

Gesture remains beyond the grasp of historians. Elusive by nature, the domain of gesture is often overlooked as a minor subject. While everyone would probably agree that bodies 'speak' —and many will be quick to point out that some bodies 'speak differently'— little attention is paid to the political histories and cultural struggles that traverse the different languages of gesture, style and bodily attitudes. The artists in this exhibition excavate just a handful of these unseen histories, each of them proposing radically diverse genealogies of gesture. But one might say that their works are informed by at least one common, inalienable principle: that the meaning of gestures is, and should remain, always in dispute.

A MUSEUM OF GESTURE brings together a constellation of works by artists and collectives who examine gesture as a space of resistance, engaging with the transformative grammars and the expressive codes invented by political minorities, subcultures and subordinate groups. The exhibition departs from an understanding of gesture as an enactment of cultural inscription in the body. Here, however, the accent is not on gesture as the visible expression of a given identity, but rather on the potential of minoritarian practices and emergent political subjects to invent new bodies and to produce unexpected orchestrations of gesture, capable of offending the silent majority and posing a challenge to the normative world.

The title of the exhibition refers to a project in the first decades of the twentieth century, which sought to establish a Museum of Gesture in France. Halfway between science and propaganda, this now-forgotten museum (one of the first institutions ever devoted to collecting films and sound recordings) evolved into an ethnographic archive, taking part in the Colonial Exposition of 1931. In dialogue with the works of contemporary artists, A MUSEUM OF GESTURE presents a display of archival materials reflecting on the impact of the moving image on the scientific representation of gesture, as well as its relation to the colonial economies of the nineteenth century. This archival display revolves around the films and writings of Félix Regnault, a physiologist and pioneering ethnographer who is, arguably, a crucial figure in understanding the biopolitics of modernity, as it epitomises the incorporation of the human body into the scientific discourses that had developed over the course of a century.

Against this background, the artists in the exhibition present, as it were, their own museums of gesture, making space for bodies and practices that resist being delineated, that no longer fit in confined categories or established typologies. Beyond identity politics, these works encourage us to take control of those techniques used to produce sexual, racial and class difference that have been so central to power since the nineteenth century, and ask us to question the definitions of the body —both individual and collective— inherited from modernity.



JAUME
'MAL' FERRETE
VAZQUEZ
& R.MARCOS
MOTA

ULTRA-RED

MARK LECKEY

ERICK BELTRÁN

PAULINE BOUDRY
/ RENATE LORENZ

DOCUMENTACIÓ / ARCHIVAL MATERIALS

KAREN MIRZA & BRAD BUTLER

— CATALÀ —

HOLD YOUR GROUND, 2012
Vídeo HD, so, 8 min, en bucle
Cortesia de Waterside Contemporary, Londres
i Galeri NON, Istanbul

HOW TO PROTEST INTELLIGENTLY, 2013
Dibuixos i tècnica mixta sobre paper
Cortesia de Waterside Contemporary, Londres
i Galeri NON, Istanbul

Aquesta pel·lícula s'inspira en els fets de la primavera àrab i en la troballa, al Caire, d'un pamflet dirigit als manifestants a favor de la democràcia, titulat 'Com protestar de forma intel·ligent'. Es tracta d'un treball que analitza el llenguatge de la desobediència civil i s'interroga sobre el paper del gest en la lluita política, tot interpretant la presència del cos a l'espai públic com un acte de parla. Les accions i els gestos de la multitud s'hi presenten com una forma de dissensió, però també com a enunciat performatiu amb capacitat per transformar la realitat immediata.

En una de les pàgines del pamflet del Caire s'ensenyava als manifestants a defensar-se de la violència policial. Al costat s'hi podia llegir: 'No reculis, egipcis!'. La pel·lícula de Karen Mirza i Brad Butler, que es projecta en una pantalla suspesa a l'entrada de l'exposició, presenta els moviments coreogràfics d'una intèrpret que malda per convertir els seus gestos en discurs, articulant un seguit de sons transcrits de l'àrab que poden traduir-se com una crida a la vaga. Alhora que construeix frases i moviments, aquest personatge ensenya el públic a reconèixer un vocabulari gestual que pren forma en contacte amb les imatges intercalades d'assemblees i manifestacions multitudinàries a la plaça de Tahrir, Occupy London i Irlanda del Nord.

HOLD YOUR GROUND complementa una pel·lícula més extensa escrita en col·laboració amb l'autor de ciència-ficció China Miéville. L'obra es va concebre per projectar-se en una pantalla a l'estació de Canary Wharf, on els gestos de la protagonista entraven en conflicte amb el seu entorn, en la mesura que aquest espai és la porta d'accés a un dels símbols principals de la desregulació bancària i la crisi financera a Europa. Juntament amb la pel·lícula, els artistes presenten una nova sèrie de dibuixos que combinen parts extretes del pamflet egipci original amb notacions rítmiques i fragments d'una partitura musical, que suggereixen una nova articulació del gest per a les relacions socials en disputa a la ciutat neoliberal.

KAREN MIRZA (1969, Evesham)
& **BRAD BUTLER (1973, Londres)**
viuen i treballen a Londres.

6

— ENGLISH —

HOLD YOUR GROUND, 2012
Video HD, sound, 8 min, loop
Courtesy of Waterside Contemporary, London
and Galeri NON, Istanbul

HOW TO PROTEST INTELLIGENTLY, 2013
Drawings and mixed media on paper
Courtesy of Waterside Contemporary, London
and Galeri NON, Istanbul

Inspired by the events of the Arab Spring, and triggered by the artists' discovery in Cairo of a pamphlet for pro-democracy demonstrators, entitled 'How to Protest Intelligently', this film dissects the language of civil disobedience and reflects on the role of gesture in political struggle, by interpreting the presence of the body in public space as a speech act. The collective actions and gestures of the crowd are regarded as a form of dissent, but also as performative utterances with the potential to transform our immediate reality.

Inside the pamphlet 'How to Protest Intelligently', the artists found a page that taught protesters how to defend themselves from police violence. Adjacent to this was the text: 'Hold your ground, Egyptian!'. Projected onto a suspended screen at the entrance of the exhibition, Karen Mirza and Brad Butler's film presents the choreographed movements of a performer who struggles to turn gesture into speech, while repeating a series of phonetic phrases from Arabic that translate as a call to strike. Gradually building phrases and movements, the performer trains the viewer to learn a gestural vocabulary that is informed and punctuated by footage of public assemblies, rioters and mass demonstrations in Tahrir Square, Occupy London and Northern Ireland.

HOLD YOUR GROUND is a companion piece to a larger film work scripted in collaboration with science fiction author China Miéville. The film was originally produced for a screen in Canary Wharf where the gestures of the protagonist clashed with the station as gateway to one of Europe's most symbolically powerful sites of banking de-regulation and financial crisis. Alongside the film, the artists present a new series of drawings that combine extracts from the original Egyptian pamphlet with rhythmic notations and fragments of a musical score, suggesting a new orchestration of gesture for the clashing social relations of the neoliberal city.

KAREN MIRZA (b. 1969 in Evesham)
& **BRAD BUTLER (b. 1973 in London)**
live and work in London.

KAREN MIRZA & BRAD BUTLER



— CATALÀ —

NORMAL WORK, 2007
Instal·lació cinematogràfica
16mm transferit a DVD, so, 13 min, en bucle
13 fotografies de l'arxiu
de Hannah Cullwick, 1860-1902
Cortesia dels artistes
i Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

RUBBER CURTAIN, 2007
Cortesia dels artistes
i Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

— ENGLISH —

NORMAL WORK, 2007
Film installation
16mm transferred to DVD, sound, 13 min, loop
13 photographs from the archive
of Hannah Cullwick, 1860-1902
Courtesy of the artists
and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

RUBBER CURTAIN, 2007
Courtesy of the artists
and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

La instal·lació cinematogràfica **NORMAL WORK** parteix de les fotografies de Hannah Cullwick, una serventa domèstica de l'època victoriana que va mantenir una relació interclassista amb l'advocat Arthur Munby, el qual sentia fascinació per les dones de classe obrera. A més de netejar diverses cases, Hannah Cullwick va produir una gran quantitat de diaris, cartes i fotografies escenificades.

En aquests retrats de la segona meitat del segle XX, la podem veure representant diversos arquetips socials, com ara una criada, un home adinerat, una burgesa i un esclau caracteritzat amb la cara pintada de negre.

A les imatges, destaquen els músculs i les mans brutes de Hannah Cullwick, com a indicadors del seu gènere i classe social, dels quals estava visiblement orgullosa. La feina de serventa, curiosament, també li va proporcionar el material per a les seves fantasies sadomasoquistes amb Arthur Munby. Cullwick duïa una tira de cuir al canell, es definia com l'esclava d'ell, i fins i tot l'anomenava 'Massa' (*master*), un apel·latiu estretament lligat a la història d'Anglaterra com a potència colonial. Aquest recull de retrats reflecteix el naixement, gairebé simultani, de la fotografia i les perversions sexuals, però també la seva relació amb l'economia colonial del segle XIX.

A **NORMAL WORK**, les fotografies originals es contraposen a una pel·lícula de 16 mm en què l'artista Werner Hirsch intenta imitar les poses de Cullwick. El film recrea quatre d'aquests retrats històrics per tal d'examinar els vincles entre la sexualitat, el treball i el poder. Mitjançant l'ús d'elements d'atrezzo anacrònics, com ara una fotografia sadomasoquista de Del LaGrace Volcano (*Daddy Boy Dikes*, 1991), les artistes Pauline Boudry i Renate Lorenz ressituen l'imaginari de Hannah Cullwick en les cultures *queer* del segle XXI, alhora que s'interroguen sobre la interdependència dels codis normatius que defineixen les identitats de gènere, raça i classe social.

PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ
viuen i treballen a Berlín des de 1998.

The film installation **NORMAL WORK** takes as a point of departure the photographs of Hannah Cullwick, a Victorian-era domestic servant who maintained a cross-class relationship with lawyer Arthur Munby, a gentleman fascinated by working-class women. Hannah Cullwick not only cleaned for various households, but she also produced a large body of diaries, letters and staged photographs. Created in the second half of the nineteenth century, these portraits show her enacting a number of social types, which include posing as a housemaid, a wealthy man, a bourgeois lady, and a male slave in blackface.

In the images, Hannah Cullwick's muscles and dirty hands stand out as emblems of her social class and gender, which she was visibly proud of. Interestingly, her work as a domestic servant also provided the material for her sadomasochistic scenarios with Arthur Munby. Cullwick wore a leather band on her wrist; she described herself as his slave, and even called him 'Massa' (*master*), a name closely linked to the history of England as a colonial power. This collection of portraits reflects the nearly simultaneous invention of photography and sexual perversions, as well as their relation to the colonial economy of the nineteenth century.

In **NORMAL WORK**, the original photographs are set against a 16mm film in which the performer Werner Hirsch attempts to imitate Cullwick's poses. The film restages four of these historical portraits in order to examine the connections between sexuality, power and labour. By using anachronistic props, among them an S&M photograph by Del LaGrace Volcano (*Daddy Boy Dikes*, 1991), the artists Pauline Boudry and Renate Lorenz resituate these images into the queer cultures of the twenty-first century, while interrogating the interdependence of the normative codes that define social class, gender and racial identities.

9

PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ
live and work in Berlin since 1998.

RENAME
LORENZ

PAULINE BOUDRY

FIGURES DEMOSTRATIVES
(ZARABANDA/SARABANDA), 2013
Gràfics impresos al terra, aprox. 1800x450cm
Cortesía de l'artista
i Galeria Joan Prats, Barcelona

DEMONSTRATIVE FIGURES
(ZARABANDA/SARABANDE), 2013
Printed floor graphics, approx. 1800x450cm
Courtesy of the artist
and Galeria Joan Prats, Barcelona

ERICK BELTRÁN

FIGURES DEMOSTRATIVES

adopta el sistema de notació emprat de forma pionera en la dansa barroca, encarregat per Lluís XIV per enregistrar les coreografies sorgides durant el règim absolutista i per transcriure els moviments dels ballets de la seva cort per mitjà de signes convencionals abstractes. La notació, ideada per Pierre Beauchamp i publicada l'any 1700, era la primera basada en un mètode analític: els moviments corporals es descomponien en parts mecàniques i l'execució espacial de les passes de ball es representava a vista d'ocell.

L'anomenat *style noble* es va estendre per Europa i va establir una forma de ball de saló que codificava les relacions de poder existents entre les elits, coincidint amb el naixement de la modernitat i dels imperis colonials. L'origen de moltes d'aquests coreografies, però, l'hem de buscar en les danses populars, que van ser objecte d'apropiació cultural. N'hi ha prou amb recordar que la sarabanda s'havia desenvolupat a l'Amèrica Central molt abans que la cort francesa l'assimilés. En un principi, l'Església espanyola havia prohibit aquesta dansa emblemàtica per la seva obscenitat, adduint que els moviments i contorsions dels ballarins 'imitaven les intimitats de l'acte conjugal'.

La nova instal·lació d'Erick Beltrán desplega patrons de rebuig i assimilació al terra de la galeria. Mitjançant la notació de la dansa barroca, l'artista ha reconstruït de forma imaginativa els passos d'una sarabanda que el viatger suís Thomas Platter va presenciar a Barcelona, al carnaval de 1599. La instal·lació crea un passadís que divideix l'espai de l'exposició i convida el públic a participar en una coreografia improbable que amaga moviments provocatius i gestos desafiadors, els quals s'incorporen al llenguatge refinat de l'estil noble, camuflats entre les reverències i cortesies corresponents.

ERICK BELTRÁN va néixer l'any 1974 a la Ciutat de Mèxic, i viu i treballa a Barcelona.

10

DEMONSTRATIVE FIGURES

revisits the pioneering system of notation used in Baroque dance, which was commissioned by the monarch Louis XIV in order to record in writing the choreographies originated under the absolutist regime, transcribing the stylised movements of court ballets into abstract conventional signs. Published in 1700, the notation devised by Pierre Beauchamp was the first to proceed analytically, by decomposing body movements into their mechanical parts and charting the spatial execution of the dance steps as seen from a bird's eye.

The so-called noble style spread across Europe, defining a form of social dancing that codified the power relations within the upper classes at the onset of modernity and the colonial empires. But the source for many of these choreographies is to be found in folk dances that were subject to cultural appropriation; one need only look at the sarabande, which developed in Central America long before being assimilated by the French court. Initially, this emblematic dance had been banned for its obscenity by the church in Spain, who claimed that the motions and contortions of the dancers 'pantomimed the intimacies of the conjugal act'.

In Erick Beltrán's new installation, various patterns of rejection and assimilation are mapped onto the gallery floor. By employing the notation of Baroque dance, the artist has imaginatively reconstructed the dance steps of a sarabande that was witnessed by the Swiss traveller Thomas Platter in Barcelona's carnival of 1599. The installation creates a corridor that bisects the exhibition space, while inviting the spectators to engage in an outrageous choreography that contains provocative movements and insulting gestures, which are incorporated to the elaborate language of the noble style, alongside its courtly bows and curtsies.

ERICK BELTRÁN was born in 1974 in Mexico City, and lives and works in Barcelona.



16:42:39:08

— CATALÀ —

FIORUCCI MADE ME HARDCORE, 1999
Projecció de vídeo, so, 15 min
Cortesia de l'artista
i Cabinet Gallery, Londres

— ENGLISH —

FIORUCCI MADE ME HARDCORE, 1999
Video projection, sound, 15 min
Courtesy of the artist
and Cabinet Gallery, London

FIORUCCI MADE ME HARDCORE és un collage de metratge documental que abasta tres dècades de subcultures al nord d'Anglaterra, des de l'eclosió del northern soul, passant per l'escena *casual*, fins a l'auge de la cultura rave al principi dels noranta. El vídeo es nodreix de fragments de nombrosos documentals, enregistraments d'aficionats i arxius de la televisió regional. A força d'alentir i d'interrompre la successió del metratge, Mark Leckey assenyala la indumentària característica i els passos de ball d'aquests cultes a la joventut, cadascun amb els seus propis ritus i fetitxes.

El vídeo arrenca amb el frenesí amfetamínic dels clubs de northern soul als anys setanta, on es congregaven centenars de devots per retre culte als ritmes trepidants de discos que mai arribarien a les llistes d'èxits. Les piruetes d'aquests dandis de classe treballadora obren pas a les imatges de colles de *casuals* als anys vuitanta, que exhibeixen una virilitat ambigua i furtiva. Cadascun d'aquests estils juvenils, sorgits en ciutats amb una població negra elevada, es va desenvolupar en conflicte amb els valors hegemònics dins la cultura obrera, i es poden entendre com una resposta indirecta a inquietuds entorn de la seva identitat racial, sexual i de classe.

El metratge original s'acompanya d'una banda sonora hipnòtica, reconstruïda a partir de fragments electrònics i gravacions de camp espectaculars. Mentre una veu en off enumera marques de moda que un dia van propugnar aquests joves, el vídeo ens trasllada al llarg de dècades de balls frenètics, canvis d'estil incessants i mutacions sonores, que paradoxalment cristal·litzen en un seguit de poses congelades, com si es tractés de pintures d'història. En definitiva, aquest vídeo testimonia els rituals nocturns, anhels i passions induïdes químicament de la classe treballadora, i n'examina les transformacions successives com un registre dels canvis en les relacions racials i els atzucacs del sistema de classes a la Gran Bretanya.

MARK LECKEY va néixer l'any 1964 a Birkenhead, i viu i treballa a Londres.

MARK LECKEY

FIORUCCI MADE ME HARDCORE is an assemblage of footage spanning three decades of subcultures in the north of England, from the northern soul explosion through the casual scene to the rise of rave culture in the early nineties. The video excavates footage sourced from a number of documentaries, amateur tapes and regional television archives. Slowing down and breaking up the flow of images, Mark Leckey draws attention to the signature apparel and coded dance moves of these youth cults, each organised around specific rites and fetishes.

The video opens with the amphetamine frenzy of northern soul nightclubs, where hundreds congregated throughout the seventies to worship the beats of soul stompers that never made the pop charts. The pirouettes of these lower-class dandies give way to footage of casuals in the eighties, who are seen in gangs displaying a furtive and ambiguous sense of masculinity. Centred in cities with a large black population, each of these youth styles developed against the grain of the dominant values of working-class culture, and they can be understood as an oblique response to anxieties concerning class, sexuality and racial identity.

The original footage is set to a hypnotic soundtrack made of electronic samples and ghostly field recordings. While a voiceover enumerates fashion brands once championed by these youths, the video montage takes us through decades of frantic dancing, stylistic shifts and relentless sonic mutation, which paradoxically crystallise into a series of frozen poses, as if they were history tableaux. Ultimately, this video serves as an obituary to the rituals, aspirations and chemically induced passions of working-class nightlife, whose successive transformations bear testament to the changing race relations and the impasses of the class system in Britain.

MARK LECKEY was born in 1964 in Birkenhead, and lives and works in London.

13

— CATALÀ —

VOZ FAIL, 2013

Sèrie de vídeos i àudios instructius,
so, aprox. 20 min
Ordinadors modificats i deixalla electrònica
Cortesia dels artistes

MERYL STREEP ENTRENA LA VEU, 2012 - 2013

Vídeoclip de R. MARCOS MOTA
per a una cançó de JAUME FERRETE,
so, 2 min
Cortesia dels artistes

L'any 2012, Jaume Ferrete i R. Marcos Mota van convidar l'associació EnFemme a prendre part en un seguit de tallers experimentals sobre feminització de la veu. EnFemme és un club social de transvestits i dones transsexuals de totes les edats a Barcelona. Els artistes van prendre en consideració la capacitat del transvestisme per evidenciar la dona com a producte de tècniques corporals, discursos i pràctiques, però també la seva tendència a reforçar paradoxalment les idees dominants sobre la feminitat. En resposta, van concebre aquests tallers com una oportunitat per explorar els usos, funcions i accidents de la veu com a tecnologia de gènere.

El públic assistent als tallers va aprendre a servir-se de tecnologies assequibles per analitzar, amplificar i alterar la seva veu. Com a materials de treball, els artistes van aportar-hi tot un ventall de casos històrics de veus femenines desviades, transsexuals i no normatives, des d'Angiola Calori (més coneguda com el *castrato* Bellino), que es va fer passar per soprano masculí al segle XVIII, fins al tractament de logopèdia de Margaret Thatcher, que va aconseguir masculinitzar el seu registre vocal mentre era candidata al càrrec de primera ministra. Un aspecte crucial dels tallers va consistir a ressituar aquests exemples en el marc de les històries modernes de la prostètica i la síntesi artificial de la veu; al costat, per tant, d'invents com la màquina parlant de Wolfgang von Kempelen, ideada el 1769.

Per a l'exposició, els artistes presenten els primers resultats d'aquesta experiència en forma de podcasts instructius i vídeos d'aprenentatge. Sota el títol de VOZ FAIL, han editat un muntatge excèntric a partir d'imatges d'arxiu, efectes sonors i veus sintètiques, amb fragments intercalats d'entrevistes amb artistes transgènere, activistes feministes, treballadors sexuals i músics pop, que abasten una multiplicitat de coneixements situats i pràctiques menors.

JAUME 'MAL' FERRETE VAZQUEZ
(1980, Mollet del Vallès)
& R. MARCOS MOTA
(1988, Tarragona)
viuen i treballen a Barcelona.

14

JAUME 'MAL' FERRETE VAZQUEZ
(b. 1980 in Mollet del Vallès)
& R. MARCOS MOTA
(b. 1988 in Tarragona)
live and work in Barcelona.

— ENGLISH —

VOZ FAIL, 2013

Series of audio and video tutorials,
sound, approx. 20 min
Modified computers and electronic waste
Courtesy of the artists

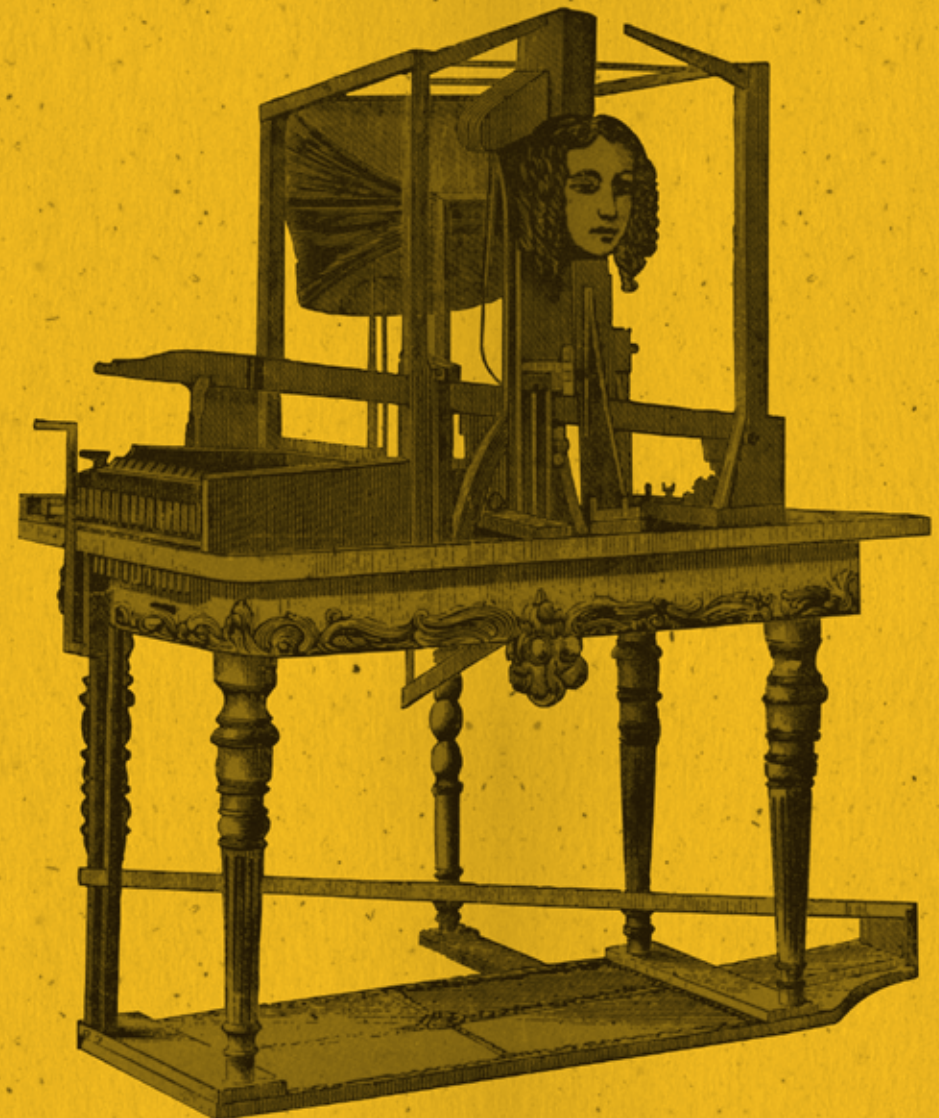
MERYL STREEP TRAINS HER VOICE, 2012 - 2013

Music video by R. MARCOS MOTA
for a song by JAUME FERRETE,
sound, 2 min
Courtesy of the artists

In 2012, Jaume Ferrete & R. Marcos Mota invited the association EnFemme to join a series of experimental workshops on voice feminisation. EnFemme is a social club for male-to-female cross-dressers and transgender people of all ages in Barcelona. Considering the potential of drag performance to reveal womanhood as a product of body techniques, discourses and practices, but also its paradoxical tendency to reinforce the dominant notions of femininity, the artists decided to frame these workshops as an opportunity to explore the uses, functions, and accidents of the voice as a gender technology.

People attending the workshops learned how to use affordable technology to analyse, amplify and alter their voices. As working materials, the artists introduced a variety of historical cases of deviant, transgendered and non-normative female voices, ranging from Angiola Calori (better known as the *castrato* Bellino), who passed as a male soprano in the eighteenth century, to the speech therapy of Margaret Thatcher, who effectively masculinised her vocal range when running for Prime Minister. Crucially, these examples were re-situated within the modern histories of prosthetics and artificial speech synthesis, positioning them alongside inventions such as Wolfgang von Kempelen's speaking machine, which was conceived in 1769.

For the exhibition, the artists present the first outcome of this experience in the form of a series of instructional podcasts and video tutorials. Under the title of VOZ FAIL, they have produced an eccentric assemblage of archive footage, sound effects and synthetic voices, which is interspersed with interview segments with drag performers, feminist activists, sexual workers, and pop musicians, embracing a multiplicity of situated knowledges and minor practices.



JAUME 'MAL'
FERRETE VAZQUEZ
& R. MARCOS MOTA

VOGUE'ANALYSIS, 2010
Instal·lació de vídeo de quatre canals,
so, 15-20 min c/u, en bucle
Testimonis orals i transcripcions
de l'Arbert Santana Ballroom Archive
and Oral History Project

PROTOCOLS FOR VOGUE'ANALYSIS, 2010
Protocols impresos per a sessions
d'anàlisi i escolta col·lectives

STUDY FOR VOGUE'ANALYSIS, 2010 / 2013
Projecció de vídeo al terra,
sense so, 8 min, en bucle
Totes les obres cortesia dels artistes

VOGUE'OLOGY és un projecte de col·laboració a llarg termini entre el col·lectiu d'art sonor Ultra-red i la comunitat House/Ballroom, amb l'objectiu d'aprofundir en la seva educació política i desmantellar les configuracions opressives que sorgeixen en la intersecció entre el racisme, el sexisme, la pobresa i altres formes de discriminació. El moviment House/Ballroom és una xarxa familiar a càrrec de transsexuals, lesbianes, gais i bisexuals a Nova York. Encara que l'actual escena del ballroom neix en resposta a la marginació dels gais afroamericans i hispans, els seus orígens es remunten al Renaixement de Harlem, alhora que reprèn formes de celebració populars i estratègies de supervivència desenvolupades en temps de l'esclavitud.

Durant dècades, la cultura del ballroom ha proporcionat a milers de persones una família alternativa i un punt de trobada per a diverses formes d'expressió artística i dissidència sexual. Els seus membres s'agrupen en cases competitives i adopten com a cognom els noms d'aquestes cases, els líders de les quals s'anomenen mares i pares. Inspirat originalment per les poses de les revistes de moda, el *vogue* s'ha convertit en el ball característic de la comunitat, en la mesura que representa una exploració radical de l'estil i la identitat enfront de les condicions de la desigualtat social.

A partir de la llarga tradició de lluites autònomes d'aquest moviment, Ultra-red convoca els membres de la comunitat a participar en processos col·lectius d'anàlisi i codificació del *vogue*, els quals prenen forma a través de l'arxiu històric aplegat a l'Arbert Santana Ballroom Archive & Oral History Project. Produït en aquest marc dialògic, VOGUE'ANALYSIS comprèn una instal·lació de vídeo multicanal i un recull de testimonis que s'interroguen sobre els canvis estilístics del *vogue*, que són interpretats com una encarnació de la història d'aquesta comunitat.

ULTRA-RED és un col·lectiu d'art sonor fundat a Los Angeles l'any 1994. VOGUE'OLOGY és un projecte a càrrec de la icona del ballroom Michael Roberson i Robert Sember, membre d'Ultra-red.

VOGUE'ANALYSIS, 2010
Four-channel video installation,
sound, 15-20 min each, loop
Audio statements and transcripts from
the Arbert Santana Ballroom Archive
and Oral History Project

PROTOCOLS FOR VOGUE'ANALYSIS, 2010
Printed protocols for sessions
of collective listening and analysis

STUDY FOR VOGUE'ANALYSIS, 2010 / 2013
Video projection on floor,
silent, 8 min, loop
All works courtesy of the artists

VOGUE'OLOGY is a long-term collaboration between the sound art collective, Ultra-red, and members of the House/Ballroom scene, which aims to build greater political literacy among the scene's participants in order to further dismantle the configurations of oppression formed when racism, sexism, poverty and other forms of discrimination intersect. The House/Ballroom scene is a kinship network sustained by primarily African-American and Latino/a LGTB individuals in New York City. While modern ballroom culture emerged in response to the marginalization of queer people of colour, its roots are in the Harlem Renaissance and draw on popular forms of celebration and survival strategies developed during slavery.

For decades, the ballroom culture has provided an alternate family for thousands and a venue for diverse forms of artistic practice and sexual dissidence. Its members congregate in competitive houses whose leaders are known as mothers and fathers, adopting the house names as their surname. Originally inspired by poses in fashion magazines, Vogue has become the community's signature dance form, using performance as a hermeneutics of the body, while enacting a radical exploration of style and identity that operates within and against the conditions of social inequality.

Building on the scene's long history of self-organized struggle, Ultra-red's work brings members of the ballroom community into collective processes of analysis and codification of Vogue informed by the historical record assembled through the Arbert Santana Ballroom Archive and Oral History Project. Produced within a dialogical framework, VOGUE'ANALYSIS consists of a four-channel video installation and a collection of audio statements that interrogate the stylistic shifts in Vogue, which are presented as an embodiment of the community's history.

ULTRA-RED is a sound art collective founded in Los Angeles in 1994. VOGUE'OLOGY is facilitated by House/Ballroom icon, Michael Roberson, and Ultra-red member, Robert Sember.

Per capricis de la història, la invenció del cinema ha quedat associada per sempre a la imatge d'una gentada fugint d'un tren que se'ls acosta, durant la primera projecció del cinematògraf dels germans Lumière, el 28 de desembre de 1895. En un article per a un diari local rus, Maksim Gorki va descriure aquest encontre com si es tractés d'una immersió en una experiència al·lucinatòria: 'Ahir vaig ser al regne de les ombres. Si sabéssiu com n'és, d'estrany, ser allí... De cop i volta, hi ha un clic, tot s'esvaeix i apareix un tren en pantalla. Avança disparat com una fletxa, directe cap a tu. Atenció!' **1**

Evidentment, no hi ha manera de saber si els primers espectadors van sentir mai pànic durant una projecció cinematogràfica, però la falta de proves no ha evitat que aquest episodi apòcrif s'hagi popularitzat com a mite fundacional. Des d'aleshores, la narrativa dominant sobre l'origen de la imatge en moviment sembla escrita des del punt de vista del projeccionista. Aquesta narrativa dóna per fet que l'experiència cinematogràfica va néixer al tombant del segle xx amb la projecció i, en conseqüència, tendeix a celebrar com un procés natural la posterior evolució del cinema com un mitjà espectacular i comercial. Però el fet és que, a la dècada de 1880, l'atractiu il·lusionista de la imatge en moviment tenia una importància secundària. Per als responsables de posar la imatge en moviment, el gran repte no era la simulació de la realitat, sinó la impressió instantània del moviment corporal i la descomposició del gest en les seves parts constitutives.

Inspirat en els estudis sobre locomoció animal d'Eadweard Muybridge, el fisiòleg Étienne-Jules Marey va inventar múltiples aparells per fer fotografia en sèrie. És si més no curiós que la primera d'aquestes màquines, creada l'any 1882, tingues forma de rifle fotogràfic. Aquest instrument era capaç

de capturar intervals de moviment precisos i li va permetre analitzar, a la seva Estació Fisiològica de París, els moviments complexos de quadrúpedes, ocells i atletes masculins seminús. Òbviament, el rifle era un instrument rudimentari i aviat va ser substituït per aparells més eficients, però el cos humà seguia essent-ne el blanc predilecte. Un dels seus antics estudiants, Félix Regnault, escriuria més endavant que la invenció del *cronofotògraf* va ampliar la nostra visió en el temps igual que el microscopi l'havia ampliat en l'espai. Segons aquest deixeble de Marey, el cinema estava destinat a convertir-se 'en l'instrument dels fisiòlegs igual que el microscopi és l'instrument dels anatomistes'. **2**

El mateix Regnault era un personatge enginyós i una figura clau per entendre la biopolítica de la segona meitat del segle xix. Metge de formació i especialista en anatomia patològica, es va interessar per les possibilitats de la fotografia seqüencial per analitzar la conducta física tant de les espècies animals com de les 'espècies humanes'. El seu propòsit era catalogar els gestos i les tècniques corporals específics de cada poble. L'any 1895, Regnault va usar la cronofotografia com un índex científic per mesurar la raça, i va enregistrar el que podríem descriure com el primer tractatge etnogràfic a l'Exposició Etnogràfica de l'Àfrica Occidental —un zoològic humà situat als Champs de Mars de París. Allí, sota la torre Eiffel i en ple domini colonial, Regnault va filmar els moviments quotidians d'homes, dones i nens de l'Àfrica occidental i Madagascar, amb l'esperança que la imatge cinematogràfica permetés als científics crear un inventari universal de tipus racials.

Al voltant de l'any 1890, Regnault havia començat a estudiar la raça com una categoria empírica a partir d'una concepció evolucionista de la història. Es podria afirmar que els seus interessos en el camp de la

recerca tipifiquen la incorporació del cos humà en els discursos científics que s'havien desenvolupat al llarg de tot un segle, abraçant els àmbits de l'anatomia criminal, l'etnologia, la zoologia i l'antropologia forense. **3** En els articles que va escriure per diaris de divulgació científica com ara *La Nature*, Regnault exhibeix davant nostre una galeria de leprosos, sífil·tics, microcefals, 'idiotes', 'salvatges', cagots, jueus, captaires, prostitutes i tota mena de cossos racialitzats i medicalitzats, la majoria dels quals són classificats com a subespècies biològiques, cadascun orgànicament diferenciat i tots ells marcats per la desviació patològica —*infirmité*— respecte a la norma hegemònica. Més enllà de ser una de les obsessions personals de Félix Regnault, la producció de veritat anatómica sobre aquests cossos va ser crucial per a l'estratificació biopolítica de la modernitat, i va conduir a una gran proliferació d'identitats minoritàries i perifèriques, alhora que optimitzava els mecanismes per al seu control.

Potser no seria exagerat afirmar que l'elaboració de perfils racials i l'objectivació científica de les noves minories i subjectes subalterns —permanentment sota sospita de patologia— van estar entre els primers i més destacats usos de la imatge en moviment. Sens dubte, el naixement del cinema va estar marcat per la biopolítica, fins a tal punt que les noves estratificacions socials semblen, al seu torn, organitzades cinemàticament. La demarcació de la diferència anatòmica i els esforços per disciplinar el comportament físic dels individus tenen un correlat en la capacitat de la fotografia seqüencial per aïllar el detall i capturar gestos cada vegada més subtils. En aquest sentit, seria possible imaginar un fil que recorre els primers experiments d'Eadweard Muybridge **4** (sovint protagonitzats per homes i dones que representen actituds específiques

Blame the vagaries of history, but the invention of cinema is forever associated with the image of crowds fleeing before an oncoming train during the first public screening of the Lumière's cinematographic films on December 28, 1895. In an article for a local newspaper in Russia, Maxim Gorky described this encounter as an immersion into a nearly hallucinatory experience: 'Yesterday I was in the kingdom of the shadows. If only you knew how strange it is to be there... Suddenly there is a click, everything vanishes and a railway train appears on the screen. It darts like an arrow straight towards you —watch out!' **1**

There is, of course, no way of knowing if early audiences ever panicked during a film screening. But the lack of evidence hasn't prevented this apocryphal episode from being disseminated as a founding myth. Ever since then, the dominant narrative on the emergence of motion pictures has been written, so to speak, from the viewpoint of the projectionist. This narrative assumes that the cinematic experience was born at the turn of the century with the advent of projection, and tends to celebrate as a natural process the subsequent evolution of cinema as a spectacular and commercial medium. Back in the 1880s, however, the illusionistic appeal of the moving image was of secondary importance. As for those who set images into motion, the biggest challenge was not the simulation of reality, but the instantaneous impression of bodily movement and the decomposition of gesture into its constituent parts.

Inspired by Eadweard Muybridge's studies on animal locomotion, the physiologist Étienne-Jules Marey invented a variety of devices intended for fast serial photography. Curiously enough, the first of these machines, assembled in 1882, took the form of a photographic rifle, which had the potential for capturing precise intervals of movement, enabling him to analyse the complex motions of quadrupeds, birds and half-naked male athletes at his Physiological Station in Paris. Of course, the rifle was a rudimentary instrument, and it didn't take long for increasingly efficient devices to take its place, but the human body remained the preferred target. One of his former students, Félix Regnault, would later write that the invention of the *chronophotographe* expanded our vision in time as the microscope had expanded it in space. According to Marey's disciple, cinema was meant to become the 'instrument of the physiologist as the microscope is the instrument of the anatomist'. **2**

Regnault himself was an ingenious character, as well as a crucial figure in understanding the biopolitics of the late nineteenth century. Trained as a physician, and specialising in pathological anatomy, he became interested in the potential

of time-sequence photography to dissect the physical behaviour of both animal and 'human species'. His aim was to catalogue the gestures and body techniques deemed specific to each people. In 1895, Regnault used chronophotography as a scientific index for measuring race, recording what could be described as the first ethnographic footage at the Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale —a human zoo located at the Champs de Mars, in Paris. Under the Eiffel Tower, and at the peak of colonial domination, Regnault produced a series of comparative studies based on the ordinary movements of West African and Malagasy men, women, and children, with the hope that the cinematic image would allow scientists to form a comprehensive inventory of racial types.

From the early 1890s, Félix Regnault had studied race as an empirical category based on an evolutionary conception of history. One might say that his research interests epitomise the incorporation of the human body into the scientific discourses that had developed over the course of a whole century, spanning the fields of criminal anatomy, ethnology, zoology, and forensic anthropology. **3** Regnault's articles for popular science journals such as *La Nature* parade before us a gallery of lepers, syphilitics, microcephalics, 'idiots', 'savages', Cagots, Jews, beggars, prostitutes, and all sorts of racialised and medicalised bodies, classifying most of them as biological subspecies, each organically distinct and marked by pathological deviance —*infirmité*— from the hegemonic norm. Rather than being one of Félix Regnault's private obsessions, the production of anatomical 'truth' about these bodies was central to the biopolitical stratifications of modernity, and led to a vast proliferation of minority and peripheral identities, while optimising the power that controlled them.

It might not be an exaggeration to say that racial profiling and the scientific objectivation of new minorities and subaltern groups —all of them suspected of pathology— were among the first and most conspicuous uses of the moving image. Certainly, the emergence of cinema is traversed by biopolitics, and it might be the case that social stratifications are in turn cinematically organised. The demarcation of anatomical difference and the efforts to discipline the physical behaviour of men have a parallel in the capacity of time-sequence photography to isolate detail and to record always subtler movements and gestures. It is then possible to imagine a thread that runs through the early experiments of Eadweard Muybridge **4** (many of which featured men and women performing 'gender-specific' movements), and binds them together with Félix Regnault's chronophotographic studies, but also with the iconographic

de gènere) i els relliga amb les pel·lícules cronofotogràfiques de Félix Regnault, però també amb els mètodes iconogràfics que van caracteritzar els hospitals psiquiàtrics del segle XIX: només cal pensar en la càmera de nou lents, construïda per Albert Londe l'any 1883, per mitjà de la qual es va inventar el llenguatge gestual de la histèria, a la clínica de La Salpêtrière de París. Es tracta en tots els casos de tecnologies concebudes per analitzar el moviment i evidenciar determinades postures, actituds i formes de conducta específics, la presència dels quals acaba servint com un indicador empíric a l'hora d'estigmatitzar els cossos, assignant-los una determinada identitat i classe social. ⁵

En correspondència amb la seva visió taxonòmica de l'espècie humana, Félix Regnault va ser també un dels primers intel·lectuals a proclamar, ja l'any 1900, que tots els museus haurien de col·leccionar pel·lícules i substituir els objectes materials per documents visuals sobre la conducta humana. El tipus de museu imaginat per Regnault es pot definir amb exactitud com un arxiu del gest, que inclouria pel·lícules i gravacions sonores, per tal de posar a disposició de la ciència europea 'la vida de tots els pobles'. Curiosament, la primera proposta per a la creació d'una biblioteca cinematogràfica a França es va fer a continuació, l'any 1911, amb el nom de Museu de la Parla i del Gest. Aquesta vegada va ser un regidor de París, Émile Massard, qui va proposar l'establiment d'un arxiu per a la preservació d'aquelles actituds i formes tradicionals de conducta que corrien el risc de desaparèixer en la transició de les economies rurals cap a formes de producció industrials.

Però caldria reconèixer aquesta noció d'un 'museu del gest' com a part d'un projecte més ampli, encapçalat per la ciència i les arts des del segle XIX: és a dir, la temptativa de cons-

truir un inventari universal de tipus socials, amb l'objectiu de classificar totes les formes d'expressió corporal. Les noves tècniques per al mesurament del cos van permetre que els doctors, educadors, urbanistes, forces policials i administradors colonials establissin criteris per discriminar les actituds naturals de les antinatural, les conductes acceptables de les inacceptables, i els cossos normals dels desviats. Si tenim en compte la història biopolítica que hi ha al darrere de la idea de 'col·leccionar gestos', potser no sorprèn que l'autèntic Museu de la Parla i del Gest acabés prenent la forma d'un arxiu etnogràfic dedicat a l'estudi del folklore a les colònies franceses. A mig camí entre la ciència i la propaganda, aquesta col·lecció va formar part de l'Exposició Colonial de l'any 1931.

Aquests exemples fan pensar que la sistematització dels signes corporals va tenir un rol crucial en la configuració de les tècniques de poder característiques de la modernitat. De fet, les primeres tecnologies cinematogràfiques estan íntimament relacionades amb l'administració de la patologia i amb el control de la prostitució i la criminalitat, fins al punt que es podria afirmar que la imatge en moviment té els seus orígens en aquests processos de 'neteja social', els quals van experimentar una ràpida intensificació des de mitjans del segle XIX. És per tant raonable que ens preguntem si hi ha res de vàlid i digne de recuperar en la idea modernista d'un arxiu dels gestos.

Afortunadament, la naturalesa elusiva dels gestos frustra qualsevol intent de crear una tipologia que els abasti. Aquesta és la paradoxa a la que s'enfronta el col·leccionista de gestos: no és possible retenir, aïllar i classificar els moviments del cos sense que el seu significat se'ns escapi. Malgrat l'impacte que ha tingut el cinema en la consciència del segle XX, l'àmbit

del gest encara es percep com una qüestió menor. Podríem dir que el llenguatge de la gestualitat es resisteix a ser inclòs en les grans narratives historiogràfiques. És per això que la idea mateixa d'un museu del gest sembla condemnada al fracàs. I tanmateix, aquesta idea ens planteja el repte d'imaginar quina forma podria prendre una història 'menor'.

En contra de les pretensions positivistes i l'afany totalitzador que havien caracteritzat l'establiment del Museu de la Parla i del Gest, aquest projecte expositiu es va iniciar com una investigació entorn dels usos 'menors' de la gestualitat. En aquest cas, allò 'menor' no equival a una inferioritat quantitativa ni tampoc qualitativa; sinó que designa un espai heterogeni que opera a l'interior i en fricció amb la cultura majoritària. L'any 1975, Gilles Deleuze i Félix Guattari encoratjaven els seus lectors a enfrontar-se als llenguatges de la dominació a través d'una estratègia audaç: esdevenir 'menor', 'tornant-nos immigrants en relació a la llengua que ens és pròpia'. ⁶ De forma decisiva, desafien la lògica de les polítiques d'identitat en rebutjar qualsevol definició essencialista d'allò minoritari, per tal de proposar, en canvi, que els llenguatges 'menors' són aquells que les minories construeixen dins una llengua majoritària, i que tenen el potencial de generar transformacions a l'interior de la comunitat dominant.

Com va suggerir Dick Hebdige en el llibre *Subcultura: El significat de l'estil*, aquestes transformacions 'actuen contra natura, interrompent el procés de normalització'. ⁷ En definitiva, el significat dels gestos sempre està en conflicte. Si volem assignar-los un significat, no n'hi ha prou amb enregistrar el moviment del cos. És indispensable recrear la dialèctica entre acció i reacció, resistència i assimilació, que dona forma als nostres cossos i els fa intel·ligibles per als

methods found in nineteenth-century mental hospitals: one need only think of the nine-lens camera assembled by Albert Londe in 1883, which was used to invent the gestural language of hysteria at the Salpêtrière Clinic in Paris. All these technologies served to dissect movement and provided evidence of specific attitudes, postures and modes of conduct, which came to be treated as empirical indicators to stigmatise bodies, ascribing to them a particular identity and social class. ⁵

In line with his vision of establishing a taxonomy of the human species, Félix Regnault counts among the first intellectuals who proclaimed, as early as 1900, that all museums should collect films and replace objects with visual documents of human behaviour. The type of institution imagined by Regnault can accurately be described as an archive of gestures, which would gather research films and sound recordings in order to make the 'life of all peoples' immediately available to the European scientist. Interestingly enough, the first proposal to create a film library in France was made a few years later, in 1911, under the name of Museum of Speech and Gesture. This time it was a city councilman in Paris, Émile Massard, who proposed the establishment of an archive to preserve the idiosyncratic gaits, attitudes and traditional forms of behaviour that were in danger of being lost in the transition from rural to industrial forms of production.

But this notion of a 'museum of gesture' should be seen as part of a larger project undertaken by the arts and sciences in the nineteenth century: the tentative construction of a universal inventory of social types, which sought to classify all forms of physical expression. New techniques for measuring the body enabled doctors, educators, police forces, urban planners and colonial administrators to draw a line of demarcation between natural and unnatural attitudes, between permissible and impermissible modes of conduct, and between normal and deviant bodies. If one thinks of the biopolitical history behind the idea of 'collecting gestures', it might not be a surprise that the actual Museum of Speech and Gesture evolved into an ethnographic archive for the study of folklore in the French colonies. Halfway between science and nationalist propaganda, its collections featured at the Colonial Exposition of 1931.

What these examples suggest is that the systematisation of the body's signs is central to the new forms of power developed in modernity. Furthermore, early cinematic technologies were involved in an intimate and reciprocal relationship with the administration of pathology, prostitution and criminality, to such an extent that one could almost assert that the emergence of the moving image has its roots in these processes

of 'social cleansing', which experienced a spectacular intensification from the mid-nineteenth century. It is reasonable to wonder, therefore, if there is anything worth saving in the modernist idea of an archive of gestures.

Fortunately, the elusive nature of gestures thwarts any attempt to create a comprehensive typology. This is the conundrum that haunts the collector of gestures: it is impossible to apprehend, isolate and classify bodily movement without its meaning slipping away. Despite the impact of cinema on twentieth-century consciousness, the domain of gesture still counts as a minor field. One might say that the gesturing body resists inclusion in grand historical narratives, which is why the notion of a museum of gesture is doomed to failure, and yet challenges us to consider what form a 'minor' history might take.

In opposition to the positivist claims and the totalising ambitions of the original Museum of Speech and Gesture, this exhibition project began as an investigation into 'minor' uses of gesture. Here, the 'minor' does not correspond to the quantitatively or qualitatively inferior; it rather designates a heterogeneous cultural field that operates within and against the major. In 1975, Gilles Deleuze and Félix Guattari encouraged their readers to fight the language of domination by 'becoming minor': that is, becoming 'an immigrant in relation to one's own language'. ⁶ Crucially, they also challenged the inherent logic within identity politics, refusing to define the 'minor' in essentialist terms, and proposing instead that 'minor' languages are those that minorities construct within a major language, producing transformations within the dominant community.

As Dick Hebdige suggested in *Subculture: The Meaning of Style*, these transformations 'go against nature, interrupting the process of normalisation'. ⁷ After all, the meaning of gestures is always in dispute. In order to render them meaningful, it is thus not enough to keep a visual record of bodily movement. Equally important is to recreate the dialectics of action and reaction, assimilation and resistance, which inform our bodies and make them legible to others. How can we excavate the political histories that traverse the expressive forms and rituals invented by political minorities and subordinate groups? What forms of bodily movement would correspond to a transformed rationality and to a collectivity that is not yet given? The artists in this exhibition invite us to engage with these questions by drawing attention to the gestures, styles, body techniques and performative strategies of emergent political subjects and cultures of resistance, while raising the question of how to retain their specificity within a 'minor' archive.

altres. Com podem desenterrar les històries polítiques que hi ha al darrere de les formes d'expressió i dels rituals inventats per les minories polítiques i els grups subalterns? Quines maneres de moure el cos es

correspondrien amb una racionalitat transformada i amb una col·lectivitat que encara no té forma? Els artistes d'aquesta exposició ens conviden a fer nostres aquestes preguntes, a partir de l'estudi dels gestos,

estils i tècniques corporals dels subjectes polítics emergents i les cultures de resistència, alhora que plantegen la qüestió de com retenir la seva especificitat en el marc d'un arxiu 'menor'.

1. Maxim Gorky: «The Lumière Cinematograph». *The Film Factory*. Londres: Routledge, 1994, p. 26

2. Félix Regnault: «L'Évolution du Cinéma». *Revue Scientifique*, 11 febrer 1923, p. 81

3. Les pel·lícules etnogràfiques i els escrits de Félix Regnault són analitzats àmpliament a Fatimah Tobing Rony: *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke UP, 1996. En el llibre, Rony proposa implícitament una genealogia del cinema com a tecnologia d'inscripció somàtica, que tindria orígens en pràctiques mèdiques i en la voluntat de fixar de forma permanent determinats aspectes i signes socioculturals.

4. Per a una anàlisi biopolítica d'Eadweard Muybridge, vegeu Linda Williams: «Film Body. An Implan-

tion of Perversions», *Cine-tracts 3*, núm. 4, 1981. Williams va revisar aquest tema en el capítol titulat «Prehistory» del seu llibre seminal *Hard Core*. Berkeley: California UP, 1989

5. Com apunta Fatimah Tobing Rony, el filòsof marxista Étienne Balibar va desenvolupar la noció dels *estigmes corporals* per analitzar la manera com els discursos científics articulen 'fets visibles', els quals s'instrumentalitzen per tal de marcar i racialitzar el cos. Vegeu Étienne Balibar: «Is There a Neo-Racism?». *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*. Londres: Verso, 1991, p. 19

6. Gilles Deleuze & Félix Guattari: *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: Minnesota UP, 1986

7. Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*. Londres: Routledge, 1979, p. 18

1. Maxim Gorky: «The Lumière Cinematograph». *The Film Factory*. London: Routledge, 1994, p. 26

2. Félix Regnault: «L'Évolution du Cinéma». *Revue Scientifique*, 11 February 1923, p. 81

3. Regnault's ethnographic films and writings are extensively discussed in Fatimah Tobing Rony: *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke UP, 1996. In the book, Rony implicitly suggests a political genealogy of film as a technology of somatic 'inscrip-

tion', rooted in the practices of medical science and in the desire to fix in permanent form selected aspects of the field of sociocultural meaning.

4. For a biopolitical analysis of Muybridge, see Linda Williams: «Film Body. An Implantation of Perversions», *Cine-tracts 3*, num. 4, 1981. Williams revisited this topic in the chapter entitled «Prehistory» of her seminal book, *Hard Core*. Berkeley: California UP, 1989

5. As noted by Fatimah Tobing Rony, Marxist philosopher Étienne Balibar used the notion

of bodily stigmata to critique the scientific fabrication of 'visible facts', which are instrumental to mark, pathologise and racialise bodies. See Étienne Balibar: «Is There a 'Neo-Racism'?». *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*. London: Verso, 1991, p. 19

6. Gilles Deleuze & Félix Guattari: *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: Minnesota UP, 1986

7. Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979, p. 18



La sèrie de cronofotografies coneguda com a HN (Homme nègre) aplega els estudis de moviment filmats per Félix Regnault i el seu col·laborador Charles Comte a l'Exposició Etnogràfica de l'Àfrica Occidental, l'any 1895. Aquests enregistraments es poden considerar el primer metratge etnogràfic i consisteixen en un conjunt d'estudis comparatius sobre els moviments quotidians d'homes, dones i nens de l'Àfrica occidental i Madagascar.

Les cronofotografies originals van ser recuperades a finals de la dècada de 1980 i van ser transferides a pel·lícula de 35mm per la Cinémathèque Française.

The chronophotographic series known as HN (Homme nègre) comprises the motion studies filmed by Félix Regnault and his collaborator Charles Comte at the Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale, in 1895. These recordings could be described as the first ethnographic footage, and consist of a series of comparative based on the ordinary movements of West African and Malagasy men, women, and children.

The original chronophotographic series were recovered in the late nineteen eighties, and were transferred to 35mm film by the Cinémathèque Française.

FÉLIX REGNAULT & CHARLES COMTE

Homme noir. Marche
[38 fotogrames], 1895

Homme noir. Marche
[33 fotogrames], 1895

Deux hommes noirs. Marche
[19 fotogrames], 1895

Démarche de musulmans de Saint-Louis
[32 fotogrames], 1895

Démarche de musulmans de Saint-Louis
[33 fotogrames], 1895

Femme Ouolof (Sénégal) portant un enfant sur le dos
[47 fotogrames], 1895

Femme Ouolof (Sénégal) portant un enfant sur le dos
[37 fotogrames], 1895

Homme noir. Marche
[47 fotogrames], 1895

Homme noir. Course peu rapide
[30 fotogrames], 1895

Homme noir. Course
[31 fotogrames], 1895

Enfant noir. Course rapide
[35 fotogrames], 1895

Trois nègres s'accroupissant. Un Ouolof, un Peul et un Diola
[36 fotogrames], 1895

Félix Regnault assis sur un palanquin porté par des malgaches au pas
[24 fotogrames], 1895

Félix Regnault assis sur un palanquin porté par des Malgaches au pas
[27 fotogrames], 1895

Félix Regnault assis sur un palanquin
[24 fotogrames], 1895

Noir de la Gambie. Grimpeur
[27 fotogrames], 1895

Course de trois enfants
[29 fotogrames], 1895

Femme Ouolof (Sénégal) en marche avec faible poids sur sa tête
[28 fotogrames], 1895

Femme Ouolof (Sénégal) en marche avec faible poids sur sa tête
[24 fotogrames], 1895

Femme Ouolof pilant du miller
[35 fotogrames], 1895

CHAPTER III.

NOTATION OF GESTURE.

The lines of gesture take three general directions—descending, horizontal, and ascending. Each of these has four subdivisions—front, oblique, lateral, and oblique backwards. The descending gestures carry the hand forty-five degrees below the horizontal line; the ascending, forty-five above. The points designated by the four subdivisions are also forty-five degrees apart. This entire system is represented in *fig. 5*. The vertical lines nearest the speaker (1, 1) are lines in *front*; the next lines—forty-five degrees to the right and left of these (2, 2) are the *oblique*; forty-five degrees farther are the *lateral* (3, 3); and back of these the same distance, the dotted lines (4, 4) are



FIG. 5.

The vertical lines nearest the speaker (1, 1) are lines in *front*; the next lines—forty-five degrees to the right and left of these (2, 2) are the *oblique*; forty-five degrees farther are the *lateral* (3, 3); and back of these the same distance, the dotted lines (4, 4) are



Fig. 13. — Signes du service de police.



Fig. 14. — Signe de malfaiteur avec invitation à l'assassinat d'un gendarme.



Fig. 16 et 17. — Signes de reconnaissance des escrocs.



Fig. 1. — Dolorosa arrachant le tête d'un poulet qu'il serre avec ses doigts de pied.



Fig. 2. — Tourneur beninois. (D'après une photographie de M. Millière.)

ALBERT LONDE: *Attaque d'hystérie chez l'homme* (Atac d'histèria en l'home), 1885. Làmina fotogràfica. Original perdut. Anteriorment col·lecció Texbraun.



JOHN BULWER: «Dactylogia, or the dialects of the fingers» (Dactylogia, o els dialectes dels dits). Il·lustració procedent del llibre *Chirolgia; or the natural language of the hand*. Londres: Thomas Harper, 1644, p. 65. Cortesia de Gallaudet University.



Dijous 28 de novembre, 18.30h
Lloc: La Capella

VISITA COMENTADA

Visita comentada a l'exposició 'Un museu del gest' amb el comissari Sabel Gavaldon, en diàleg amb els artistes Jaume 'Mal' Ferrere Vazquez & R. Marcos Mota.

Dijous 5 de desembre, 19:00 - 22:00h
Lloc: Capella MACBA

TALLER DE VOGUE-ANÀLISI DIRIGIT PER MICHAEL ROBERSON 'EL BALLROOM TÉ ALGUNA COSA A DIR SOBRE L'ÉSSER HUMÀ I LA LLUITA PER LA LLIBERTAT'

Michael Roberson és una icona del ballroom, teòleg queer i activista per la salut pública a la ciutat de Nova York. Aquest taller partirà dels discursos i les pràctiques radicals dels feminismes afroamericans i de la teologia de l'alliberament negre, per analitzar col·lectivament les tècniques corporals i les estratègies performatives que permeten a la cultura House/Ballroom, originada al Harlem de Nova York, enfrontar-se a la crisi de la sida i desmantellar les configuracions opressives que sorgeixen en la intersecció entre el racisme, el sexisme, la pobresa i altres formes de discriminació.

Dissabte 7 de desembre, 19:00h
Lloc: Capella MACBA

ACTES D'ENUNCIACIÓ DEL MUSEU ORAL DE LA REVOLUCIÓ

Michael Roberson, participant a l'exposició 'Un museu del gest', intervé en el programa públic 'Museu oral de la revolució', organitzat pel PEI. Aquesta sessió a la Capella MACBA recollirà les intervencions performatives d'una multiplicitat d'agents a partir de la pregunta de com fer audibles i presents al museu i a la ciutat els llenguatges de transformació social inventats per les minories racials, de gènere, sexuals, corporals i de diversitat funcional i cognitiva.

La participació de Michael Roberson és resultat de la col·laboració entre el projecte expositiu 'Un museu del gest' i el programa públic 'Museu oral de la revolució', organitzat pels alumnes del Programa d'Estudis Independents del MACBA i Beatriz Preciado.

Thursday 28 November, 6:30 pm
Location: La Capella

GUIDED TOUR

Guided tour of the exhibition 'A Museum of Gesture' with curator Sabel Gavaldon, in conversation with the artists Jaume 'Mal' Ferrere Vazquez & R. Marcos Mota.

Thursday 5 December, 7:00 - 10:00 pm
Location: Capella MACBA

VOGUE ANALYSIS WORKSHOP LEAD BY MICHAEL ROBERSON 'BALLROOM HAS SOMETHING TO SAY ABOUT BEING HUMAN AND THE STRUGGLE FOR FREEDOM'

Michael Roberson is a Ballroom icon, queer theologian and public health activist from New York City. This workshop will draw on the theories and radical practices of African-American feminists and Womanist theologians, in order to collectively analyse the body techniques and performative strategies that allow the House/Ballroom culture, originated in Harlem, New York, to confront the AIDS crisis and to dismantle the configurations of oppression formed when racism, sexism, poverty and other forms of discrimination intersect.

Saturday 7 December, 7:00 pm
Location: Capella MACBA

ACTS OF ENUNCIATION OF THE ORAL MUSEUM OF THE REVOLUTION

Michael Roberson, participant in the exhibition 'A Museum of Gesture', takes part in the public programme 'Oral Museum of the Revolution', organised by PEI. This session at Capella MACBA will bring together the performative contributions of a multiplicity of agents focusing on the question of how to make audible and present in the museum and the city the languages of social transformation invented by racial, gender, sexual, bodily, functional and cognitive diverse minorities.

The participation of Michael Roberson is the result of the collaboration between the curatorial project 'A Museum of Gesture' and the programme 'Oral Museum of the Revolution', organised by the students from MACBA's Independent Study Programme and Beatriz Preciado.

Produït en ocasió
de l'exposició:
UN MUSEU DEL GEST

La Capella, Barcelona
27/11/2013—19/01/2014

Aquesta exposició s'emmarca
en el programa de BCN
Producció '13

AGRAÏMENTS

L'ICUB vol agrair la seva
col·laboració als artistes i als
prestataris de les obres:
Ellen de Bruijne Projects,
Cabinet Gallery, Galeri NON,
Galeria Joan Prats, Waterside
Contemporary

**TAMBÉ VOLEM AGRAIR
EL SEU AJUT A TOTES LES
PERSONES I ENTITATS QUE
HAN FET POSSIBLE AQUESTA
EXPOSICIÓ:**

Aimar Arriola, Charles
Aubin, Bibliothèque
nationale de France, Ciné-
mathèque Française, Cnum
- Conservatoire numérique
des arts et métiers, Collec-
tion BIU Santé, Kate Cooper,
Pascal Cordereix, Florence
Desnoyers, Eva Fàbregas,
Katie Guggenheim, Lily Hall,
Fatima Hellberg, Alexandra
Laudó, Laurent Mannoni,
Raphaël Maurel-Segala, Daniel
Medina Orland, Lorena Muñoz-
Alonso, Muzeul Național de
Artă Contemporană, Persée,
Beatriz Preciado, Michael
Roberson, Myriam Rubio,
Patricia Salvadó

**INSTITUT
DE CULTURA
DE L'AJUNTAMENT
DE BARCELONA**

**TINENT D'ALCALDE
DE CULTURA, CONEIXEMENT,
CREATIVITAT I INNOVACIÓ**
Jaume Ciurana

**GERENT DE L'ÀREA
DE CULTURA, CONEIXEMENT,
CREATIVITAT I INNOVACIÓ**
Marta Clari

**DIRECTOR DE PROMOCIÓ
DELS SECTORS CULTURALS
DIRECTOR DE LA VIRREINA
CENTRE DE LA IMATGE**
Llucià Homs

GUIA DE L'EXPOSICIÓ

TEXTOS
Sabel Gavaldon

TRADUCCIONS
Marta Milian
Patricia Salvadó

CORRECCIONS
Hannah Battershell
Damien Dillon

**DIRECCIÓ CREATIVA
I SISTEMA GRÀFIC**
cordova — canillas

IMPRESSIÓ
El Tinter, Barcelona
en una edició de 3000
exemplars

COL·LABORADORS
El Tinter

Dipòsit legal: B.28283-2013

S'han fet totes les gestions per
identificar els propietaris dels
drets d'autor. Qualsevol error
o omissió accidental haurà
de ser notificat per escrit als
editors i serà corregit en la
mesura possible.

© Edició 2013: Institut de
Cultura de l'Ajuntament de
Barcelona

Text: (CC) BY-NC-ND - Sabel
Gavaldon

© Imatges: els autors

www.bcn.cat/lacapella

EXPOSICIÓ

La Capella, Barcelona

COMISSARI
Sabel Gavaldon

ARTISTES
Erick Beltrán, Pauline Boudry /
Renate Lorenz, Mark Leckey,
Jaume 'Mal' Ferrere Vazquez
& R. Marcos Mota, Karen
Mirza & Brad Butler, Ultra-red

DIRECTOR
Oriol Gual i Dalmau

**JURAT I SEGUIMENT
DELS PROJECTES**
Alex Brahim
Soledad Gutiérrez
Rubén Verdú

COORDINACIÓ
Montserrat Rectoret i Blanch

PRODUCCIÓ TÈCNICA
qwerty

MUNTATGE
Manubens i associats
Disseny i muntatge
d'exposicions

FUSTERIA
Labour Crafts and Arts

**DISSENY DE
MOBILIARI D'ARXIU**
Eva Fàbregas

DISSENY GRÀFIC
Folch Studio

**TRADUCCIÓ
DE CONTINGUTS**
Discobole, SL
Patricia Salvadó
Marta Milian

GRÀFICA
Maud Gran Format

COMUNICACIÓ
Angels Queralt

PREMSA
Departament
de premsa de l'ICUB

COL·LABORADORS
HANGAR.org
MACBA
Cafè Schilling
Sabaté Print Everything

HANGAR.
ORG

MAC
BA
MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

café
SCHILLING

「sabate」
PRINT EVERYTHING

el tinter
Comunicació

Hospital 56, 08001, Barcelona, T. 93 442 71 71
De dimarts a dissabte de 12h a 14h i de 16h a 20h
Diumenges i festius d'11h a 14h — Dilluns tancat.

[bcn.cat/
lacapella](http://bcn.cat/lacapella)

facebook.com/lacapellabcn
twitter.com/lacapellabcn