

De l'obsenitat a l'esenitat

Contrarepresentacions de la sexualitat a l'Estat espanyol
del tardofranquisme fins a l'actualitat



Saray Espinosa
Lluïsa Faxedas (tutora)

Universitat de Girona
Departament d'Història i Història de l'Art
Curs 2017-2018

A la Lluïsa, per haver sabut trobar aquest espai delicat
on poder treballar lliure, des de la confiança, sense saber-me sola.

A la xarxa, pels comentaris, correccions i aportacions.
Per compartir lluites, cerveses i cures.

Índex

[1] Introducció	
[1.1.] D'emplaçaments, qüestions i consideracions prèvies	–07–
[1.2.] De problematitzacions i problemàtiques metodològiques	–09–
[2] Pensar el cos des del sexe: rastres de flux filosòfic	–13–
[3] Contrarepresentacions de la sexualitat (I): Sanar la ferida. Una proposta genealògica	
[3.1.] De la lluita de dones a la lluita franquista	–23–
[3.2.] L'emergència d'un moviment: perillosament dissidents	–27–
[3.3.] L'autonomia lesbiana	–32–
[3.4.] Sidentitats i multituds queer	–35–
[4] Contrarepresentacions de la sexualitat (II): una proposta cartogràfica	
[4.1.] Viure i veure el sexe que no és	–39–
[4.2.] «Cuando hay demasiado poco arte y demasiadas infecciones»	–44–
[4.3.] I que esclatin els cossos: transformacions des dels feminismes	–53–
[4.3.1.] Assaltar la pornografia	–58–
[4.3.2.] I amb Sprinkle, la manada	–60–
[5] A mode de conclusió: confessions i alguna reflexió	–67–
[6] Referències bibliogràfiques	–71–



1. Introducció

L'objectiu d'aquest treball és cartografiar, posar en relació, un seguit de pràctiques artístiques contemporànies que es produeixen a l'Estat espanyol a partir de la dècada dels 70, coincidint amb la mort del dictador.

Hem decidit centrar el nostre camp d'estudi i anàlisi en un tipus de pràctiques artístiques molt concretes: les que es realitzen a partir de la presentació pública del cos sexual, des de la doble convicció que, d'una banda, és possible rastrejar una continuïtat estètica i discursiva directa entre totes elles, desafiant així la ficció historiogràfica segons la qual l'Estat espanyol funciona com una *tabula rasa*, sempre receptora d'experiències foranes, perquè seria incapaç de generar discursos i pràctiques pròpies pel que fa als feminismes i la lluita per l'alliberament sexual. D'altra banda, i en estricta relació, ens proposem demostrar com, de fet, una lectura relacionada de les pràctiques que hem esmentat permet observar com aquestes desenvoluparan un paper fonamental en la renovació de discursos i l'assoliment de la major part dels avenços en matèria de drets i llibertats socials en les darreries del segle XX a l'Estat espanyol.

1.1. D'emplaçaments, qüestions i consideracions prèvies

Hem decidit parlar de cos, carn i sexe, perquè ens sabem hereves de Foucault. D'ell hem agafat prestades les eines necessàries per entendre que el cos és un territori privilegiat per a l'exercici de poder, control i disciplina, amb tanta efectivitat que, encara avui, és al sexe a qui ens dirigim per formular preguntes sobre qui som¹. És també d'ell que hem après que *on hi ha poder, hi ha possibilitat de resistència*, i per això avui tornem a sentir la necessitat de dir, pensar i anomenar el sexe, fent-ho ara en primera persona del plural, des del convenciment que l'àmbit de la representació i la intervenció artística és més que mai un territori de trinxera. Un camp de batalla per a moltes de les persones que formem part de les mal anomenades minories sexuals.

El fet que el conjunt d'aquestes pràctiques artístiques tingui com a comú denominador l'exposició directa del cos sexual farà que haguem de passar i pensar obligatòriament la tensió entre els feminismes i la pornografia –i, per tant, la prostitució, ja que entenem que gran part de la polèmica en torn de si és possible una (re)presentació subversiva del cos de la dona neix en bona mesura de la confusió o connexió entre aquests temes i conceptes. El nostre objectiu, però, no serà entrar en detall en la polèmica sobre el que en el món anglosaxó es coneix com les *sex wars*: són moltes les autores que han escrit molt, en quantitat i qualitat, sobre aquesta qüestió². Sí que

¹ FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de Saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.L. (2006); p. 82.

² Només per citar-ne alguns, els textos canònics del feminisme per l'abolició de la pornografia seran DWORKING, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*, Nova York: Plume (1979) i MACKINNON, Catherine. *Only words*. Cambridge: Harvard University (1993). Defensant l'altra posició, el concepte de feminisme pro-sexe apareix per primera vegada recollit a WILLIS, Ellen. 'Lust Horizons. Is the women's movement pro-sex?', a *No More Nice Girls. Counter-Cultural Essays*. New England: Wesleyan University Press (1992) en què no només recull les crítiques al moviment anti-pornogràfic, sinó que també ressenya el conjunt de debats sobre el sexe i la sexualitat. Finalment, per la gran recepció que tindrà dins l'escena postporno barcelonina, ens

considerem important fer evident, d'entrada, el nostre posicionament sobre aquesta qüestió: estem convençudes que no es pot reconèixer part de raó en l'argumentari dels discursos i pràctiques feministes més reticents a la pornografia –a saber, que aquesta produeix i reproduïx maneres de concebre els cossos, les sexualitats i les pràctiques sexuals que denigren i cosifiquen la dona– al mateix temps que es nega el potencial subversiu de les intervencions que es puguin fer en aquest camp.

És també en aquest sentit que, si bé som sensibles a les moltes polèmiques i debats que susciten³, el conjunt del treball s'emplaça estrictament dins de les teories i pràctiques queer, no tant en termes d'adscripció teòrica i pràctica, sinó més aviat perquè si alguna cosa tenen en comú les pràctiques que estudiarem a continuació és la importància de la posició i capacitat d'enunciació. La voluntat de posar el cos directament a l'escena política, segurament des de la sospita que per moltes de nosaltres no es tracta d'una elecció simètrica: que els nostres cossos són ja, de fet, política, «cotidianos campos de batalla susceptibles de ser interpelados violentamente», però que també, gràcies a l'activisme i l'art, poden ser «cuerpos-resistencia que cortocircuiten las normatividades»⁴.

Al cap i a la fi, no és una casualitat innocent l'ambigüitat que envolta els conceptes amb què normalment s'han referit a nosaltres, les dissidents corporals del sexe i del gènere. Monstruós, dels verbs *moneo* (advertir) i *monstro* (mostrar): «Lo monstruoso evidencia lo que el orden social oculta y reprime, advierte así del peligro intrínseco que existe en el orden de la diferencia»⁵. Una ambivalència que també és present en allò obscè, amb dues accepcions: «la primera *ob* (hacia) y *caenum* (suciedad), y la segunda *ob* (hacia) y *scenus* (escena), es decir, el espacio que queda fuera de escena»⁶.

Aquest constituirà el primer dels eixos motors del treball: l'estudi del pas de *l'obsenitat a l'escenitat*. L'atenció a què passa quan tot allò, tots els cossos que havien estat pensats per quedar fora d'escena, perquè no poden ser representats, i sovint ni tan sols anomenats, com és el cas del cos lèsbic, decideixen representar-se. Presentar-se a través de l'espai privilegiat que suposa l'art, des de la generació de possibilitats d'

ampliar lo vivible [i hi afegim nosaltres: visible] para muchos sujetos que estaban excluidos: ampliar la posibilidad de ser más feliz, de vivir en

interessarà tenir en compte GRANADA, Israel i FOUCAULT, Michel. *Maravilloso, sexo y poder*. Barcelona: Anagal (2007).

³ Pel cas que ens ocupa, i només per situar-nos, ens resulta especialment interessant la presentació que en fa TRUJILLO, Gracia a '¿Y tú te defines como *queer*? Sobre genealogías situadas, debates y resistencias queer/cuir y transfeministas en el Sur (de Europa)' a VITERI, María Emelia i LAVINAS, Manuela (eds.) *Queering paradigms V. Queering narratives of modernity*. Oxford: Peter Lang (2016), però també, la sospita de VIDARTE, Paco. 'El banquete unikeersitario: disquisicions sobre el s(ab)er queer' a SÁEZ, Javier, VIDARTE, Paco i CÓRDOBA, David (eds.) *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Editorial Egales (2005).

⁴ GRUPO DE TRABAJO QUEER (ed.) *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* Madrid: Traficantes de Sueños (2005); p. 24.

⁵ ROSÓN, María i PLATERO, Raquel (Lucas). 'De 'la Parada de los Monstruos' a los Monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa' a *Feminismo/s*, n. 19, juny 2012, pp. 127-142; pp. 129-130.

⁶ EGAÑA, Lucía. *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Barcelona: Ediciones Bella Terra. (2017); p. 44.

espacios cada vez más simbólicos y reales, cada vez más amplios y productivos⁷.

1.2. De problematitzacions i problemàtiques metodològiques

Qualsevol aproximació a l'estudi de la història, moviments i pràctiques LGTBIQ i feministes de l'Estat espanyol exigeix, d'entrada, l'atenció a dos vicis historiogràfics molt estesos. En primer lloc, la tendència generalitzada per part de certes tendències historiogràfiques i activistes de l'Estat a buscar o intentar entendre la pròpia història a partir de models importats, negant així qualsevol oportunitat d'atendre les similituds i diferències entre el desenvolupament propi i l'estranger, o veure fins a quin punt part d'aquestes obeeixen a les especificitats històriques i socials pròpies d'un país marcat, com és el nostre, per l'experiència dictatorial. Des d'aquesta perspectiva de mitificació del que és estranger, s'acabaria per reproduir una lògica discursiva perversa que sistemàticament condemnaria el conjunt dels avenços per l'alliberament de gènere i sexual del nostre país a ser pensats des del retard o la insuficiència, quan no directament assimilats al context anglosaxó, nordamericà o francès.

Aquest fet, al seu torn, es veuria agreujat pel segon dels vicis a evitar: el mite de la Cultura de la Transició (CT), una aproximació històrica cada vegada més qüestionada per com de simplistes i interessats són els seus plantejaments, que busca establir l'any 1975 com un moment de ruptura total entre la cultura franquista i la democràtica⁸. Si bé és cert (i lògic) que la mort del dictador suposi un punt d'inflexió important en l'aparició i posterior articulació dels moviments des de les dissidències corporals, sexuals i de gènere, aquesta aproximació reduccionista a la història ens porta automàticament a desatendre, invisibilitzar i esborrar dels discursos les possibilitats de negociació i resistència que, de fet, sí que es produïen entre les comunitats de dones i de dissidències sexuals, en la seguretat que els proporcionava la intimitat de l'espai domèstic i/o clandestí.

Evidentment, no estem soles en aquesta tasca de reivindicar la contextualització dels processos de canvi dels moviments feministes, gais, lèsbics i queer de l'Estat espanyol. *Som nans a espatlles de gegants*: cada vegada són més les teòriques i investigadores que treballen des d'aquesta tensió que es produeix entre la necessitat de recuperar els noms i cognoms propis, esborrats dels discursos oficials, sense reproduir

⁷ VILA, Fefa. 'Caminando sobre la cuerda floja: nota sobre políticas *queer* en el Estado español' a SENTAMANS, Tatiana i TEJERO, Daniel. (eds.) *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes históricos en el Estado español. De la teoría a la práctica*. FIDEX. Grupo de Investigación Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo. Ecuaciones culturales y prácticas artísticas de la pluralidad de los placeres, las experiencias y/o las identidades. Departamento de Arte, Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas – Universidad Miguel Hernández de Elche (2009); p. 153.

⁸ Vegeu, per exemple, MARTÍNEZ, Guillem. *CT o la Cultura de la Transición*. Madrid: DeBolsillo (2016) o també, dins l'àmbit pròpiament artístic, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un projecte en col·laboració de diferents centres d'art (el Centro José Guerrero – Diputación de Granada; el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i la Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento) dirigit per Manuel Borja-Villel (1998-2008) que pretén problematitzar «la noción de consenso y normalización dominantes en las narraciones de la Transición, que por entonces arreciaban al coincidir con el 25 aniversario de la Constitución española de 1975» (CARRILLO, Jesús. 'Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los años 60 y 70' a *De la Revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* Madrid: MNCARS (2005); p. 11)

lògiques personalistes; de fer entre totes una història (de l'art) que treballi en xarxa, pronunciada de manera coral, amb totes les contradiccions i incoherències necessàries. La nostra és una història encarnada, que neix de la voluntat de dotar-se de veu i identitat pròpies, que vagin més enllà de la negació, patologització o prohibició de ser; o, en la seva versió contemporània, de l'assimilació o normalització amb què se'ns ha entès científicament i social⁹.

És en aquest sentit que se'ns fa interessant articular el treball a partir d'un doble moviment –o d'un de sol de caràcter doble, si es prefereix–, a mig camí entre la genealogia i la cartografia. Abans d'arribar a la dècada dels 90 –i amb ella a la irrupció de la sida i les multituds queer–, farem un exercici contextualitzat de rastreig i comprensió genealògica, intentant esbossar un mapa d'aliances, debats i estratègies de negociació, resistència i representació polítiques que s'aniran produint al territori ja abans de la mort del dictador. D'aquesta manera, pretenem dotar de sentit la proliferació de pràctiques artístiques que es produeix a partir del tombant de la dècada dels 80, un moment en què el cos social es deforma, literalment, a causa de la pandèmia de la sida. Així, doncs, com a eix motor de tot el treball hi haurà la voluntat de retornar aquestes pràctiques al context de comprensió i recepció que els pertoca, aquell que Paul B. Preciado anomena *glocal*, perquè el buit mediàtic i historiogràfic fa que moltes vegades (i encara ara) fins i tot artistes que treballen sobre pressupòsits, estètiques i discursos molt similars no es coneixin entre elles¹⁰.

L'altre eix motor d'aquest treball serà la hipòtesi segons la qual l'observació i posada en relació i context d'un seguit de pràctiques concretes demostra com, de fet, la presentació artística del cos servirà, a partir d'aquest moment, d'esperó en l'articulació i consolidació de les lluites de les minories socials a l'Estat espanyol, essent un punt clau per a la comprensió de la lluita contra l'homofòbia –legal en un primer moment, a partir de la lluita contra la Ley de peligrosidad y rehabilitación social (LPRS), però també social, amb l'auge homòfob causat per la pandèmia de la sida– així com per la lluita posterior per la despatologització del fet trans^{*11}, o també per les reivindicacions d'autonomia, sexual entre altres, de les persones amb diversitat funcional.

El nostre serà, doncs, un treball de caràcter essencialment híbrid –no sols a mig camí entre la genealogia i la cartografia, sinó també entre la teoria i la pràctica, l'art i la política, l'acadèmia i la militància, el museu i el carrer–, carregat de tensions així com també ho estan les artistes que estudiarem. Ho fem, però, de manera convençuda i decidida, recollint allò que Judith Halberstam defineix com una *metodologia queer*:

⁹ TEJERO, Daniel. 'Ellos. Arte y Cultura Gay' a SENTAMANS i TEJERO (2009); op. cit.; p. 19.

¹⁰ Així ho constaten Carmen Navarrete, María Ruído i Fefa Vila, a 'Trastornos para devenir: entre arte y políticas feministas y *queer* en el Estado español': el bagatge visual i cultural de les artistes dels anys 90 –considerades la primera generació d'artistes espanyoles amb un programa explícitament i conscientment feminista– es nodria fonamentalment de discursos i pràctiques anglosaxones i franceses (NAVARRETE, RUIDO, VILA, 2009:171), però també Lucía Egaña, activista i teòrica postporno, aquest mateix 2011, durant la realització del documental *Mi sexualidad es una creación artística* (EGAÑA, 2017:104).

¹¹ El terme *trans**, amb asterisc, s'utilitza en aquest context com a terme paraigües per a la multitud de formes d'identitat i expressió de gènere que altres termes, com ara transsexual i transgènere, no arriben a abordar.

una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología *queer* trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas¹².

Un treball que també beu del *coneixement situat*, tal com el defineix Donna Haraway el 1991. Segons l'autora, ocupar un lloc, marcar i evidenciar la posició des de la qual es parla, es pensa, es viu i s'escriu és una qüestió de responsabilitat en les nostres pràctiques militants, artístiques, acadèmiques, etcètera. Això s'haurà de traduir en la materialització de la investigació que ha donat lloc a aquest treball si més no de dues maneres. D'una banda, es prioritzarà sempre que sigui possible l'anàlisi d'allò que s'estudia a partir del seu entorn més immediat: a què respon i amb quina intenció es fa; què s'havia vist i llegit en el país fins aquell moment; quin grau d'aclimatació presenta respecte el discurs i les pràctiques homòlogues estrangeres, etcètera. D'aquesta manera intentarem minimitzar el risc de sobreinterpretar, sobrevalorar, extrapolar o fer una lectura anacrònica del sentit de les pràctiques en qüestió.

D'altra banda, i en conseqüència, procurarem marcar sempre explícitament les ocasions en què la presentació dels continguts del treball es pugui veure afectada per un posicionament o decisió personal, com és el cas del debat a favor o en contra de la presentació sexuada del cos abans esmentat, o determinats usos del llenguatge. Serà el cas, per exemple, de l'adopció del femení genèric sempre que no es faci referència explícita i concreta a un o un grup d'homes, o la utilització de determinats conceptes segurament poc adients dins l'estil d'escriptura exigida pel context acadèmic, però que nosaltres trobem justificables i necessaris alhora d'aproximar-nos i entendre segons quines teories i pràctiques. Així no pretenc excusar o legitimar el meu posicionament en

propres conclusions.

¹² HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad Femenina*. Madrid: Editorial Egales (2008); p. 35.



2. Pensar el cos des del sexe: rastres de flux filosòfic

Donada la tensió doble que vertebrava el conjunt del nostre treball entre allò teòric i pràctic d'una banda, i el relat local i l'internacional de l'altra, considerem adient deturar-nos un moment a presentar algunes nocions i postures filosòfiques a l'entorn del cos, el poder i el sexe. No pretenem de cap manera fer una exposició exhaustiva o lineal sobre la tematització del cos sexual en la filosofia; limitarem la nostra presentació a l'anàlisi interessada d'alguns plantejaments d'autores molt concretes: Foucault i la correcció que en fan De Lauretis i Butler, junt amb Wittig i Preciado.

Parlarem d'elles, i no d'altres, per tres raons. En primer lloc, perquè hi veiem algunes de les claus del procés de reestructuració que experimentaran els feminismes de manera generalitzada a finals de la dècada dels 80, en l'intent de sortir de la crisi a què els hauria conduït la incapacitat de pensar un subjecte polític no excloent, o de donar resposta a allò relatiu al sexe i la sexualitat. En segon lloc, perquè és a partir de la confluència i herència directa d'aquestes que Paul B. Preciado (Burgos, 1970) desenvolupa el concepte de contrarepresentació, fonamental a l'hora d'entendre el marc de les pràctiques del nostre treball. Finalment, i no per això menys important, perquè és des d'elles que jo, en qualitat d'autora, em relaciono amb el món, el meu propi cos i, per tant, les pràctiques artístiques que analitzem a continuació.

*Al principi, va ser Michel Foucault (Poitiers, 1926–París, 1984), que ja el 1975 a *Vigilar i Castigar*¹³, hauria fet notar com en les nostres societats *el cos està directament immers en el camp polític*: «las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos»¹⁴. És a dir, l'adveniment de les societats disciplinàries, al segle XIX, hauria donat lloc a un *art del cos* presentat en termes d'*economia anatòmica*:*

«La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles'. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una 'aptitud', una 'capacidad' que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta»¹⁵.

Una autèntica *tecnologia política del cos* centrada en corregir-lo, per controlar-ne les forces, la utilitat i la seva docilitat, la seva distribució i submissió, aplicada mitjançant un aparell de *microfísica del poder*: «un conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan

¹³ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., (2000)

¹⁴ *Ibid*; p 32.

¹⁵ *Ibid*; p. 142

haciendo de ellos unos objetos de saber»¹⁶. El que s'anuncia aquí no és sinó l'inici de *la era de un bio-poder*, que Foucault no analitzarà explícitament fins a l'últim capítol del volum 1 de la *Història de la Sexualitat*, publicat nou anys després, on el defineix com una

tecnología de doble faz –anatômica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las realizaciones del cuerpo y atenta a los procesos de la vida— caracteriza un poder cuya más alta función desde entonces no es ya quizá la de matar sino la de invadir la vida enteramente¹⁷.

Serà en aquest biopoder que Foucault trobarà la justificació de la proliferació dels discursos racistes de caràcter genocida que travessaran el conjunt del segle XX, però també el fonament del sistema capitalista en la seva totalitat, ja que «éste no puede afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante ajustes de los fenómenos de población a los procesos económicos». En aquesta reconfiguració del món tal com avui el coneixem, *el dispositiu de la sexualitat* hauria esdevingut una de les tecnologies de poder més importants¹⁸, perquè neix en l'espai de confluència del poder disciplinari i el *bio-poder*. En paraules del filòsof, «el sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie. Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones»¹⁹. Fins i tot en una ocasió Foucault arribarà a afirmar que la nostra és una *societat de la sexualitat*: una vegada incorporats els nous procediments de poder elaborats durant l'Edat Clàssica i la posada en escena d'aquests al segle XIX, haurien fet posar la sexualitat «del lado de la norma, del saber, de la vida, del sentido, de las disciplinas y las regulaciones»²⁰.

Aquesta *tecnologia del sexe* s'hauria començat a desenvolupar com a tal a finals del segle XVIII, moment en què la sexualitat hauria deixat de ser tema d'interès del cos individual i eclesiàstic per formar part de la salut del cos social:

«La sociedad que se desarrolla en el siglo XVIII —llámesela como se quiera, burguesa, capital o industrial—, no opuso un rechazo fundamental a reconocer el sexo. Al contrario, puso todo un aparato para producir sobre él discursos verdaderos. No sólo habló mucho de él y constriñó a todos a hacerlo, sino que se lanzó a la empresa de formular su verdad regulada. Como si sospechase que en él se guarda un secreto capital. Como si tuviese necesidad de esa producción de verdad. Como si fuese esencial que el sexo estuviese inscrito no sólo en una economía del placer, sino también en un ordenado régimen de saber»²¹.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. (2006); op.cit.; p. 148.

Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A. (2006); p. 35.

¹⁷ *Ibid*; p. 148.

¹⁸ Foucault justifica aquest privilegi de la noció de sexe com a tecnologia del poder, perquè permet l'agrupació en una unitat artificial d'elements anatòmics, funcions biològiques, conductes, sensacions, plaers; establir una línia de contracte entre un saber de la sexualitat humana i les ciències biològiques de la reproducció i, finalment, ara des d'una possibilitat de subversió, serviria com espai privilegiat per a la inversió de les relacions de poder amb la sexualitat. (FOUCAULT, 2016:164)

¹⁹ FOUCAULT (2006); op. cit.; p. 155.

²⁰ *Ibid*; p. 157.

²¹ *Ibid*; p. 76.

D'aquesta manera, segons Foucault, la sexualitat contemporània occidental seria el correlat de la *scientia sexualis*, una pràctica discursiva desenvolupada lentament que hauria fet del sexe no «únicamente una cuestión de placer, de ley o de interdicción, sino también de verdad y de falsedad, que la verdad del sexo haya llegado a ser algo esencial, útil o peligroso, precioso o temible; en suma, que el sexo haya sido constituido como una apuesta en el juego de la verdad»²².

En definitiva, segons Foucault, al llarg d'aquests tres segles de creació i aplicació exhaustiva de tecnologia de la sexualitat, l'home occidental hauria experimentat un *augment constant i una valoració sempre major del discurs del sexe*, ampliant no només el domini sobre què se'n podia dir, sinó també, com vèiem ara, connectant directament sexe i discurs mitjançant un dispositiu complex i subtil però d'eficàcia sobradament demostrada, tal com es dedueix del fet que avui ens referim al sexe a l'hora de formular «la pregunta acerca de lo que somos. Y no tanto al sexo–naturaleza (elemento del sistema de lo viviente, objeto para una biología), sino al sexo–historia, o sexo–significación; al sexo–discurso»²³.

En aquest sentit, ens interessa especialment destacar les contribucions de la teòrica feminista italiana Teresa de Lauretis (Bolonya, 1938), a qui s'atribueix la reconceptualització d'allò queer en el nostre sentit actual²⁴, és a dir, en la voluntat d'accentuar la discontinuïtat radical en les epistemologies i polítiques sexuals entre aquests nous moviments respecte els tradicionals²⁵. De Lauretis també va ser la primera autora en considerar l'aplicabilitat de la noció de la tecnologia del sexe foucaultiana a la construcció del gènere, contribuint així a desencallar la pregunta pel subjecte polític del feminisme. Segons l'autora, l'anàlisi foucaultiana de la sexualitat fallaria perquè no hauria tingut en compte «la instanciación diferencial de los sujetos femeninos y masculinos, y al ignorar las conflictivas investiduras de varones y mujeres en los discursos y las prácticas de la sexualidad»²⁶, però aquesta omissió no n'exclouria en cap cas l'aplicació a la consideració del gènere i, per tant, a la proposició d'una *tecnologia del gènere*.

«Podríamos decir entonces que, como *la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y*

²² FOUCAULT, Michel. (2006); op. cit.; p. 59.

²³ Íbid; p. 82.

²⁴ De Lauretis hauria renegat ràpidament de la seva adscripció a les teories queer, en considerar que aquestes estaven sent despolitzades, instrumentalitzades i fins i tot mercantilitzades.

²⁵ Per a més informació vegeu De LAURETIS, T. 'Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities' a *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1976; PRECIADO, B. 'Queer' a *Historia de una palabra a* <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html> [recuperat 13/06/2017]; o també, dins l'àmbit espanyol, CÓRDOBA, David, SAEZ, Javier i VIDARTE, Paco. *Teorías Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales, (2005)

²⁶ DE LAURETIS, Teresa. 'Tecnologías del Género', traduït a cura d'Ana María Bach i Margarita Roulet a partir de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press (1989), a http://blogs.fad.unam.mx/assinatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf [última consulta el 22/05/2018]; p. 9.

las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja»²⁷.

Per De Lauretis, el gènere no és sols el producte d'aquestes tecnologies socials, sinó també representació, entesa no aquí en el sentit de correspondència o adequació amb un referent, sinó en tant que relació entre un grup, categoria o classe social –així com també farà Wittig–, prèviament disposat i posicionat: «el género representa no a un individuo sino a una relación, y a una relación social; en otras palabras, representa a un individuo en una clase»²⁸.

En una direcció similar apuntaran les crítiques de Judith Butler (Cleveland, 1956) a *Las Inversiones sexuales*, traduït al castellà per Ricardo Llamas ja el 1981²⁹, articulades en dos sentits: d'una banda, l'autora es pregunta com (re)interpretar ara, des de la *caixa d'eines* que pretén ser el corpus foucaultia, la categoria de sexe –que, en el seu sentit estricte, sorgeix només una vegada s'han abolit les epidèmies– una vegada esclata la pandèmia de la sida. Tal com assenyala mordaçment la filòsofa, és més que anecdòtic que precisament ell, entre tants altres, morís de i per la sida. La segona objecció va dirigida a la mateixa noció de sexe, que Foucault definirà sempre en singular, masculí, amb indiferència de si actua com a garant de l'ordre establert –és a dir, des de l'heterosexualitat– o des de la resistència –des de l'homosexualitat. Segons Butler, en certa sintonia amb la denúncia del Pensament Heterosexual wittiginiana, Foucault hauria fallat en no comprendre com en el sexe, «la opresión no sólo se ejerce mediante los mecanismos de regulación y producción, sino mediante la exclusión de la posibilidad misma de articulación»³⁰.

«¿Acaso nos encontramos aquí frente a una eliminación de la diferencia que impide una comprensión foucaultiana de 'el sexo que no lo es?'»³¹. La part interessant del retret filosòfic de Butler és que li permet assenyalar un problema general, estructural. «Cabria plantearse –es pregunta l'autora– si el discurso público hegemónico calificaría tan siquiera de sexo a la sexualidad lésbica. La pregunta: 'pero ¿qué es lo que hacen?' podría interpretarse como '¿seguro que hacen algo?'»³². I no es tracta d'un mer matís filosòfic, sinó d'un prejudici del pensament amb fortes implicacions materials: des del privilegi, del ser i del coneixement, es pot matar de moltes maneres, i una d'elles és a partir de la desatenció i la desinformació. Si es creu que les lesbianes no follen, que el que fan no és vertaderament sexe, no hi ha informació ni campanyes de prevenció. Si es creu que les lesbianes no follen, les lesbianes moren.

En aquest punt, considerem necessari introduir alguns dels aspectes centrals dels plantejaments de la filòsofa feminista–marxiana Monique Wittig (Dannemarie, 1935—Tucson, 2003), autoexiliada voluntàriament als Estats Units per desavinences amb el que

²⁷ DE LAURETIS, Teresa (1989); op. cit.; p. 9. Cursives de l'autora.

²⁸ Íbid; p. 10.

²⁹ BUTLER, Judith. 'Las Inversiones sexuales' a LLAMAS, Ricardo. (comp.) *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI. (1995)

³⁰ Íbid; p. 20.

³¹ Íbid; p. 11.

³² Íbid.

anomenava moviment heterofeminista francès. Tot i la mala i pobra recepció per part de la teoria literària feminista³³, junt amb Foucault va contribuir a assentar les bases per a la reestructuració que experimentarà el moviment feminista durant els anys noranta, a l'entorn de la pregunta pel subjecte polític del moviment.

Ja el 1979, en la conferència *One is not born a Woman*, Wittig diagnosticava que, en l'intent de respondre el problema ontològic–estructural de la pregunta pel ser i, a partir de Beauvoir, el fet d'esdevenir Dona, les teories feministes no sols haurien fracassat en l'enderrocament de la societat patriarcal, sinó que també l'haurien reforçada, en mantenir inqüestionada, naturalitzada, la divisió natural home–dona. Tot i la tendència cap al construccionisme, «sigue habiendo en el seno de esta cultura [feminista] un núcleo de naturaleza que resiste al examen, una relación excluida de lo social en el análisis y que reviste un carácter de ineluctabilidad en la cultura como en la naturaleza: es la *relación heterosexual*»³⁴, és a dir, el manteniment de les categories *home-dona* relacionades obligatòriament entre sí en termes de supeditació. La filòsofa sentencià:

«For what makes a woman is a specific social relation to a man, a relation that we have previously called *servitude*, a relation which implies personal and physical obligation as well as economic obligation ('force resistance', domestic corvée, conjugal duties, unlimited production of children, etc.), a relation which lesbians escape by refusing to become or to stay heterosexual»³⁵.

Tot i que en coherència amb la relectura marxiana que caracteritza el pensament de Monique Wittig, les connexions (preteses o no) amb l'anàlisi de saber-poder foucaultian resulten evidents en la denúncia de la primera a la violència material —i, per tant, física— que exerceixen els discursos sobre els individus i grups socials oprimits, assenyalant-los com la màxima expressió de la dominació, fins al punt de negar la condició de possibilitat de pensar-se o enunciar-se des de la no heterosexualitat³⁶. Violència discursiva que, altrament, es veuria reforçada per la psicoanàlisi: «su acción sobre nosotras es feroz, su tiranía sobre nuestras personas físicas y mentales es incesante»³⁷, mitjançant la posada

³³ En aquest sentit, ens resulta especialment destacable l'anàlisi que en fa Judith Butler, no sols per com de desviats són els seus plantejaments sinó també per com són de sorprenents les seves conclusions: «La teoria de Wittig es alarmante por una serie de razones, siendo la primera de ellas la insinuación de que el discurso sobre el sexo crea el inapropiado nombre anatomía. De ser éste el punto de vista de Wittig podría parecer que la diferencia sexual no tiene un fundamento material necesario, y que ver en los cuerpos diferencias, que resultan ser binarias, es un profundo engaño que se han permitido las culturas de un modo casi universal. Afortunadamente, yo no creo que sea esto lo que Wittig afirma. Sin duda alguna existen diferencias que son binarias, materiales y distintas, y no nos hallamos atrapados por la ideología política cuando asentimos a este hecho». (BUTLER, 1982)

³⁴ WITTIG, Monique. *El Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales (2006); p. 51.

³⁵ WITTIG, Monique. 'One is not Born a Woman', a CONBOY, MEDINA i STANBURY (eds.) *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Nova York: Columbia, University Press. (1991); p. 316.

³⁶ «Esta tendencia a la universalidad [del pensamiento heterosexual] tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia. Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotras mismas por medio de los especialistas» (WITTIG 2006:52)

³⁷ WITTIG (2006); op. cit.; p. 41.

en escena de tot un conjunt de discursos normalitzadors que evidencien el caràcter obligatori del *tu-seràs-heterosexual-o-no-seràs*.

En relació a aquesta institucionalitat de l'*heterosexualitat obligatòria*, Wittig analitza el que anomena el *pensament heterosexual*, un conglomerat de ciències i de disciplines normalitzadores que responen a la necessitat ontològica de la presència (construïda) de l'Altre dins de les societats heterosexuales³⁸. És en aquest punt que, al nostre entendre, se solucionarien gran part de les objeccions a Wittig —i al suposat separatisme i essencialisme lèsbic de la seva proposta—, perquè repetidament la filòsofa deixa clar que «la sociedad heterosexual no es la sociedad que oprime solamente a las lesbianas y a los gays, [sino la que] oprime a muchos otros/diferentes, oprime a todas las mujeres y a numerosas categorías de hombres, a todos los que están en la situación de dominados»³⁹.

Cal, per tant, que cada grup social prengui consciència de la seva opressió; una consciència de classe que en la lectura wittiggiana no només opera en la contestació a aquesta opressió, sinó que també requereix la reorganització sencera del món i els seus conceptes. Veiem aquí com la pensadora es desmarca del reduccionisme econòmic i l'estructura dialèctica del model de pensament marxista, perquè es dedueix que entén les relacions de poder derivades de l'opressió com quelcom múltiple, multifocal i multidisciplinar, si bé, finalment, acabaria privilegiant les relacions de gènere, perquè la transversalitat mateixa que els és intrínseca en faria una categoria privilegiada en l'anàlisi de les estructures relacionals de poder. Es tracta d'entendre que *no hi ha res d'ontològic en el concepte de diferència*. Dit d'una altra manera: que no existeix tal cosa com el ser-home o el ser-dona, sinó que només hi ha categories del pensament i el llenguatge. Mentre les classes generitzades continuïn existint, mentre seguim essent còmplices i reproduint el mite-dona, *la sexualitat no serà per a nosaltres, dones, bollereres i dissidents sexuals en el seu conjunt, un espai d'expressió individual i subjectiva, sinó un espai de violència institucional*.

Finalment, en aquest esbós filosòfic i ja en relació directa amb la nostra tasca, ens resultarà especialment interessant tenir present el filòsof espanyol Paul B. Preciado (Burgos, 1970) com un agent imprescindible en la generació de nous espais i discursos de l'escena queer i transfeminista espanyola —especialment, dins l'escena barcelonina—, però també per les seves contribucions teòriques al debat a l'entorn del cos sexual i generitzat. En aquest sentit, destacarà especialment el desplaçament que realitza a *El manifest contrasexual*⁴⁰ respecte els plantejaments de Butler: «[e]l género —afirma l'autor— no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos»⁴¹. És a dir, tampoc el sexe és una entitat real-natural, una veritat prediscursiva en la carn, sinó que és un efecte de reinscripció de les pràctiques de gènere en el cos. Ja sigui de manera abstracta —a partir

³⁸ De fet, considerem que el conjunt dels seus plantejaments s'entén molt bé si pensem el subjecte opressor de Wittig en els termes del que teoritza LORDE (1997): un subjecte blanc, prim, home, jove, heterosexual, cristià i de classe mitjana.

³⁹ WITTIG (2006); op. cit.; p. 53.

⁴⁰ PRECIADO, Paul (B.) *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Anagrama (2002)

⁴¹ *Ibid*; p. 22.

de la fragmentació, divisió i ordenació de diferents parts del cos i, en conseqüència, de localització del plaer, en fer coincidir els òrgans reproductius amb els sexuals— o directament quirúrgica, a partir del que Preciado anomena *cosmètica sexual*, en el que socialment es coneix com operacions de reassignació o canvi del sexe.

Al seu torn, Preciado recull la lògica de la contraproductivitat que ja hauria emprat Foucault contra la producció disciplinària de la sexualitat en el context del maig del 68, que plantejava com a alternativa a la lògica antirepressiva dominant del moviment d'alliberament sexual d'aleshores, la producció d'altres formes de plaer i saber alternatives, com és el cas de les pràctiques sadomasoquistes. En aquest sentit, *El Manifest Contrasexual* ha de ser entès com un manual a l'ús pel cos parlant contrasexual—també anomenat post-cos o *wittig*, en homenatge a la filòsofa francesa—, al presentar tot un seguit de tècniques contrasexuals que van des de l'erotització de l'anus, la utilització de dildos o la paròdia de l'orgasme, entre altres⁴². De fet, algunes de les propostes de Preciado en l'esmentat manifest seran una cita literal a antecedents de l'imatgeria queer, com és el cas del francès Pierre Molinier (França, 1900-1976) i *L'éperon d'amour*. Altres seran recollides i materialitzades en propostes artístiques posteriors, en especial pel col·lectiu postporno de Barcelona *Post-Op*, que tractarem amb deteniment més endavant.

El que ens interessa destacar per ara és com tot plegat va traçant un mapa complex, en diverses direccions. Un mapa format per processos, per veus múltiples sovint contradictòries, que tracen una constel·lació en què el que és global i el que és local, la teoria i la pràctica, l'acadèmica i l'activisme, la institució i el carrer, entre molts altres, es van retroalimentant per crear un teixit de conflictivitats i complicitats que procurarem desemmullar de mica en mica. Mentrestant, ens interessarà especialment aquesta voluntat explícita des del primer moment de «generar—segons paraules del filòsof— una contraproducció de plaer y de saber en el marco de un sistema de contraeconomia sexual»⁴³, a partir de la generació d'imatges i de textos contrasexuals. De generar contrarepresentacions de la sexualitat.

Al cap i a la fi, ja el 1966, Foucault declarava en una entrevista:

«Parece perfilarse hoy un movimiento que, en mi opinión, supera la escalada del sexo, del 'cada vez más sexo' y, del 'cada vez mayor verdad en el sexo' a la que estábamos acostumbrados desde hacía siglos: se trata no diré ya de 'redescubrir', sino pura y simplemente de elaborar otras formas de placer, de relaciones, de coexistencias, de lazos, de amores, de intensidades. Tengo la

⁴² Sobre la importància de repensar, repolititzar i resexualitzar l'anus, dins del context espanyol destaca la publicació SAEZ, Javier i CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo: políticas anales*. Madrid: Editorial Egales (2001), així com HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Madrid: Editorial Melusina (2009), amb epíleg de Preciado. Sobre la importància política de la paròdia de l'orgasme, l'autor afirma que és la via més eficaç per «subvertir y transformar una reacción natural ideológicamente construida. En el régimen heterocentrado, la limitación y la reducción de las zonas sexuales son el resultado de las definiciones disciplinarias médicas y psicosexuales de los supuestos órganos sexuales, así como de la identificación del pene y del supuesto punto G como centros orgásmicos. En todos estos puntos, la producción del placer depende de la excitación de una sola zona anatómica, fácilmente localizable en los hombres, pero de difícil acceso, eficacia variable e incluso existencia dudosa en las mujeres». (Preciado, 2002:29-30)

⁴³ PRECIADO, Paul B. (2002), op. cit.; p. 35.

impresión de oír actualmente una especie de murmullo 'antisexo' (no soy profeta, sino que me limito a hacer un diagnóstico), como si estuviese realizando un esfuerzo en profundidad para sacudir esa gran 'sexografía' que nos hace descifrar el sexo como secreto universal»⁴⁴.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel, entrevistat per Lévy, B. *Foucault: no al sexo rey* (25-06-1966) Digitalitzat a <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/66655/1/RTXXXII~N752~P46-51.pdf> [recuperat per darrera vegada el 30 d'abril del 2018]; p. 49.



3. Contrarepresentacions de la sexualitat (I)

Sanar la ferida franquista: una proposta genealògica

Moltes vegades s'ha marcat la dècada dels 90 com el moment d'irrupció del feminisme en l'art, fins al punt que Navarrete, Ruido i Vila (2004) ens parlaran de la *generació dels noranta*: un grup de dones, nascudes entre mitjans dels seixanta i principis dels setanta, que hauran de conformar «el primer grupo de artistas y teóricas feministas dentro del Estado español, debido a una serie de factores (económicos, sociales, políticos, educacionales...)»⁴⁵. També parlant d'aquesta generació dels noranta i recollint la línia d'investigació prèviament citada, Rocío de la Villa arriba a afirmar que «es francamente excepcional encontrar artistas surgidas en esta década cuyo trabajo durante alguna etapa no estuviera más o menos comprometido con cuestiones de género, en una experiencia individual y subjetiva»⁴⁶.

Així, el 1992 se celebren les primeres exposicions individuals de dones artistes feministes, alhora que es comencen a crear els primers col·lectius d'artistes inspirats per l'activisme feminista i queer, com serà el cas de les madrilenyes LSD o també Erreakzioa-Reacción a Euskadi. Una dècada després, el 2003, a mans del MACBA i Beatriz Preciado, Barcelona celebra la primera *Maratón posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*. Amb aquesta, es confirma l'existència de tota una generació d'artistes i activistes a les quals el feminisme ja no els encaixa: necessiten anar més enllà. Que necessiten anar més enllà de les categories de gènere, identitàries i del propi cos, i que creuen veure en la intervenció i presentació de la sexualitat, en les polítiques de representació sexual, un espai privilegiat en la intervenció pedagògica, la creació identitària i la desestabilització de la norma.

En les línies que segueixen, però, ens proposem contrarestar la sensació d'estranyesa, incomprensió o indigestió que a vegades sentim en intentar entendre (l'evolució de) els discursos i pràctiques feministes al territori espanyol, que semblaria que amb només vint anys s'equiparen al model anglosaxó. I per això el primer que haurem de fer és demostrar que res del que passa aquí ve de nou: que respon a estratègies i experiències prèvies de resistència i dissidència sexuals que, de fet, ja es produïen a l'Estat espanyol abans de la irrupció de les multituds queer, de la dècada dels noranta o, fins i tot, en ocasions, de la mateixa mort de Franco.

És per això que ens obsessionarà situar el conjunt d'aquestes pràctiques dins del context històric i social de cada una d'elles, veure quins són els discursos i pràctiques militants del moment que les fan possible i a quines problemàtiques socials responen, en una mena d'exercici de perversió de la història de les idees, si es vol veure així. D'aquesta manera, ens proposem traçar un mapa de relacions i significats que ens permeti posar en relació no només les pràctiques que jo, en tant que autora, he decidit incloure al treball,

⁴⁵ NAVARRETE, RUIDO, i VILA. 'Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español' a *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Número 2. Projecte d'investigació en coproducció entre Arteleku-Diputació Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA i Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento. (2004); p. 171.

⁴⁶ VILLA, Rocío de la. 'En torno a la generación de los noventa' a ALIAGA, Juan Vicente i MAYAYO, Patricia. (ed.) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up (2013); p. 250.

sinó també de totes aquelles que, sovint de manera justificada però a vegades també de manera atzarosa o injusta, han quedat excloses del treball.

3.1. De la lluita de dones a la lluita feminista

En intentar entendre l'eclosió de representacions feministes en l'art espanyol a partir de la dècada dels 90, sovint sembla que sorgeix del no res, a mode de *tabula rasa*, si més no respecte la tradició local. Que es deuria més a un procés de reacció en entrar en contacte amb el món exterior, que és internacional i moderna, i ja no ens recorda aquella feminitat tan asfixiant imposada pel règim franquista que les dones de l'Espanya de la dècada dels setanta tenien (i tenen) marcada a la pell amb foc.

Aquesta fractura generacional serà tal que aquesta generació d'artistes, quan se li pregunta per la influència en elles de les experiències de l'art feminista anterior, en motiu de l'elaboració d'un dossier monogràfic anomenat *Mujeres, arte y feminismo* per la revista *Exitexpress* (2005), moltes d'aquestes artistes reconeixen el deute amb artistes que treballaran des del feminisme als setanta, però parlaran d'Annette Messager, Barbara Kruger, Marina Abramovic i Martha Rosler. Cap menció a Àngels Ribé, Eulàlia Grau, Eugènia Balcells, Fina Miralles o les germanes Ferrer. S'evidencia així una desconexió o desconexió total respecte la pròpia història, en què són els «discursos básicamente anglosajones y franceses [...] los que siguen sosteniendo nuestras principales aportaciones al feminismo y al joven desarrollo de prácticas y teorías queer»⁴⁷.

En qualsevol cas, i com és lògic, a l'Estat espanyol també hi havia dones feministes, entre elles algunes artistes. Just n'hem anomenat unes quantes, el treball de les quals comencem a conèixer bé gràcies a la tasca investigadora d'historiadors com Assumpta Bassas o Patricia Mayayo, entre altres. Una cosa diferent és que l'espai d'expressió i influència feminista estigués doblement col·lapsat davant de l'enorme connivència entre el sistema franquista i el patriarcal⁴⁸; que els anys de prohibició, criminalització i persecució de l'associacionisme així com les profundes implicacions del model de feminitat imposada per la Sección Femenina de la Falange, obstaculitzessin en un primer moment la presa de consciència col·lectiva sobre el fet que allò que els passava pel fet de ser dones era, també, polític. O que la sensació d'urgència política del moment, o la por a ser (encara més) marginades, fes que la generació d'artistes conceptuals dels setanta, tot i treballar explícitament en perspectiva feminista i de gènere, es mostressin renuents a ser enteses així. Per exemple, Esther Ferrer (Donosti, 1937) dirà:

«Naturalmente, yo soy feminista y he hecho [...] cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suele reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotras hacíamos»⁴⁹.

⁴⁷ NAVARRETE, RUIDO i VILA (2004); op. cit., p. 171.

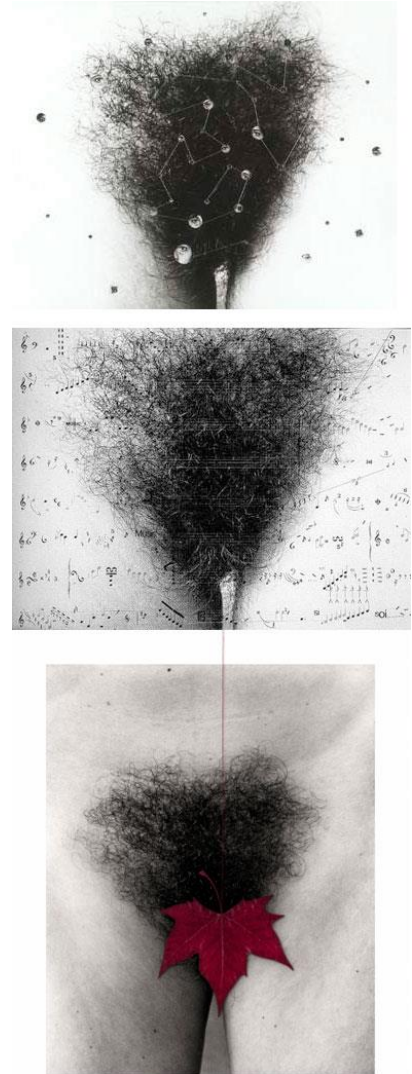
⁴⁸ *Ibid.* 159.

⁴⁹ VILA, Fefa, NAVARRETE, Carmen i RUIDO, María. 'Entrevista a Esther Ferrer' a *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Número 1. Projecte d'investigació en coproducció entre

En qualsevol cas, més enllà de les raons que portessin artistes com Ferrer a treballar des de fora dels feminismes –d'altra banda, raons totalment vàlides i comprensibles– és realment difícil pensar en accions com la d'*Íntimo y personal*, realitzada per primera vegada el 1971, si no és en clau feminista. I parlem d'ella, com podríem (i, de fet, ens agradaria) parlar de qualsevol de les altres artistes prèviament esmentades, perquè ens sembla veure en la seva pràctica artística, però també en el seu discurs social i polític, l'exemple clar de què suposava crear en clau activista des d'un cos de dona durant el període tardofranquista.

Íntimo y personal és, doncs, una denúncia i reducció a l'absurd dels criteris de normalitat imposats des del discurs mèdic, però també reproduïts i replicats des d'allò social. Serà el cas de la distinció sexe-gènere, que distribueix asimètricament el valor social entre *un gènere i l'altre*, però també de tot allò que també està malament fins i tot entre les persones que encaixem dins d'aquestes dues ficcions de gènere tan violentes. Com, si no, entendre aquesta referència explícita de Ferrer dins el text que dirigeix cada una de les variables de l'acció, quan marca que «las partes a medir son absolutamente libres, por lo que no es imprescindible que los Hombres se midan el sexo (en erección o no)»⁵⁰. A nosaltres, personalment, ens sembla veure-hi fins i tot una certa consciència del que després el filòsof espanyol Preciado anomenarà la *política del centímetre*, a mode de denúncia dels criteris de les anomenades operacions de rectificació o reassignació del sexe, que no obeeixen a «criterios científicos sino estéticos, porque la visión y la representación juegan el papel de creadores de verdad en el proceso de asignación del sexo»⁵¹.

Més endavant, el 1981, l'artista realitzarà una sèrie de 8 fotografies anomenada *El libro del sexo. La caída* [fig. 1], testimoni de l'enorme potencial subversiu que suposa la presentació del propi cos sexual⁵², que permetria a les artistes fer una obra estètica i discursivament molt potent, tot i comptar amb pocs recursos i suport per part de la institució i crítica artística. Cada una de les peces de la sèrie presenta un primer pla d'una vagina, a la qual se li han realitzat un seguit d'intervencions digitals simples. A vegades, una fulla de parra, sens dubte massa petita i tenyida de vermell sang, l'intenta amagar frustradament. D'altres, el conjunt del cos de la dona és replet de notes musicals, redibuixant el cos de la dona des de la dimensió d'allò celestial. En altres ocasions, se'ns presenta a mode d'arbust, però altres també com un arbre. No pas un arbre normal i corrent, un arbre qualsevol, sinó que amb Ferrer el cony es converteix en el



[Fig. 1] FERRER, Esther. *El libro del Sexo. La Caída*. La serpiente era el animal más astuto de todos los animales que Dios había creado; *Música Celestial i Eva en Rojo* (1981)

Arteleku-Diputació Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA i Universidad Internacional de Andalucía – UNIA artepensamiento (2003); p. 130.

⁵⁰ NAVARRETE, RUIDO i VILA (2003); op. cit., p. 130.

⁵¹ PRECIADO, Beatriz (2011); op. cit.; p. 127.

⁵² Tot i que en aquest cas, aquesta elecció es deuria respondria més aviat a la dificultat econòmica i moral de pagar o trobar models disposades a participar en el projecte, a ALIAGA, Juan Vicente i CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Editorial Egales, S.L. (2014); p. 51.

mateix Arbre del Coneixement que Déu havia prohibit als humans, fins que Eva va decidir desafiar-lo en el que, si se'ns permet, constitueix el primer acte subversiu de la història de les dones. Una subversió contundent a tot l'estament religiós i el seu fort component misogin a partir de l'atac directe d'un dels seus fonaments, un passatge del Gènesi (3.16) que hauria servit per naturalitzar la subordinació de la dona respecte l'home.

És per això que, des de la consciència que a Espanya ja existia tota aquesta sèrie d'existències i experiències prèvies creades explícitament des de la resistència, més enllà d'intentar esbossar un mapa de creació i dissolució d'organitzacions i associacions vàries, el que ens proposem aquí és posar l'accent en com, de fet, a Espanya ja hi havia dissidència sexual i de gènere, a nivell individual però també col·lectiu i articulada, des de molt abans de la mort del dictador, fins i tot ja abans de la creació del Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), el 1965, i molt més encara de la creació de l'Instituto de la Mujer el 1981⁵³. Pensem, per exemple, en la participació massiva de dones a un boicot del 1951 als tramvies de Barcelona com a denúncia de les pujades de preu, o en la capacitat de pervertir –en el sentit dissident del terme– espais com les Asociaciones de Amas de Casa, creades en un primer moment per

'concienciar' a las mujeres trabajadoras enseñándoles las tareas domésticas e inculcándoles los valores patriarcales y de sumisión al Estado. No obstante, en los años setenta, las Asociaciones de Amas de Casa fueron ampliando su base social de apoyo, transformándose en núcleos de organización de la lucha de las mujeres en los barrios⁵⁴.

Sense perdre de vista la voluntat de qüestionar el relat rupturista sobre la CT, en el cas del feminisme espanyol marcar l'any 1975 com a punt d'inflexió en la història del moviment sí que resultarà una categoria operativa. Cal tenir present, però, que això no vindrà donat en cap cas *només* per un canvi de clima social provocat per la mort del dictador, sinó per l'existència de tota una xarxa de resistència prèvia que hauria possibilitat, entre moltes altres coses, l'organització aquell mateix any de les I Jornadas por la Liberación de la Mujer, com a resposta a les postures oficialistes presentades en les jornades organitzades per la Sección Femenina en motiu de l'Any Internacional de la Dona. Aquesta experiència, replicada al seu torn en diversos nivells territorials –com serà el cas de les I Jornades Catalanes de la Dona (1976)–, serviria com a punt de debat, reflexió i consolidació del moviment feminista de l'Estat, moment de proliferació de múltiples col·lectius i associacions. En aquesta primera etapa del moviment, les reivindicacions se centraran en la vida social en el seu conjunt. Reivindicaven el

éxodo de la familia y del hogar («no somos esclavas, rompe las cadenas, «insumisión al servicio familiar obligatorio»), experimentación y liberación sexual

⁵³ De fet, Navarrete, Ruído i Vila assenyalen que una de les especificitats del cas espanyol rau precisament «en la escassa presencia del movimiento asociativo de mujeres en la fundación y posterior consolidación del Instituto de la mujer, o de lo que podría denominarse feminismo oficialista, que pasa a impregnar horizontalmente las instituciones surgidas con la democracia». (Navarrete, Ruído i Vila, 2015:159)

⁵⁴ MAYAYO, Patricia i MARZO, Jorge Luis. *Arte en España (1939–2015) Ideas, prácticas, ¡políticas!* Madrid: Manuales Arte Cátedra (2015); p. 299.

(«sexualidad no es reproducción»), lucha contra el machismo y las agresiones («ninguna agresión sin respuesta, «la calle y la noche también son nuestras»), autonomía y autoconocimiento del cuerpo («aborto libre y gratuito», «derecho al propio cuerpo»), participación política, acceso al mercado de trabajo, ruptura de la frontera de lo privado («lo personal es político») y revalorización de lo femenino⁵⁵.

Les dècades d'asfíxia homogeneïtzadora franquista faran que per moltes dones espanyoles, la presa de consciència de gènere, de la *política del sexe* (Millet, 1977), sigui especialment important i útil alhora d'articular la lluita. Si bé cal tenir en compte les diferències de classe, amb el Règim franquista les dones en conjunt van ser excloses directament de l'espai públic, fent del treball domèstic i la submissió total al marit quelcom obligatori, i el perill d'exclusió, presó o mort davant de qualsevol mostra de dissidència, una amenaça real. El règim franquista hauria suposat, entre tantes moltes altres coses, un retrocés en termes legislatius als drets i deures del Codi Civil de 1889: les dones en casar-se quedaven automàticament subordinades als homes i eren acomiadades dels seus llocs de treball, a raó del Fuero del Trabajo del 1938. No serà fins el 1961, dins del període desenvolupista del Règim, que es promulgarà interessadament *La Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la mujer*, i la majoria d'edat de les dones no s'equipararà a la dels homes fins l'any 1972, passant dels 25 als 21. El 1978 derogarà l'article 416 del Codi Civil que condemnava l'adulteri femení, i regularà l'ús d'anticonceptius, ja des de la lluita feminista. La llei del divorci haurà d'esperar fins el 1981, i la despenalització (parcial) de l'avortament fins el 1983.

3.2. L'emergència d'un moviment: perillosament dissidents

Les coses tampoc estaran gaire millor per la comunitat gai, lesbiana i trans* de l'Estat. El 1970, ja en l'etapa de decadència del Règim, aquesta s'estremeix davant la implantació de *La Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* (LPRS), que culminava un procés de criminalització legal de la dissidència social i sexual que, de fet, hauria començat en temps de la República, concretament el 4 d'agost del 1933, amb la *Ley de Vagos y Maleantes* (LVM). Aquesta llei, que originàriament i seguint lògiques d'higienisme social, pretenia expulsar els idiotes⁵⁶ de l'espai públic, va ser modificada pel règim franquista en els articles II i VI ja el 1954 per incloure-hi específicament els homosexuals com a figura delictiva i tipificar-ne les conseqüències: la prohibició de residir en un determinat indret o territori, l'obligació de declarar el domicili, el sotmetiment a la vigilància per part de delegats governamentals o l'internament en institucions especials de reeducació, en què s'especifica que els homosexuals hauran d'estar en «absoluta separación de los demás»⁵⁷, des d'una comprensió pandèmica de l'homosexualitat masculina. A més, durant l'etapa final del franquisme, es va produir un fort enduriment del Codi Penal, amb sentències de fins a cinc anys de presó, segurament en resposta a la

⁵⁵ GIL, Sílvia L. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños (2011); p. 53.

⁵⁶ En el sentit grec del terme, com aquells que no aporten res a la vida pública, com ara lladres o rodmons.

⁵⁷ TEJERO, Daniel. 'Ellos. Arte y Cultura Gay' a SENTAMANS i TEJERO (2009), op. cit.; p. 19.

cada vegada més habitual arribada de turistes «con costumbres sociales más abiertas [y el temor que esto] estuviese provocando una fisura en la supuesta recta moral de los varones españoles»⁵⁸.

Significativament, a hores d'ara encara no disposem de cap estudi sistematitzat sobre l'abast i conseqüències de la persecució franquista a l'homosexualitat, tot i que les dades disponibles indiquen que aquesta estava marcada no sols per un fort component de classe –perquè les classes populars són les més perseguides– sinó també per una concepció heterofal·locentrada del sexe, en la distinció en termes de supeditació perversa el gai actiu i passiu (en anglès, *upper* i *bottom*)⁵⁹ o la impossibilitat de pensar la dona com un agent sexual, fet que paradoxalment farà que moltes dones puguin establir vincles i relacions lèsbiques amb més llibertat. Aquesta focalització de la repressió franquista en la comunitat homosexual masculina serà, en bona mesura, la responsable que en un primer moment el moviment a l'Estat espanyol sigui protagonitzat quasi exclusivament per aquests⁶⁰.

A nivell psicosocial, les conseqüències de la promulgació de lleis com la LVM i la LPRS també seran decisives pel que fa a l'empoderament i visibilització individual i col·lectiva de gais i lesbianes, fins i tot molt temps després de la seva derogació, ja que instal·lava en els cossos homosexuals el pànic de ser descoberts, denunciats o assenyalats en qualsevol moment com a homosexuals.

«El miedo social a ser descubierto o simplemente injuriado, hizo de la vida de cualquier homosexual o de su familia un verdadero calvario, negando así cualquier ápice de reivindicación de identidad, y forjando en la memoria cultural de una sociedad la repulsión ante cualquier acto fuera de la norma establecida del binomio hombre-mujer. Hecho que durará hasta bien entrados los ochenta y que incluso hoy podemos apreciar»⁶¹

Però això no hauria estat sempre així. El 1934, Las Carolinas, un grup de 30 mariques de Barcelona, es desplacen en processó fins a un urinari de les Rambles per retre-li homenatge, després que una bomba feixista el destrossés⁶². Solemnement, hi dipositen un ram de roses roges coronades per un llaç negre. Allà, on havien estat lliures, desitjat, estimat i follat tantíssimes vegades, des de la intuïció que la barbàrie no ha fet més que començar però que per això mateix se l'ha de combatre de cares. Amb i des del

⁵⁸ ALIAGA, Juan Vicente. 'Apuntes para una cartografía de la 'homosexualidad' en el Estado español (1970-1995) a MÉRIDA, Rafael M. (ed.) *Minorías sexuales en España (1970-1995) Textos y representaciones*. Barcelona: Icaria (2013); p. 48.

⁵⁹ Aquesta distinció és tradicional dins l'imaginari masculí (gai o no), en què es considera més positiu ser el donador d'investides que no pas el receptor. Arribarà a estar tan assumida per la cultura franquista que una ordre datada de l'1 de juny del 1971 mana l'obertura de dos centres de reeducació separats en base aquest criteri: els actius, a Huelva, i els passius a Badajoz.

⁶⁰ En qualsevol cas, no puc estar-me de dir que és evident que aquest protagonisme quasi exclusiu per part del col·lectiu gai de tot el moviment LGTBIQ respon en moltes ocasions a la manca de revisió del privilegi masculí, si més no de bona part dels seus integrants, fet que explicarà l'escissió primer de les lesbianes i després de les persones trans*.

⁶¹ TEJERO, Daniel. 'Ellos. Arte y Cultura Gay' a SENTAMANS i TEJERO (2009), op. cit.; p. 20.

⁶² LLAMAS, Ricardo i VILA, Fefa. 'Spain: Passion for Life. Una historia del Movimiento de Lesbianas y Gays en el Estado Español' a BUXÁN, Xosé M. (ed.) *ConCIENCIA de un singular deseo*. Barcelona: Editorial Laertes (1997); p. 192.

cos. Marcant així des d'un principi el que serà una constant de tot el moviment: la vehiculació de les reivindicacions i protestes del col·lectiu mitjançant el simbòlic o performàtic.

Tot i que haurem d'esperar fins el 1972 per trobar el primer col·lectiu gai de l'Estat espanyol, la Agrupación Homofílica para la Igualdad Sexual (AGHOIS)⁶³, a la Barcelona de finals de la dècada dels seixanta ja veiem germinar les primeres llavors de l'associacionisme gai, com a resposta a la presentació de la LPRS i la presa de consciència de la necessitat de trobar espais per organitzar-se per fer-hi front des d'allò col·lectiu. Així, dins del corrent d'alliberament i empoderament que suposaran els disturbis de Stonewall, la ciutat comtal serà testimoni d'incomptables anades i vingudes de gais que, agrupats a l'entorn de la figura d'Armand de Fluvià (Barcelona, 1931), començaran a trobar-se clandestinament de manera periòdica, tot i (o a causa de) la consciència que

[...]os maricones éramos unos enfermos mentales inestables para la ciencia médica; unos pecadores adictos al más nefando y abominable de los pecados mortales contra natura para la Iglesia; nuestra conducta podía ser merecedora de graves penas por conculcar la moral pública y las buenas costumbres por los delitos de escándalo público, abusos deshonestos y corrupción de menores (por definición, los homosexuales éramos unos corruptores), para la justicia; y para la sociedad en general, éramos unos viciosos y depravados invertidos que con nuestra aberración habíamos abdicado de nuestra condición viril⁶⁴.

Un fenomen similar s'observa en certs sectors de l'escena artística, que ràpidament i tot i la censura franquista, busquen tematitzar el desig homosexual. Serà el cas del recentment desaparegut Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927–2018), pioner en la incorporació de referències explícites a la sexualitat i l'analitat insòlites no només dins del territori de l'Estat espanyol, sinó també en el conjunt de les democràcies europees. Per exemple, en moltes de les seves accions, conegudes amb el nom d'*etcètera*, s'hi observa una clara anticipació dels plantejaments teòrics i pràctics de les pràctiques postpornogràfiques més atrevides, com és el cas d'un text escrit a Madrid el gener de 1965, anomenat *Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes*:

«cinco intérpretes varones mantendrán cuidadosamente y con autoridad cinco perros (sin distinción de sexos) mientras que el sexto intérprete, también varón, les pasará (a los canes) alternativamente un polo (sin distinción de sabor) por el ano de los mismos, hasta que del polo no quede más que el palo (no necesariamente)»⁶⁵.

Aquesta acció finalment es duria a la pràctica al *Symposium of Art Destruction* de Londres el 1966, en què els gossos van ser substituïts per altres homes, una part d'ells integrants de l'accionisme vienès.

⁶³ Ben aviat, l'AGHOIS va passar a anomenar-se Movimiento Español de Liberación Homosexual (MEHL) i amb el temps, al dissoldre's davant del risc de repressió policial, es van escindir en petites cèl·lules locals. A finals del 1975, en consonància amb el moviment antifranquista de l'època, molts d'aquests grups passaran a anomenar-se Front d'Alliberament Gai i molts d'aquests grups encara continuen operatius.

⁶⁴ ⁶⁴ TEJERO, Daniel. 'Ellos. Arte y Cultura Gay' a SENTAMANS i TEJERO (2009), op. cit.; p. 22.

⁶⁵ ALIAGA, Juan Vicente. 'Apuntes para una cartografía...' a MÉRIDA (2013); op. cit.; p. 52.



Hidalgo també serà el primer artista espanyol en presentar de manera explícita el cos masculí nu, sovint a partir d'accions fotogràfiques, com és el cas de *Barroca alegre y Barroca triste* (1969) [fig. 2], en què juga amb la contradicció aparent que neix de sobreposar les flors, tradicionalment associades a allò femení, amb un penis que, en representar-se com a quelcom canviant, desinflat, ataca de dret la construcció de la virilitat. És important observar que Hidalgo produeix aquesta obra un any abans de la implementació de la LPRS, en una idea que reprendrà a la seqüència fotogràfica *Flor y hombre* (1969). Aquí, al llarg de dotze fotografies, un home al qual no veiem el rostre – segurament per raons de seguretat del mateix artista i del model– es va despullant successivament. L'última de les imatges, un fotomuntatge, ens mostra un penis erecte envoltat de flors procedents de l'altar d'una església.

Aquesta referència explícita i constant a la sexualitat, sovint a partir de l'evocació directa de l'analitat, va fer que bona part de les seves propostes no poguessin ser mai realitzades ni exposades a l'Estat espanyol, i es limitessin a circular en format text entre els seus cercles més propers. Tot i això, la llarga trajectòria de l'artista presenta, malgrat el viratge cada vegada major cap a les pràctiques objectuals, una tematització constant del cos i el desig gai, demostrant una coherència discursiva i estètica extraordinària. Exemple d'això serà *Narciso* (1990) [fig. 3], la paròdia d'un autoretrat en què és directament el penis mateix que es gira per contemplar-se. Fins i tot aquí, però, sabem que, tal com reforça la presència d'uns narcisos ubicats al fons de l'escena, el cos i el desig també són susceptibles al pas del temps, tal com sembla apuntar una obra posterior, *Medio kilo más* (2003) [fig. 4], a mode de reflexió sobre l'edat i la sexualitat gai. Aquí, el mateix artista sosté un enorme dildo hiperrealista, el color del qual, negre, ens remet directament a algunes de les propostes més polemitzades de Robert Mapplethorpe: *Man in Polyester Suit* (1980) i *Cock and Gun* (1982). Més enllà de les crítiques –tan necessàries– que se li han fet a Mapplethorpe pel que

[Fig. 2, 3, 4] HIDALGO, Juan. *Barroca alegre* (1969); *Narciso* (1990) i *Medio kilo más* (2003)

fa a la hipercosificació del cos negre, en Hidalgo resulta interessant treballar amb aquesta superposició d'imatges amb connotacions socials i sexuals ben diferenciades: un cos, el de l'artista, que ja es veu vell –i, per tant, exclòs del mercat sexual– que s'aferra tossudament a un fal·lus negre, per a moltes persones símbol de la potència i animalitat sexual.

Tornant al moment històric que ens ocupava, però, caldrà tenir en compte que, llevat d'excepcions com Juan Hidalgo que, tot i tenir molta projecció a l'estranger, dins de l'Estat espanyol acabarà veient la recepció de la seva obra limitada a circuits de proximitat, no serà fins la mort del dictador que l'alliberament gai començarà a articular-se tímidament als carrers, tot i la forta persecució policial i social. El 1977 neix la Coordinadora de Grupos Marginados i se celebra per primera vegada la manifestació per l'Orgull Gai a

Barcelona, que concentra al voltant de 4.000 persones a favor de la «libertad sexual y amnistía total» per a les víctimes de la LPRS, de la qual exigien la derogació. Com ja hauria passat en les Revoltes de Stonewall, l'important d'aquesta manifestació és que permet desafiar la imatge de l'homosexual respectable com l'únic subjecte *tolerable* del moviment gai, a partir de la posada en escena de cossos de travestis, persones trans, putes i lesbianes. A més, s'evidenciarà una distància cada vegada major, insalvable des d'un primer moment, respecte el moviment oficialista gai, cada vegada més institucionalitzat, més obsessionat per oferir una imatge respectable de l'homosexual que els permetés integrar-se en l'espai públic i normalitzar la seva situació legal. Això va concloure en l'escissió de la Coordinadora de Col·lectius per l'Alliberament Gai (CGAC) del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), de la qual dos anys més tard naixeria el primer col·lectiu de travestis i transsexuals.

Serà en aquest context que Barcelona es converteix en un punt clau dins de la geografia espanyola, servint de casa d'acollida a dissidents sexuals d'arreu del territori, amb José Pérez Ocaña (1947-1983), més conegut com Ocaña, com a paradigma d'aquest fenomen. L'artista, que treballarà entre 1973 i el 1983 –per tant, en el període d'efervescència contracultural produït per l'ajusticiament de l'hereu del règim franquista, Carrero Blanco, i la mediatització dels primers casos de sida– dirà, literalment, «yo nunca supe la palabra homosexual, hasta que llegué a Barcelona»⁶⁶. No perquè fins aleshores no hagués desitjat, estimat o practicat sexe amb homes, o fins i tot, buscat espais de negociació, resistència i contestació a l'heteronorma i l'homofòbia, sinó perquè serà aquí on desenvolupa la seva tasca en allò que Preciado ha anomenat l'exercici públic de la dissidència sexual⁶⁷.

Segons el filòsof espanyol, més que com a pintor, el que farà tan important Ocaña serà l'establiment d'un seguit d'elements que donaran lloc al que anomena les *pràctiques ocañeras*, que es caracteritzaran per «la manipulació por parte de las minorías subalternas de materiales de la cultura popular que habían sido transformados en baluartes de la hegemonía nacionalcatólica (religiosa, sexual, artística, etc.): la iconografía cristiana, la virilidad y la heterosexualidad entendidas como 'naturales'»⁶⁸. D'aquesta manera, Ocaña estableix les bases necessàries per a la posterior producció i generació de pràctiques postpornogràfiques a la Ciutat comtal⁶⁹, a partir del compromís polític encarnat en cada una de les seves aparicions públiques. Des de la quotidianitat paròdica, en cada assalt sexual a les



[Fig. 5] Fotografies de la participació d'Ocaña, Nazario i Camilo a les Jornades Llibertàries Internacionals del 1977.

⁶⁶ PRECIADO, Beatriz. 'La Ocaña que merecemos. Conceptualismos, subalternidad y políticas performativas' a ROMERO, Pedro G. (et al.) *Ocaña. 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona (2011); p. 100.

⁶⁷ *Ibid*; p. 72.

⁶⁸ *Ibid*; p. 96.

⁶⁹ Hi tornarem més endavant, al abordar l'escena postporno barcelonina, però aquesta tesi pren més sentit si es té en compte la inclusió de pràctiques postpornogràfiques dins del projecte de recuperació de la figura de l'artista que farà Pedro G. Romero a l'exposició *Ocaña (1973-1983): acciones, actuaciones y activismo*, celebrada el 2010 a la Virreina de Barcelona.

Rambles, però també en altres esdeveniments de caràcter més específic, com serà el cas del juliol d'aquell primer any d'Orgull Barceloní quan, junt amb Nazario i Camilo, ocupava l'escenari de les Jornades Llibertàries Internacionals [fig. 5]. El Parc Güell i les més de 60.000 persones que hi eren assistien a un compendi de fel·lacions generoses, pluges daurades, fandangos i sevillanes, entre exigències d'amnistia «para todas las mariquitas»⁷⁰.

3.3. L'autonomia lesbiana

Al tombant de dècada, una vegada derogada la LPRS⁷¹, les lesbianes –que fins aleshores havien estat organitzades dins dels Fronts d'Alliberament– després de diferents tensions i violències nascudes de la incapacitat de revisar-se el privilegi masculí per gran part dels seus activistes, decideixen escindir-se del moviment gai per incorporar-se al moviment feminista, des de la consciència que «la opresión de la lesbiana arranca originariamente del hecho de ser mujer y por tanto nuestra lucha pasa por la lucha feminista»⁷². Ben ràpidament, però, les lesbianes s'adonaran que el feminisme, sense reflexió crítica sobre l'heterosexualitat com a institució, tampoc constituirà un espai segur o, si més no, l'espai polític propi que necessitaven.

És en aquest punt que ens resulta especialment evident la importància de contextualitzar els processos de canvi social, evitant homogeneitzar o importar debats interns, estratègies polítiques o l'evolució d'un moviment –el feminista, en aquest cas– d'un país a un altre. En el cas del feminisme de l'Estat espanyol, el manteniment de la categoria de Dona com a subjecte polític del moviment serà un element absolutament imprescindible durant els primers anys d'aquest. És des d'aquí que s'entén que no sigui fins a finals de la dècada dels 80 que a Espanya es materialitzin les dissensions al voltant d'aquest *nosaltres* que protagonitza i pronuncia la lluita feminista, amb una dècada de *retard* respecte el context anglosaxó, però per això mateix fent fins i tot encara més valuós que només en una dècada aconseguissin equiparar-se a nivell legal als avenços que s'havien aconseguit durant 40 anys de lluita feminista en altres països⁷³. Tampoc és casualitat que aquí aquesta pregunta pel subjecte del feminisme, sospitós de desatendre el conjunt de les dones des dels seus pressupòsits blancs, eurocèntrics, burgesos i heterossexuals (hooks, 1984), es produeixi de la mà d'activistes lesbianes que, conjuntament amb transsexuals i treballadores del sexe, parlaran de la necessitat de posar la sexualitat –i amb ella, el cos– al centre dels debats.

⁷⁰ PRECIADO, Beatriz (2011), op. cit.; p. 112.

⁷¹ Recordem que la LPRS no va ser abolida completament fins el 23 de novembre del 1995, si bé és cert que el gener del 1979 es van eliminar els articles concrets que feien referència a l'homosexualitat, però això a la pràctica no solucionava res perquè es va mantenir la figura de l'escàndol públic, que justificava la persecució constant i indiscriminada de gais i lesbianes.

⁷² Fragment extret de la ponència presentada pel Col·lectiu de Lesbianes del FAGC, 'Te soy infiel con el clítoris. Lo que se dice y piensa de las lesbianas', citat a LLAMAS, Ricardo i VILA, Fefa. 'Spain: Passion for Life...' a BUXÁN (1997), op. cit.; p. 199.

⁷³ Segons l'anàlisi de Drude Dahlerup a *The new women's movement. Feminism and Political Power in Europe and the USA*, citada a TRUJILLO, Gracia. 'Del sujeto político la Mujer a la agencia de las (otras) mujeres' a *Política y Sociedad*. Vol. 46, núm. 1 i 2, pp. 161-172 (2009)

D'aquesta manera, el 1983 Madrid celebra unes *Jornadas Lesbianas sobre Sexualidad*, que marcaran el punt de partida del moviment lesbià espanyol, marcat des d'un principi per la voluntat pedagògica de lesbianes i lesbofeministes cap a les feministes heterosexuals⁷⁴. D'aquesta manera, durant la primera meitat de la dècada dels vuitanta la participació pública del moviment de lesbianes quedarà diluïda en les grans lluites feministes del moment, com serà la lluita pel divorci, la contracepció o l'avortament lliure i gratuït, reduint les reivindicacions pròpies a dies específics com les manifestacions del 28 de juny, Dia per l'Alliberament i l'Orgull de Lesbianes, Gais i Transsexuals. Tanmateix, aquestes que com ara assenyalàvem seran decisives en la consolidació del moviment trans*, resultaran poc significatives en el cas lèsbic, que en canvi trobarà en les diferents concentracions que s'organitzin per respondre col·lectivament a casos d'agressions lesbofòbiques, la causa principal de la seva maduració, sobretot a partir de dos casos concrets. El primer d'ells, l'octubre del 1986 quan es van organitzar diverses besades públiques multitudinàries (en anglès, *kiss-in*) a ciutats d'arreu del territori, en resposta a la detenció i al tractament vexatori que van patir dues lesbianes de Madrid, Arantxa i Esther, empresonades durant dos dies per haver-se fet un petó davant de l'antic edifici Direcció General de Seguridad del Estado. Amb el segon d'ells, el juliol del 1987, quan un jutjat de família de Barcelona va ordenar «la retirada de la custodia de la filla a Montserrat Garrat en benefici del pare ante la sospecha de su posible lesbianismo»⁷⁵, el moviment de lesbianes de l'Estat assoleix el moment de major presència als carrers fins a aconseguir que, de fet, Montserrat i la seva filla no fossin separades.

En aquest moment de forta presència i influència de l'activisme lesbià, el conjunt del feminisme espanyol comença a trontollar davant de fortes discussions sobre sexualitat, que apareixeran «como un elemento de desunión muy fuerte»⁷⁶, en paraules de Cristina Garaizábal, una de les principals impulsores del moviment pro-sexe del país. Tota aquesta tensió va culminar en les *Jornadas feministas contra la violencia machista*, celebrades a Santiago de Compostel·la el 1988, moment en què un grup de militants del Colectivo de Feministas de Lesbianas de Madrid (CFLM), en el qual també participava Garaizábal, va presentar una ponència anomenada 'El deseo de las demás es cutre, amigas, el mío no', que evidenciava l'arribada al territori espanyol de les anomenades guerres del sexe (*sex wars*) que caracteritzarien el període de decadència del feminisme anglosaxó.

En paraules d'Empar Pineda, activista feminista i lesbiana catalana d'origen basc, en ser entrevista per Gracia Trujillo en motiu de la generosa tasca de genealogia activista feminista i lesbiana que suposa per totes la seva tesi doctoral, *Deseo y resistencia: treinta años de movilización lesbiana en el Estado español* (2008), constata com:

«Así como allí [en Estados Unidos] durante mucho tiempo fue mayoritaria la posición de las *anti pornografía*, en cambio aquí no, aquí fue al revés, aquí fue

⁷⁴ Entenguim's que, en anomenar-lo d'aquesta manera, en cap cas ens interessa referir-nos a les suposades pràctiques sexuals de les feministes que hi participen, sinó que busquem referir-nos de manera crítica a aquells discursos que no es mostraran crítics respecte el que des de les teories lesbianes es coneix com a heterosexualitat obligatòria. (Wittig, 1981 i Rich, 1980)

⁷⁵ Citat a LLAMAS, Ricardo i VILA, Fefa. 'Spain: Passion for Life...' a BUXÁN (1997), op. cit.; p. 206.

⁷⁶ TRUJILLO, Gracia. *Deseo y resistencia: treinta años de movilización lesbiana en el Estado español: 1977-2007*. Madrid: Ediciones Egales (2009); p. 165.

minoritaria, y mayoritaria la posición *pro-sexo*. Lo que pasa es que fueron unos debates muy duros, y en buena medida la defensa de la pornografía y la prostitución, pero más particularmente la de la pornografía, se dio de la mano de los colectivos de feministas lesbianas y particularmente del CFLM»⁷⁷.

Dèiem que ens interessin aquests casos perquè creiem que són exemple de com, tot i els complexos processos d'invisibilització a què són sotmesos el moviment i les experiències lesbianes, en el cas espanyol es pot argumentar de manera molt clara com, de fet, seran les activistes lesbianes les que, una vegada comencin a treballar de manera autònoma, introduiran gran part dels avenços socials als moviments feministes i per l'alliberament sexual. Per exemple, a mesura que van prenent distància respecte un moviment gai que cada vegada treballa més en clau legalista i normalitzadora, les lesbianes començaran a treballar activament en la denúncia de les institucions, des de la consciència que, amb LPRS o sense, aquestes seguien reproduint i replicant a l'ordre estructural l'homofòbia i la lesbofòbia social. També seran diferents les estratègies polítiques que utilitzaran, adoptant de manera molt precoç estratègies de provocació i autoafirmació a partir de la irrupció en l'espai públic, fent servir, com vèiem, com a recurs habitual l'actuació directa al carrer, com en les besades públiques, que amb els anys esdevindran una eina clau en la denúncia de la institucionalització i normalització de l'auge homòfob sorgit arran de la pandèmia de la sida, o en el recurs habitual al que des del feminisme s'acabaran anomenant accions en *manada* (Ziga, 2009), que es popularitzaran en certs cercles del feminisme autònom i transfeminista des de mitjans dels 90 fins a l'actualitat⁷⁸.

3.4. Sidentitats i multituds queer

Mentrestant, el moviment gai es troba en hores baixes: el mateix 1980, el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) constata que estan patint «un gravísimo retroceso en el número de militantes»⁷⁹, no només per l'escissió del sector lèsbic –al cap i a la fi poc significatiu en nombre– sinó també com a conseqüència directa de la derogació de la LPRS que, tot i estar lluny d'acabar amb la discriminació o la violència social, crea una sensació generalitzada que hi ha tot un món per gaudir més enllà de l'armari. Això es traduirà en una major visibilització i presència de la comunitat gai en l'espai públic però, generalment, més interessada en el consum –de béns i cossos– que no pas en la militància política. No obstant això, l'agenda política serà cada vegada més ambiciosa, i exigiran

el fin de la discriminación de los profesores gays, la derogación del artículo 352 del Código de Justicia Militar (contra el honor), así como los relativas al escándalo público y corrupción de menores, la retirada de 'la homosexualidad' del catálogo de la OMS, el fin de intervenciones policiales contra locales gays, la

⁷⁷ TRUJILLO, Gracia (2009); op. cit.; p. 164.

⁷⁸ ZIGA, Itziar. *Devenir Perra*. Madrid: Melusina. (2009)

⁷⁹ A un número del 1980 *Infogai, la revista d'informació gai dels Països Catalans*, citat a LLAMAS i VILA a BUXÁN (1997); op. cit.; p. 202.

destrucción de fichas policiales... [...] reivindicaciones, en todo caso, que serán paulatina y parcialmente tenidas en cuenta, más por la voluntad de eliminar rastros de la dictadura que por responder a las exigencias de un movimiento débil⁸⁰.

Serà aquesta mateixa voluntat normalitzadora del moviment gai que l'incapacitarà a l'hora de reaccionar davant de la lluita contra la sida i el VIH, ja que estava més preocupat «por la imagen de la homosexualidad que dan los *media* que por la promoción del sexo seguro o por los efectos de esa misma homofobia de la situación personal de los enfermos de SIDA»⁸¹. Així, en un primer moment, hauran de ser persones ex-militants del moviment o afectades de manera directa o indirecta per la malaltia, o grups d'assistència a col·lectius usuaris de drogues, les que s'ocupin de la malaltia, integrant-se en una xarxa de Comitès ciutadans anti-sida. Però fins i tot temps després, ja entrada la dècada dels 90 i en plena pandèmia, la militància tradicional demostrarà ser incapaç d'anar més enllà del discurs de la prevenció i actuar en clau estrictament política.

Aquest buit creat per la inacció del moviment gai i lesbiana haurà de ser ocupat, com veurem, pel col·lectiu madrileny de La Radical Gai (LRG), creat el 1992 reconeixent-se com a *moviment seropositiu*⁸², amb la col·laboració del col·lectiu de lesbianes (i amigues) LSD a partir del 1994. [fig. 6] Entre visites a l'hospital i al tanatori, ambdós col·lectius seran agents imprescindibles en la lluita contra la pandèmia de la sida, tal com veurem a continuació, amb especial atenció a les polítiques de representació de la malaltia i els malalts. En els múltiples fanzines que autoeditaran, se serviran de tècniques de comunicació de guerrilla sexopolítiques a partir de la presentació d'imatges directes i punyents, explícites, que anomenin les coses pel seu nom. També ho faran al carrer, en actuar des del que, dins la teoria anglosaxona, s'acabarà coneixent com a estratègies *in your face*: posar directament el cos, des de l'abjecció, al carrer. Mostrar i presumir d'allò pel qual la societat els ha rebutjat. De fet, seran les mateixes persones dels col·lectius les encarregades d'introduir a Espanya les teories queer: el 1993, el mot *queer* com a adjectiu apareix per primera vegada de la mà de LRG a *Queerzine*. Un any després, al bollozine de LSD, del qual publicaran quatre edicions entre el 1994 i el 1998, les membres de LSD s'autoproclamen persones *non-grata*, reapropiant-se una estratègia nominal que les desplaçava de l'heteronorma.

Elles ho tenen clar: «yo soy *queer*, soy diferente».



[Fig. 6] Pancartes de manifestacions de La Radical Gai, a dalt, i LSD, a baix, del 1994 i el 1993, respectivament.

⁸⁰ LLAMAS, Ricardo i VILA, Fefa. 'Spain: Passion for Life....' a BUXÁN (1997), op. cit.; p. 203.

⁸¹ Íbid; p. 217.

⁸² Íbid; p. 219.



4. Contrarepresentacions de la sexualitat (II): una proposta cartogràfica

A continuació, ens disposem a tractar tres casos d'estudi concrets, amb els quals pretenem demostrar com la intervenció en l'àmbit de la representació jugarà un paper fonamental per a l'activisme espanyol a partir de finals de la dècada dels 80, coincidint amb l'esclat de la sida i les primeres distorsions estètiques i discursives queers. Dos d'ells ja els hem apuntat anteriorment –la resposta a la pandèmia de la sida i la qüestió lesbiana–, però ara tornem a parlar-ne amb més deteniment, no només per l'interès dels casos, sinó perquè serà a través de l'experiència de tots dos que arribarem al tercer: el treball del cos en l'art a partir d'allò trans*.

Si hem decidit centrar-nos només en aquests tres casos és, en primer lloc, perquè entenem aquest treball com la primera part d'un projecte més ampli que ens permeti seguir treballant i ampliant-ho, incloent-hi cada vegada nous desitjos i corporalitats. En segon lloc, parlem d'aquests i no d'altres, perquè hi veiem la possibilitat que facin de xarxera, per recollir i desenvolupar les experiències prèvies que acabem de presentar, però també perquè trobem en aquestes tres experiències claus per abordar les representacions del cos sexual estrictament contemporànies, que també esperem treballar més endavant.

4.1. Viure i veure el sexe que no és

Cal tenir en compte que la qüestió de la representació serà especialment rellevant en el cas de les lesbianes, perquè és l'única via per visibilitzar-se i contrarestar així l'heterosexualitat obligatòria. En paraules d'Elina Norandi, «si el cuerpo lesbiano no se ve, no está presente en toda su dimensión, no ocupa un lugar en las representaciones [...] de una cultura, difícilmente las relaciones homosexuales se normalizarán socialmente»⁸³. En el cas concret de les lesbianes, però, la intervenció en matèria de representació serà especialment difícil, no només pel que fa a la dificultat per definir una identitat lesbiana, sinó també en relació a una de les problemàtiques pròpies de la història de l'art: la pregunta sobre si realment és possible realitzar una representació subversiva del cos de la dona, lesbiana o no, sense que la fantasia masculina i heterosexual se la reapropriï.

La consciència d'aquest fet farà que la major part de representacions de lesbianes de l'Estat espanyol treballin en una línia similar a la del feminisme anglosaxó de la dècada dels vuitanta, buscant maneres de significar el cos sense arribar a presentar-lo, com serà el cas *El capricho de los dioses* (1994) de Cabello/Carceller, però a nosaltres les experiències que ens interessaran seran aquelles que treballin a partir de la presentació i representació del cos sexual, produïdes la major part d'elles a partir de l'experiència del col·lectiu d'artistes i activistes madrilenyes LSD.

Tal com dirà Fefa Vila, sociòloga i membre fundadora del col·lectiu, el moviment queer apareix a Espanya de la mà d'exmilitants de col·lectius de lesbianes, gais i feministes i de l'esquerra extraparlamentària en general, que busquen prendre distància de «ese espacio homogéneo y excluyente que establecieron durante los años 80 y 90

⁸³ NORANDI, Elina. Imágenes y vivencias lesbianas en el arte contemporáneo: México y España a *Letras femeninas*, vol. 36, n1 (2010); p. 41.

mediante grandes pactos institucionales los grupos de lesbianas, gays, transexuales, etc.»⁸⁴. Aquesta nova generació d'activistes es concentrarà a Madrid, al voltant del barri de Lavapiés, que ja aleshores comença a entendre's com un espai alternatiu, més polititzat que el barri de Chueca, on ja es gesta la creació d'una cultura comercial dirigida a gais i, tot i que en menor mesura, a lesbianes. Aquesta nova generació d'activistes serà més jove, estaran més formades i tindran més connexions amb les lluites i discursos d'altres països, fins al punt que durant molt de temps seran elles les encarregades d'introduir, traduir i socialitzar els grans noms del feminisme radical i queer, com seran els de Wittig, Rubin, Califa, de Lauretis, Haraway o Butler, entre moltes altres⁸⁵. En paraules de Trujillo:

«En el grupo LSD, el análisis y el debate teórico ocupan un lugar más delicado que el que había tenido en los colectivos feministas de lesbianas o lesbianas feministas, más ocupadas en la movilización por los (necesarios y urgentes) avances legales para el conjunto de las mujeres. Las activistas *queer*, al igual que los miembros de LRG, realizan acciones, organizan manifestaciones y además escriben sus propios libros y artículos. En la teoría buscan respuestas a problemas a los que se enfrentan (como la pandemia del sida o la invisibilidad lesbiana), y sobre los que es necesario reflexionar y escribir ante el vacío absoluto de discursos existente»⁸⁶.

A banda de Vila, entre les files de LSD, col·laborant-hi de manera més o menys estable, trobarem noms tan destacables com Itziar Okariz, Beatriz Preciado, Cabello/Carceller, Virginia Villaplana o María José Bebel, entre tantes, a moltes de les quals haurem de retornar a mesura que avancem en el desenvolupament del treball⁸⁷. La reflexió a propòsit de les estratègies d'autoanomenament fonamentaran tota la seva pràctica artística i discursiva, fins al punt que el mateix nom anirà mutant en funció de les propostes i projectes que estiguin treballant en aquell moment. Com a declaració d'intencions, a la contraportada del volum 2 de *Non Grata*, es defineixen: LSD, de Lesbianas Sin Duda, però també de Lesbianas Se Difunden, Lesbianas Sexo Diferente, Lesbianas sin Destino, Lesbiana Saliendo Domingos, Lesbianas Sediciosas Deliciosas, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Sospechosas de Delirio, Lesbianas Saboreando Delicatessen, Lesbianas Saben Divertirse, Lesbianas Sentenciando el Dominio, Lesbianas Sin Dios, Lesbianas Son Divinas. I així, fins a cansar-se. L'únic que no canvia és l'accent obstinat en la identitat lesbiana.

Així, aquesta nova generació d'artistes-activistes suposarà un relleu discursiu però també estètic respecte la manera d'actuar fins aleshores del moviment feminista clàssic o

⁸⁴ VILA, Fefa. 'Caminando sobre la cuerda floja: nota sobre políticas *queer* en el Estado español' a SENTAMANS i TEJERO (2009); op. cit.; p. 153.

⁸⁵ Sobre això, Vila reconeix que «Éramos muy pocas pero nos sentíamos en red y coalición con mucha más gente. Hacíamos alianzas y red con los movimientos feministas de Madrid, con el movimiento okupa de Madrid o las asociaciones de Madrid. También tejimos alianzas con gente en otros países, como en Francia, con grupos como ACT-UP» a EXPÓSITO, Marcelo. 'Capítulo LSD' a *Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y práctica colectiva en España*, a <https://www.youtube.com/watch?v=pgieD5sRnJU&t=525s> [consultat a 12/05/2018]

⁸⁶ TRUJILLO, Gracia (2009); op. cit.; p. 210.

⁸⁷ NORANDI, Elina (2010); p. 43.

el lesbianisme de caràcter més identitari. «Las representaciones y los discursos que circulaban a nuestro alrededor a través de los grupos más tradicionales nos producían cierto salpullido vital»⁸⁸. És per això que neixen de la voluntat de «llamar a las cosas por su nombre»⁸⁹, des de la comprensió que el corporal també és polític i, per tant, amb l'objectiu de traçar una autèntica aliança de cossos. Perquè ser queer no és tant rebel·lar-se contra la condició marginal sinó fer el possible per gaudir-ne. Per això ben aviat «las activistas de LSD subrayan la necesidad de elaborar unos discursos y una iconografía propia, frente al vacío existente acerca de las sexualidades lésbicas, y la *importación* de la mayor parte de las referencias y de las imágenes»⁹⁰.

En aquest sentit, serà especialment rellevant l'exposició fotogràfica *Es-cultura lesbiana* [fig. 7], exposada per primera vegada entre els mesos de juny i juliol de 1995, tot i que la seva via de difusió primordial va ser a través del fanzine n.2 del *bollozine*⁹¹. L'exposició

[r]ecorrió la geografía española, se nos pedía de un lado a otro y fue fuente de un mogollón de polémica. De verlo como algo súper potente pero también como algo muy pornográfico a la vez. La utilizamos para establecer discursos sobre de qué subcultura estamos hablando, de qué cuerpo estamos hablando y qué intervenciones pueden hacer éstas culturas en los marcos en los que operan. Es una cultura evidentemente corporal, porque son nuestros cuerpos los que queremos marcar de una manera diferente para qué se hagan visibles y, en la medida que se hagan visibles, puedan nombrar realidades. Y las puedan nombrar directamente.



[Fig. 7] LSD, Fotografia de la sèrie *Es-cultura lesbiana*. (1993)

-

⁸⁸ EXPÓSITO, Marcelo. (2005); op. cit. [vídeo]

⁸⁹ *Ibid*; p. 155.

⁹⁰ TRUJILLO, Gracia (2009); op. cit.; p. 209.

⁹¹ Podeu consultar els textos que acompanyava l'exposició a MARCHANTE, Diego (A.). 'Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política'. Programa de doctorat en Estudis Avançats en Producció Artístiques, a la Facultat de Belles Arts de Barcelona (2015); op. cit.; pp. 240 i 241.

En aquest sentit, també el 1994, LSD farà una segona exposició: *Menstruosidades*, en què busquen jugar amb el desordre hormonal i el tabú que produeix la regla al cos, convertit ara en monstre. Es tracta de dues fotografies a color: en una d'elles, es mostra un seguit de compreses esteses en fila; en la segona, una dona està dins d'una banyera mentre la sang li baixa per les cames, mentre dues dones l'observen juganeres. La sang se'ns mostra tenyida de color, fent burla de l'estigma sobre la menstruació. Ho tenen clar:

YO SANGRO. TÚ SANGRAS. ELLA SANGRA.
 NOSOTRAS SANGRAMOS. VOSOTRAS SANGRÁIS. ELLAS SANGRAN.
 No quiero sangrar. No quieres sangrar. Ella no quiere sangrar.
 ESTO ES TENER MIEDO AL CUERPO⁹².

És d'aquesta manera com un grup d'activistes de base es troben amb l'art, receloses però convençudes que aquest espai, el de la representació artística, era un espai profundament polític en sí mateix. Es tractava de dir les coses pel seu nom, de presentar-se a una mateixa a través de l'art, un fet especialment important en el cas del col·lectiu lèsbic que, com veiem, havia patit la repressió franquista vehiculada a través d'allò institucional i la construcció d'un artefacte discursiu que, directament, negava fins i

tot la possibilitat de la seva existència⁹³.

En aquest esforç de dotar-se d'una imatgeria pròpia, destacarà el paper de Carmela García (Lanzarote, 1964), per l'intent de realitzar una mena d'antologia de la representació de l'amor, el cos i el desig lèsbic en dos llibres. El primer d'ells, *Chicas, deseo y ficción* (2000) [fig. 8], i un segon –*Mujeres, amor y mentiras* (2003)– que busca resignificar un conjunt de fotografies antigues que componen la col·lecció particular de l'artista. D'aquesta manera, i en paraules d'Elisa Norandi,



[Fig. 8] GARCÍA, Carmela. *Chicas, Deseo y Ficción* (1998)

[L]a artista, consciente de la carencia de espacio simbólico que los vínculos amorosos y sexuales entre mujeres han soportado a lo largo de nuestra historia del arte, nos propone un juego que, a su vez, supone una estimulante invitación a reflexionar sobre la distancia abismal que se da entre la experiencia y su representación. [...] un hermoso y romántico ejemplo de búsqueda de genealogía lesbiana y de re-construcción de un lugar simbólico, allí donde, en principio parecía no haberlo⁹⁴.

⁹² Citat per MARCHANTE, Diego (2015); op. cit.; p. 243.

⁹³ Per a més informació sobre aquest tema, vegi's PLATERO, Lucas (R.) 'Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista' a VV.AA. *Homosexuales y Transexuales: Los otros represaliados del franquismo, desde la memoria histórica*. Barcelona: Bellaterra (2009)

⁹⁴ NORANDI, Elina. 'Imágenes y vivencias lesbianas en el arte contemporáneo: México y España' a *Letras femeninas*, vol. 36, n. 1 (2010); p. 44.

Una de les altres figures imprescindibles en la generació d'un corpus representacional lèsbic serà Cabello/Carceller [fig. 9], una parella d'artistes –Helena Cabello (París, 1963) i Ana Carceller (Madrid, 1964) que treballen juntes des de 1992. Més enllà de l'interès que comporta el desafiament de la categoria d'artista, anticipant la manera de treballar de les pràctiques postpornogràfiques que es produiran a Barcelona a partir de 2003, el conjunt de l'obra de Cabello/Carceller serà clau en la visualització de la sexualitat i identitat lesbianes, com exemplifica la vídeo-performance *Bollos* (1996), a mode d'interrogació crítica sobre un concepte, el de bollera, que tot just aleshores començava a aparèixer a l'escena militant.

«La acción de ingerir la palabra podría transportarnos a una idea de transformación del lenguaje a través de su ingestión. Una palabra que, a pesar de su acepción patologizadora, tiene buen sabor, aunque quizás por medio de su repetido consumo podría contagiar el mal que promete»⁹⁵.

Aquest mateix any també realitzaran una acció vídeo-acció que, sens dubte, constituirà un dels moments fundacionals en la generació d'una imatgeria lèsbica pròpia: *Un beso* (1996). Es tracta d'un primer pla –simple, en blanc i negre– d'un petó, en una estètica propera als primers vídeos performatius feministes dels anys 70, alhora que ret homenatge al *Female Sensibility* de Lynda Benglis (1996). Si en aquest era la incongruència entre el títol i el gest paròdic de l'acció, en el cas de Cabello/Carceller és l'emmarcament del petó dins d'una discussió violenta entre les dues artistes, per un tema intranscendent, que frustra l'intent d'apropiació escopofílica de la mirada heterosexual. També d'aquest mateix any serà la sèrie fotogràfica *Acércate, deséame, árame, sí... pero cállate* [fig. 10], en al·lusió a la vivència lesbiana durant el franquisme, en què serà precisament el secretisme a l'entorn del fet lèsbic el que dotarà les lesbianes de l'època d'un bri de llibertat.

En aquest sentit també ens resultarà especialment interessant l'acció realitzada el 2004 al Centre de Cultura de Dones de Barcelona, *Descobrint a Mar*, a càrrec de l'artista catalana Mar Morón, en col·laboració amb la ballarina Rosa Cavallé. En aquesta, l'artista se'n presenta asseguda, mentre Cavallé va tallant-li els cabells fins a deixar-la totalment rapada, desposseïda del símbol de la feminitat. És només aleshores, una vegada es desprèn de la impostura de la feminitat, que Morón se sent lliure per poder fondre's amb el cos de la ballarina, dins d'una dansa absolutament sensual.

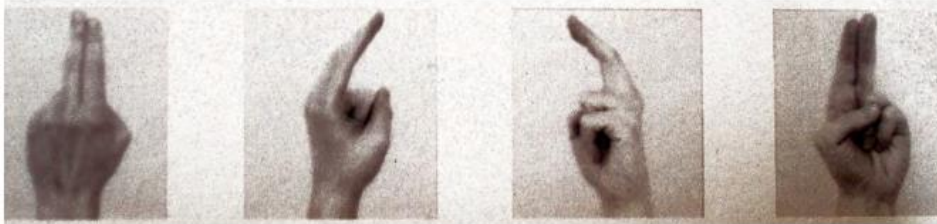
Aquest mateix any, el 2004, l'obra de Cabello/Carceller comença a ser assaltada per la representació de subjectes de difícil categorització genèrica, que remeten al que Halberstam (2008) denomina la masculinitat femenina. La introducció de la visibilitat d'aquestes altres formes de ser lesbiana serà essencial en el qüestionament d'allò que, ja des dels setanta, i per analogia al cas



[Fig. 9] Cabello/Carceller. Videoframes d'un *Bollos* (1996) i *Un Beso* (1996)]

⁹⁵ MARCHANTE, Diego (2015); op. cit.; p. 246.

masculí, es coneixerà com la *pluma azul*: el rebuig a la masculinització del cos i el desig lèsbic. Veiem, doncs, com la representació del cos lèsbic ràpidament buscarà intervenir, des del cos mateix, en la diversificació de la imatgeria del cos lèsbic, introduint noves formes i desitjos que desafïïn la concepció heterosexual d'aquesta, recollint aquella intuïció de Wittig segons la qual les bolleres són desertores del gènere, i per això, tal com testimonia la història del lesbianisme espanyol, agents fonamentals en la desarticulació del sistema sexe-gènere.



[Fig. 10] Cabello/Carceller.
*Acércate, deséame, amáme si...
Pero calláte.* (1996)

4.2. «Cuando hay demasiado poco arte y demasiadas infecciones»

A l'Estat espanyol no trobem pràctiques artístiques que tematitzin la sida i el VIH fins a començaments dels 90, amb força retard i poca abundància en comparació amb l'experiència d'altres països, una cosa encara més significativa si es té en compte que Espanya era aleshores el país europeu més colpejat per la pandèmia. Aquesta constatació és el que portarà Pepe Miralles –una figura clau per entendre l'abordament de la problemàtica de la malaltia a l'Estat espanyol des de l'àmbit de la investigació artística, i la relació d'aquesta amb l'activisme del moment– a pronunciar les paraules amb què obrim la secció: a Espanya *hi ha massa poc art i massa infeccions*⁹⁶.

Les primeres notícies sobre les reaccions artístiques a la crisi de la sida haurien arribat a Espanya de la mà de la revista *Arena* el 1989, prenent des d'un principi el cas nord-americà com a exemple, a partir sobretot de les actuacions del grup activista ACT UP i la seva divisió visual, GRAN FURY. Però fins i tot aleshores, llevat de les excepcions de què ara ens ocuparem, la resta de la comunitat artística espanyola hauria establert respecte «las problemáticas del sida una relación distante, escasa y en muchos casos superficial»⁹⁷. Sovint s'ha intentat atribuir aquesta manca d'interès i d'atenció a la problemàtica de la sida per part de l'escena artística i (contra)cultural espanyola a l'adopció generalitzada d'un sentiment vitalista i jovial com a resposta a la sensació d'asfíxia i aïllament que haurien suposat els anys de dictadura franquista, deixant poc espai per a l'articulació d'una reflexió profunda, conscient i aclimatada sobre les qüestions polítiques i socials, o en la cerca i establiment d'estratègies col·lectives per afrontar-les. Seguint les reflexions de Miralles, a Espanya

solamente aquellos que han visto sus vidas involucradas con el VIH, desde la seropositividad o desde lo que podría llamarse una "seropositividad social

⁹⁶ MIRALLES, Pepe. 'Sida y arte: cuando hay poco arte y demasiadas infecciones' (2006), digitalitzat a <http://www.pepamiralles.com/sida-y-arte/> [última consulta: 02/04/2018]

⁹⁷ *Ibid.*

compartida”, han trabajado este problema, pocos con la contundencia del fallecido Pepe Espaliú, y los más condicionados con la escasez de medios, junto a una parca repercusión mediática, siempre mucho más atenta a las noticias carnazas [...], que a las acciones artísticas que utilizan el sida como tema⁹⁸.

Així, mentre en la resta de països, prenent sempre els Estats Units com a referent, la crisi de la sida donarà lloc a un espai en el qual replantejar-se el paper (social) de l'art, a Espanya apareixerà sempre de manera insuficient, que no deficient. En les ocasions en què sí que es produeix s'observa poca aclimatació del llenguatge i les estratègies artístiques respecte les homòlogues nord-americanes, a partir de l'herència quasi directa d'una estètica basada en la comunicació de guerrilles, si bé és cert que el cas espanyol presenta una atenció major, quasi exclusiva, no tant a la malaltia en si, sinó a la construcció social d'aquesta i a la manera com (no) s'ha gestionat des de les institucions públiques. Des d'un bon principi, es tractarà de propostes de contingut clarament crític que buscaran interpel·lar l'espectadora i l'opinió pública, en un discurs que anticiparà en bona mesura els plantejaments de la resta d'activismes que ens ocuparan al llarg del treball, des del moviment per la Despatologització de la transsexualitat i el fet trans* al Moviment de Vida Independent, en l'esforç de posar l'accent en el fet que el problema no rau mai en el cos, ni tan sols en la malaltia, sinó en «la escritura que en éste imprime un orden de convicciones, una constelación reguladora de la relación del sujeto con el mundo»⁹⁹. Finalment, un altre element comú a totes aquestes pràctiques serà el predomini de la sensació de serenor, en l'intent de contrarestar la morbositat i cruesa de les imatges ofertes als mitjans de comunicació.

Amb tot això, és absolutament necessari aturar-nos a pensar i presentar la figura de Pepe Espaliú (Còrdova, 1955–Madrid, 1993), artista multidisciplinari actiu entre 1986 i 1993 –moment en què mor de sida–, de trajectòria extraordinàriament lúcida i coherent, discursivament i estèticament. En concret, ens ocuparem dels darrers dos anys de creació, 1992 i 1993, quan treballa des del que, en el context anglosaxó, es coneix com a *coming out*: sortir de l'armari, declarar-se i assumir-se públicament no només com a homosexual, sinó també com el primer artista espanyol que farà pública la seva condició de portador de VIH, en una carta oberta a el diari *El País* l'1 de setembre de 1992, coincidint amb una de les primeres i més potents manifestacions artístiques sobre la sida dins del territori espanyol: els *carrying*¹⁰⁰. [fig. 11]

El projecte hauria nascut com a conseqüència d'un taller que va realitzar



[Fig. 11] ESPALIÚ, Pepe. *Carrying*, el 26 de setembre a Sant Sebastià. (1992)

⁹⁸ MIRALLES, Pepe (2006); op. cit.

⁹⁹ BREA, José Luís. 'Sida. El cuerpo inorgánico' a *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*. (1995), digitalitzat i consultable a <http://www.allbuenosaireshotels.com/acccparorg/numero1/sida.htm> [consultat el 22/03/2018]

¹⁰⁰ ESPALIÚ, Pepe. 'Retrato de un artista deshauciado' a *El País*, publicat originàriament a l'edició impresa de *El País*, el dimarts 1 de desembre de 1992, coincidint amb el *carrying* realitzat a Madrid. Digitalitzat i consultable a https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html [última consulta: 21/03/2018]

l'artista al centre d'art de Donosti *Arteleku*, 'La voluntad residual. Parábolas del Desenlace', amb l'objectiu de buscar solucions i estratègies col·lectives i participatives a l'aïllament de l'individu i l'artista davant de la realitat social, ja des de la consciència que «cualquier aproximación al Sida debe ser comunitaria»¹⁰¹. Amb aquesta finalitat, el grup promotor va realitzar dos *carryings*: el primer d'ells, coincidint amb el mateix taller, el 26 de setembre de 1992; l'altre, l'1 de desembre d'aquell any a Madrid. En totes dues ocasions es va dissenyar un trajecte segmentat en parts iguals que unia una institució política amb una de cultural, en què parelles de voluntàries feien relleus per transportar un malalt de sida –en aquest cas, un Pepe Espaliú ja en fase avançada de la malaltia– sense que aquest toqués el terra¹⁰².

L'acció, enormement influenciada per una estada de l'artista a Nova York, moment en què es reconeix (políticament) a si mateix com a sidós, remet a la pràctica del *buddying*: l'organització d'un conjunt de persones voluntàries –els *buddies*– per acompanyar i assistir les persones afectades per la sida. D'aquí s'entén el títol de l'acció, *carrying*, que juga amb la confusió fonètica que es produeix entre el *caring* (no sols en el sentit de 'tenir cura de', sinó també en la seva segona accepció, 'sentir afecte per algú') amb el de *carrying* (transportar, portar d'un lloc a un altre) que Espaliú ja havia treballat en format de sèrie escultòrica, atret pel joc que li suggeria la sostracció del palanquí del seu significat original –un mecanisme de transport del cos privilegiat, aristocràtic, que li permetia desplaçar-se sense haver de transitar l'espai públic– per posar-lo al servei del cos sidós. D'aquesta manera, el palanquí, fins aleshores un element marcador de classe, esdevé un crit de denúncia, una metàfora de què comporta el fet de (trans)portar la malaltia. L'exposició, desprotecció i condemna –biològica però també social– a la qual es veu sotmesa la persona malalta des del moment que se la sap sidosa, però alhora també, tal com anunciàvem just fa un moment, a partir de la confusió (pretesa) amb la cura, la necessitat imperiosa d'abordar la malaltia col·lectivament. Al cap i a la fi, l'elecció del gerundi en els títols de l'acció tampoc és casual: tal com assenyalava el mateix artista, l'important és *actuar aquí y ahora*¹⁰³.

A partir d'aquest moment, Espaliú ja no deixarà mai de pensar i pensar-se des de la sida, tal com testimonia una de les seves últimes accions, *El Nido*, realitzada entre el 29 de maig i el 5 de juny de 1993 dins del marc del festival *Sonsbeek*, a la ciutat d'Arnhem. Enfilat en una tarima disposada en un dels arbres del bosc que circumdava el museu de la ciutat, que tenia un finestral obert des del qual hom podia veure l'acció, Espaliú cada dia feia vuit voltes a l'entorn de l'arbre, traient-se una peça de roba cada vegada fins a quedar completament nu. Al vuitè dia, amb la roba de tots els dies, va formar un niu i va estampar diverses vegades sobre un rotlle de paper la frase '*AIDS is around*'. La sida és al voltant;

¹⁰¹ LLAMAS, Ricardo. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI de España editores (1995); p. XVI.

¹⁰² En el cas de Madrid, segurament més significatiu a causa de la cobertura mediàtica amb què va comptar, l'acció unia les Cortes amb el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, que Espaliú va obrir empenyent les portes amb els peus nus, encara sense tocar el terra. D'aquesta manera, s'aconseguia visualitzar com, mitjançant la força col·lectiva i creativa, era possible acabar –o, si més no, denunciar– la impassivitat i negligència de les institucions envers les persones amb sida i els seus entorns.

¹⁰³ Extret del vídeo comentat per l'autor del *Carrying* realitzat a Sant Sebastià el 26 de setembre de 1992, per la *Galería Pepe Cobo*, de Sevilla a <https://ep02.epimg.net/cultura/videos/2016/11/30/actualidad/980eea5c90aa8c972d8fa7fedf661ca9.mp4>. [última consulta 21/03/2018]

ens envolta. L'obra, tanmateix, esdevé encara més significativa si es té en compte que, tal com apunta Aliaga (1994), «no puede orillarse la referencia a un cuento de su niñez, en el que un hombre quería atrapar su sombra dando vueltas a un árbol. Pero, dado que su cuerpo era de arena, se iba desgastando a medida que corría hasta desaparecer, dejando un rastro circular alrededor del árbol»¹⁰⁴. Una cosa semblant ocorre amb la trajectòria artística, vital (i, per tant, mortal) de Pepe Espaliú: en el mateix procés de desaparèixer va traçant una estela en bona mesura rastrejable de les pràctiques artístiques que veurem en aquest treball.

Aconsegueix obrir un camí sense precedents en les pràctiques contemporànies de l'Estat espanyol, no només en el fet d'aconseguir posar la crisi de la sida dins l'escena de l'opinió pública, sinó sobretot en anomenar-la en primera persona, des de la carn, i la interpel·lació directa, imposada, a l'opinió pública. I, sobretot, en l'esforç per fer d'aquest singular un plural. En una entrevista a *Vogue* el 1993, parlant del seu procés personal amb la sida, Espaliú confessa que, en saber-se sidós, després d'un període de negació: «me dije: huir no sirve de nada y opté por lo contrario. Decidí integrarme a tope en el sida, en mi enfermedad y en lo que significa el sida como sistema, como entramado, como universo. Existía una diferencia enorme entre la situación de los enfermos en Estados Unidos y la de los afectados en España. Era urgente la acción aquí. Volví»¹⁰⁵. I no va tornar en va, tal com proven no només els treballs de *The Carrying Society*, un grup d'acció capitanejat per Jorge González i nascut a conseqüència del taller d'*Arteleku* abans esmentat, sinó també (i sobretot) en la repetició de l'acció mesos després a càrrec de persones alienes a l'àmbit artístic, a les ciutats de Pamplona i Barcelona, així com una variant realitzada al voltant de la presó Model de la ciutat comtal, que buscava denunciar la doble desatenció que patien (i pateixen) les persones preses malaltes de sida. Calia, deia,

denunciar la cobardía política, [...] la cobardía cultural, en el sentido de que, siendo el Sida, en mi opinión, el principal problema que existe en el mundo del arte, dada la cantidad de afectados que somos, no se ha hecho la más mínima intervención a este nivel. Me refiero a España, porque fuera sí¹⁰⁶.

D'aquesta manera, Espaliú encarna la incomprensió indignada de tota una generació d'activistes, artistes i teòriques que, tot i ser poques en nombre, faran de la ràbia un esperó en contra del tractament de la pandèmia al país: negligent, nul, quan no directament violent¹⁰⁷. És per això que emplaçades en el nostre context, totalment erm en aquest sentit, esdevenen encara més valuoses les intervencions d'aquells que posaran els

¹⁰⁴ ALIAGA, J.V. *Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú*, digitalitzat a <http://juanvicentealiaga.blogspot.com.es/2012/10/hablame-cuerpo-una-aproximacion-la-obra.html> [última consulta 21/03/2018]

¹⁰⁵ ALIAGA, Juan Vicente i CORTÉS, José Miguel G. *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*. València: Universidad Politécnica de Valencia (1993); p. 78.

¹⁰⁶ LLAMAS, Ricardo (1995); op. cit.; XV.

¹⁰⁷ Entre molts altres, serà el cas de la directora del diari *Las Provincias*, de València, María Consuelo Reyna, que l'11 de març del 1993 es reafirmava en unes declaracions anteriors –de desembre de 1992, en el context de visualització mediàtica de la sida, precisament a partir d'Espaliú– en què exigia 'medidas drásticas de aislamiento' per als sidosos, fent referència directa als *sidatorios*, els camps de concentració per a sidosos de la Cuba castrista.

seus cossos, militàncies i discursos a pensar, representar i –en conseqüència– combatre la sida, des de la intuïció que «los análisis sobre sida apuntan también a cuestiones esenciales que atraviesan los modelos de organización de la vida en Sociedad, porque abordan cuestiones clave del pensamiento actual (procedimientos de exclusión, movimientos sociales de protesta, desarrollo de identidades colectivas, sistemas de protección social, responsabilidad y legitimidad política...)»¹⁰⁸.

Així, el 1993, l'any que mor Espaliú, els historiadors de l'art Juan Vicente Aliaga i José Miguel Ángel Cortés –als quals aquest treball i la meua manera d'entendre i relacionar-me amb l'art és deutora en tants aspectes– publiquen *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*¹⁰⁹, recollint, com ja s'estaria fent des de l'escena internacional¹¹⁰, la denúncia de la construcció ideològica des de la ignorància (però també, i per això, des de l'homofòbia i la putofòbia més recalcitrants) de la sida. Recordem, doncs, que no és fins la tardor de 1982 –és a dir, quatre mesos després de la detecció del primer cas, que es deixa de parlar de GRIDIS (Gay Related Immune Deficiency Syndrome) i es comença a parlar de *sida*, però que ni tan sols aleshores s'aconseguirà desvincular la malaltia d'uns grups de risc molt concrets: l'home gai, el drogoaddicte i, a vegades, la puta, tot i que, recordem, la sida no es tracta d'una malaltia de transmissió sexual, sinó una infecció del retrovirus anomenat *virus de la immunodeficiència humana* (VIH) que es desenvolupa a partir del contacte directe de fluids corporals.

En aquest, punt ens interessa tornar a Pepe Miralles (Xàbia, 1959) que, des de 1992 fins l'actualitat, hauria centrat la major part de la seva producció creativa i teòrica en la tematització de la malaltia, amb especial atenció a la pedagogia de la prevenció i la dignificació social de malalts i morts. De tota la seva prolífica obra ens quedarem amb la instal·lació *¡Que les den por el culo!*, realitzada el 1994 en motiu de l'exposició *Para tratar de comprender dónde estamos o qué pasa*, a Espai d'Art de Xàbia. Tal com recorda una de les parets, «el 23% de los españoles creen que la forma mejor de tratar a los enfermos de sida es recluirllos en centros especializados»¹¹¹, segons un estudi recent del Centro sobre la Realidad Social. La resposta de l'artista és clara i contundent: un enorme braç fent la botifarra projectat en una de les parets, però també en una de les fotografies que reposen en les dues taules de fusta que completen la sala. A l'altra taula, un cos nu, lànguid, reposa en un espai erm, a mig camí entre l'estètica mortuòria i les imatges dels Cristos morts de mitjans del segle XVI. Una imatge que, a partir de l'evocació del cos màrtir del malalt terminal, sacrificat a causa de la manca de recursos destinats a la investigació de la malaltia, recorda que, fins i tot aleshores, aquell és un cos digne. *¡Que les den por el culo!* es tracta d'una autèntica reapropiació de l'insult homòfob per denunciar la doble moral de la societat que, mitjançant la perpetuació del mite dels grups de risc, quan en la sida sempre s'ha tractat de pràctiques, consideraven la malaltia com un càstig justificat, conseqüència necessària i merescuda de la perversió i degeneració del ser homosexual.

En tot aquest procés de visualització de la sida, destacarà també el treball de Javier Codesal (Huesca, 1958), un altre artista de caràcter polifacètic que s'aproximarà a

¹⁰⁸ LLAMAS, Ricardo. (1995), op. cit.; p. XV.

¹⁰⁹ ALIAGA, J.V. i CORTÉS, J.M.G. (1993); op. cit.; p. 102.

¹¹⁰ Serveixi a tall d'exemple, SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor. AIDS and Its Metaphors*. (1977)

¹¹¹ A <http://www.pepemiralles.com/que-les-den-por-el-culo/> [consultat per última vegada el 23/03/2018]

la malaltia en diferents projectes i formats, entre els quals destaca especialment la instal·lació *Días de Sida* [fig. 13], repensada i modificada en diverses ocasions entre 1988 i 1996. El projecte, a més, donava continuïtat a un treball de vídeo realitzat dos anys abans pel mateix artista, *Pie Jesú* (1991), en què apareixien de manera intercalada representacions mediàtiques i morboses de la malaltia, amb altres de relacionades amb les mobilitzacions contra la sida. Tornant a la instal·lació, es va presentar per primera vegada al públic a Galeria XXI de Madrid, del 3 al 26 de juny de 1993, i aquesta és l'única ocasió en què es mostren en conjunt tots els elements que conformen l'exposició. Es tracta de sis objectes autònoms aglutinats a l'entorn de la representació d'un home seropositiu sense cap indicatiu patològic, un fet absolutament rellevant ja que, tal com assenyala Rut Martín (2010) ens trobem en una època en què, tot i que

la vinculación del sida con la muerte era moneda común, la representación de cuerpos seropositivos era muy poco frecuente, ya que normalmente se solían presentar cuerpos con sida que traducían su enfermedad a través de las marcas causadas por las enfermedades oportunistas que posteriormente le causarían la muerte¹¹².

En aquesta mateixa línia de resignificació positiva del cos malalt, ens resultarà especialment interessant una de les peces de la instal·lació: una fotografia de gran format en què el cos del seropositiu ha estat intervingut per incloure-hi unes grans roses, que remeten directament al sarcoma de Kaposi, unes lesions cutànies que ràpidament van esdevenir el paradigma de la degeneració del cos homosexual. De nou, tot i que en aquesta ocasió des d'una marcada càrrega poètica, s'observa l'esforç explícit per resignificar la representació de la malaltia, intentant fugir —en paraules de l'artista— d'aquelles *imágenes patéticas que nos enseñan a ver el SIDA con miedo*, però també d'aquelles altres que, en l'intent de treure-li la por, *de paso, no dejan nada de la enfermedad*¹¹³. De la recerca, per tant, d'una imatge que aconseguixi donar cos a la malaltia sense per això caure en l'estigma o banalització d'aquesta.

Jesús Martínez Oliva (Múrcia, 1969) també reprendrà l'al·lusió a la marca corporal de la sida com a símbol de la degeneració del cos en la darrera exposició que realitza en qualitat d'artista, l'any 1998 a la sala *La Galera* de València sota el nom de *Sujeciones*, a la peça *Sin título* (1997) [fig. 14]. Ara, però, les roses s'han convertit en forats del cul que evidencien la condició de penetrabilitat del cos masculí. Una reapropiació extremadament significativa si es té en compte que, en paraules de Saéz y Carrascosa (2001) «el culo es la esencia del marica, es su *leitmotiv*, es el órgano por el que pierde su dignidad y se convierte en abyecto, indeseable y exterminable»¹¹⁴. Amb la sida, «por fin la sabia naturaleza colocaba en su lugar a aquellos que hacían uso de sus órganos para el placer, para el vicio»¹¹⁵.

¹¹² MARTÍN, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/sida en España*. Tesi doctoral per la Universitat Complutense de Madrid (2010); p. 437

¹¹³ CODESAL, Javier. *Días de SIDA* (Galería XXIII: 3 – 26 de junio de 1993). Madrid: (s.n.), 1993.

¹¹⁴ SÁEZ, Javier i CARRASCOSA, Sejo. (2001); op. cit.; p. 137.

¹¹⁵ *Ibid.*



[Fig.13 i 14]
CODESAL, Javier. *Días de sida* (1991) i MARTÍNEZ, Jesús. *Sin título* (1997), de dreta a esquerra

El 1994, com a conseqüència directa de la publicació d'Aliaga i Cortés, la ciutat de Santiago de Compostel·la acull la primera exposició col·lectiva al respecte, *Sida. Pronunciamiento e acción*, comissariada per Juan de Nieves. L'exposició naixia de la voluntat d'influenciar l'opinió pública mitjançant l'art, a partir de la intervenció en l'imaginari social de la malaltia. Seguint una estratègia similar, dos anys més tard, el 1996, el mateix Pepe Miralles organitza una nova exposició col·lectiva a la seva ciutat natal, Xàbia (Alacant), anomenada *Pensar la Sida*, aquesta vegada des de «la necesidad de pensar la enfermedad, y dar una respuesta pedagógica a las informaciones que en ese momento, catorce años después de los primeros casos, aún podían verse en los medios de comunicación»¹¹⁶.

Tal com apuntàvem en un principi, la majoria de propostes artístiques centraran els esforços en denunciar la ineficàcia i insuficiència de les campanyes municipals, com és el cas de l'acció performàtica *VIH* [fig. 15] de l'artista Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) que reprendrà de nou la problemàtica de la doble moral sobre la sida, ara a partir del discurs políticament correcte, per anar a atacar l'arrel del problema. Per això, l'artista es farà clavar diverses agulles coronades per llaços rojos, símbol de la lluita institucional contra la sida, en un acte a mig camí entre el gest terapèutic de l'acupuntor i el posar-hi el cos del *banderillero* espanyol.



[Fig. 15]
ALBARRACÍN, Pilar.
VIH (1996)

¹¹⁶ MIRALLES, Pepe (2006), op. cit.

En aquest sentit, serà especialment rellevant el treball de grups activistes crítics, tot i que a causa de la càrrega contestatària i reivindicativa de les seves accions, propera a les tècniques de comunicació de guerrilla i l'estètica d'ACT UP, sovint han estat obviades o excloses de les campanyes de revisió de la sida, que treballaran colze a colze en la lluita contra la sida, elaborant campanyes no només de denúncia, informació i prevenció de la malaltia, sinó també de trucs per conviure-hi. Consells per fer més suportable una malaltia que aleshores encara era mortal.

Dins d'aquesta amalgama d'organitzacions, destacaran projectes com el de Radicals Morals, Proyecto 1 de Diciembre, l'ACT UP de Barcelona, el Col·lectiu Lambda o Creación Positiva, per anomenar només alguns dels més importants, tot i que, per com és de paradigmàtic, nosaltres centrarem l'atenció en dos d'ells: la Radical Gai (LRG) i el grup LSD, que ja hem tractat anteriorment en referència al sorgiment de les teories queer al context espanyol. Tots dos col·lectius treballaran de manera activa en la lluita contra la sida des del convenciment que *La primera revolución es la supervivencia*, i que perquè això sigui possible, *alguien tendrá que hacer la prevención*.

A partir d'un llenguatge crític i directe, centraran gran part dels seus esforços en denunciar la passivitat i doble moral estatals i les mancances, insuficiències i deficiències del sistema sanitari. Seran especialment interessants els esforços per aconseguir una representació crítica del sidós i la sidosa, sobretot pel que fa a la ideació de campanyes dirigides a les dones –ignorades pels discursos institucionals a causa de la mateixa representació estereotipada de la malaltia–, o de manera més específica, a les lesbianes, excloses de les campanyes de prevenció perquè ni tan sols se les considera agents sexuals. Així mateix, l'emplaçament al marge de tot discurs institucional d'aquests dos grups explicarà que puguin ocupar-se de discursos difícilment pronunciables des d'altres àmbits, com ara pràctiques segures per drogar-se. Una llibertat major que també es tradueix en l'elecció dels elements (corporals) representats: pràctiques sexuals explícites, penis erectes sense condó, o braços a punt de punxar-se, sempre amb l'objectiu de mostrar «aquello que todo el mundo dice que puede ser peligroso, si no se toman precauciones, pero que muy poca gente muestra»¹¹⁷. L'important serà sempre, seguint la lògica que hem vist fins ara, anomenar la sida, però anomenar-la bé perquè, en paraules de LRG,

luchar contra el Sida es hablar de pandemia (enfermedad que puede afectar a cualquier persona), y no de epidemia (enfermedad de extensión localizada); es hablar de transmisión del VIH, y no de contagio; es hablar de vías de transmisión y no de prácticas de riesgo (ni, por supuesto, de grupos de riesgo); es hablar de



[Fig. 16, 17]
Cartells de LSD i
la Radical Gai.

¹¹⁷ CORTÉS, J.M.G. 'Silencio=Muerte. Los grupos activistas españoles frente a la moralización del sida' a Aliaga i Cortés (1993), op. cit.; p. 102.

personas que usan drogas por vía parental (UPDV) y no de drogadictos o toxicómanas¹¹⁸.

Encara el 2005, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) aprofitava el paraigües d'atenció mediàtica que suposa la commemoració del Dia Internacional de la Sida per organitzar les jornades *Parlem-ne (Let's talk about it!)*, amb la voluntat de generar un espai per poder reflexionar sobre els efectes culturals de la sida i el seu impacte en la societat a través dels treballs d'un grup d'artistes audiovisuals i de la performance. Seran especialment interessants els treballs presentats per la part espanyola, una selecció de vídeos emmarcada sota el títol mordaç de 'Este invierno vuelve el sida', comissariada per Àgueda Bañón i Maria Llopis, creadores del col·lectiu de postporno *girlswholikeporno* (GWLP), que treballarà a Barcelona entre 2003 i 2007.



[Fig. 18] BAÑÓN, Àgueda. *El Tajo* (1993)

La mateixa Bañón –en paraules de Miralles, una de les poques artistes (dones) implicades en la problemàtica de la sida, i que de fet és seropositiva¹¹⁹–, presentarà una peça de vídeo molt interessant de 3 minuts de durada, anomenada el *Tajo* (1993) [fig. 20]: un únic pla en què, amb l'ajuda d'una fulla d'afaitar, es practica un tall a l'espatlla i es llepa la sang en una espècie d'autocunnilingus. «Un acto simple, un corte en la piel. Una nueva relación que una persona diagnosticada como seropositiva ha de establecer con su cuerpo»¹²⁰; un acte radical de reapropiació del propi cos, més concretament, dels fluids del cos sidós, en un context discursiu en què aquests sempre apareixen en relació a l'altre, al que pot contagiar-se. Les referències al lesbianisme –o, per extensió, a altres pràctiques sexuals que no necessàriament passin per la penetració– resultaran encara més evidents a la proposta de Radikales Libres, *Haz el amor y la guarra*, on es mostren escenes explícites de pràctiques sexuals segures entre dones. En l'àmbit de la performance, Llopis i Bañón, sota la marca de GWLP, van muntar una acció anomenada *Condomes, pastilles y cuatro clichés sobre sexo seguro*, que finalitzava amb la lectura d'un manifest a dues veus –les paraules del qual, sense cap mena de dubte, serien subscrietes per qualsevol dels artistes que hem vist fins ara– crític amb la ingenuïtat insultant de les campanyes governamentals, però també reivindicant la construcció social

de la malaltia o, més interessant encara, com el diagnòstic de VIH i sida no ha d'anar necessàriament lligat a la renúncia al sexe.

«El sida entró en nuestras camas bajo el lema ¡póntelo! ¡pónselo! Obviando, por supuesto, la posibilidad del sexo entre mujeres, hipervisibilizando y construyendo toda una iconografía gay musculada de gimnasio, y reafirmando la definición del sexo como una polla que entra en un agujero. [...] Como mujer seropositiva no

¹¹⁸ CORTÉS, J.M.G. (1993); op. cit.; p. 102.

¹¹⁹ MIRALLES, Pepe. '(Chico seropositivo busca...)' Sobre la Sexualidad y el Sida' a ALIAGA, J.V. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo xx en Francia y España*. València: Universitat de València (2001); p. 197.

¹²⁰ A <https://girlswholikeporno.com/performance-cccb05/> [última consulta el 19/05/2018]

renuncio al sexo: mi vida sexual es rica y sabrosa. ¡Me gusta el sexo, soy una *girlswholikeporno!*»¹²¹

4.3. I que esclatin els cossos: *transformacions des dels feminismes*

El 2013, Míriam Solá i Elena Urko, publiquen *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*¹²², un llibre hibridat entre l'arxiu, la cartografia i l'antologia; entre l'art i la política, la militància i l'acadèmia. Aquest constitueix el primer intent sistemàtic de rastrejar els orígens d'un moviment que, per necessitat, defuig qualsevol intent de definició i categorització. No obstant això, i sensibles a les sospites de diverses teòriques i activistes de l'anomenat feminisme clàssic de l'Estat, en les línies que segueixen intentarem presentar a grans trets les característiques d'un moviment, el transfeminista, mantenint la idea motora d'aquest treball: que al territori Espanyol ja existia tota una tradició d'aliances i complicitats entre lesbianes, trans i feministes, que a més en aquest cas concret és fàcilment detectable tal com hem vingut fent en aquest treball¹²³. D'aquesta manera, entenem allò transfeminista no com la versió importada, aclimatada, del moviment queer anglosaxó, sinó com un dels devenirs propis del feminisme de l'Estat que, de fet, començaria a gestar-se com a tal a la Barcelona del 1977.

Hem de tornar, doncs, a la Barcelona d'Ocaña, que marca un abans i un després pel conjunt de lluites per l'alliberament sexual de l'Estat. Serà en aquest moment quan Barcelona aculli la primera manifestació de l'Orgull Gai de tot el país, sent aquesta el primer exercici massiu de visibilització reivindicativa del col·lectiu trans. Fins aleshores, la transsexualitat s'hauria presentat de manera dissolta dins del moviment i identitat gais, «al circular la idea de que una transexual era una persona tan exacerbadamente gay que adoptaba forma de mujer para vivir su homosexualidad sin complejos»¹²⁴. El desembre d'aquest mateix any, a Madrid se celebren les Jornadas contra la LPRS, a resultes de les quals, el gener del 1978, es crea el Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHOC). Amb un clar caràcter contestatari, el FLHOC seran un dels encarregats d'organitzar el primer Orgull de la ciutat de Madrid, al que van assistir més de 10.000 persones, entre elles, de nou, també moltes persones trans, fent evident que l'opció i identitat sexuals i de gènere *també* són polítiques.

L'any següent, el 1979, la Coordinadora de Col·lectius per l'Alliberament Gai (CCAG), nascuda d'una escissió amb el FAGC el 1977, veu néixer d'entre les seves files el primer col·lectiu reivindicatiu trans: el Col·lectiu de Travestis i Transexuals. Aquest

¹²¹ El text complet de la performance està disponible aquí <https://girlswholikeporno.com/2005/11/30/como-cada-1-de-diciembre/> [recuperat per última vegada el 01/04/2018]

¹²² SOLÁ, Míriam i URKO, Elena (comp.) *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta (2013)

¹²³ Sobre les tensions, complicitats i sospites respecte el moviment feminista clàssic i el transfeminisme serà especialment interessant consultar GIL, Sílvia L. i OROZCO, Amaya P. 'Transfeminismo: ¿sujetos o vida en común?' a *Periódico Diagonal*. Publicat el 09 de juliol del 2010. Disponible a <https://www.diagonalperiodico.net/la-plaza/transfeminismo-sujetos-o-vida-comun.html> [última consulta el 11/05/2018]

¹²⁴ EGAÑA, Lucía. (2017); op. cit.; p. 125.

jugarà un paper fonamental en l'organització de l'Orgull barceloní del 1978, que passarà a la història com el moment fundacional del moviment trans* estatal. Davant de l'intent de prohibició –i, per tant, la conseqüent repressió policial– seran un grup de 500 trans* i travestis les encarregades d'organitzar diferents talls de trànsit i barricades a la zona de Les Rambles. Amb elles, arrela la llavor de la resistència trans.

Veiem de nou com la resituació al context global dels processos de canvi del moviment ens permet notar com en el cas espanyol el moviment trans traça aliances ràpidament amb el moviment feminista, traient profit de l'espai compartit entre una lluita i l'altra, a diferència d'altres contextos, com serà el cas nordamericà, on aquesta mateixa coexistència generarà constants tensions i escissions¹²⁵. Per exemple, en les jornades feministes estatals del 1994, *Juntas y a por todas*, ja trobem les primeres ponències agenciades des d'allò trans, que seran molt ben acollides per la major part d'assistents. De la mateixa manera, és en les Jornadas Feministas de Granada del 2000, anomenades *Feminismo.es... y será*, quan s'emprí per primera vegada el concepte de transfeminisme, primer a càrrec de Kim Pérez, en la ponència '¿Mujer o trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista'¹²⁶, així com en la ponència del Grup de Lesbianes Feministes de Barcelona, a 'El vestido nuevo de la emperatriz'¹²⁷. No obstant això, hauran de passar nou anys fins que trobem un moviment transfeminista articulats com a tal. Lucas Platero, un dels activistes i teòrics trans més importants del país, afirma que no serà

hasta 2009 en las jornadas, *Treinta años después: aquí y ahora*, cuando se ha forjado la noción de que el transfeminismo no tiene que ver solo con la aceptación de las mujeres trans en el movimiento feminista, sino con un movimiento que pide a la lucha feminista en su conjunto que sea consciente de la necesidad de romper con una perspectiva binaria sobre la realidad¹²⁸.

En relació, i tornant a la publicació amb la que obríem el capítol, *Transfeminismos*, en aquesta Fernández i Araneta, les dues activistes encarregades de realitzar el primer esforç genealògic sobre el transfeminisme, detecten dos períodes diferenciats en l'articulació del moviment transfeminista de l'Estat: un de primer, que des del 2006 al 2010, moment en què es consolida el moviment trans pro-despatologització, i un de segon, moment en què el transfeminisme comença a funcionar de manera autònoma¹²⁹. De nou, però, serà l'art l'encarregat d'introduir en bona mesura aquests canvis, en aquesta ocasió sovint a partir de l'ús conscient de les noves tecnologies i els mitjans

¹²⁵ EGAÑA, Lucía (2017); op. cit.; p. 126. També a PLATERO, Lucas R. 'Tiempos de crisis y de oportunidades LGTBQ' a <http://fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2012/11/tempos-de-crisis-y-oportunidades.pdf> [última consulta el 11/05/2018]

¹²⁶ PÉREZ, Kim. '¿Mujer o trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista' (2000) a <http://www.aldarte.org/comun/imagenes/documentos/Mujer%20o%20trans...kin%20perez.pdf> [última consulta el 10/05/2018]

¹²⁷ GRUP DE LESBIANES FEMINISTES DE BARCELONA. 'El vestido nuevo de la emperatriz' (2000) a <http://www.caladona.org/grups/uploads/2017/05/el-vestido-nuevo-de-la-emperatriz.pdf> [última consulta el 10/05/2018]

¹²⁸ PLATERO, Lucas (R.) (2012); op. cit.

¹²⁹ FERNÁNDEZ, Sandra i ARANETA, Aitzole. 'Genealogías trans(feministas)' a SOLÁ i URKO (2013); op. cit.; p. 46.

audiovisuals, des de la consciència de la possibilitat d'aquestes de ficcionar i documentar alhora la realitat (corporal).

Exemple precoç d'aquesta nova sensibilitat emergent respecte el cos trans, seran el projecte *Escenario doble* (2004), elaborat per Virgina Villaplana i Angelika Levi, a mode de documentació del procés de reelaboració corporal i vital del testimoni de Marco, un transsexual andalús, al que contraposen en permanent diàleg una performance *drag king*, i *El Camino de Moisés*, elaborat per Cecilia Barriga el 2002, a mode de retrat documental del procés de transgènerisme de Moisés Martínez, el primer trans masculí visible de tot l'Estat. El testimoni de Martínez també ens interessa per entendre la que ha estat una idea motora del treball: la importància estrictament política d'intervenir artísticament en l'àmbit de la representació. Dit d'altra manera, recuperant les paraules de Fefa Vila, amb les que començàvem aquest projecte, que la intervenció en els marcs d'allò visible fa més vivibles les vides de totes aquelles persones que escapen dels marcs de la normalitat. En un moment donat del documental, en relació a la seva visita a l'exposició *Héroes caídos. Masculinidades y representación*, a cura de José Miguel G. Cortés per l'Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) el 2002:

«Mi camino da un vuelco el día que me encuentro de frente con la obra de Del LaGrace Volcano, el fotógrafo de transexuales más famoso del mundo. Me veo representado en aquellos hombres que nacieron físicamente mujeres y respiro hondo. Están aquí, transformados en obra de arte. Me emociona, me emociona comprobar que no se ocultan, que muestran con tranquilidad toda su transformación. Hombres que como yo, un día vivimos en un cuerpo de mujer»¹³⁰.

Aquesta influència serà tal que, al parlar del seu projecte, i artístic, Martínez recorre a Del LaGrace Volcano: «se hipersexualiza a los bebés con una hipersaturación de género»¹³¹. És per això que el 2005, realitza el projecte fotogràfic *Falosinplastia*, a mode de crítica a l'estament mèdic i la seva autoritat alhora de legitimar el sexe i gènere sentits d'una persona, i mostrar que hi ha «otras posibilidades de tener una polla, las que nos podemos proporcionar/crear nosotros mismos, y que no contemplan ni la medicina ni la justicia»¹³². En tot cas, darrera una mascarada imatge desenfadada, a mode de joc, de reducció a l'absurd de la virilitat, Martínez assenta les condicions de possibilitat per evidenciar la violència intrínseca amb la que és construït el cos transsexual, que es prefereix des de l'abjecció i la disfuncionalitat, a la dissidència sexual¹³³. A més, en la seva obra i discurs, ja es fa present la necessitat de generar

representaciones en primera persona de las sexualidades minorizadas. En la pornografía, nuestras supuestas sexualidades siempre aparecen como el morbo del otro y como el personaje que satisface la sexualidad del otro, creando así la línea entre el raro y el normal. Estableciendo una jerarquía, dogmatizada de manera

¹³⁰ BARRIGA, Cecilia. *El camino de Moisés* (2002) a <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/docutv-camino-moisés/896649/> [última consulta el 12/05/2018]

¹³¹ MARTÍNEZ, Moisés. 'Mi cuerpo no es mío. Transsexualidades masculinas y presiones sociales del sexo' a GRUPO DE TRABAJO QUEER (2005), op. cit.; p. 113.

¹³² EGAÑA, Lucía. (2017); op. cit.; p. 125.

¹³³ Sobre aquesta qüestió, és molt interessant el capítol 'Money makes sex' o la industrialització de los sexes, a PRECIADO, Paul (B.) (2011), op. cit.

binomial, que afecta més allá de lo porno. A un lado del binomio siempre está el mismo y en el otro lado estamos todos los demás: activo-pasivo, normal-raro, hombre -mujer, completo-incompleto, masculino-femenino, etc.¹³⁴.



[Fig. 19] MARTÍNEZ,
Moisés.
Fallosinplastia
(2005)

Seguint amb aquesta voluntat de vincular l'art corporal amb l'activisme, serà especialment significatiu observar com les teòriques transfeministes coincideixen en assenyalar la Guerrilla Travolaka, un col·lectiu trans* de Barcelona actiu entre el 2006 i el 2009, com un dels agents principals en la consolidació del moviment transfeminista a l'Estat. Treballant des de la generació de nous discursos i imatgeries –per tant, des de l'art–, la Guerrilla hauria pres distància dels col·lectius trans* tradicionals, atrapats aleshores dins el dilema de la sanitat pública, segons el qual l'atenció sanitària a les persones trans* sols és pensable des de la categoria de la malaltia. Com a resposta, elles desplaçaran l'atenció dels seus discursos i accions de la qüestió identitària a la política, al entendre que les violències específiques que pateixen com a col·lectiu obeeixen al sistema cisheteropatriarcal¹³⁵. És per això que l'activisme de la Guerrilla ràpidament tendirà cap a l'exploració i realització de diferents pràctiques d'ocupació i assalt a l'espai públic, així com d'intervenció en la imatgeria generada entorn el cos trans*, en l'esforç de (re)presentar «los cuerpos, las vidas y el pensamiento trans [desligadas] de las narrativas

¹³⁴ BARRIGA, Cecilia. (2002); op. cit.

¹³⁵ Seguint l'experiència de les lesbianes feministes que ja als 80 haurien començat a parlar d'heteropatriarcat, des de l'activisme trans, transfeminista i queer, s'utilitzarà aquest concepte per denunciar com el sistema patriarcal no sols pressuposa l'heterosexualitat obligatòria, sinó que també exigeix la concordança entre el sexe i gènere assignats i els sentits; el cisgènere o cissex, per oposició al transgènere o transex.

médicas»¹³⁶, per combatre «la medicalización de la mirada a través del deseo: aparecían los cuerpos trans como lugares de deseo, un deseo expropiado y reapropiado»¹³⁷.

Com esperem haver pogut demostrar a aquestes alçades, aquesta manera de militar, a mig camí entre l'activisme i l'art, des d'allò que sovint s'ha anomenat artivisme, no és un fenomen nou, sinó que aquesta vehiculació de la lluita a partir del fet artístic seria un dels elements constitutius de les lluites a favor de l'alliberament sexual i de gènere del país. Així, si bé el treball des del cos no és nou, el què s'hi afegeix ara és la utilització precària i pervertida de la tecnologia, marcant les pautes d'acció i discurs per a tota una generació d'activistes i artistes que, de la seva mà, «[a]bandonan el enfermo passivo para convertirse en agente político, generador vírico de nuevas formas de visibilidad, de acción política y vida trans»¹³⁸. A partir de la Guerrilla, el gènere, des del cos, deixa enrere la malaltia, la despatologització, per passar a (auto)presentar-se des de la més absoluta *eufòria de gènere*, donant nom a la seva primera acció protesta que realitzaran a les portes de l'Hospital Clínic de Barcelona, en protesta a les polítiques de la Unitat d'Identitat de Gènere¹³⁹.

Recollint aquest discurs, el 2008 es crearà la Red por la Despatologización Trans del Estado español –d'ara endavant, Red–, de la que en sortirà, un any després, la campanya Stop Trans Patologization (STP 2012). Aquesta campanya exigia la retirada de les categories 'disfòria de gènere' i 'trastorns de la *identitat del gènere*' dels manuals internacionals de diagnòstic, el DSM i el CIE; l'abolició dels tractaments de normalització binària a les persones intersexuals; el lliure accés als tractaments hormonals i a les cirurgies sense tutelatge psiquiàtric; i la lluita contra la transfòbia en totes les seves formes¹⁴⁰. Aquest mateix any, la Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales (FELGTB) s'adherirà a la STP 2012, una adhesió que, tot i produir-se en clau estrictament simbòlica i no ser capaç de solucionar les distàncies cada vegada majors entre els nous col·lectius trans i el col·lectiu transsexual clàssic, consolidarà la lluita per la despatologització com una lluita prioritària pel moviment.

Coincidint amb l'hegemonització del discurs prodespatologitzador, el mateix 2009 diferents persones vinculades a la Red participaran a las Jornadas Feministas Estatales de Granada, *Treinta años después: aquí y ahora*, en què destacarà la creació de la Red PutaBolloNegraTransFeminista i, amb ella, la redacció d'un manifest unitari. Ho tenen i ho diuen clar:

«Ya no nos vale con ser solo mujeres. El sujeto político del feminismo 'mujeres' se nos ha quedado pequeño. Es excluyente por sí mismo; se deja fuera a las bolleras, lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a las marikas... Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. [...] Llamamos a la reinención desde el deseo, a la lucha con nuestros cuerpos ante cualquier régimen totalitario. ¡Nuestros cuerpos son nuestros! [...] El feminismo será transfronterizo,

¹³⁶ FERNÁNDEZ i ARANAETA a SOLÁ i URKO (2013); op. cit.; p. 47.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Les fotografies d'aquesta acció poden veure's a <https://www.youtube.com/watch?v=dWY0wFEFXio> [última consulta el 11/05/2018]

¹⁴⁰ <http://stp2012.info/old/es/objetivos> [última vegada consultat el 15 de maig del 2018]

transformador, transgènere o no serà. El feminisme serà transFeminista o no serà»¹⁴¹.

A resultes de la tensió nascuda d'aquest viratge queer produït en el moment d'unió del moviment trans i el feminisme, un any després de la primera aparició pública i articulada del transfeminisme, la Red por la Despatologización es dissol, si bé la campanya STP 2012 seguirà treballant de manera autònoma, ara dins l'escena internacional. Paradoxalment (o no), en el manifest no trobem ni una sola menció explícita a la despatologització. Ens trobem davant d'un transfeminisme totalment nou, on les identitats trans queden dibuixades dins d'un complex aparell d'opressions on el gènere se'ns presenta travessat pel reforçament del binarisme dicotòmic home-dona i els seus correlatius: masculí-femení, homosexual-heterosexual, i un llarg etcètera, on el treball explícit sobre el cos i la sexualitat jugarà un paper essencial en la desfiguració i reconfiguració de noves identitats, individuals i col·lectives.

4.3.1. Assaltar la pornografia

Paul B. Preciado retreurà als feminismes en general, i a la historiografia de l'art feminista i gai en particular, haver exclòs o descuidat tot un seguit d'obres performatives i audiovisuals pensades precisament des d'allò (post)pornogràfic; no haver entès que «la pornografía se ha convertido a partir de los años setenta en un espacio crucial de análisis, crítica y reapropiación para las micropolíticas de género, raza y sexualidad»¹⁴². Parasitant l'espai crític obert recentment pels *porn studies*¹⁴³, el filòsof ens adverteix del perill de deixar desateses les lògiques i retòriques higienistes que operen en torn la pornografia – sobretot pel què fa a la sexualitat de les dones dins l'espai públic– així com la gestió dels serveis sexuals d'aquestes fora de les estructures institucionals del matrimoni i de la família.

En una línia similar treballarà Corpus Delecti¹⁴⁴, un col·lectiu teoricopràctic ja dissolt que estava conformat per les investigadores Elena González, Desiré Rodrigo i Judit Vidiella que, precisament també des de la consciència que «la pornografía *mainstream* como dispositivo discursivo, visual y sonoro, inscribe un sistema de representación heterocentrada, que naturaliza un tipo de cuerpo, géneros y prácticas sexuales

¹⁴¹ RED PUTABOLLONEGRATRANSFEMINISTA, 'Manifiesto para la insurrección transfeminista' a <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/03/manifiesto-para-la-insurreccion.html> [última consulta el 11/05/2018]

¹⁴² PRECIADO, Paul (B.) 'Museo, basura urbana y pornografía' a Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria. *Cuerpos frontera*, n. 64. (2008) Consultable a <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A6016> [última consulta el 11/05/2018]; p. 42.

¹⁴³ Els estudis porno neixen a principis del segle XXI des d'un conjunt de veus crítiques provinents de la teoria de la literatura i el cinema anglosaxons que, a mode d'ampliació de l'anàlisi de la sexualitat foucaultiana, denuncien «la complicidad entre las técnicas pornográficas de representación y normalización del cuerpo y los dispositivos médicos y jurídicos, la complejidad y la evolución histórica de la narración pornográfica, así como la construcción política de la mirada y del placer pornográficos y su relación con las disciplinas de gestión del espacio urbano». (PRECIADO, 2008:43) Per a més informació, vegi's WILLIAMS, Linda (ed.) *Porn Studies*. Durham: Duke University Press (2004)

¹⁴⁴ Sobre el perquè del nom, recomanem mirar el bloc del col·lectiu <http://corpusdelecti.blogspot.com/es/> [consultat per última vegada el 21/05/2018]

patologizando y criminalizando a todos aquellos cuerpos que quedan fuera de esta matriz»¹⁴⁵, creuen que

[e]ntender el sexo como representación abre la puerta a posibilidades de intervención, negociación y resistencia que desplacen, confundan y cuestionen las representaciones normativas, naturalizadas y universalizadas del régimen de heterosexualidad obligatoria¹⁴⁶.

D'aquesta manera, les investigadores detecten com, a mitjans de la dècada dels 90, en paral·lel amb la proliferació de les noves tecnologies i mitjans de comunicació, més econòmics i de fàcil accés, no només canvia la manera de produir, distribuir i consumir porno, sinó que es comencen a produir una tendència que, des de la tensió entre

lo estético, lo político y lo teórico, conceptualiza la pornografía y las representaciones del género y el sexo como un espacio a intervenir en dos direcciones: (a) para romper con la naturalidad y el esencialismo del sistema binario de género y de heterosexualidad obligatoria en el marco del capitalismo actual y (b) para proponer representaciones y vivencias del género y de la sexualidad diferentes a la norma¹⁴⁷.

Es tracta del que es coneix com a pràctiques postpornogràfiques; un concepte d'una definició tan problemàtica que Egaña, l'activista i teòrica que ha treballat de manera més sistemàtica l'emergència d'aquestes a l'Estat espanyol, les defineix com «aquello que no sabemos bien qué es pero que se ha desarrollado ampliamente en Barcelona»¹⁴⁸, tal com veurem a continuació. En qualsevol cas, el concepte com a tal apareix per primera vegada de la mà de Wink van Kempen el 1990, en referència a un tipus de producte pornogràfic la intenció del qual no era exclusivament masturbatòria, sinó també crítica, humorística o política. Serà Annie Sprinkle la primera en portar-lo a la pràctica des del feminisme, a *The Public Cervix Announcement*, una acció emmarcada dins de la performance *Post Porn Modernist Show* (1989-1996). Amb l'ajuda d'un espècul i una petita llanterna, l'artista ofería (la visió de) el seu coll uterí a qualsevol persona interessada. D'aquesta manera, Sprinkle aconsegueix desnaturalitzar mitjançant la paròdia la relació entre els dispositius de visualització de la medicina i de la pornografia. Una vegada desmuntada la veritat del sexe, sols en resta carn i flux vaginal. Una autèntica subversió de la mirada escopofílica, precisament en el fet d'extremar l'exposició del cos de la dona, des de la sexualitat més encarnada. La diferència està en què aquí aquesta no es representa des de la carència, sinó des de la més absoluta agència.



[Fig. 20] SPRINKLE, Annie. *The Public Cervix Announcement* (1992)

¹⁴⁵ CORPUS DELEICTI 'Sexualidades en descontrol y prácticas indigestas: controladores biopolíticos' a Fundació Rodríguez+Zemos98. *Panel de Control. Interruptores críticos para una sociedad vigilada*. Sevilla: UNIA (2007). Consultable a <http://publicaciones.zemos98.org/spip.php?article628> [última consulta el 30/04/2018]

¹⁴⁶ Íbid.

¹⁴⁷ Íbid.

¹⁴⁸ EGAÑA, Lucía. (2017); op. cit.; p. 93.

4.3.2. I amb Sprinkle, la manada

Des del seu cony de *perra inèdita*, de *mamma* del postporno, però també des de l'esforç tossut de totes i cada una de les pràctiques artístiques que hem anat veient fins ara, a partir del 2003 a l'Estat espanyol comencem a detectar la proliferació d'un seguit de pràctiques artístiques que, a partir de la presentació del cos sexual, busquen dinamitzar qualsevol prejudici social.

Al parlar d'aquestes, Tatiana Sentamans, investigadora i membre del col·lectiu de postporno O.R.G.I.A., identifica tres elements bàsics, distintius, d'aquestes pràctiques de *noves polítiques de representació sexual a l'Estat espanyol*: l'autoria, desautoritzada per la mateixa estructura horitzontal dels col·lectius així com per la utilització de noms grupals a mode de paraigües identitari aglutinador de les diferents participants en el projecte; la difusió i la distribució, que funcionarà principalment a partir de la democratització de l'accés a internet¹⁴⁹ i la celebració de seminaris i jornades constants, amb les conseqüents *sex parties*, enteses com a veritables laboratoris d'experimentació; i el contracte disciplinar, caracteritzat bàsicament per l'aprenentatge autònom des de l'experimentació, individual i col·lectiva, a mode d'espai comú tant entre les artistes amb formació reglada artística com les que no, i la tendència a l'autogestió financera i el recurs a múltiples estratègies de producció, basades en tècniques apropiacionistes i de recodificació de les disciplines acadèmiques¹⁵⁰.

Com apuntàvem, moltes d'aquestes pràctiques es concentraran a la ciutat de Barcelona, tot i que Egaña (2017) constata que l'escena artística postporno «tiene la particularidad de no contar con ninguna persona autóctona de la ciudad, y donde la buena parte viene [...] de Latinoamérica»¹⁵¹. Per entendre aquest fet, s'ha de tenir en compte la permeabilitat i bona disposició d'alguns espais culturals destacats de la ciutat, com serà el cas del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) que, sobretot a partir de Preciado, organitzarà diferents esdeveniments, jornades i tallers, essencials per a la configuració de l'escena postpornogràfica barcelonina. Ja el 2003, celebrarà la *Maratón Posporno. Pornografía, Pospornografía. Estéticas y Políticas de Representación sexual*, fita fundacional en l'escena postpornogràfica de la ciutat; l'any següent, acollirà el taller de *Tecnologías del Género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas*; i el 2005, encara sota aquest treball entorn les tecnologies del gènere, faran un altre taller sobre *Micropolíticas identitarias*. A més, destacaran altres propostes, nascudes des d'espais més de fora al marge, com serà el cas de la *Queeruption 9*, el mateix 2005; el *FEACT – Encuentro internacional de Feminismos y Activismos*, o el *Festival Tranzmarikabollo*, ambdós el 2006.

¹⁴⁹ Sobre internet en parla, de fet, com «uno de los principales pegamentos, [...] que consolida y amplía el tejido. El modelo abierto de internet ha constituido un canal idóneo de difusión y distribución, particularmente por su carácter participativo y su economía en cuanto al disfrute de recursos; por la accesibilidad para compartir y poner en circulación convocatorias, información y conocimiento; y por su inmediatez»¹⁴⁹. (SENTAMANS 2013:42)

¹⁵⁰ SENTAMANS, Tatiana. [O.R.G.I.A.] 'Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I) Diagramas de flujos' a SOLÀ i URKO (2013); pp. 39-43.

¹⁵¹ EGAÑA, Lucía. (2017); op. cit.; p. 93.

En paral·lel, i marxant de Barcelona, altres ciutats de l'Estat també acolliran diferents espais generadors de reflexions transfeministes i postpornogràfiques, destacant especialment el paper d'Arteleku el Centre d'Art i Cultura Contemporània de Donòstia, amb *Retóricas del género* (2003), *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (2004). Especialment interessant serà l'experiència generada entorn la celebració de *Mutaciones del Feminismo, genealogías y prácticas artísticas*, en què participarà l'artista escocesa Diane Torr (1948–2017), encarregada d'introduir els tallers de *drag king* a l'Estat espanyol, que tindran molta fortuna al ser entesos com un espai de presa de consciència sobre el caràcter construït del sexe-gènere, i una estratègia d'empoderament feminista.

Els col·lectius que operin dins el territori espanyol replicaran ràpidament a aquest format del taller, entès en sí mateix com una pràctica artística, ja que en aquests «no solo importa la documentación generada (vídeo, foto, objetos, etcétera), sino la información compartida, y la propia experiencia performativa de sus participantes como técnica de aprendizaje basada en el ejercicio, la experimentación y el proceso»¹⁵². D'aquesta manera, en aquest espai compartit entre la performativitat i la performance, els nous col·lectius trobaran un espai on fer confluïr la voluntat de desnaturalitzar la *veritat del sexe* i ampliar els marges del visible/vivable, a partir d'un format d'acció pedagògica que sovint requerirà l'ocupació de l'espai públic. Paradigma del potencial polític-artístic d'aquests tallers serà el taller *Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española* (2005), dins del marc que suposarà la celebració de l'exposició *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades*, a la Sala Thesaurus de la Nau, de València¹⁵³.

Aquest va ser presentat pel col·lectiu artístic O.R.G.I.A., esmentat anteriorment a raó del treball teòric de Sentamans. De nou, el nom del col·lectiu beu directament de l'estratègia de les lesbianes LSD, al frustrar el procés d'identificació des de l'estratègia d'autoanomenament¹⁵⁴: O.R.G.I.A. de *Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo*, però també d'*Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria*. Deturar-nos un moment en aquest taller ens resulta especialment interessant no només per ser considerat per l'artista, activista i teòric Diego Marchante (2015) com el taller més important, sinó interessant, celebrat fins al moment a l'Estat, que consagraria al col·lectiu com l'especialista de les teories i pràctiques *drag king* a escala estatal¹⁵⁵, sinó perquè el realitzaran a partir d'un projecte d'investigació que



[Fig. 21] O.R.G.I.A. Serie Verde (2005) Resultat del taller *Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja*.

¹⁵² SENTAMANS, Tatiana. [O.R.G.I.A.] 'Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II) Estrategias de producción' a SOLÀ i URKO (2013); p. 177.

¹⁵³ Web de l'exposició 'Fugas subversivas'. Vicerectorado de Cultura. Universitat de València. Disponible a <https://www.uv.es/cultura/c/docs/expfuguessubversivescast.htm> [Última consulta el 11/05/2018]

¹⁵⁴ La mateixa Sentamans reconeix, de fet, com el contacte directe amb LSD hauria marcat un abans i un després en la seva formació teòrica i pràctica, junt amb la recepció de *El manifiesto contrasexual*, de Paul (B.) Preciado i el treball fotogràfic de Del LaGrace Volcano, a AA.VV. 'Mirarnos el ombligo. Chuparnos el ombligo' a SENTAMANS i TEJERO (2009), op. cit.; pp. 249-251.

¹⁵⁵ MARCHANTE, Diego (A.) (2015); op. cit.; p. 127.

estaven realitzant aleshores sobre la masculinitat del franquisme tardà. En aquest, proposaven quatre estereotips de masculinitat predefinits, a partir de la comprensió de «el king com a format metodològic: no com un fi en sí mateix, sinó com una mecànica per a desenmascarar la lògica de la potestat masculina»¹⁵⁶. Sanar la ferida franquista. «Fer de l'estètica 'manolo' la nostra estètica particular i cremar-la després»¹⁵⁷.

L'elecció del nom també serà important en el cas del col·lectiu Post-Op, que treballa a Barcelona des del 2003, influenciant a bona part de l'escena artística, teòrica i activista del territori.



[Fig. 21] POST-OP.
Implantes (2014)

«Post-op es el término que utiliza la institución médica para designar a las personas transexuales después de pasar por la o las intervenciones quirúrgicas de reasignación de sexo. Nosotras lo utilizamos para designarnos pues creemos que todas las personas estamos constituidas (operadas) por tecnologías sociales muy precisas que nos definen en términos de género, clase social, raza...»¹⁵⁸.

En una línia similar a O.R.G.I.A., mantenint el color verd de fons que remet ràpidament al caràcter de ficció construïda de la narrativa cinematogràfica, el 2005 Post-Op realitzarà *Implantes*¹⁵⁹, en què utilitzen de manera descontextualitzada diferents tecnologies de producció i reproducció del gènere. Depilació, postura corporal, maquillatge i utilització de pròtesis. Imatges que se'ns presentaran amb indiferència de si el que s'està fent és reinscriure l'heteronorma al cos, o subvertint-la.

En Post-Op, i la lectura literal que faran dels plantejaments de Preciado a *el Manifiesto Contrasexual*, serà constant la desfocalització de l'espai sexual corporal, la resexualització de l'espai públic i la utilització de la pròtesis, tot i que no necessàriament passarà pel dildo com a tal, sinó que sovint operaran a partir de la intervenció en diferents objectes de la vida quotidiana. En aquest sentit, destacarà especialment el projecte *Pornortopedia*: «un espacio pensado para pensar y crear juguetes, prótesis y ortopedia con fines sexuales pensados para todxs, teniendo en cuenta también otras movildades y maneras de sentir el cuerpo»¹⁶⁰. El projecte naixia d'una doble constatació: d'una banda, a partir de la realització d'un taller de postporno per a persones amb diversitat funcional, a raó del documental *Yes, We Fuck!*, dirigit per Antonio Centeno i Raúl de la Morena (2015), se n'adonen que no hi ha joguines sexuals pensades per a altres corporalitats, mobilitats i sensibilitats; però també des de l'exercici d'autocrítica respecte al mateix moviment transfeminista, que fins aleshores estaria treballant molt «el eje de la normalidad

¹⁵⁶ O.R.G.I.A. (2005). 'Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española' a Lozano, Moreno, Cano (coord.), *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)*. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible a: <http://drive.google.com/file/d/0B8RowcR6sUfINzc2eV9uZWU5eXc/edit> [última consulta: 11/05/2018]

¹⁵⁷ Íbid.

¹⁵⁸ Segons la mateixa definició del col·lectiu. Citat a ALIAGA, Juan Vicente. 'Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística' a MAYAYO i ALIAGA (2013); op. cit.; p. 81.

¹⁵⁹ A <https://www.dailymotion.com/video/x2ee04> [consultat per última vegada el 18/05/2018]

¹⁶⁰ Sobre el projecte, vegi's la web del col·lectiu <http://postop-postporno.tumblr.com/Pornortopedia> [última consulta el 11/05/2018]

en cuanto está ligado al género, pero nunca nos hemos referido a él cuando hablamos de capacidad/incapacidad»¹⁶¹.

Sense abandonar el format del taller, serà especialment interessant el taller *Agenciando zonas corporales desautorizadas*, de Lucía Egaña pel taller de vídeo de les Jornades Feministaldia 14 d'Arteleku, el 2014, en què l'artista proposava a les participants del taller

trabajar con las zonas corporales de nuestros propios cuerpos, [aquellas] que de alguna forma, nosotras mismas desautorizamos, les quitamos visibilidad... Todas esas zonas abyectas, monstruosas o que culturalmente nos indican que no están bien. Que nunca estarán bien¹⁶².

L'interessant de la proposta és que l'artista porta a la màxima expressió la problematització de la noció d'autor, a partir del muntatge en col·lectiu, de manera assembleària, del producte audiovisual del taller. Serà aquesta dimensió col·lectiva que farà que moltes vegades les membres dels col·lectius treballin de manera conjunta, ja sigui a mode de col·laboració puntual o a partir de la generació d'aliances creatives que seran més o menys estables en el temps, sent el millor exemple d'aquest la realització de dues accions postpornogràfiques col·laboratives en motiu de l'exposició *Ocaña (1973-1983) Acciones, actuaciones y activismo*. La primera d'elles, *Oh kaña!*, en què participaran Post-Op, Quimera Rosa, Misteri Liar i DJ Doroti¹⁶³, serà representativa del que s'ha acabat coneixent com l'*estil barcelona*: «prácticas bizarras, con inclusión de BDSM, con mucho atrezzo *do-it-yourself*, con una estética así cyberpunk»¹⁶⁴. La segona, anomenada *La Virgen Pornoterrorista*, naixerà de la col·laboració entre Diana J. Torres, a.k.a. Pornoterrorista i Carolina Spina –membre del col·lectiu *Go Fist Foundation*, seguint aquesta idea de resignificació i reapropiació d'allò religiós.

A partir d'aquest homenatge a Ocaña arribem a la que serà una de les altres característiques definitòries d'aquest moviment i, de fet, una de les seves màximes potencialitats polítiques: la intervenció de l'espai públic. De fet, argumentarem que serà precisament aquest fet el que farà de Barcelona la ciutat acollidora de tot aquest conjunt de pràctiques. Les paraules d'Elena Urko, del col·lectiu Post-Op, ens ho confirmen:

«Al principio, sobre todo, mucha gente vinimos buscando ese sueño de la Barcelona cargada de libertad. Una Barcelona en la que podías hacer cosas en el espacio público; una Barcelona abierta a las intervenciones artísticas. Y nos encontramos con todo lo contrario: una Barcelona con cada vez más leyes, más restrictivas y prohibitivas. Lo que ocurrió es que precisamente nos encontramos toda esa gente que buscábamos ese ideal de Barcelona y de espacio. [...] Y no

¹⁶¹Sobre el projecte, vegi's la web del col·lectiu <http://postop-postporno.tumblr.com/Pornortopedia> [última consulta el 11/05/2018].

Sobre aquesta aliança de les teories queer i crip –de l'anglès, tullid– serà molt interessant tenir en compte a PLATERO i ROSÓN (2012) o PLATERO, Raquel (L.) 'Críticas al capacitismo heteronormativo: queer crips' a SOLÀ i URKO (2013)

¹⁶² De l'entrevista a l'autora, disponible a aquí, <https://vimeo.com/115162909>. El resultat del taller es pot consultar a aquí, <https://vimeo.com/116637872> [ambdós consultats per última vegada el 11/05/2018].

¹⁶³ A <https://vimeo.com/12566813> [última consulta 15/05/2018]

¹⁶⁴ SOLÀ, Míriam i EGAÑA, Lucía. 'Entrevista a Urko' (Barcelona, desembre 2014) a *Máquinas de Guerra. Políticas Transfeministas de la Representación*, a <https://vimeo.com/116365079> [última consulta: 15/05/2018]

sólo eso, el hecho de que se empezasen a formar colectivos de alguna manera hace una especie de efecto llamada»¹⁶⁵.

Aquestes intervencions a vegades es faran de manera molt més improvisada, en quedada per fer *palles* col·lectives, *fuck-in*, així com altres actuacions en format més escenogràfic, en relació directa als 'teatrillos' d'Ocaña. Especialment interessants serà la celebració del que anomenen *pornoassalts*, la realització de pràctiques i intervencions postpornogràfiques a espais especialment connotats ideològicament pel què fa a la repressió sexual, sent segurament el millor exemple d'aquestes la intervenció sonora al Vaticà a càrrec de Diana PornoTerrorista i el col·lectiu *videoarmsidea*, en què, literalment, van aconseguir fer gemegar les parets i altars de l'edifici.

En qualsevol cas, més enllà d'aquest ús instrumental de la tecnologia, a Barcelona –i al territori espanyol en general– no es pot parlar d'un treball que passi pròpiament a través de la tecnologia i el treball del cos cyborg, tenint quasi com a única excepció la pràctica artística de Quimera Rosa: «un laboratorio de experimentación e investigación sobre identidades, cuerpo y tecnología, creado en Barcelona en 2008 y nómada desde 2014»¹⁶⁶. Paradigmàtic d'això serà un dels seus projectes més recents, *Trans*Plant* (2016), un projecte d'auto-experimentació a partir de la injecció intravenosa de clorofil·la, amb el que el col·lectiu busca portar a la seva màxima expressió el qüestionament del sistema identitari. Demostrar que

[c]onseguir una molécula pura de clorofila conoce las mismas trabas que conseguir testosterona por parte de la industria farmacéutica y biomédica como del sistema legal y sanitario. Es el conjunto mismo de la vida que se encuentra patentado¹⁶⁷.

El 4 de febrer del 2006, dins el marc de la *Queeruption 9*, l'intent de desallotjament de la policia de la *sex party* conclou en els fets recollits al documental *Ciutat Morta* (Artigas i Ortega, 2011): la detenció arbitrària de vàries de les persones assistents en la festa, entre elles la Patrícia Heras, que se suicidirà el 28 d'abril del 2011 durant un permís carcelari. Diana J. Torres (aka. Pornoterrorista) marcarà aquest fet com a clau en la desarticulació de l'escena postpornogràfica barcelonina¹⁶⁸, mentre que Egaña entendrà tot el procés judicial del cas com un element aglutinador en l'escena del moment. En qualsevol cas, després de mesos d'inactivitat, gran part de les components d'aquesta primera onada d'artistes postpornogràfiques es tornarà a reunir a Barcelona, de nou, com no, cridades per Annie Sprinkle, que aleshores comença a treballar des de l'ecosexualitat.

Nosaltres, però, ens quedem aquí, al 2011. Any en què Lucía Egaña publica *Mi sexualidad es una creación artística*¹⁶⁹, un treball a mig camí entre el vídeo-art i el documental en què recull els testimonis dels principals agents postpornogràfics d'una escena barcelonina que en aquest moment ja senten que alguna cosa ha canviat: s'han convertit en objecte d'estudi, en una fórmula concreta en la producció de pràctiques

¹⁶⁵ SOLÀ, Míriam i EGAÑA, Lucía (2014); op. cit.

¹⁶⁶ A <http://quimerarosa.net/about/espanol/> [consultat per última vegada el 15/05/2018]

¹⁶⁷ A <http://quimerarosa.net/transplant/index.php/espanol/> [consultat per última vegada el 15/05/2018]

¹⁶⁸ MARCHANTE, Diego. (2015); op. cit.; p. 147.

¹⁶⁹ EGAÑA, Lucía. *Mi sexualidad es una creación artística* (2011) a <http://zoiahorn.anarchaserver.org/misexualidad/la-pelicula/> [última consulta el 15/05/2018]

contrasexuals. No queden per a res resoltes les diferents tensions que hem anat arrossegant al llarg de tot el treball. Carrer o institucions? activisme o art? teoria i una creació artística.

SI TIENES
SER HETEROS

SE DÍSCRETA

Vesbianas Vida.

A mode de conclusió: confessions i alguna reflexió

Després de pensar-hi durant dies, de deixar el treball reposar, prendre'n distància per a després tornar-hi amb el cap més fred, he acabat per concloure que, si realment aquest treball necessita un apartat final, només pren sentit en primera persona del singular. És a dir, si parlo de com el visc i l'he viscut com autora: quins processos m'han acompanyat al llarg de la seva elaboració, i quina és la recepció i valoració que en faig ara, una vegada l'he entregat. I dic que l'he entregat, i no pas que l'he acabat, perquè necessito dir que entenc aquest treball més com el començament d'alguna cosa, sigui quina sigui, que no pas com el final d'una altra, ja sigui d'un grau o d'una etapa.

I ho dic aquí, des d'un bon principi, ja que segurament si només hagués de triar una cosa seria això el que m'enduria d'aquest treball: reafirmar que realment té sentit polític parar atenció a la representació dels col·lectius minoritzats. Intentar veure a quins interessos responen les representacions que se'n fan des de l'imaginari popular –visual o simbòlic–, i analitzar quines tensions, negociacions i contestacions es produeixen quan aquestes representacions es pronuncien des de la primera persona. Des de la contrarepresentació.

I en aquest sentit, en els projectes que hagin de venir, necessito seguir pensant i imaginant el cos lèsbic o, de manera més àmplia, explorar el paper del desig en tot plegat: és realment l'art, la representació artística, capaç d'intervenir el desig? de subvertir-lo? Perquè estic convençuda que gran part dels debats i problemes a l'entorn dels feminismes hi passen, i estic convençuda que sí: que és possible construir un desig *no heterosexual* –entès aquí com una distribució desigual de poder i no com una pràctica o orientació social–, però també reconec que, tot i haver-ho intentat, no em sembla que aquest procés passi per la postpornografia. En qualsevol cas, veure què passa amb les noves representacions de política sexual d'ençà el 2013, el moment en què nosaltres ens aturem i que la majoria d'autores que hem anat seguit fins ara marquen com un moment d'inflexió en la representació de les pràctiques comentades, però també allunyar el debat del sexe. Parar atenció a altres pràctiques que no necessàriament privilegin o treballin la identitat des de la qüestió de la sexualitat.

En segon lloc, m'enduc la tranquil·litat d'haver confirmat que també té sentit parlar-ne des de l'acadèmia –així, minúscula i precaritzada–, fent callar una part de les veus interiors que a vegades parlen des del recel de les contradiccions. Que té sentit fer-ho tal com ho hem fet: començant per casa –sigui la que sigui–, i intentant contextualitzar cada pràctica i cada canvi dins del seu context corresponent. I que és així, treballant des del col·lectiu per recuperar experiències de dissidència i traçar memòria col·lectiva, que començarem a sanar una ruptura que va més enllà de ser generació. Es tracta del dret a ser i existir, també en col·lectiu. I que tinc ganes de seguir explorant aquesta via de coneixement i reconeixement de la nostra història, d'acabar amb la sensació de desconexió –i, per tant, desarrelament i desagraïment–, i que d'alguna manera encara no m'abandona, com testimonien els diferents *post-its* mal enganxats a les parets de

l'habitació amb tot allò que vull i espero poder llegir, veure i conèixer ara *que ja hauré entregat el TFG*.

Però la veritat és que ara, tot i esperar haver estat alçada dels objectius que m'havia marcat a l'inici del treball –demostrar com a l'Estat espanyol les pràctiques artístiques corporals han servit d'esperó en l'articulació i generació de nous discursos a favor de la dissidència sexual i, en conseqüència, argumentar sobre la importància de la intervenció en l'àmbit de la representació–, l'únic que em ve de gust dir és que, mirant enrere, i assumint tots els possibles errors, contradiccions, absències i mancances del treball, i fins i tot reconeixent l'angoixa, els dubtes i l'estrès que m'han acompanyat a estones, no sabia imaginar-me'l de cap altra manera. Conscient que, tot i que una de les meves obsessions a l'hora d'escriure era el rigor, l'emplaçament teòric i social, darrera de cada una de les eleccions que he anat prenent al llarg del treball –quines pràctiques incloure-hi i quines no; què presentar i què deixar fora d'escena–, darrera de la perversió i la tensió de les disciplines acadèmiques i metodològiques i la disfressa d'estat de la qüestió, hi sóc jo en carn i desig. Que m'ha costat entendre-ho, potser presa de voluntat de rigor, però m'adono que el que hem estat fent, el que hem estat veient, fins ara és només un dels infinits recorreguts i interpretacions que se'n podrien fer. Un recorregut molt concret que, en aquest cas, comença en mi –o, millor dit: en els meus desitjos, inquietuds i necessitats– però que va i vol anar molt més enllà.



Referències bibliogràfiques

ALIAGA, Juan Vicente. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo xx en Francia y España*. València: Universitat de València (2001)

_____. *Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú*, digitalitzat a <http://juanvicentealiaga.blogspot.com.es/2012/10/hablame-cuerpo-una-aproximacion-la-obra.html> [última consulta 21/03/2018]

ALIAGA, Juan Vicente i MAYAYO, Patricia. (ed.) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up (2013)

ALIAGA, Juan Vicente i CORTÉS, José Miguel G. *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*. València: Universidad Politécnica de Valencia (1993)

_____. *Identidad y Diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Editorial EGALES, S.L. (1997)

_____. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Barcelona: Editorial EGALES, S.L. (2014)

BARRIGA, Cecilia. *El camino de Moisés* (2002) a <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/docutv-camino-moisés/896649/> [última consulta el 12/05/2018]

BREA, José Luís. 'Sida. El cuerpo inorgánico' a *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*. (1995), digitalitzat i consultable a <http://www.allbuenosaireshotels.com/acccparorg/numero1/sida.htm> [consultat el 22/03/2018]

BUXÁN, Xosé M. (ed.) *ConCIENCIA de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el estado español*. Barcelona: Editorial Laertes (1997)

CODESAL, Javier. *Días de SIDA* (Galería XXIII: 3 – 26 de junio de 1993). Madrid: (s.n.), 1993.

CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier i VIDARTE, Paco. *Teorías Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales, (2005)

CORPUS DELEICTI 'Sexualidades en descontrol y prácticas indigestas: controladores biopolíticos' a Fundación Rodríguez+Zemos98. *Panel de Control. Interruptores críticos para una sociedad vigilada*. Sevilla: UNIA (2007). Consultable a <http://publicaciones.zemos98.org/spip.php?article628> [última consulta el 30/04/2018]

CORTÉS, José Miguel G. *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona: Editorial Egales, S.L. (2004)

DE LAURETIS, Teresa. 'Tecnologías del Género', traduït a cura d'Ana María Bach i Margarita Roulet a partir de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press (1989), a http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf [última consulta el 22/05/2018];

EGAÑA, Lucía. [vídeo] *Mi sexualidad es una creación artística* (2011) a <https://vimeo.com/116637872> [consultat per última vegada l'11/05/2018]

_____. *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Barcelona: Ediciones Bella Terra. (2017)

ESPALIÚ, Pepe. 'Retrato de un artista deshauciado' a El País, publicat originàriament a l'edició impresa de *El País*, el dimarts 1 de desembre de 1992, coincidint

amb el *carrying* realitzat a Madrid. Digitalitzat i consultable a https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html [última consulta: 21/03/2018]

_____. Vídeo comentat *Carrying* realitzat a Sant Sebastià el 26 de setembre de 1992, per la *Galería Pepe Cobo*, de Sevilla a <https://ep02.epimg.net/cultura/videos/2016/11/30/actualidad/980eea5c90aa8c972d8fa7fedf661ca9.mp4> [última consulta 21/03/2018]

EXPÓSITO, Marcelo [vídeo muntat per VILA, Núria] *Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y práctica colectiva en España*. Capitol LSD (2005) a <https://www.youtube.com/watch?v=pgieD5sRnJU> [última vegada recuperat el 12/04/2018]

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., (2000)

_____. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de Saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.L. (2006)

GIL, Sílvia L. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños (2011)

GIL, Sílvia L i OROZCO, Amaya P. 'Transfeminismo: ¿sujetos o vida en común?' a *Periódico Diagonal*. Publicat el 09 de juliol del 2010. Disponible a <https://www.diagonalperiodico.net/la-plaza/transfeminismo-sujetos-o-vida-comun.html> [última consulta el 11/05/2018]

GRUP DE LESBIANES FEMINISTES DE BARCELONA. 'El vestido nuevo de la emperatriz' (2000) a <http://www.caladona.org/grups/uploads/2017/05/el-vestido-nuevo-de-la-emperatriz.pdf> [última consulta el 10/05/2018]

GRUPO DE TRABAJO QUEER. (GTQ) *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños. (2005)

HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Editorial EGALES, S.L. (2008)

LLAMAS, Ricardo. *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI. (1995)

LÉVY, B. *Foucault: no al sexo rey*. Entrevista a Foucault. (25-06-1966) Digitalitzat a <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/66655/1/RTXXXII~N752~P46-51.pdf> [recuperat per darrera vegada el 30 d'abril del 2018]

LORDE, Audre. 'Age, race, class and sex: women redefining difference' a MCCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir, SHOHAT Ella (eds.) *Dangerous liaisons: gender, nation and postcolonial perspectives*. Minnesota: University of Minnesota Press (1997)

MARCHANTE, Ana/Diego. *Transbutch. Luchas fronteras de género entre el arte y la política*. Programa de doctorat en Estudis Avançats en Producció Artístiques, a la Facultat de Belles Arts de Barcelona (2015)

MARTÍN, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y vih/sida en España*. Tesi doctoral per la Universitat Complutense de Madrid (2010);

MAYAYO, Patricia i MARZO, Jorge Luis. *Arte en España (1939-2015) Ideas, prácticas, ¡políticas!* Madrid: Manuales Arte Cátedra (2015)

MÉRIDA, Rafael M. (ed.) *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icara editorial, s.a. (2009)

MIRALLES, Pepe. 'Sida y arte: cuando hay poco arte y demasiadas infecciones' (2006), digitalitzat a <http://www.pepamiralles.com/sida-y-arte/> [última consulta: 02/04/2018]

_____. *Qué les den por el culo*, a <http://www.pepamiralles.com/que-les-den-por-el-culo/> [consultat per última vegada el 23/03/2018]

NORANDI, Elina. 'Imágenes y vivencias lesbianas en el arte contemporáneo: México y España' a *Letras femeninas*, vol. 36, n1 (2010)

O.R.G.I.A. (2005). 'Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española' a Lozano, Moreno, Cano (coord.), *Fugas 228 Subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)*. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible a: <http://drive.google.com/file/d/0B8RowcR6sUfINzc2eV9uZWU5eXc/edit> [última consulta: 11/05/2018]

PÉREZ, Kim. '¿Mujer o trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista' (2000) a <http://www.aldarte.org/comun/imagenes/documentos/Mujer%20o%20trans...kin%20perez.pdf> [última consulta el 10/05/2018]

PRECIADO, Paul (B). PRECIADO 'Museo, basura urbana y pornografía' a Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria. *Cuerpos frontera*, n. 64. (2008) Consultable a <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A6016> [última consulta el 11/05/2018]; p. 42.

_____. *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama (2011)

RED PUTABOLLONEGRA TRANSFEMINISTA, 'Manifiesto para la insurrección transfeminista' a <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/03/manifiesto-para-la-insurreccion.html> [última consulta el 11/05/2018]

RICH, Adrienne. *Blood, bread and poetry. Selected Prose. 1979-1985*. Londres: Virago (1986).

ROMERO, Pedro G. (et al.) *Ocaña. 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona (2011)

ROSÓN, María i PLATERO, Raquel (Lucas). 'De 'la Parada de los Monstruos' a los Monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa' a *Feminismo/s*, n. 19 (juny 2012)

SÁEZ, Javier i CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo: políticas anales*. Madrid: Editorial Egales (2001)

SÁEZ, Javier, VIDARTE, Paco i CÓRDOBA, David (eds.) *Teorías queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Editorial Egales (2005)

SENTAMANS, Tatiana i TEJERO, Daniel. (eds.) *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes históricos en el Estado español. De la teoría a la práctica*. FIDEX. Grupo de Investigación Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo. Ecuaciones culturales y prácticas artísticas de la pluralidad de los placeres, las experiencias y/o las identidades. Departamento de Arte, Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas – Universidad Miguel Hernández de Elche (2009)

SOLÁ, Míriam i URKO, Elena (comp.). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Nafarroa: Editorial Txalaparta S.L.L. (2013)

TRUJILLO, Gracia. *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977-2007)* Barcelona: Editorial Egales, S.L. (2008)

PLATERO. Lucas (R.) 'Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista' a VV.AA. *Homosexuales y Transexuales: Los otros represaliados del franquismo, desde la memoria histórica*. Barcelona: Bellaterra (2009)

_____. 'Del sujeto político *la Mujer* a la agencia de *las (otras) mujeres*: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del Estado español', a *Política y Sociedad*, vol. 46, núm. 1 i 3; p. 161-173. (2009)

_____. '¿Y tú te defines como *queer*? Sobre genealogías situadas, debates y resistencias *queer/queer* y transfeministas en el Sur (de Europa)' a VITERI, María Emelia i LAVINAS, Manuela (eds.) *Queering paradigms V. Queering narratives of modernity*. Oxford: Peter Lang (2016)

_____. 'Tiempos de crisis y de oportunidades LGTBQ' a <http://fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2012/11/tiempos-de-crisis-y-oportunidades.pdf> [última consulta el 11/05/2018]

VV.AA. *L'art làtex: reflexió, imatges i SIDA*. València: Universitat de València (2006)

_____. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València. (2001)

_____. *Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el Estado español* a <https://vimeo.com/60567871> [recuperat per última vegada el 13/04/2018]

_____. *Homosexuales y Transexuales: Los otros represaliados del franquismo, desde la memoria histórica*. Barcelona: Bellaterra (2009)

_____. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Número 1. P. Projecte d'investigació en coproducció entre Arteleku-Diputació Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA i Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento (2004, 2005, 2007, 2009, 2011, 2012, 2014)

WITTIG, Monique. *El Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales (2006)

_____. 'One is not Born a Woman', a Conboy, Medina I Stanbury (eds.) *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Nova York: Columbia, University Press. (1991)

ZIGA, Itziar. *Devenir perra*. Madrid: Editorial Melusina (2009)

A la portada: Juan Hidalgo. *Biozaj apolíneo*, *Biojaz dionisiaco*. (1977)
Al cos del treball: Pilar Aymerich, *Manifestació feminista a la Rambla* (1977); primera manifestació de l'Orgull LGTBIQ a l'Estat espanyol (1977); Del LaGrace Volcano. *Herm torso* (1999) i *Jack unveiled* (1994); i LSD. Fotografia d'arxiu d'una manifestació (1995) i Carles Palacio. Manifestació del 8 de març a Girona, el 2017.