

Recorriendo los callejones: fierce pussy y el paisaje del disenso

POR / BY

Martabell Wasserman

93

Wander the Alleys: fierce pussy and the Landscape of Dissent

Después de que la policía expulsara a la fuerza de Zuccotti Park a los manifestantes de Occupy Wall Street (OWS) y los mantuviera después a raya con ayuda de vallas, los medios de comunicación no tardaron en proclamar la muerte del movimiento sin molestarse siquiera en comprobar si aún le quedaba aliento. Como Andrew Ross Sorkin escribió en el *New York Times*, “no será más que un asterisco en los libros de historia, si es que llega a mencionarse”.¹ Los interesados en que el negocio siga como está dejaron escapar —en papel y por las ondas— un suspiro colectivo de alivio ante la supuesta desaparición de OWS. Al perder acceso al espacio físico como lugar de discurso público, el movimiento se volvió, por defecto, menos poroso y accesible para quienes no pertenecían a sus estructuras centrales. Pero cuando el huracán Sandy devastó el noreste de los Estados Unidos, Occupy Wall Street volvió a salir a la superficie para liderar los esfuerzos de respuesta en barrios de ingresos bajos descuidados por el gobierno.

Redes de resistencia florecen bajo tierra y se hacen visibles en épocas de crisis. Si la resistencia aflora en paisajes de apatía supuestamente estériles en tiempos de hibernación, ¿cómo saber dónde se encuentran sus raíces? A menudo, la investigación sobre el terreno en

busca de disidentes se acompaña de la sensación de que nuestros sentimientos de descontento con el statu quo son, en sí mismos, separadores. Y cuando conseguimos al fin ver que nuestras preocupaciones y deseos vuelven a nosotros, esas emociones se convierten en la materia prima con la que movilizar la resistencia.² Desde 1991, el colectivo artista/activista conocido como fierce pussy viene ofreciendo ejemplos de cómo conquistar espacios para facilitar desde una perspectiva lesbiofeminista esos procesos interrelacionados de formación del yo y de la comunidad, creando señales que guíen a sus compañeras de viaje y apunten a lugares inesperados donde disenso y placer se encuentren.

Recurriendo a técnicas de bricolaje casero y baja fidelidad, fierce pussy ha llevado a cabo intervenciones en algunas de las categorías culturales más inamovibles, como la identidad, la historia, la protesta y el espacio público. Además de Nancy Brooks Brody, Joy Episalla, Zoe Leonard y Carrie Yamaoka —las cuatro componentes originales que continúan trabajando juntas— otras participantes en ese fluyente colectivo fundado a principios de los noventa son Pam Brandt, Jean Carlomusto, Donna Evans, Alison Froling y Suzanne Wright. Y aunque todas se conocieron a través de redes sociales informales de

After police forcibly evicted and then barricaded Occupy Wall Street protestors from Zuccotti Park, the media were quick to pronounce the movement dead without so much as listening for a pulse. As Andrew Ross Sorkin wrote in the *New York Times*, “it will be an asterisk in the history books, if it gets a mention at all.”¹ Those with a stake in business as usual let out a collective sigh of relief, in print and over the airwaves, at the supposed disappearance of OWS. By no longer having access to physical space as a site of public discourse, the movement by default became less porous and accessible to those not embedded in its core structures. But when Hurricane Sandy devastated the northeast of the United States, Occupy Wall Street rose to the surface again to lead the response effort in lower-income neighborhoods that had been neglected by the government.

Networks of resistance flourish underground, becoming visible in times of crisis. If resistance erupts in seemingly barren landscapes of apathy, in periods of hibernation, how does one know where to look for its roots? Scouring this terrain for counterpublics is often accompanied by a sense that our feelings of discontent with the status quo are inherently isolating. When we’re eventually able to see our concerns and desires reflected back to

us, these emotions become the raw material for mobilizing resistance.² Since 1991, the artist/activist collective known as fierce pussy has provided examples of how to carve out space to facilitate these tandem processes of self- and community-formation from a lesbian-feminist perspective. They have created signposts for their fellow travelers, pointing to unexpected places where dissent and pleasure meet.

Using lo-fi, do-it-yourself techniques, fierce pussy has made interventions into some of the most stubborn cultural categories, including identity, history, protest, and public space. In addition to Nancy Brooks Brody, Joy Episalla, Zoe Leonard, and Carrie Yamaoka, the four original members who continue to work together, participants in the fluid collective of the early 1990s included Pam Brandt, Jean Carlomusto, Donna Evans, Alison Froling, and Suzanne Wright. They knew each other through informal social networks of queers and artists, but the formation of fierce pussy was in large part catalyzed and realized through their common experience of activism in ACT UP New York (AIDS Coalition to Unleash Power) during the early years of the AIDS crisis.

queers y artistas, la formación de fierce pussy se vio en gran medida favorecida por las vivencias compartidas como activistas de ACT UP New York (AIDS Coalition to Unleash Power) durante los primeros años de la crisis del SIDA.

ACT UP es un movimiento no jerárquico que se autodefine como “un grupo diverso y no partidista unido en la furia y comprometido con el recurso a la acción directa para acabar con la crisis del SIDA”.³ Mientras los supuestos expertos de los ámbitos de la salud pública, la investigación médica y el gobierno ignoraban la creciente mortalidad provocada por la crisis del SIDA, los miembros de ACT UP fueron capaces de afirmar su capacidad de intervención y cambio formándose ellos mismos en el elaborado aparataje de esos discursos para plantear unas exigencias concretas y alcanzables. Utilizaron la performance y al agit-prop como vías para llamar la atención y generar respuestas mediáticas. Dentro de esa línea, en 1987 ACT UP identificó Wall Street como un centro simbólico y físico del poder en el que la inacción gubernamental convergía con la influencia de las grandes corporaciones, convirtiéndolo en lugar de protesta contra las compañías farmacéuticas que controlan el coste de las medicinas que combaten el VIH y el SIDA así como el

acceso a las mismas. En 1989, ACT UP cerró la Bolsa de Nueva York tras simular el comportamiento de los agentes de bolsa para acceder a ella. Crearon un espectáculo consistente en el lanzamiento al aire dinero falso con un texto que rezaba “los hombres blancos heterosexuales no contraen el SIDA. No te confíes” y desplegando una pancarta desde el balcón VIP donde se leía “VENDE WELCOME”. Días después de la acción, Burroughs Wellcome, la empresa farmacéutica fabricante de AZT, redujo los 10000 dólares de coste anual por paciente.

La protesta y la visualización colectiva de nuevas posibilidades se han visto oscurecidas tanto en el pasado como en el presente. El activismo cultural de hoy, como el film de 2012 de Jim Hubbard y Sarah Schulman *United in Anger*, lucha por elevar esas y otras historias de resistencia más allá de la condición de asterisco dentro del canon dominante de la historia estadounidense.

Las lesbianas desempeñaron un gran número de papeles cruciales en ACT UP, incluyendo su participación en la edición de *Women, AIDS and Activism*, primer libro publicado sobre el tema. Formaron grupos basados en la afinidad que pusieron en escena acciones dirigidas a obligar al Centro de Control de Enfermedades a cambiar

ACT UP is a non-hierarchical movement that defines itself as “a diverse non-partisan group united in anger committed to using direct action to end the AIDS crisis.”³ While the supposed experts in the fields of public health, medical research, and government ignored the rising death toll of the AIDS crisis, members of ACT UP were able to assert their agency by educating themselves in the elaborate apparatuses of these discourses in order to propose specific, achievable demands. They used performance and agit-prop to command attention and affect media responses. For example, in 1987, ACT UP identified Wall Street as a symbolic and physical center of power where government inaction and corporate influence intersected. It became a site for protests against pharmaceutical companies controlling the cost of and access to drugs for HIV and AIDS. In 1989, ACT UP shut down the New York Stock Exchange, mimicking the performance of brokers in order to gain entrance. They created a spectacle by throwing fake money with a text that included the message “white heterosexual men don’t get AIDS, don’t bank on it” and by dropping a banner from the VIP balcony reading “SELL WELCOME.” Burroughs Wellcome, the pharmaceutical company producing AZT, lowered the \$10,000 annual per patient cost within days of the action.

Protest and the collective imagining of new possibilities are obscured both in the past and present. Cultural activism today, such as Jim Hubbard and Sarah Schulman’s 2012 film *United in Anger*, is fighting to elevate these and other stories of resistance beyond the status of an asterisk in the dominant canon of United States history.

Lesbians played many crucial roles in ACT UP, including participating in the editing of *Women, AIDS and Activism*, the first book published on the subject. They formed affinity groups that staged actions to prompt the Center for Disease Control to change the medical definition of the virus to include women. While they worked to make the very real issue of AIDS and women visible, the culture of the disease was, for practical and political reasons, focused on gay male sexuality. As Ann Cvetkovich describes in *An Archive of Feeling*, lesbians often played the role of the caregiver, tending to their dying brothers. Thus, there were specific personal, psychic, and political tolls for lesbians responding to the AIDS crisis. fierce pussy emerged from these conditions and sought to address their grievances and pleasures in the public sphere. By doing so they created a space for themselves to explore activist

la definición del virus para incluir en ella a las mujeres. Mientras ellas trabajaban para visibilizar la problemática real del SIDA y las mujeres, la cultura de la enfermedad se centraba, por razones prácticas y políticas, en la sexualidad gay masculina. Como Ann Cvetkovich relata en *An Archive of Feeling*, las lesbianas representaron muchas veces el papel de cuidadoras, atendiendo a sus hermanos agonizantes. En ese sentido, las lesbianas que respondieron a la crisis del SIDA hubieron de pagar un peaje personal, psíquico y político muy concreto. Hija de aquellas condiciones, fierce pussy buscó abordar sus alegrías y sus penas en la escena pública creando, al hacerlo, un espacio propio en el que explorar las posibilidades activistas perpendiculares a la cultura de crisis en que el colectivo estaba inmerso.

Transformar la esfera pública en lugar de identificación lésbica requiere un tipo de imaginación fantástica que nos obliga a vernos como heroínas, reconfigurando un espacio concebido precisamente para eliminar esa posibilidad. El trabajo de fierce pussy elude interrogantes acerca de cómo alcanzar la visibilidad y la aceptación en dichos términos, insistiendo en que son sus vidas como *queers* y radicales las que invalidan dichas condiciones y no lo contrario. Armadas de unas fotocopiadoras apro-

piadas, de viejas máquinas de escribir, cubos de engrudo y de la determinación de reescribir la ley, fierce pussy creó unos pósteres que invertían, subvertían y pervertían la lógica de las aceras de Manhattan.

Su primer grupo de pósteres contenía listas de términos peyorativos reconvertidos en sitios de resistencia. Un texto declaraba: “¡SOY / lesbi/ camionera/ perversa/ novia/ machorra/ hermana/ tortillera/ Y ESTOY ORGULLOSA!”. Una iteración posterior sustituía el “ESTOY ORGULLOSA” por un “Y TÚ TAMBIÉN”. Con frecuencia, las políticas de identidad se reducen al tratamiento de la mismidad y la exclusividad. Al crear listas de identificaciones que incluyen ejemplos como el de soy “marimacho” o “femme”, fierce pussy desmontaba esas asunciones. Términos como “pervertida”, “amazona” o “queer” permitían que los pósteres funcionaran como lugares de identificación cruzada y construcción de alianzas, convirtiendo la identidad en un lugar para el juego y ampliando los límites sin dejar de mantener un compromiso con las especificidades de la vivencia lesbiana.

La siguiente serie de pósteres, realizada en 1991-92, utilizó la figura de la niña *queer* para cuestionar asunciones sobre normalidad, familia y formación de identidad.

possibilities perpendicular to the culture of crisis in which they were immersed.

Transforming the public sphere into a site of lesbian identification requires a type of fantastical imagining. It asks us to picture ourselves as heroines, reshaping space that has been carved to excise this possibility. fierce pussy’s work side-steps questions about how to achieve visibility and acceptance on these terms by insisting that their lives as queers and radicals invalidate these conditions and not the other way around. With appropriated Xerox machines, old typewriters, buckets of wheat paste, and a willingness to rewrite the law, fierce pussy created posters that inverted, subverted, and perverted the logic of Manhattan’s sidewalks.

Their first set of posters contained lists of derogatory terms repurposed as sites of resistance. As one text read, “I AM A/ lezzie/ butch/ pervert/ girlfriend/ bulldagger/ sister/ dyke/ AND PROUD!” Another, later iteration swapped “AND PROUD” for “AND SO ARE YOU.” Identity politics often gets reduced to being about sameness and exclusivity. By creating lists of identifications, including examples I am “mannish” and “femme” in one

list, fierce pussy dislodged these assumptions. Terms like “pervert,” “amazon” and “queer” allow the posters to serve as sites for cross-identification and coalition building. They make identity a site of play, pushing at its borders while maintaining a commitment to the specificities of lesbian experience.

Their next set of posters, made in 1991-2, used the figure of the queer child to interrogate assumptions about normalcy, family, and identity formation. The child became a political actor, fantasy and play became strategies for resistance. As theorist Eve Sedgwick states, it is the work of queer adults, “to keep faith, with the vividly remembered promises made to ourselves in childhood, promises to make invisible possibilities and desires visible; to make the tacit things explicit, to smuggle queer representation where it must be smuggled and, with the relative freedom of adulthood, to challenge the queer-eradicating impulses frontally where they are to be so challenged.”⁴⁴ Mining their personal archives for baby and childhood photos, they framed grainy black-and-white images with text such as “muffdiver” and “dyke.” A snapshot with a border reading “JUL 59” features two girls playing in the grass. One girl is topless and in pigtails, grinning at the

La niña se convirtió en actor político y la fantasía y el juego en estrategias de resistencia. Como afirma la teórica Eve Sedgwick, corresponde a los adultos *queer* “mantener la fe con las promesas vivamente recordadas que se nos hicieron en nuestra infancia, promesas de hacer visibles las posibilidades y deseos invisibles; hacer explícito lo tácito, contrabandear la representación *queer* allá donde haya que contrabandearla y —con la libertad relativa que da la edad adulta— desafiar frontalmente los impulsos dirigidos a erradicar lo *queer* allá donde haya que desafiarlos”.⁴ Explorando sus archivos personales en busca de sus fotos como bebés y como niñas, enmarcaron sus granuladas imágenes en blanco y negro con leyendas como “cometortas” o “tortillera”. En una instantánea con un borde en el que se lee “JUL 59” se ve a dos chicas jugando en la hierba. Una de ellas, en topless y con trenzas, sonríe a la cámara, mientras a su lado la otra hace el spagat con una sonrisa traviesa. El texto dice: “Tenía sueños recurrentes con la chica de la puerta de al lado”.

La niña ha sido, y sigue siendo, un sitio de proyección de ansiedad sobre la sexualidad. La mayoría de edad de fierce pussy coincidió con la campaña de Anita Bryant “Save Our Children” (Salvad a nuestros niños), en la que la activista [contra los derechos de los gays] combatía

las leyes que defendían la no discriminación de los gays en el estado de Florida. En su campaña de 1977, declaró: “Como madre sé que los homosexuales no son biológicamente capaces de tener niños; por eso, tienen que reclutar a los nuestros”.⁵ El legado de esa lógica conservadora impregnó el discurso de la crisis del SIDA. Mientras la respuesta del gobierno dio muestras de un retraso criminal y, cuando se produjo, fue inadecuada, al Senado parecía sobrarle tiempo para debatir los efectos sociales del material “obsceno” producido por artistas gays. Como el Senador Jesse Helms afirmó sobre la polémica: “El pueblo americano siente repugnancia ante la idea de dar dinero del contribuyente a artistas que promueven insidiosamente la homosexualidad”. En 1989, la exposición *The Perfect Moment* de Robert Mapplethorpe se descolgó de la Corcoran Gallery of Art de Washington provocando un amplio debate sobre las subvenciones gubernamentales a las artes que giró en torno a las conexiones que Helms y otros hacían entre pedofilia y homosexualidad y el potencial efecto corruptor de las imágenes sobre la infancia.

La imagen de una sonriente bebé de rollizos brazos, que luce un vestidito a rayas con apliqués de cereza y bajo la que se lee la palabra “dyke” (bollera), arroja al espectador

camera, while the other is doing a split by her side with a mischievous smirk. The text reads, “She had recurring dreams about the girl next door.”

The child has been, and continues to be, a site of projection for anxiety about sexuality. fierce pussy came of age during Anita Bryant’s “Save Our Children” campaign, in which she fought against non-discrimination laws for gay people in the state of Florida. During her 1977 campaign, Bryant claimed, “As a mother, I know that homosexuals, biologically cannot reproduce children; therefore they must recruit our children.”⁵ The legacy of this conservative logic permeated the discourse of the AIDS crisis. While the government’s response was criminally delayed and then inadequate, the Senate nevertheless apparently had ample time to discuss the social effects of “obscene” material produced by gay artists. As Senator Jesse Helms said of the controversy, “The American people ... are disgusted with the idea of giving the taxpayers’ money to artists who promote homosexuality insidiously and deliberately.” In 1989, Robert Mapplethorpe’s show *The Perfect Moment* was taken down from the Corcoran Gallery of Art in Washington DC, prompting widespread debate over govern-

ment funding for the arts, orbiting around connections Helms and others were making between pedophilia and homosexuality and the potential corrupting effect of images on children.

A baby in a pinstripe dress with cherry appliqués, pudgy-armed and smiley with the word “dyke” underneath her, reflects deep-seated cultural anxiety back to the viewer. fierce pussy employed their personal archives, making interventions into the cultural moment they were operating in but also projecting it backwards into the post-war epoch when the “American Dream” of the nuclear family was disseminated through mass culture. ACT UP, Riot Grrrrl, and other subcultures responded to the backlash of the culture wars by subverting conservative fantasies of family values. In fierce pussy’s posters the baby dyke saves herself from being interpolated by regimes of normalcy.

While significant representational space has been pried open for and by the queer child, she is still followed by immense anxiety. This was evidenced by the response to one of fierce pussy’s contributions to *ACT UP New York: Art, Activism and the AIDS Crisis, 1987-1993*, curated by

una ansiedad cultural bien asentada. Utilizando sus archivos personales, fierce pussy efectuó intervenciones en el momento cultural en el que el grupo trabajaba, pero proyectándose asimismo hacia atrás, hacia aquellos años de posguerra en los que el “sueño americano” de la familia nuclear se difundió a través de la cultura de masas. ACT UP, Riot Grrrrl y otras subculturas respondieron al contragolpe de las guerras culturales subvirtiendo esas fantasías conservadoras de valores familiares. En los pósteres de fierce pussy, aquella bebé bollera se salva a sí misma de verse cuestionada por regímenes de normalidad.

Y aunque se ha forzado la apertura de un importante espacio representacional por y para la niña *queer*, a esta todavía le acompaña una ansiedad inmensa como demuestra la respuesta a una de las aportaciones de fierce pussy a *ACT UP New York: Art, Activism and the AIDS Crisis, 1987-1993*, una muestra comisariada en 2009 por Helen Molesworth y Claire Grace y celebrada en la Universidad de Harvard. En ella, fierce pussy creó tres instalaciones *site-specific* en cuartos de baño, totalmente forrados a modo de papel pintado con los pósteres de listas de identificación del grupo. Contraviniendo los deseos de las comisarias y las artistas, la universidad colocó en las puertas de los baños la siguiente nota de descargo:

Este cuarto de baño contiene una obra de arte *site-specific* que trata de género y sexualidad y forma parte de la exposición *ACT UP New York: Activism, Art and the AIDS Crisis, 1987-1993*, que se muestra en el Carpenter Center for the Visual Arts. Es posible que los padres y tutores de niños de edad escolar deseen examinar antes la pieza. En las plantas segunda y tercera de este edificio hay cuartos de baño alternativos.

Las instalaciones de aquellos cuartos de baño giraban en torno a un póster que retrataba en blanco y negro una clase de tercer grado, enmarcada por el siguiente texto “¿Eres chico o chica?”. El póster se hace eco de las formas en las que los niños vigilan las normas de género y sexualidad, acosando a quienes no se ajustan a ellas como medio de denuncia pública de cualquier tipo de deseo *queer* entre ellos. El matonismo acabó reconociéndose como una crisis cultural cuando su extensión a la esfera virtual hizo el número de víctimas imposible de ignorar. La instalación ponía el acento en las conexiones entre el comportamiento de los adultos y el de los niños, demostrando hasta qué punto se imitan mutuamente. Mientras la conquista del cuarto de baño encarnada por los pósters planteaba la provocación retórica de convertirlos en lugar de placer, aquel “¿Eres chico o chica”

Helen Molesworth and Claire Grace in 2009 at Harvard University. fierce pussy created three site-specific installations in bathrooms in which they completely wallpapered the spaces with their list identification posters. Against the wishes of the curators and artists, the bathroom doors were labeled by the university with the following disclaimer:

This restroom contains a site-specific artwork dealing with gender and sexuality that is part of the exhibition *ACT UP New York: Activism, Art and the AIDS Crisis, 1987-1993*, on view at the Carpenter Center for the Visual Arts. Parents and guardians of school-age children might want to preview the work. Alternative restrooms can be found on the 2nd and 3rd floors of this building.

The bathroom installations centered around a poster of a black-and-white portrait of a third-grade class, framed by text asking “Are you a boy or a girl?” The poster resonates with the ways in which children police norms of gender and sexuality, bullying those who don’t comply as a way of publicly denouncing any type of queer desire in themselves. Bullying became recognized as a cultural crisis when its extension into the virtual sphere made its death toll impossible to ignore. The

installation insisted upon the connections between the behavior of adults and the behavior of children, demonstrating the ways in which they mirror each other. Simultaneously, the queer reclamation of the bathroom performed by the posters pried open the rhetorical taunt to transform it into a site of pleasure. “Are you a boy or a girl?” ask us to consider the roles we play, how we oscillate between them, and the deliciously queer potential of recognizing this.

“In some cases [former members] mourn the loss not so much of ACT UP itself as of a movement to which they can devote their energy and resources or through which they can manifest dissent,”⁶ Cvetkovich writes. *ACT UP New York: Art, Activism and the AIDS Crisis* responded to the lives lost and the culture that died with them in the period known as “the plague years,” by re-presenting the ephemera and tactics of ACT UP as material for contemporary protest. Two of the ways in which the curators enacted this were through reproducing posters as giveaways for the gallery, including a fierce pussy list and baby-dyke posters, and secondly by inviting fierce pussy to create site-specific installations that performed institutional critique in the present tense. fierce pussy recruited students to help them

invitaba a reflexionar sobre los roles que desempeñamos, sobre cómo nos movemos entre ellos y sobre el potencial deliciosamente *queer* de reconocerlo.

“En algunos casos [antiguas miembros] lamentan no tanto la pérdida de ACT UP en sí misma, como la de un movimiento al que dedicar su energía y recursos o a través del cual expresar su discrepancia”,⁶ escribe Cvetkovich. *ACT UP New York: Art, Activism and the AIDS Crisis* respondía a las vidas perdidas y a la cultura que murió con ellas en el periodo conocido como “los años de la plaga”, re-presentando los elementos efímeros y las tácticas de ACT UP como un material de protesta contemporánea. Dos de las formas de las que las comisarias se sirvieron para plantearlo fue reproduciendo carteles de sala para llevar a casa, incluyendo entre ellos el póster de la lista y el de la niña bollera de fierce pussy; y en segundo lugar invitando a fierce pussy a crear instalaciones *site-specific* que escenificaran una crítica institucional en el presente. fierce pussy enroló a estudiantes para que les ayudaran en el proceso de montaje, para enseñarles técnicas —como la fabricación de engrudo— y para que participaran en unos informales intercambios intergeneracionales.

Herstory [la historia desde la perspectiva feminista] es un lugar de juego y potencialidad que fierce pussy ha explorado continuamente en su obra. Desconfiando, como no podía ser de otro modo, de las narrativas del progreso, en sus visitas al pasado con frecuencia reconocen a pioneras del radicalismo como coetáneas. Por ejemplo, un póster de 1993 mostraba una sufragista flanqueada por dos oficiales de policía y un texto en el que se leía: “1906, esta mujer fue arrestada por querer el derecho al voto. 1993, ¿cuántas mujeres perderán sus empleos, hogares o niños por ser lesbianas?”. Como fierce pussy, la sufragista reivindicaba su espacio dentro del discurso político creando un espectáculo visual en la calle. Las manchas de la reproducción fotocopiada de la imagen hacen visible la distancia temporal. Mientras la mirada de la policía elude la cámara, la sufragista, apretando sus alados brazos, mira directamente al frente. Debajo de sus pies, enfundados en unas botas, un texto diminuto reza “fierce pussy”, identificándola así como una hermana por largo tiempo perdida. El póster alude a la contradictoria relación del feminismo con la *herstory* y transmite simultáneamente una sensación melancólica ante la ausencia de cambio y otra electrizante ante el descubrimiento de las posibilidades planteadas en el pasado.

with the installation process as well as to teach skills, such as wheat pasting, and to participate in informal cross-generational exchanges.

Herstory is a site of play and possibility that fierce pussy has continually explored in their work. Necessarily suspicious of progress narratives, their turns towards the past often identify earlier radicals as their contemporaries. For example, a 1993 poster featured a photo of a suffragette flanked by two police officers and a text that read: “1906, this woman was arrested for wanting the right to vote. 1993, how many women will lose their jobs, homes, or kids for being a lesbian?” Like fierce pussy, the suffragette demanded her place in political discourse by creating visual spectacle in the street. The smudges of the photocopied reproduction of the image render temporal distance visible. While the gaze of the police darts away from the camera, the suffragette, gripping her wing-like arms, looks directly ahead. Underneath her booted feet, a tiny text reads “fierce pussy,” identifying her as a long-lost sister. The poster speaks to the feminist’s contradictory relationship to herstory. The poster has both a melancholic pull from lack of change and the electric charge of rediscovering possibilities posited in the past.

The historical bent of fierce pussy’s work is exemplified by *Mining the Archive*, a series of projects they produced during their 2009-2010 residency at the Lesbian Herstory Archives in Brooklyn. The LHA, founded in 1972, is a non-hierarchical collective run by a small staff and many volunteers. Its original home was in the apartment of Joan Nestle and Deborah Edel. Cataloging and organizing material together in that space facilitated the informal sharing of information and experiences. “Many women came to volunteer nights just to hear Mabel [Hampton] tell her tales of the drag balls in Harlem and her version of the wild parties of the Harlem Renaissance.”⁷ The relational aesthetics of LHA predates the rise of the concept in contemporary art. The Archives eventually acquired a building for their collection, but one of the ways fierce pussy enacted the institution’s herstory during their residency was by using it as a site for a series of two salons.

Each event featured three additional artists who were invited to produce work at the LHA. fierce pussy consciously sought individuals who worked in different mediums and came from different generational standpoints. Free and open to the public, the salons reiterated the importance of skill exchange, conversation, and women-identified space in feminist praxis. At one of the events,

Mining the Archive, una serie de proyectos producidos por fierce pussy durante una residencia llevada a cabo por el grupo entre 2009-2010 en Lesbian Herstory Archives de Brooklyn, ejemplifica la orientación histórica del colectivo. Fundado en 1972, LHA es una agrupación no jerárquica gestionada por una pequeña plantilla y un gran número de voluntarias. Su sede original estuvo en el apartamento de Joan Nestle y Deborah Edel, donde la catalogación y organización de material que emprendieron facilitó el intercambio informal de información y vivencias. “Muchas mujeres acudían a las noches de voluntarias solo para oír a Mabel [Hampton] relatar sus anécdotas de bailes *drag* en Harlem y su versión de las fiestas salvajes del Renacimiento de aquel barrio”.⁷ La estética relacional de LHA se anticipa al surgimiento del concepto dentro del arte contemporáneo. Con el tiempo, el colectivo adquirió un edificio para su colección, pero una de las formas en las que fierce pussy representó la *herstory* de la institución fue utilizándolo durante su residencia como espacio para un ciclo de dos salones.

Cada uno de los eventos se centró en otras tres artistas, invitadas a producir obra en LHA. De forma consciente, fierce pussy buscó personas que trabajaran en distintos medios y con diversas perspectivas generacionales.

De acceso gratuito y abiertos al público, los salones reiteraban la importancia que para la praxis feminista tienen el intercambio de aptitudes, la conversación y el espacio identificado con la mujer. En uno de los eventos, la artista Linda Matalon creó una obra que implicaba preparar sopa y servirla en cuencos de pan caseros sobre unos manteles individuales de lino hechos a mano. En el mismo evento, Ginger Brooks Takahashi brindaba la posibilidad de trabajar en su obra en progreso *An Army of Lovers Cannot Fail* (Un ejército de amantes no puede fracasar), un proyecto que invita a los visitantes a trabajar en colaboración en sesiones conjuntas de tejido de colcha dentro de escenarios que van de patios de viviendas a museos, estimulando lo que ella ve como las actividades más políticas: la construcción de una comunidad y el diálogo.⁸ La obra conjuga en el presente el uso de la artesanía y lo hecho a mano, de gran fuerza histórica en el arte feminista.

La residencia en LHA funcionó también como una retrospectiva de trabajos anteriores de fierce pussy. Las placas indicadoras de calles colocadas en torno a la sede de LHA en la intervención de fierce pussy en la marcha del Orgullo Gay de Nueva York de 1992 abordan de manera especial al uso de la *herstory* en la estética feminista.

artist Linda Matalon created an artwork that involved making soup and serving it in homemade bread bowls on handmade linen placemats. At the same event Ginger Brooks Takahashi facilitated work on her on-going piece “An Army of Lovers Cannot Fail.” Takahashi’s project invites people to work together on a quilt together settings ranging from backyards to museums, encouraging what she sees as the foremost political activities: community-building and dialogue.⁸ The work weaves the historically potent use of craft and the handmade in feminist art into the present tense.

The residency at the LHA also functioned as a retrospective of fierce pussy’s earlier work. The street signs placed around the Archives from fierce pussy’s intervention at 1992 New York City Pride parade particularly speak to the use of *herstory* in feminist aesthetics. The night before the parade, fierce pussy illicitly renamed all the major intersections along the route, stenciling sidewalks with spray paint and affixing hand-painted plaques with wire over the official signs. They risked arrest in order to insist upon the importance of grassroots activism at a point when Pride was directing queer politics towards sanitization and commodification. The renaming included

“Joan Nestle Blvd,” “Audre Lorde Lane,” “Mabel Hampton Drive,” and “Tomboy Turnpike.” The march of progress that Pride parades have come to symbolize was reoriented towards a lesbian history.

During their residency, fierce pussy was drawn to the LHA’s extensive collection of lesbian pulp novels, in particular from the period from 1940-1970. The graphics and images on the covers made the books satisfying and titillating as visual objects, but proved to be disappointing as texts in which lesbian love was often directly correlated with tragedy and failure. The disconnect between their desires for the text and the realities of what they represented ultimately proved to be a productive space from which their piece *gutter* emerged. *gutter*, a word that among other things references the white space formed by the inner margins of two facing pages, is a series of installations composed of posters of redacted texts from these sources. Using the LHA’s Xerox machine, they copied pages from the books to use as a medium for rewriting lesbian longing into history. With markers, pencils, and white-out, they circled, erased, or emphasized words to create new narrative meanings. *gutter* produced a range of affect in the text through the limited functions

La noche previa a aquella manifestación, fierce pussy renombró de manera ilegal todos los cruces importantes del itinerario, pintando aceras con espray y colgando con alambre unas placas pintadas a mano sobre las placas oficiales, arriesgándose a acabar detenidas por insistir en la importancia del activismo de base en un momento en el que el Orgullo enfocaba la política *queer* hacia la asepsia y la mercantilización. Entre las placas renombradas destacan “Joan Nestle Blvd”, “Audre Lorde Lane”, “Mabel Hampton Drive” y “Tomboy Turnpike”. Con ello, esa marcha de progreso que las manifestaciones del Orgullo han acabado encarnando se reorientaba hacia una historia lesbiana.

Durante su residencia, fierce pussy se sintió atraída por la vasta colección de novelas populares de tema lesbiano de LHA, en particular por las pertenecientes al periodo comprendido entre 1940 y 1970. Y aunque los gráficos y las imágenes de las cubiertas hacían de los libros unos objetos visuales placenteros y estimulantes, resultaban bastante decepcionantes por sus textos, en los que el amor lesbiano se vinculaba a menudo directamente con tragedia y fracaso. La desconexión entre sus aspiraciones en relación al texto y las realidades de lo que, en última instancia, representaban demostró ser un espacio fértil

del que surgiría su pieza *gutter*. El término inglés *gutter*, que entre otras acepciones designa el espacio blanco formado por los márgenes interiores de dos páginas confrontadas, es una serie de instalaciones compuesta de pósteres de textos redactados a partir de esas fuentes. Utilizando la fotocopidora de LHA, copiaron páginas de aquellos libros para usarlos como medio con el que reescribir el anhelo lesbiano en la historia. Con rotuladores, lápices y *tippex* fueron rodeando con círculos, borrando o subrayando palabras para crear nuevos significados narrativos. Usando las limitadas funciones de la máquina fotocopidora, *gutter* generaba en el texto toda una serie de efectos, *añadiendo una cualidad queer* al potencial de los objetos de oficina cotidianos, relegados al tan frecuentemente feminizado, y por tanto infravalorado, trabajo de la secretaria.

Además de volver la mirada a la historia, la de la lectura es otra práctica común en la que los *queers* se centran en momentos de aislamiento y anhelo político. Como fierce pussy afirma en su web, “muchas veces es en el acto de leer donde los jóvenes encuentran por primera vez posibles reflejos de su identidad. Desde ese primer momento en que se busca la palabra ‘lesbiana’ en el diccionario, las páginas de los libros ofrecen un espacio seguro y

of the copy machine, queering the potential of quotidian office supplies, relegated to the often feminized, and thus undervalued, labor of secretaries.

In addition to turning to history, reading is another common practice queers look to in moments of isolation and political longing. As stated by fierce pussy on their website, “it is often through the act of reading that young people first find possible reflections of their identity. From the first time one looks up the word ‘lesbian’ in the dictionary, the pages of books provide a safe and secret space to explore one’s fantasies, desire and identity.”⁹ The queer bookworm searches for an image of herself, or uses fiction as a site of play to cross-identify. The posters in *gutter* render the private space of the page public by transforming them into mural-sized installations. The shift in scale alters the individual experience of looking into a collective one of creating what you want to find.

The pulpy paperbacks with girl-on-girl action once occupied the same place in the supermarket checkout lines as the tabloids that have at various points since the 1990s validated lesbian existence. As one of fierce pussy’s 1993 posters declares, “lesbian chic my ass.” Below it, in graphic letters is the lament, “Fuck 15 minutes of fame.

We demand our civil rights. Now.” *gutter* redirects the male gaze’s role in the clusterfuck of mainstream lesbian visibility through the act of rewriting. One poster in the series crosses out nearly everything on the two pages in thick black marker, threading together “She had the girl/ bent her over the table / knickers down and skirt up / The girl took it well.” The marked up page queers the act of censorship. Perversity is reinscribed instead of being removed. The sparse page that now reads “wander the alley, frequent the bars, take on lover after lover” becomes a screen on which to project fantasy.

A picture slowly comes into focus. The perspective shifts as the distance between myself and the artwork collapses.

As I look at documentation of *We Recruit*, an installation at the Lesbian Herstory Archives, I immediately recognize the picture from a cell phone photograph I took on my first visit to the LHA, before I knew of fierce pussy’s work. The piece is an ascending lavender triangle created from T-shirts they curated from the Archives. The snapshot I had taken then was a close up of the text “LAVENDER MENACE” stenciled onto one of the shirts. It was a picture I needed to carry around with me in my pocket; for a long time it was the screensaver on my phone.

secreto en el que explorar las fantasías, el deseo y la identidad propios”.⁹ El ratón de biblioteca *queer* busca una imagen de sí o recurre a la ficción como lugar en donde jugar con la identificación cruzada. Los pósteres de *gutter* convierten el espacio privado de las páginas en un espacio público, transformándolas en instalaciones con dimensiones de mural. El cambio de escala altera la vivencia individual de mirar en la experiencia colectiva de crear aquello que aspiramos a encontrar.

Hubo un momento en el que aquella literatura barata de tapa blanda de acción chica-con-chica ocupaba el mismo lugar en los expositores situados junto a los cajeros de los supermercados que hoy ocupa esa prensa amarilla que, en varias ocasiones desde los años noventa, se ha encargado de validar la existencia lesbiana. Como uno de los pósteres de fierce pussy proclamaba en 1993, “lesbiana chic, ¡una mierda!”. Debajo, con caracteres gráficos, la queja: “A tomar por saco los 15 minutos de fama. Exigimos nuestros derechos civiles. Ahora”. Mediante el acto de la reescritura, *gutter* reorienta el papel de la mirada *masculina* en el maremágnum de la visibilidad lesbiana *mainstream*. Un póster de la serie tacha con un grueso rotulador negro prácticamente todo lo que figura escrito en las dos páginas, uniendo las frases que quedan

en un texto que dice: “Ella tenía a la chica / la tumbó sobre la mesa / las bragas bajadas, la falda levantada / La chica lo tomó bien”. La página tachada confiere cualidad *queer* al acto de la censura. En lugar de eliminarse, lo perverso se reinscribe. Esa página casi vacía que ahora reza “recorre el callejón, frecuenta los bares, toma una amante tras otra” se convierte en una pantalla sobre la que proyectar fantasía.

De pronto, una imagen se me hace poco a poco más nítida. La perspectiva cambia al desvanecerse la distancia que me separaba de la obra obra.

Al mirar la documentación de *We Recruit* (Nosotras reclutamos), una instalación en Lesbian Herstory Archives, reconozco de inmediato la imagen de una fotografía que tomé con mi móvil durante mi primera visita al lugar, antes de conocer el trabajo de fierce pussy. La pieza comisariada de los archivos consiste en un triángulo ascendente color lavanda creado a partir de unas camisetas. La instantánea que tomé es un primer plano del texto “LAVENDER MENACE” (Amenaza lavanda) impreso en una de esas prendas. Llevé aquella imagen en el bolsillo: durante mucho tiempo fue el salvapantallas de mi móvil.

I see in *We Recruit* my coming out process through the tracing of herstory. The references are now illuminated: the direct engagement with Bryant’s accusation repurposed as a point of pride, ACT UP’s appropriation of the pink triangle, the image that became its central rallying cry along with the slogan Silence = Death. One T-shirt has a graphic of hands making a triangle, something I recently learned was a symbol for the cunt in second-wave feminism through a teacher whose life gives me an example of how to be a fierce woman in the world. I see an embodied history of resistance in the empty silhouettes of the T-shirts. I see the countless acts of courage of making one’s self legible they reference and I see how they created space for the identity I am able to perform today.

1 Sorkin, Andrew Ross. “Occupy Wall Street: A Frenzy That Fizzled.” *The New York Times* 17 Sept. 2012.

2 See discussions of the Public Feelings Project in Cvetkovich, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham, NC: Duke UP, 2012.

3 *ACT UP New York*. Web. 28 Nov. 2012. <http://www.actupny.org/>.

4 Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke UP, 1993.

5 Meyer, Richard. *Outlaw Representation: Censorship & Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Oxford: Oxford UP, 2002.

6 Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke UP, 2003.

7 “The Lesbian Herstory Archives: History.” Web. 28 Nov. 2012. <http://www.lesbianherstoryarchives.org/history.html>

8 Takahashi, Ginger Brooks. “Quilting.” 2008. Web. 02 Dec. 2012. <http://brookstakahashi.com/taxonomy/term/59>.

9 “Fierce Pussy: Interview.” *Fierce Pussy: Interview*. Web. 28 Nov. 2012. <http://www.fiercepussy.org/www.fiercepussy.org/Interview.html>.

En *We Recruit* identifico, a través del rastreo de la *herstory*, mi propio proceso de salida del armario. Las referencias adquieren hoy sentido: la implicación directa con la acusación de Bryant reformulada como punto de orgullo; la apropiación por parte de ACT UP del triángulo rosa, la imagen que se convirtió en su grito de protesta central junto con el eslogan Silence = Death (Silencio = Muerte). Una camiseta presenta el dibujo de unas manos formando un triángulo, algo que solo recientemente supe que, en la segunda ola del feminismo, simboliza el coño, y lo supe por una profesora cuya vida me proporcionó el ejemplo de cómo ser una mujer rabiosa en el mundo. En las vacías siluetas de las camisetas veo la encarnación de una historia de resistencia, veo los incontables actos de valor de hacernos legibles a los que esas camisetas se refieren y veo cómo crearon un espacio para esa identidad que hoy soy capaz de representar.

1 Sorkin, Andrew Ross. "Occupy Wall Street: A Frenzy that Fizzled". *The New York Times*, 17 de septiembre de 2012.

2 Para los debates sobre Public Feelings Project ver Cvetkovich, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham, NC: Duke UP, 2012.

3 *ACT UP New York*. Web. 28 de noviembre de 2012. <http://www.actupny.org/>.

4 Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke UP, 1993.

5 Meyer, Richard. *Outlaw Representation: Censorship & Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Oxford: Oxford UP, 2002.

6 Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke UP, 2003.

7 "The Lesbian Herstory Archives: History". Web. 28 de noviembre de 2012. <http://www.lesbianherstoryarchives.org/history.html>

8 Takahashi, Ginger Brooks. "Quilting". 2008. Web. 2 de diciembre de 2012. <http://brookstakahashi.com/taxonomy/term/59>.

9 "Fierce Pussy: Interview". *Fierce Pussy: Interview*. Web. 28 de noviembre de 2012. <http://www.fiercepussy.org/www.fiercepussy.org/Interview.html>.