

sujeto maricón

APROXIMACIÓN DESDE LA PRÁCTICA
ARTÍSTICA A LA CONSTRUCCIÓN DE UN
NUEVO PARADIGMA IDENTITARIO

Carmelo Gabaldón

Trabajo final de Máster
Dirigido por **Pepe Miralles**
TIPOLOGÍA 4
València, julio 2018

Máster en Producción Artística
Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles



1. introducción	9
2. hipótesis	13
3. objetivos y metodología	
3.1. Objetivos	15
3.2. Metodología	16
4. marco conceptual	
4.1. Sujeto	19
4.2. Deseo	23
4.3. Maricón	27
5. práctica artística	
5.1. <i>Laetitia</i>	35
5.1.1. Contextualización y motivaciones. Sobre los Sujetos en conflicto	38
5.1.2. Metodología y proceso de trabajo. Barthes, ensayo fílmico y gay storylines	41
5.1.3. Conclusiones parciales	50
5.2. <i>I can't get no (satisfaction)</i>	52
5.2.1. <i>Protect me from what i want</i>	
5.2.1.1. Contextualización y motivaciones. Placebo, Holzer y Han	60
5.2.1.2. Metodología y proceso de trabajo. Proyecciones, metacrilatos y pieles.	65
5.2.1.3. Conclusiones parciales	72

5.2.2. <i>Mirrors</i>	74
5.2.2.1. Contextualización y motivaciones. Yo, selfi y narcisismo 2.0	76
5.2.2.2. Metodología y proceso de trabajo. Espejos, hashtags e Instagram	77
5.2.2.3. Conclusiones parciales	
5.2.3. <i>This boy's in love</i>	78
5.2.3.1. Contextualización y motivaciones. Depornosexuales y tecnologías para encuentros sexuales	82
5.2.3.2. Metodología y proceso de trabajo. Planimetría para un laberinto	84
5.2.3.3. Conclusiones parciales	
5.2.4. <i>The Wall</i>	86
5.2.4.1. Contextualización y motivaciones. Azulejos, cuartos de baño y ausencias	87
5.2.4.2. Metodología y proceso de trabajo. Luz, madera y revestimiento cerámico	88
5.2.4.3. Conclusiones parciales	
5.3. <i>no title/no tag</i>	90
5.3.1. Contextualización y motivaciones. Papel Engomado. Good As You	100
5.3.2. Metodología y proceso de trabajo. Casting y Polaroids	105
5.3.3. Conclusiones parciales	
5.4. #SOYMARICÓN	106
5.4.1. Contextualización y motivaciones. Presbicia y 3 FICAE	111
5.4.2. Metodología y proceso de trabajo. Espacio, luz y vinilo	112
5.4.3. Conclusiones parciales	117
6. conclusiones	119
7. figuras	123
8. bibliografía	129



a mi abuela, que se marchó preocupada porque me llamaran maricón

ABSTRACT

All technological improvement causes a change of visual and affective paradigm in the way of relating to others and the environment. In light of this situation of uncertainty and fragility drawn by new technologies for communication, we will try to elucidate applying different methodologies and through artistic practice the contemporary problems around love, the business representation of the body, the abandonment of spaces for desire and the homonormative processes that affect the gay community. Emphasizing the construction and delirium as a capitalized economy of identities and fundamentals in the social construction of said subject. Without forgetting the sociocultural framework proposed by neoliberalism, we will use artistic discourse to propose a queer subject that functions as a new identity model and social activator. A subject that serves as a starting point for the taking of the word in the communities thus configuring their own narratives. A maricón subject as an empowering and kamikaze pride symptom that also makes the foundations of oppressive normality.

art, public art, audiovisual, video installation, queer, homosexual, homonormativity

RESUMEN

Todo cambio tecnológico provoca un cambio de paradigma visual y afectivo en la forma de relacionarse con los otros y con el entorno. En este panorama de incertidumbre y fragilidad que dibujan las nuevas tecnologías para la comunicación, intentaremos dilucidar aplicando diferentes metodologías y a través de la práctica artística las problemáticas contemporáneas en torno al amor, la representación mercantilizada del cuerpo, el abandono de los espacios para el deseo y los procesos homonormativos que afectan a la comunidad gay. Poniendo énfasis en la construcción y configuración del deseo como una pauta económica capitalizadora de identidades y fundamental en la construcción social de dicho sujeto. Sin olvidar el marco sociocultural planteado desde el neoliberalismo utilizaremos el discurso artístico para proponer un sujeto maricón que funcione como nuevo modelo identitario y activador social. Un sujeto que sirva como punto de partida para la toma de palabra en las comunidades configurando así narrativas propias. Un sujeto maricón como síntoma empoderante y de orgullo kamikaze que haga tambalear los cimientos de la opresora normalidad.

arte, arte público, audiovisual, videoinstalación, maricón, gay, homonormatividad

1. **introducción**

Hombre, blanco, eurocentrista, hemisferio norte, burgués, artista, activista y maricón. Es este un texto escrito desde la experiencia en primera persona y sin olvidar en ningún renglón nuestra situación social y geográfica. El proceso creativo y de investigación está siempre inherentemente circunscrito a las coordenadas geopolíticas que lo/me sitúan en el mapa. Así pues, tanto la respuesta creativa como el receptor de la misma no pueden ni deben escapar de este contexto.

Sujeto maricón. Aproximación desde la práctica artística a la construcción de un nuevo paradigma identitario es un Trabajo final de Máster, de tipología 4, del Máster Oficial en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València. Una memoria cronológica que refleja la evolución plástica y conceptual de nuestra producción en estos últimos tres años. Este Trabajo Final de Máster ha sido realizado por Carmelo Gabaldón y dirigido por Pepe Miralles.

Presentaremos en el siguiente documento cuatro proyectos artísticos realizados en el marco académico y temporal del Máster Oficial de Producción Artística. Un ensayo audiovisual, una videoinstalación, dirección y colaboración en un proyecto editorial y una intervención en el espacio público. El conjunto de los proyectos anteriormente enumerados servirán para, a través de diferentes metodologías, proponer interrogantes y soluciones discursivas válidas para la construcción de un nuevo paradigma identitario, el del sujeto maricón.

En las posteriores prácticas artísticas que ocupan esta memoria, plasmaremos la evolución sucedida en nuestros propios discursos durante el proceso de búsqueda para conseguir denunciar los mecanismos que ejercen control sobre los sujetos y proponer en consecuencia modelos que sirvan como catalizadores de una nueva concienciación. Un discurso encaminado a conseguir el compromiso responsable en la construcción de narrativas propias.

En esta disyuntiva surge el sujeto maricón. Una propuesta dialectica que

hace suya la palabra y se hace cargo así de articular los discursos que lo definen. Una palabra que nos permita alejarnos de definiciones miméticas de lo heterosexual y escapando de patrones represivos y excluyentes originados desde la llamada homonormatividad.

Utilizaremos a partir de aquí y en adelante a lo largo del texto siguiente, el término homonormatividad en referencia a un conjunto de normas y estilos de vida que entiende la homosexualidad normativa como única forma posible. La homosexualidad normativa, como podremos comprobar en las diferentes aproximaciones que presentaremos a lo largo de nuestro discurso, es aquella que asimila pautas y comportamientos heteronormativos en la construcción de la cultura social LGTBI. El término homonormatividad era utilizado por las activistas transgénero en 1990, como una crítica a las corrientes dentro del colectivo LGTBIQ que legitimaban el neoliberalismo adoptando roles binarios basados en la monogamia y la procreación.

Frente a estos, cada vez más extendidos comportamientos, es necesario plantear otras formas de ser. El arte se posiciona como primordial elemento catalizador de experiencias y activador de conciencias. El arte tiene, desde nuestro entender, la obligación de construir identidades e imaginarios alejados de la publicidad y las redes sociales (donde se generan los discursos normativos) para que todos tengamos cabida en ellos.

A través del análisis de la representación de los cuerpos sexuados y su presencia intermitente en los espacios públicos o privados revisaremos la relación de estos con procesos de construcción identitaria y de cómo lo diferente se muestra excluido en la infructuosa búsqueda de lo normal.

La estructura que utilizaremos en el siguiente trabajo estará dividida en dos partes. Un primer bloque reservado para la investigación conceptual y un segundo bloque en el cual presentaremos las obras producidas.

En el primer bloque desarrollaremos un marco conceptual que se centrará en la investigación de tres supuestos: Sujeto, Deseo y Maricón. Esta ecuación nos permitirá abordar los tres conceptos por separado pero sin olvidar en todo momento las interrelaciones que se generan entre ellos. Delimitaremos las aristas que nos ayuden a pulir la definición del sujeto contemporáneo.

Analizaremos cómo el deseo se ha convertido en una herramienta de control sobre dicho sujeto. Y finalmente sumaremos el objeto de investigación (sujeto) con los procesos de modificación (deseo) para proponer el resultado (maricón) como un ejercicio de confrontación con lo establecido.

A continuación, en el segundo bloque, iniciaremos mediante una disposición ordenada cronológicamente un análisis de las motivaciones particulares que nos han llevado a realizar cada una de las piezas. Aprovecharemos cada capítulo, teniendo en cuenta las diferentes metodologías aplicadas en los proyectos, para tratar de forma individualizada los referentes, la conceptualización específica, los orígenes y las motivaciones particulares.

Además en este segundo bloque expondremos los procesos de trabajo desarrollados de forma específica para cada uno de los proyectos. En este apartado hablaremos del proceso, la técnica y los materiales empleados, haciendo referencia también a los procesos de exhibición y difusión de cada uno de los proyectos.

Presentaremos los proyectos siguiendo un riguroso modelo en el cual atenderemos en primer lugar a las motivaciones que nos han conducido a la realización de cada pieza, la metodología y el proceso de trabajo aplicados y para finalizar unos breves apuntes sobre los resultados obtenidos. Cada epígrafe irá acompañado de las imágenes correspondientes al proceso, bocetos y referencias previas.

En el desarrollo del siguiente documento utilizaremos palabras que pueden parecer sinónimos como homosexual, gay o maricón pero que este trabajo intentará evidenciar sus diferencias así como usar cada una de ellas en la manera correcta en el momento oportuno.

2. hipótesis

En esta investigación nos proponemos demostrar, mediante nuestra práctica artística, cómo han sido contruidos los imaginarios identitarios del colectivo gay desde una perspectiva heteronormativa condicionada por parámetros económicos. Además, pretendemos evidenciar cómo el cine, las redes sociales y la publicidad generadas desde la comunidad LGBTIQ han contribuido a polarizar un colectivo que se engulle a sí mismo borracho de éxito pero que sigue generando diferencias entre ganadores y vencidos. Pensamos que desde un posicionamiento crítico del discurso artístico podemos señalar los mecanismos de control y proponer la implementación de nuevos procedimientos disidentes contra los mismos.

3. objetivos metodología

3.1. Objetivos

Como objetivo general de este Trabajo Final de Máster nos hemos propuesto llevar a cabo el proceso de creación y producción de una serie de obras que se han desarrollado durante un período de tres años y en las que podemos observar en un análisis posterior un hilo narrativo y conceptual interrelacionado.

En los objetivos establecidos para esta propuesta observamos dos tipologías o líneas de intensificación, los objetivos relacionados con nuestra experiencia académica y los relacionados principalmente con la producción artística desarrollada.

Entre los objetivos académicos cabe destacar la intención de realizar un trabajo de investigación teórico práctico centrado principalmente en la producción de obra. Para ellos analizaremos los trabajos y obras artísticas previas que hayan tratado conceptos o temáticas similares a las mostradas en esta memoria. Demostraremos que hemos aplicado los conocimientos adquiridos en el Máster de Producción Artística con la muestra de algunos trabajos producidos en las asignaturas cursadas y también a través de la participación en las propuestas y convocatorias lanzadas desde la Facultat de Belles Arts. Y ahondaremos en la concepción del arte como expresión para activar conciencias sociales y proponer nuevos paradigmas identitarios.

Los objetivos de producción artística están estrechamente relacionados con la consecución plástica de los objetivos anteriores. Analizaremos por tanto el trabajo realizado reflexionando sobre sus distintas posibilidades de desarrollo material. Conectaremos nuestra producción artística con la línea histórico temporal del Arte Contemporáneo y principalmente estableceremos lazos de conexión con las corrientes surgidas después de los movimientos de liberación sexual norteamericanos. Trabajaremos con diferentes disciplinas audiovisuales, instalativas y editoriales, en función de conseguir resolver las

problemáticas lanzadas desde cada producción artística. Exploremos a su vez, los diferentes lenguajes artísticos necesarios para generar nuevos imaginarios colectivos y propondremos una reflexión sobre la importancia del espectador en el proceso final de la obra.

3.2. Metodología

Para el desarrollo de los siguientes proyectos hemos aplicado metodologías específicas en cada uno de los trabajos. La metodología se verá condicionada ocasionalmente por la naturaleza del proyecto a desarrollar y oscilará entre la investigación práctica y la teórica. Podemos distinguir dos partes comunes en nuestro proceso metodológico.

Una primera parte inicial, caótica, impulsiva y desordenada en la que confeccionamos el archivo desde una postura flexible y cambiante. En la segunda parte reflexiva y pautada abordamos desde una postura estable y consciente la activación parcial del archivo anteriormente configurado. La investigación teórica nos sirve como detonante, a veces como motor y otras como elemento concluyente, es por eso, que está presente en todas las fases de nuestra producción artística. Lo personal juega un papel determinante siempre en nuestros procesos de creación siendo la línea que articula orgánicamente todos los apéndices que sintonizan para llevar a cabo el proyecto.

En la primera parte del proceso de trabajo la metodología consiste en acumular todo tipo de materiales encontrados en medios digitales y con ellos configurar un archivo referencial que sirva como espacio de bocetaje de posibles proyectos futuros. La idiosincrasia metodológica del archivo nos sirve por tanto como una hoja de ruta de referentes, propuestas e interrogantes entre los que perderse una y otra vez en el proceso inicial de todo proyecto.

Las derivas constantes por la red generan un continuo flujo de información que almacenamos para nutrir este archivo personal. Utilizamos para la estructuración del almacenaje diferentes procedimientos y plataformas electrónicas: listas de reproducción, capturas de pantalla, fotogramas, notas de texto o aplicaciones como Feedly¹ y Evernote² que nos permiten combinar todas ellas. Generamos así un cuerpo de referentes e imágenes a modo de proto-trabajos que en ocasiones funcionan de manera autónoma e independiente y en otras ocasiones, han de ser reconfigurados tomando su forma final cuando se enfrentan a la puesta en escena que supone su exhibición en el espacio físico.

En la revisión y relectura de nuestros trabajos anteriores encontramos puntos de partida para iniciar nuevas investigaciones. Parten así de cualquier asidera,

1 Feedly. DevHD para Mac IOS, 2008.

2 Evernote. Stepan Pachikov para Mac IOS, 2008.

interrogante o puerta abierta dejada con intención o por mera casualidad al finalizar un proyecto. En el proceso de creación de cualquier nuevo trabajo vamos abriendo nuevas líneas de investigación, despertando intereses o tomando direcciones contrapuestas, excusas todas ellas suficientes para proponer una línea de partida en la que iniciar los proyectos que respondan a las necesidades del momento.

Es en ese momento cuando comienza la segunda fase del procedimiento metodológico. Un proceso más pausado y estable sobre el que asentamos la toma de decisiones que nos permita avanzar. Es muy importante en este momento la consideración en profundidad del espacio puntual puntual en el que van a ser mostrados los proyectos, así como el público potencial que va a visitar la muestra. Analizamos y observamos con atención ambos factores ya que determinarán la mayoría de parámetros constitutivos de construcción plástica del proceso de trabajo. El estudio tanto del espacio como del público son fundamentales para dirigir los esfuerzos en la consecución de un producto cerrado que aborde de la forma más correctamente intencionada los fundamentos previstos para su dicción.

Es por tanto durante el proceso instalativo cuando planteamos un periodo de reflexión en el que proponer y definir las condiciones que van a determinar el proceso de activación del archivo generado con anterioridad. Investigamos sobre el lugar donde las pieza va a ser expuestas o sobre los canales de difusión/distribución que va a seguir para dirigir las decisiones en cuanto a formato, dimensiones, disposición e interacción con el espectador para mediante el estudio de todos estos parámetros conseguir manejar en la mayor parte de lo posible las lecturas generadas por la misma. Es este un proceso matricial que en mayor o menor calado siempre está presente en nuestra metodología de trabajo.

Es interesante por tanto destacar la utilización de procesos de trabajo diferentes dependiendo de la naturaleza del proyecto. Los procesos metodológicos para la organización y ejecución de los proyectos se modifican y adaptan a las necesidades propias de cada uno. Generamos de esta forma proyectos abiertos con capacidad de adaptación. Proyectos volubles y volátiles sin forma definida.

Con motivo del origen archivísticos de algunos de nuestros proyectos es también fácil observar la utilización de la apropiación como práctica artística. Convirtiendo de esta manera el material archivado en ejercicios que funcionarán como tecnologías resistentes nutridas por la propia cultura a cual pasarán a forma parte más tarde.

La apropiación se convierte en este proceso de trabajo en una forma de resignificar lo existente, una forma de economía visual que denuncia la creación masiva de imágenes por parte de los artistas contemporáneos. Evitamos producir imágenes y objetos "decorativos" nuevos y de esta manera reutilizamos lo existente generando eso sí nuevos significados y nuevos conceptos siempre temporales y abiertos.

La reflexión teórica y la práctica artística son dos líneas que se entrecruzan zigzagueantes en nuestra producción. Nuestro proceso de trabajo es un proceso híbrido no excluyente en el que desde la lectura de bibliografía específica hasta el visionados de series de televisión, visitas a exposiciones, películas, música o cualquier otro estímulo, nos sirve para desarrollar nuestro trabajo. El análisis y diálogo con la información recopilada nos permite crear un contexto conceptual y de referentes artísticos que se completa y fortalece con nuestra práctica artística. Un ejercicio en definitiva mediante el que evidenciar los elementos que nos construyen como sujeto generando un discurso que, como una confidencia, narre un malestar personal.

La producción de obra es el núcleo central de este trabajo. La dilatación temporal de la producción de los mismos nos ha posibilitado establecer problemáticas comunes y observar a través de la reflexión teórica la existencia de similitudes en el fondo conceptual de los diferentes proyectos. La redacción de este trabajo a su vez nos ha dado la oportunidad de realizar una revisión crítica alrededor de nuestra producción con la amplitud de mirada que sólo el tiempo puede concedernos. Un análisis que, aunque mostrado de manera lineal, no deja de proponer constantes saltos en la búsqueda de coincidencias y aproximaciones de unos trabajos con los anteriores. Escribir esta memoria nos ha permitido encontrar la continuidad narrativa en el discurso creativo que se cierra a modo de epílogo con la concepción del sujeto maricón.

Estas son una líneas generales sobre nuestra metodología de trabajo que ser verán ampliadas y especificadas en cada uno de los capítulos particulares designados en la descripción de los siguientes proyectos referencia

4. marco conceptual

En este apartado abordaremos tres conceptos fundamentales a partir de los cuales acotar el punto de partida para fundamentar nuestra hipótesis. Sujeto, Deseo y Maricón. Iniciaremos cada uno de los siguientes apartados con una breve contextualización histórica del concepto a tratar en la que describimos la evolución del término y las motivaciones socio políticas que han provocado su transformación. Una diagramación textual que aunque lineal permite lectura transversales y puntos de diálogo entre los diferentes argumentos esgrimidos.

Los conceptos expuestos a continuación delimitan un marco general de nuestro trabajo que se concretará y ampliará en cada uno de los capítulos referentes a los diferentes proyectos.

4.1. Sujeto

Sujeto en cuanto que miembro perteneciente a un grupo de hombres que se definen con unas características performativas particulares. Perteneciente a una sociedad sistémica y por tanto sujeto a unas normas de construcción de lo social. Sujeto social como representación más allá de lo meramente físico, como una organización simbólica y por tanto subjetiva. Sujeto como paradigma alienante.

Las teorías posmodernas retoman y denostan paulatinamente la idea de individuo. Son ellas mismas defensoras en sus inicios las que activan una corriente crítica encaminada a encontrar las fisuras y a señalar la imposibilidad por ejemplo de un aislamiento total del caso de estudio. El individuo se encuentra habitualmente inmerso (sujeto) en relaciones sociales, siempre por tanto aparece ubicado en nudos representativos, siempre es viejo o joven, mujer u hombre, pobre o rico, homosexual o heterosexual. Se estructura así de forma compartimentada y se muestra inmerso en un proceso relacional en el que los juegos de binomios son la norma ponderante.

El individualismo se diluye así en su propio intento por salvar al individuo ofreciéndole un escenario utópico en el que no exista fuerza externa capaz de inhibir o aprisionar su desarrollo. Esta propuesta ofrece en realidad una falsa imagen de salvación que es inevitablemente imposibilitada por la generación, durante ese mismo proceso, de nuevas disposiciones y relaciones entre individuos enmarcados en ese nuevo orden social y que por tanto se verán atados por nuevas reglas y por nuevas normas dictadas desde el conjunto, y que no hacen más que confirmar la imposibilidad de la existencia del individuo como tal. Las nuevas teorías comenzarán a proponer el uso de "sujeto" como término más idóneo y que nosotros vamos a utilizar de aquí en adelante asumiendo sus connotaciones. Un sujeto pasivo adaptado a roles preexistentes como describe Ilán Bizberg en su texto *Individuo, identidad y sujeto*.³

Surgen a partir de entonces nuevas corrientes en las que la definición de sujeto es ya entendida como una unidad primaria autónoma (que no individual), y perteneciente a un orden social determinado que mediante etiquetas y definiciones estancas ejerce poder sobre él. José Miguel G. Cortés diferencia entre sujeto e individuo y señala la concepción subrogada del mismo:

"Un sujeto es siempre producido por el orden social que organiza las experiencias de los individuos en un momento determinado de la historia, es el producto de la subordinación a un conjunto de reglas, de normas y de leyes que estructuran sus vivencias." ⁴

El sistema social no es un organismo construido desde la corrección del consenso, sino que detrás de él se encuentra un engranaje de poder sustentándolo y configurándolo. El poder ejerce su dominación sobre el sujeto y según Michel Foucault⁵, principalmente desde el control de la naturaleza íntima del hombre tanto en la vida como en el deseo. Es en la forma en que el poder es ejercido sobre el sujeto donde podemos encontrar las principales diferencias entre las teorías enunciadas por Michel Foucault y en la obras posteriores del filósofo coreano alemán Byung-Chul Han.

La noción de psicopolítica en el pensamiento de Byung-Chul Han⁶, transforma la comprensión biopolítica desarrollada principalmente por Michel Foucault en un nuevo marco que parte de la influencia de las nuevas tecnologías y las nuevas estructuras sociales y laborales en los individuos. Si en la edad moderna la biopolítica emerge en el cuerpo social como una práctica externa impuesta (el control venía desde fuera), Byung-Chul Han señala que actualmente los individuos se imponen un nuevo control desde dentro para ser más efectivos (psicopolítica).

3 BIZBERG, Ilán, "Individuo, identidad y sujeto", en *Estudios Sociológicos*, Vol. VII, núm. 21, septiembre-diciembre, 1989, (<http://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/issue/view/80>), [Consulta: 8 de marzo de 2018].

4 G.CORTÉS, José Miguel, "Construyendo masculinidades" en *¿Héroes Caídos? Masculinidad y representación*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, p.37.

5 FOUCAULT, Michel, *La Hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal, 2005.

6 BYUNG-CHUL, Han, *Psicopolíticas*, Barcelona, Herder, 2014.

Plantea así la libertad como una nueva forma de autocontrol y autovigilancia. Byung-Chul Han señala que la sociedad disciplinaria descrita por Michel Foucault no es representativa de la actualidad. El cambio en la forma de producción económica, conlleva una modificación en los mecanismos del poder. Byung-Chul Han sostiene que el tránsito del capitalismo industrial al neoliberalismo (capitalismo financiero), señala el punto de inflexión en la instauración de la nueva forma de dominación. Frente a la biopolítica como forma de gobierno de la sociedad disciplinaria, característica del capitalismo, la psicopolítica se contempla como su equivalente en la sociedad de la producción inmaterial.

Esclavitud absoluta, la coacción se interioriza y el sujeto se autoexplota desde una ilusión de libertad: la explotación desde la llamada a la motivación, a la iniciativa y al proyecto es más efectiva que a partir del mandato y el deber.

La libertad se presenta como una forma de coacción y un mecanismo de poder inteligente: sutil, flexible e invisible. La dominación se oculta tras la libertad, no se impone sino que es seductora y convierte el deseo en una de sus potenciales herramientas para aplicarse.

El "poder hacer" es más eficiente que el "deber hacer" ya que, "la coacción propia es más fatal que la coacción ajena, ya que no es posible ninguna resistencia contra sí mismo."⁷ El primero es ilimitado mientras que el segundo tiene un límite. El psicopoder, mediante la dominación seductora e invisible, desplaza el foco de opresión al interior del sujeto que como único aparente responsable de sí mismo una vez descontento no se opone al sistema sino que se castiga y critica, señalándose como principal culpable. Se consigue así la inexistencia de opresión ajena con lo que el sistema siempre permanece intacto. Los sujetos depresivos no encuentran salida a su autoexplotación. El control social es invisible y amable, parte sibilinamente desde la esfera virtual para germinar desde el interior del sujeto provocando un engaño, un engaño que hasta ahora había sido construido desde los mass media (cine, publicidad y televisión), y que ahora se ve suplantado por las redes del "me gusta". Es así como el control pasa a ejercerse desde el prójimo y a producirse en un espacio cotidiano.

Al contrario que en el panóptico de Bentham, en la contemporaneidad el recluso no se siente vigilado. La red digital, anunciada como el medio que encarna la libertad ilimitada, se presenta como un mecanismo psicopolítico de coacción mediante la dictadura de la transparencia: una desinteriorización del sujeto por necesidad propia. El panóptico evoluciona y brinda control y vigilancia absoluta gracias a una libertad y comunicación ilimitadas. El nuevo poder amable anima a comunicar y consumir, otra vez el deseo, los usuarios se vigilan y se exponen, reprimiendo las posibles desviaciones de la norma establecida por la conformidad común.

7 BYUNG-CHUL, Han, *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder, 2014, p.12.

Y, ¿cómo nos afecta todo esto a los sujetos apartados, excluidos y desviados de la norma? Cuando iniciamos nuestro proceso de participación en el consumismo afectivo propuesto desde el poder neocapitalista nos sometemos a ordenamientos tanto formales como simbólicos que no han sido diseñados para nuestra idiosincrasia genérica. Por tanto ante la ausencia de modelo específico optamos por imitación a modelos heterosexuales. Si entendemos las redes sociales como los nuevos panópticos invertidos de la sociedad virtual en los cuales todos vigilamos a todos y perseguimos el éxito por máxima aceptación estamos siendo brutalmente expuestos a la dictadura de lo normal entendido como parámetros que se repiten modélicamente en el mayor número posible de sujetos. Normalidad que aparece hiperbolizada en las aplicaciones donde establecer contactos para tener sexo con otros hombres.

La necesidad de popularidad y éxito en dichas aplicaciones es uno de los motivos principales indicador de la insistente persecución de lo normal desde la cultura gay. Si lo gay se va aprendiendo y es una cuestión performática, como deja patente la aparición de la teoría queer, el aprendizaje de la misma en esta sociedad acelerada por el éxito y la inmediatez de los resultados nos llevan a iniciar un proceso de aprendizaje mimético en metodología relacional de aceptación y negación de modelos preconcebidos. Hemos copiado el modelo heterosexual, el cual nos ha parecido exitoso por cuantificación, y hemos denostado los referentes culturales propios del colectivo por considerarlos comparativamente inválidos en este absceso de radical normalización. Trans, pluma, femenino, raro, en definitiva lo maricón, escapa de la norma y por tanto se aleja del éxito social deseado. Las redes sociales y los sistemas de control psicopolítico no han hecho más que amplificar un sentimiento que ya se encontraba latente en nuestra siempre mal entendida cultura gay. Han exacerbado la crueldad con que aplicamos la apisonadora de lo igualitario. Homonormatividad en definitiva.

Nos han educado erróneamente en la igualdad, articulando otro de los grandes engaños que se nos plantean, ser sujetos iguales para ser controlados con mayor facilidad, acatar lo normativo para no provocar fisuras en el aparato controlador.

Proponemos educar en la diferencia no en la igualdad, educar en lo maricón, en ser distinto, en lo maravilloso de ser único. Michel Foucault consideraba que las relaciones que se debían mantener entre los individuos no eran relaciones de identidad: "Deben ser más bien relaciones de diferenciación, de creación de innovación. Es un fastidio ser siempre el mismo."⁸ Ser iguales es alienante, hay que disfrutar y admirar la diferencia.

Interrogantes como los que plantea Paco Vidarte en su *Ética marica*, desde la furia y el desencanto más extremo pero también desde la lucidez más clarividente:

8 AGUIRRE, Facundo, Michel Foucault, una entrevista: Sexo, poder y política de la identidad en *Los lunes al sol*, (<https://facundoaguirre.wordpress.com/2012/04/16/michel-foucault-una-entrevistasexo-poder-y-politica-de-la-identidad/#respond>) [Consulta: 12 de abril de 2017].

“¿Existe una identidad gay o no? ¿Tenemos algo en común? Qué nos une como grupo social, qué es ser marica. ¿quiénes somos nosotros?... De eso se trata, de inventarnos ese nosotros, de empezar a construirlo porque yo recuerdo que alguna vez hubo un “nosotros” que ha terminado hecho pedazos, tan hecho añicos que cada vez encuentro más imposible identificarme ni sentirme partícipe de ninguna supuesta “comunidad gay.”⁹

Aceptadas y asumidas las exigencias y limitaciones del sujeto, teniendo en cuenta su innegable sujeción a parámetros identitarios dictados desde el sistema social al que pertenece y los propósitos lanzados desde la heteronormatividad nos surgen preguntas dudas y necesidades de reformulación inmediata y validan la necesidad de acotar el sujeto maricón para poder responderlas.

En las posteriores prácticas artísticas que acometemos en este Trabajo Final de Máster, observamos una evolución en los discursos propios buscando siempre denunciar los mecanismos que ejercen el control sobre los sujetos para despertar conciencias y conseguir que sean responsables en la construcción de narrativas propias. Hemos de tomar la palabra y hacernos cargo de las narrativas propias, hemos de ser capaces como “sujetos socialmente relevantes”¹⁰ de articular los discursos que nos definan y hacernos poderosos, a través del uso de la palabra, la palabra que nosotros elijamos para definirnos, para exponernos ante todos y a través de la cual consigamos escapar de la simplicidad procesual de una mimesis de lo heterosexual que no conduzca a reproducir patrones represivos y excluyentes que han originado la llamada homonormatividad. Es necesario plantear otras formas de ser, tenemos la obligación de construir identidades e imaginarios alejados de la publicidad o las redes sociales para que todos tengamos cabida en ellos y para ello hemos de existir, haciendo política, ya que como remarca Paco Vidarte: “La existencia política nace de una posición de sujeto que lucha.”¹¹

4.2. Deseo

Deseo en cuanto que canal para ejercer el control sobre el sujeto, estableciendo subjetividades e imaginarios colectivos a los que recurrir para, por imitación, construir identidades sociales. Deseo como forma mensurable de nuestra aceptación social. El “me gusta” como indicador de popularidad que legitima con su dedo pulgar alzado, como si de un César cibernético se tratase, nuestra pertenencia a determinados círculos de intangibles afectos.

La configuración del deseo, su definición y por tanto su acotación consensuada se convierten en estrategias neoliberales para dominar la

9 VIDARTE, Paco, *Ética marica*, Barcelona, Madrid, Egales, D.L., 2010.

10 LLAMAS, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998, p.203.

11 VIDARTE, Paco, Op. Cit. p.15.

fluctuación social. En la mayor parte de las sociedades, las cuales tienen cubiertas sus necesidades elementales, se perfila como única estrategia posible de intercambio el control sobre la esfera del placer (deseo) ya que como apunta Ilán Bizberg: "En las sociedades postindustriales la vida privada está dominada por el hedonismo y la vida social (...), por la apatía."¹²

En su obra *El Banquete*, Platón, marca una línea que nos ayudará a dilucidar las teorías posteriores al preconizar el descenso del eros (Dionisos) de lo divino a lo terrenal, ocupando desde ese instante la esfera de lo humano y convirtiéndose por tanto en argumento educable de importancia central en la cuestión de la educación humana. Platón, a través de la figura del filósofo, propone un eros entendido como una forma de obtención de conocimiento y experimentación liberadora para el ser humano, sin embargo, en nuestra época, como buscamos demostrar en este breve recorrido histórico, el deseo (eros) se ha convertido en una herramienta de alineación para el sujeto.

Filósofos posteriores como Sigmund Freud asocian directamente la construcción del deseo a la práctica de la individualidad. El deseo responde, en este caso, a una necesidad de satisfacción de un placer personal y a través del cual se generan relaciones con el otro que refuerzan lo colectivo. Tanto la crítica freudiana como otras teorías posteriores irán desplazando paulatinamente el proceso constitutivo del deseo a diferentes esferas. A pesar de su distancia histórico temporal las afirmaciones platónicas tendrán una clara relación con la biopolítica o los sistemas de control que Michael Foucault enuncia en sus diferentes aproximaciones teóricas a los cuerpos sexuados, donde la construcción del deseo aparece enmarcada en la esfera de lo social.

Tanto Byung-Chul Han como Zygmunt Bauman en sus respectivas obras *La Agonía del Eros* y *Amor Líquido* certifican una total vigencia de la teoría sobre la educabilidad del deseo. Su maleabilidad lo convierten por tanto en fácil herramienta para el control del sujeto contemporáneo. Si controlan qué y cómo deseamos están controlándonos como sujetos. Es interesante señalar cómo el deseo se convierte en la herramienta del neoliberalismo para aplicar sus políticas de persuasión sobre los sujetos. Esto es posible principalmente cuando aplicamos conceptos económicos y capitalistas en áreas afectivo-sexuales. El deseo estaba ligado a la práctica física y al desarrollo del comportamiento sexual hasta que, en este proceso de reconversión liberal y amplificación digital, la sexualidad ha pasado a considerarse plena con el simple hecho de desear.

Esta conversión puede verse descrita en el análisis del proceso de transición entre las biopolíticas foucaultianas a la psicopolítica hanquiana. En la sociedad descrita por Michel Foucault se establece la biopolítica (política corporal) como forma de control principal de los cuerpos y por tanto del deseo. La biopolítica está directamente vinculada con la forma disciplinaria del

12 BIZBERG, Ilán. Op Cit. p. 493.

capitalismo que en su formato productivo socializa al cuerpo. Por el contrario o más bien por obligada evolución Byung-Chul Han establece la psicopolítica como la forma de control actual¹³, vinculada a la sociedad del rendimiento que se adapta a las nuevas corrientes socio económicas neoliberales con la psique como herramienta principal para establecer el control sobre los cuerpos, un cuerpo ahora estetizado fuera del aparato productivo y convertido en un producto brillante y listo para consumir.

El deseo no es algo ligado meramente a la obtención de placer sexual, sobrepasa esta esfera y se puede localizar en cualquier acto. Deseo como anhelo del otro. Un otro erosionado y desgastado por el excesivo narcisismo, el regocijo frente al espejo de la belleza unilateral. Con la disolución del yo en la sociedad de la igualdad, solo nos queda desearnos a nosotros mismos para en ese bucle infinito cultivarnos como objetos para el deseo, como productos para ser exhibidos en escaparates virtuales y erigirnos como reclamo para el otro, que a su vez continúa inmerso en un giro sobre sí mismo, señales luminosas en la oscuridad para aquel que no quiere, que no puede ver cegado por la propia luz de su dispositivo electrónico destinado a la (in) comunicación.

Nos encontramos en un momento histórico y social que guarda similitudes con los mencionados anteriormente en cuanto a la existencia de un orden superior que nos conduce a la búsqueda de la verdad. En el primero de los casos es la figura del filósofo la que ejerce como elemento indispensable para el éxito, figura que en la actualidad se ve sustituida por las redes sociales, los perfiles en la web, los "me gusta" y las aplicaciones para concretar encuentros sexuales. Incluso la ciencia, hasta la fecha abanderada en la labor de la gestión del deseo, ha perdido fuerza en favor de las plataformas digitales.

El amor como el deseo no son más que narraciones, grandes relatos sustitutorios de otros primigenios hoy extintos, contruidos para influirnos y controlar qué debemos hacer y cómo hemos de hacerlo. En nuestra época es impensable establecer cualquier análisis o estudio de dicho hecho fuera del ámbito de las redes sociales, estas se convierten en el eje que articula e introduce nuevos debates en torno al cuerpo, al sexo, a la vida y a la muerte, a la rabia, al deseo, la amistad y el goce. Así como encumbran el *quantify yourself* en el que términos relacionados con el consumismo se aplican también en el deseo y más directamente en los cuerpos como el producto continente del mismo. Mercancía, producto, consumo, oferta, demanda, etc.

Si el deseo es por tanto una forma de control, las redes sociales son su brazo ejecutor. ¿Qué consecuencias tiene sobre el cuerpo homosexual? ¿Dónde quedan los lugares y espacios para la construcción del deseo en la sociedad actual?

El deseo es modificador directo de la concepción del cuerpo y su gestión política en este presente hípermediatizado.

13 BYUNG-CHUL, Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012.

Las aplicaciones se han convertido en catálogos donde seleccionar y elegir productos y cuerpos para su consumo, muestrarios directos y evidentes cargados de información destinada a facilitar la elección. Convertir el deseo en un proceso de elección descargándolo de imaginación y sugestión conlleva una racionalización del proceso deseante determinado por una elección consciente. Este es otro de los procesos que han convertido al deseo en una herramienta para controlarnos, sumergiéndonos en pautas racionales de elección de personas, alejándonos de la esfera humana y conduciéndonos a la económica.

Follar sin parar convertidos en ninfómanos del cuanto, nos condena inevitablemente, a una situación de autoexplotación capitalista de nuestro propio deseo. Internet contribuye a la posición del individuo moderno como un sujeto deseante que anhela ciertas experiencias, fantasea con diversos objetos o estilos de vida y vive un universo imaginario o virtual.

La relación mediatizada que se establece en las redes sociales entre el deseo y la consecución inmediata de placer necesitan una mercantilización del cuerpo que se convierte en producto para el consumo, comida rápida libidinosa que evidencia el precio que nuestros cuerpos han de pagar por sentirse libres. Este vaciado de los cuerpos y los seres también se ve reflejado en los lugares para el deseo, esos espacios virtuales simulados y contruidos escenográficamente para resaltar el cuerpo-producto presentado, lugares vacíos de historia, de memoria y de identidad, "no lugares"¹⁴ en definitiva, transitados por muchos cuerpos pero habitados por ninguno.

"No hay nada más cuir que borrar una frontera"¹⁵ apunta Sayak Valencia durante su intervención en el congreso *Resistencias del sur. Usos del pasado, periferias y espacios de liberación sexual*. Las fronteras entre lo público y lo privado se vieron sacudidas por la irrupción en la calle de los cuerpos en lucha de los movimientos de liberación sexual, hecho que implicó una ruptura en la división de los espacios.

Esta configuración espacial se verá nuevamente modificada con la injerencia de las redes sociales en la representación virtual de los mismos, provocando un trasvase de significantes del espacio físico al espacio virtual.

Los espacios periféricos para el deseo a los que la distribución radial, jerárquica y politizada del espacio público había trasladado las prácticas disidentes, han sido sustituidos por espejos de baños, vestuarios de gimnasios y porciones de impersonales habitaciones que conforman el entramado escenográfico donde exhibir nuestro deseo en la distópica libertad virtual.

Esta nueva configuración escenográfica es también una consecuencia directa de esta necesidad de exposición publicitaria y brillante que se convierta en reclamo efectivo para el consumidor de deseos. Se establecen así los

14 Concepto desarrollado por Marc Augé en su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2017.

15 VALENCIA, Sayak, [conferencia], "Back and forward: Feminismo chicano-lesbiano: disidencia sexual y memoria cuir", Congreso *Resistencias del sur. Usos del pasado, periferias y espacios de liberación sexual*, IVAM, 2018.

capitalismos del cuerpo. La empresa corporal, cuerpos explotados como empresas. Ejercicios de mercadotecnia corporal para conquistar colectivos, anulando identidades y aniquilando lo diferente. Particularmente en la comunidad gay es el deseo de normalidad la principal premisa vinculante en la persecución del imaginario consensuado como garantía de éxito.

Esta persecución de normalidad genera un proceso de guetización impuesta desde dentro. No es resultado de ninguna organización sistémica del poder dominante si no que, regulada por la propia comunidad, cumple su función de establecer segmentos de mercado a los que ofrecer de manera más directa los cuerpos-productos para su consumo.

El origen de esta presión interna y la división mercantilista segmentada que afecta a la comunidad gay están sustentadas en la falsa creencia que nos asegura una conversión a la normalidad. Si mantenemos unas normas de conducta respetable, nos comportamos como un ciudadano de bien, vivimos en pareja, tenemos buenas relaciones con los nuestros, vestimos de manera adecuada y, en resumen, nos comportamos como un heterossexual, entonces estamos haciéndolo de una manera respetable. Lo normal es seductor por una parte como hemos apuntado con anterioridad porque nos asegura el éxito social tanto dentro como fuera de la comunidad. Pero además, esta posibilidad de normalidad nos ofrece la promesa de dejarnos en paz, de soliviantar los delitos de odio que a lo largo del globo se practican sobre nosotros. La sociedad nos seduce así con su mimético juego de lo normal, juego en el que participamos y que nos conduce a una falsa representación de nosotros mismos. La propuesta incluye un férreo ejercicio de monogamia que entre otros factores actúa como forma de control del deseo y contribuye a incapacitarnos para construir discursos propios sobre nuestros cuerpos y nuestros deseos.

Proponer, por tanto, un deseo maricón nos insta a decidir lo que deseamos alejados del mercado neoliberal, generar disrupciones en el entramado fluido de la sociedad actual desmarcándose con formas de desear propias, autónomas y divergentes.

Analizando y estudiando los sistemas y entramados del deseo que se utilizan para ejercer el control sobre el sujeto maricón, podemos encontrar fisuras para la acción entre las que filtrar los mensajes que generen la transformación de la sociedad.

Si el deseo es una herramienta para el control, se convierte por oposición inevitablemente en un principio para la revuelta.¹⁶

4.3. Maricón

Maricón en cuanto que ejercicio apropiacionista para tomar las riendas de la construcción de nuestro propio imaginario. Apropiación para sustraer

¹⁶ VILA, Fefa, De la memoria y el deseo a la acción. *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIO*, Madrid destino cultura turismo y negocio, S.A., Madrid, 2017.

con el uso intencionado la carga peyorativa del insulto que proveniente del otro busca nuestra herida. Gritamos maricón frente al espejo mientras nos sonreímos orgullosamente y nos convencemos de lo que somos. Afirmación empoderadora que nos acercará a sentirnos más libres.

No existían sodomitas hasta que fueron definidos. Los invertidos no eran tales y disfrutaban de total libertad y aceptación social hasta que alguien acotó el término dotándolo de negatividad y exclusión social.¹⁷ La ordenación de afectos y disfrute de los placeres que proponen las novedosas corrientes médicas en los años 50, dieron como resultado el nacimiento de los homosexuales. Las más recientes definiciones como HSH (hombres que tienen sexo con hombres) aunque utilizadas en diferentes ámbitos (nosotros mismo haremos uso de ellas en momentos puntuales del texto) no nos parecen suficientes por su parcialidad en lo físico, como para definir a la globalidad de sujetos maricones. Puedes tener sexo con hombres y no participar en ninguna de las problemáticas de la construcción discursiva de la comunidad y por tanto continuar considerándose totalmente heterosexual.

A través del análisis de la terminología, en apariencia inofensiva, se puede estructurar un estudio sobre los discursos y prácticas implícitas en la misma. Observando por un lado las políticas institucionales desde las que son generadas y, por otro, las consecuencias inmediatas que éstas tienen en el desarrollo y autonomía de una comunidad.

El término gay surge durante la década de los años 70 del siglo XX, como una forma de revolución militante frente a definiciones médico-psiquiátricas contenidas en términos medicalizados como homosexual. Ser gay consistía entonces en una negación sistemática de todas las realidades designadas desde instancias heterosexuales, una liberación de patologías, dramatismos o desdichas. El gay por primera vez elige un término con el que identificarse, determina una terminología autorreferencial que lo libera del yugo heredado de otras definiciones impuestas históricamente y le permite, por primera vez en su historia, constituir una "terminología autorreferencial."¹⁸ Desde el momento que lesbianas y gais comienzan a utilizar voluntariamente la terminología por ellos decidida para nombrarse, se convierten en sujetos socialmente relevantes.

La conciencia sobre la utilización voluntaria de una terminología peyorativa para identificarse, se desarrolla inicialmente en los discursos combativos surgidos en los años ochenta, en su mayoría como consecuencia de la cruenta aparición del SIDA. "El discurso marica/bollero tiene mucho que ver con el activismo radical de lucha contra el sida que desarrolla Act Up-New York a partir de 1987."¹⁹ Otros colectivos como Queer Nation, Outrage,

17 Para una mayor comprensión de la sodomía ver: JORDAN, Mark D., *La invención de la sodomía en la teología cristiana*, Barcelona, Laertes, 2002.

18 LLAMAS, Ricardo, Op. Cit, p. 368.

19 LLAMAS, Ricardo, *Ibidem*, p. 373.

Lesbian Avengers, siguieron una línea parecida y se apropiaron también del lenguaje del enemigo como elemento de fuerza, redefiniendo su contenido e invirtiendo así sus connotaciones negativas.

Esta desafiante forma de enfrentar el conflicto es el resultado de una nueva visión del propio mundo, un momento histórico de empoderamiento desesperado ante los acontecimientos, pero que se convirtió en uno de los periodos decisivos para la configuración discursiva del sujeto homosexual. Un discurso emparentado con unas manifestaciones estéticas muy marcadas y transgresoras como por ejemplo las desarrolladas en el cine y las obras del artista Derek Jarman (Fig. 1), los dibujos de David Hockney (Fig. 2), o las obras fotográficas de Catherine Opie (Fig. 3), Loren Cameron (Fig. 4) o De LaGrace Volcano (Fig. 5) que, unidas a la literatura y el pensamiento del momento, vinieron a conformar lo que conoceremos por los *Queer Studies*.



Fig. 1 *Caravaggio*, Derek Jarman



Fig. 2 *One Night*, David Hockney

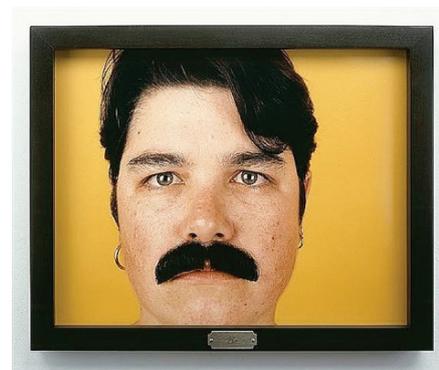


Fig. 3 *Bo*, Catherine Opie



Fig. 4 *Self Nude*, Loren Cameron



Fig. 5 *Kael & Vincent, Paris 2004*

Los movimientos de la lucha por la liberación sexual, en concreto los movimientos *queer*, sufren un paulatino proceso de institucionalización, con la consiguiente lubricación de sus metodologías discursivas en sus aspiraciones de conquista institucional, a la que por otro lado, le debemos buena parte de los derechos que hoy en día disfrutamos, pero es quizá el momento de interrogarse o analizar, con la perspectiva que nos concede el tiempo, cuáles han sido los tributos que debimos pagar para llegar hasta hoy. El primero de ellos ha sido la normalización de nuestros discursos y por consiguiente la separación entre lo gay y lo queer, generando dos corrientes o brazos de los movimientos surgidos en las revueltas por la liberación sexual. “¿La aspiración a la normalización podría acarrear la desactivación política que anida en la respetabilidad?”²⁰ se interroga Juan Vicente Aliaga en su texto *Un mapa infinito*, mientras realiza un recorrido por la representación de la diversidad sexual en el arte desde los años sesenta hasta la actualidad.

Ser *queer* es una renuncia a cualquier referente estable o verdad estática, es un posicionamiento frente a todo, es un cuestionamiento activo de todo lo que nos rodea. Mientras que ser gay es una hoja de ruta llena de concesiones y con una peligrosa aspiración de normalidad, entendida siempre ésta como la mimesis del régimen heterosexual dominante. Frente a tal problemática bipolar surgen nuevas necesidades e interrogantes que proponen saldar con el uso de otras terminologías que abarquen de manera más amplia a todo el espectro social. En cambio, ser maricón, propone abandonar esa mirada hacia afuera y realizar una revisión interior que sitúe al enemigo dentro de casa, un discurso *posqueer* que cuestione nuestros fundamentos y presunciones más básicas. Ser maricón surge de la necesidad de cuestionar y revisar la homonormatividad resultante de la complacencia normalizadora perseguida desde los movimientos gais en la actualidad. Escapar del binomio social constituyente, rompiendo uno de los vértices del imaginario polarizado y construir un algo mutable y esquivo que imposibilite los mecanismos engullidores del capitalismo neoliberal. El apropiacionismo es una herramienta válida para dicho cometido.

Precisamente son los movimientos de liberación sexual americanos los que empezaron a extender dicha práctica como ejercicio de subversión, empezando por la palabra *queer* que más tarde servirá para reconocerlos. Es principalmente a partir de la década de los noventa del siglo pasado, cuando “se da la vuelta al insulto *queer*, que pasa a englobar a quienes se muestran insumisos ante la categorización de género, estén al margen o en contra de los cuadros normativos.”²¹

Definir cómo queremos ser llamados es quizá el mayor de los logros y

20 ALIAGA, Juan Vicente, “Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los setenta hasta la actualidad”, En: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Turismo, *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2009.

21 LEBOVICI, Elisabeth, “Las exposiciones del otro lado del armario”, En: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Turismo, *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2009, p. 64.

avances de la comunidad LGTBQI y la apropiación del insulto como estrategia combativa una de las experiencias más liberadoras del proceso. "Cuando soy consciente de mi gordura no puede usarse en mi contra", dice la activista estadounidense Nomy Lamm.²²

Tomar conciencia de quiénes somos y definir nuestras propias narraciones no debe ser confundido con las actuales corrientes normalizadoras o los entramados de *pinkwashing*²³, que cada vez con más frecuencia se desarrollan a nuestro alrededor y que tienen sobre nosotros un efecto anestésico que nos invita al hedonismo liviano y amnésico en el que nos encontramos inmersos.

"El espíritu de lucha se ha transformado en una necesidad normalizadora que busca consenso y la tolerancia." Esta afirmación es parte del argumento esgrimido por un periodista en las páginas del periódico *El País*, celebrando el tono festivo y ligero de las últimas producciones cinematográficas enmarcadas dentro de la etiqueta LGTBQI y que podemos encontrar en cualquier manifestación del orgullo gay.

¿En qué han quedado, por tanto, los esfuerzos y las ideas lanzadas a principios de los años noventa que pronosticaban por ejemplo un fin de la masculinidad? Es cierto que la identificación y definición de lo performático en el género auguraban un horizonte liberador y flexible, cambiante y fluido, un paisaje que, analizado en tiempo presente, no se corresponde ni lo más mínimo con el dibujado a trazo torpe y pinceladas excluyentes en las aplicaciones para ligar, en los discursos publicitarios e incluso en la idiosincrasia misma de cualquier manifestación orgullosa.

Tenemos la sensación de haberlo conseguido todo ya pero sin embargo la "toma de palabra"²⁴ como comenta Ricardo Llamas en su *Teoría Torcida*, es más que nunca una necesidad imperiosa. Tomar la palabra para hacerla nuestra, para hacer con ella lo que nos venga en gana, para reagruparnos de nuevo desde la diferencia, celebrando la verdadera diversidad, sin miedo a ser los otros, orgullosos no de parecernos al resto sino de ser completamente distintos, diversos, múltiples, cambiantes. Futuro.

Una "toma de palabra" a través del ejercicio artístico, a través de la construcción mediante el arte de imaginarios que escapen de los vertidos en los medios de masa, las redes sociales y la publicidad y que dibujen nuevos mundos donde todos tengamos la posibilidad de existir.

22 FERNÁNDEZ, June, *10 Ingovernables: historias de transgresión y rebeldía*, Madrid, Libros del K.O., 2016, p. 124.

23 *Pinkwashing* es un término para evidenciar la estrategia de marketing que usan ciertas marcas para ganar consumidores a través de su simpatización con los movimientos LGTBI, en el marco de lo que críticamente se ha llamado capitalismo rosa.

24 LLAMAS, Ricardo, Op. Cit.

Es cada vez es más común ver en canales de You Tube hombres maquillados, y exaltaciones de lo femenino, procesos estos que entienden y convierten a lo maricón en un comportamiento radical. Y es precisamente ese contenido radical el que nos lleva a considerarlo una poderosa razón para proponer una revolución, una revisión de los estamentos comunitarios gais que tenga en su base la revisión de las construcciones deseantes. Aprender a ser maricones a través de un proceso de reeducación simbólica, un proceso de aprendizaje no mimético sino analítico relacional en el que se aceptan o niegan, se reconfiguran e invierten modelos preconcebidos. Si hasta ahora habíamos copiado el modelo heterosexual denostando los referentes culturales propios por considerarlos inválidos, incapacitados para alcanzar la tan ansiada normalización, ha llegado el momento de rescatar desde las nuevas generaciones un orgullo maricón, trans, pasivo, raro, diferente, inter, femenino, Faka²⁵ (Fig. 6), Arca²⁶ (Fig. 7).

Un ejercicio mediante el cual desarticular cualquier identidad fija e impostada con evidencia de simetría. Ser maricón como una propuesta de insumisión ante las categorizaciones de las aplicaciones para buscar sexo con hombres, rebeldía contra los marcos categorizantes. Maricón como una forma de personal escapismo de los roles establecidos por la homonorma dominante. En el siguiente capítulo abordaremos la puesta en práctica de la conceptualización teórica expuesta en los capítulos anteriores. A través del estudio de cuatro grupos de obras, observaremos la evolución de la representación del sujeto homosexual/gay/maricón y sus consecuencias.



Fig. 6 Arca, 2017 Fig. 7 Faka, 2016

25 FAKA, movimiento cultural fundado en Johannesburgo por Fela Gucci y Desire Marea, que representa hoy en día más que un «duo de artistas de performance», como ha sido definido el colectivo desde su creación en 2015. Véase: <https://www.macba.cat/es/faka-lorem-ipsium>

26 ARCA, proyecto artístico del venezolano Alejandro Gheri. Música electrónica y video arte que comparten espacio entre el placer y el dolor, lo bello y lo feista, lo natural y lo artificial. Véase: <http://www.arca1000>

5. **práctica artística**

En las prácticas artísticas que revisaremos a continuación comprobaremos diferentes aproximaciones sobre el análisis de la construcción y configuración del deseo entendido como pauta económica capitalizadora de identidades y que será fundamental en la construcción social del sujeto maricón.

La primera aproximación estará enfocada a descubrir como la configuración del sujeto maricón en relación con la representación del proceso amoroso en el cine LGTBIQ está condicionada por la influencia de discursos heteropatriarcales. Mecanismos y condicionantes que veremos expuestos en el ensayo audiovisual titulado *Laetitia* (2015). Una vez expuesta la problemática de los modelos sociales vertidos desde los discursos fílmicos pasaremos a analizar la perversión de los mismos que se produce en las redes sociales y las aplicaciones para encuentros sexuales entre hombres. Mediante la instalación audiovisuales *I can't get no (satisfaction)* (2016), focalizaremos nuestra atención en cómo la representación de los cuerpos y la utilización de los espacios en los procesos deseantes de la comunidad gay se han visto modificados por la aparición de las nuevas tecnologías para la comunicación. Políticas y problemáticas de una comunidad, la gay, que abordaremos con mayor profundidad y actitud crítica en la dos siguientes obras aportadas. Los procesos de homonormatividad y exclusión en el colectivo gay servirán como propuesta de investigación en la publicación *Papel Engomado* en concreto el número 11 titulado *G.A.Y (Good As You)* (2017). Número que dirigimos y en el que participamos con la pieza *no title/no tag* (2017) Con esta pieza denunciaremos la ausencia de representaciones no normativas de cuerpos y deseos dentro de la comunidad gay. Y finalmente, en *#SOYMARICÓN* realizaremos una intervención en el espacio público en la que proponemos una reflexión sobre la situación del sujeto maricón en relación a la exposición social y la carga homofóbica que debemos soportar.

El análisis de cada una de las diferentes obras está estructurado en tres bloques. El primero de los bloques está dedicado a una breve contextualización en la que describiremos el marco teórico y temporal en el que surge la pieza en cuestión, situándola en nuestra línea de producción

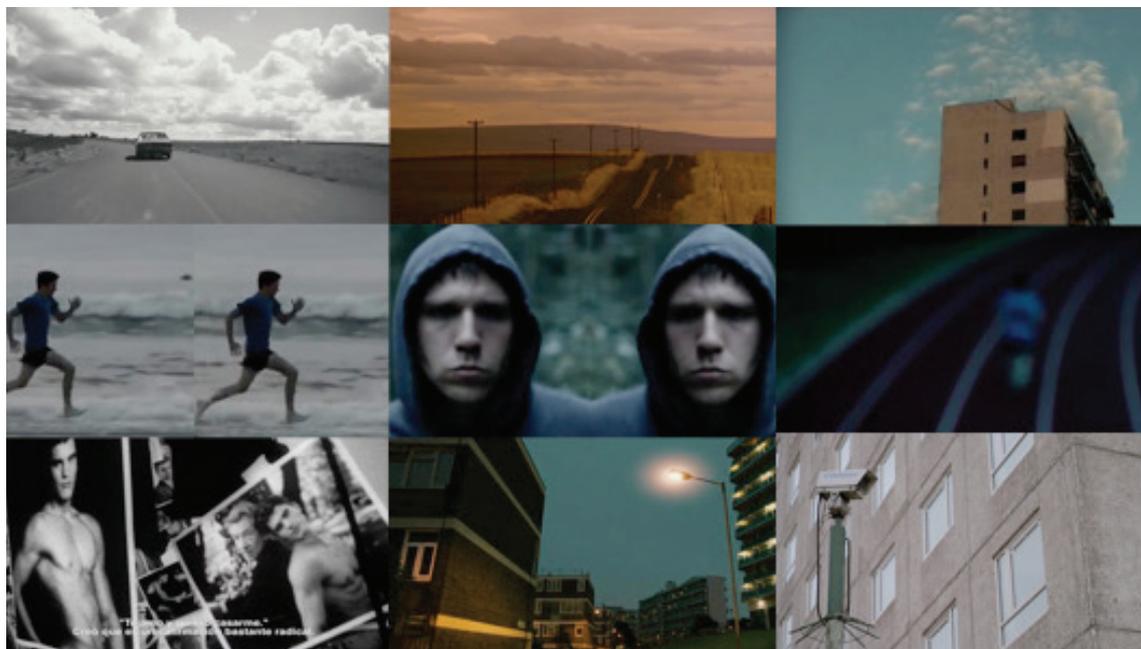


Fig. 8 *Laetitia*, Carmelo Gabaldón

FICHA TÉCNICA

Laetitia

2015

Ensayo audiovisual realizado con material apropiado

12min.

Video color, Super HD, 16:9, estéreo 5.1.

Archivar, coleccionar, consumir imágenes de los diversos medios digitales. Un trabajo de arqueología mediante el que investigar sobre las distintas representaciones que los medios audiovisuales ofrecen sobre el sujeto homosexual.

Construcción de identidades prestadas desde la hegemonía heteronormativa y que con total naturalidad hacemos nuestras sin preguntarnos sobre su correcta asignación. El amor, las relaciones y las tipologías que sobre nosotros mismos vertemos desde la producción cinematográfica LGTBIQ en el imaginario colectivo. Dibujando sujetos en continuo conflicto, atormentados en ocasiones y con fatídicos desenlaces en su mayoría.

Ejercicio de apropiación de imágenes de desecho sin relativa importancia en la narrativa principal de sus metrajes originarios y que al ser reorganizadas y estructuradas son dotadas de nuevos significados generando un discurso crítico.

y relacionándola con otros trabajos tanto propios como de otros autores que han utilizado estrategias o temáticas similares. El segundo bloque se ocupará de la metodología particular utilizada en cada proceso de trabajo y, para concluir, un tercer bloque servirá como balance entre lo proyectado y lo conseguido, presentando las conclusiones parciales pertinentes.

5.1. *Laetitia*

Laetitia (Fig. 8) es un ensayo audiovisual realizado con material apropiado de películas LGTBQ y que versa sobre el amor, las relaciones y las tipologías que, de nosotros mismos, mediante las producciones audiovisuales vertemos en el imaginario colectivo. La materialización como ensayo visual nos permite que la obra se convierta, como dice García Martínez, en una "forma artística que conserva una poderosa vertiente filosófica, que faculta para pensar ideas y exponerlas de forma personalizada y asistémica"²⁷

Este ensayo audiovisual tiene el mismo nombre que el capítulo que encontramos en el ensayo *Fragmentos para un discurso amoroso* publicado por Roland Barthes en 1977, y en el que mediante citas, pedazos y conversaciones robadas, construye un alegato ensalzando la radicalidad del sujeto enamorado en tiempos de la indiferencia ultramoderna imperante en la sociedad de la época.

Al igual que Roland Barthes en su ensayo, otros artistas de diferentes disciplinas y procedencias han incorporado técnicas de apropiación y de reciclaje de imágenes para realizar sus trabajos. Entre ellos destacan, por ejemplo, la labor del cineasta Chris Marker en *Sans Soleil* (1983), película compuesta por imágenes de archivo, películas, fragmentos de programas de televisión y escenas filmadas en Japón y Guinea Bissau. Hemos prestado especial atención en la metodología de trabajo de otro cineasta como es Alan Berliner, un verdadero fanático del archivo, hasta límites diogenianos²⁸, que compone en su obra *The Family Album* un retrato íntimo sobre la vida de la familia americana, a partir de fragmentos de cintas domésticas de 16 mm encontradas en mercadillos y tiendas de antigüedades. Estos cineastas han supuesto un claro ejemplo de las nuevas posibilidades narrativas del discurso audiovisual, consiguiendo expandir y ampliar los recursos expresivos a través de procesos de innovación en la procedencia del material originario.

27 GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto, "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual", En: *Comunicación y sociedad* 19 (2), 75-105, 2006, p.75, [consultado 23 noviembre 2017], disponible en: https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/forma_de_citar.php?art_id=61

28 CABLEVISION, *Magnificent Obsession: Alan Berliner. A portrait of the filmmaker and artist Alan Berliner*, (<https://youtu.be/em-dV7-s1nA>), [Consulta: 4 de diciembre de 2015].

No podemos dejar de tener en cuenta la obra de artistas como Harun Farocki que representa una figura híbrida entre el director de cine y el artista contemporáneo. Sobre su trabajo pudimos disfrutar de una retrospectiva en el IVAM²⁹ donde se exhibió una de sus videoinstalaciones más reciente *Parallel I-IV* (2012-2014) en la que se apropia de extractos de videojuegos conocidos para reflexionar sobre qué ocurre cuando las imágenes generadas por ordenador usurpan el papel del cine como el medio predominante de representación visual.

En la esfera del arte contemporáneo y en concreto de la producción homosexual, es interesante resaltar la figura del artista Henrik Olesen. En su obra *Some Faggy Gestures* (Fig. 9), 2008, un proyecto de atlas de la construcción social de la identidad sexual, utiliza una metodología procesual similar a los ejemplos anteriores. Su estrategia consiste en apropiarse de imágenes y de fuentes iconográficas y textuales del pasado para demostrar, entre otros asuntos, la asociación entre homosexualidad y criminalización en tiempos pretéritos y en el presente. Con su instalación *Mnemosyne* propone una nueva forma de mirar entre líneas, condición que también Alberto Mira³⁰ remarca como inherente al proceso de conocimiento homosexual y que *Laetitia* propone aplicar de manera inversa sobre las producciones realizadas por los que previamente cultivaron esa mirada. Apartamos por tanto con este ejercicio esa mirada de los textos audiovisuales heterosexuales y hegemónicos para centrarla en las producciones homosexuales y minoritarias. Encontrando similitudes en los procesos constructivos y apreciando prácticas dañinas heredadas de la educación heteronormativa.

Han sido de gran ayuda en nuestro proceso de investigación y recopilación de imágenes las *gay storylines* o líneas de historias gays. Textos audiovisuales que surgen como el resultado contemporáneo de las derivas amateur de los usuarios por Internet, es decir los nuevos *flaneurs* digitales o *ciberflaneurs*.³¹ Son estos textos audiovisuales, a nuestro parecer, una herramienta característica de nuestra sociedad basada en la inmediatez consumista y de percepción fragmentada sobre lo que nos rodea. En las *gay storylines*, en plataformas para la difusión y consumo de imágenes en movimiento como You Tube o en diferentes blogs³², los usuarios o consumidores en su ávido e impaciente proceso de visionado extraen de producciones generalmente corales tan solo los planos y secuencias pertenecientes a los personajes gays que en ellas aparecen. Un ejercicio de cirugía visual en el que a modo de "frankenstein" (por lo abyecto del personaje y por su composición de pequeños pedazos de normalidad muerta y revivida, es decir transformada para un nuevo uso), construyen un discurso paralelo de historias reconvertidas. Historias que parten siempre de un discurso heterosexual y por tanto que reflejan la parcialidad del punto de vista intoxicado del heteropatriarcado.

29 Institut Valencià d'Art Modern, *Harun Farocki. Lo que está en juego*, Valencia, 2016.

30 MIRA, Alberto, *Miradas insumisas*, Egales, Madrid, 2008.

31 MARTÍN PRADA, Juan, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018.

32 Véase: <http://gaistorylinesarchive.tumblr.com> [Consulta: 22 de marzo de 2015].



Fig. 9 *Some Faggy Gestures*, Henrik Olesen.

Un proceder fragmentario que al igual que en *Fragmentos de un discurso amoroso* o en cualquier novela de Agustín Fernández Mallo³³, construyen un todo a partir de pequeñas porciones y que evidencian en el caso de las *gay storylines* la necesidad que tienen muchos usuarios de realizar lecturas que resignifiquen a su antojo las producciones heterosexuales.

Laetitia se convierte, de alguna manera, en un archivo incompleto que recoge datos visuales de las producciones cinematográficas LGBTIQ y que plantea un recorrido sobre temáticas como la evolución de la construcción del discurso amoroso en dichas producciones. En su proceso, también investigamos sobre el archivo y sus posibles activaciones y sobre la figura del artista contemporáneo como recolector y arqueólogo de imágenes como nos propone Joan Fontcuberta en sus tratados sobre la imagen digital³⁴.

El uso de imágenes apropiadas de otros artistas para la producción audiovisual plantea problemáticas derivadas de la legislación pertinente a los derechos de autor. En el ámbito europeo y según el artículo 32.2 de la LPI (Ley de Propiedad Individual), se pueden reproducir fragmentos de obras audiovisuales en ámbitos educativos y siempre que se cite a los autores y la fuente de procedencia. Coincidencia legal con la expuesta en el Fair Use norteamericano, marco en el que se permite el uso de este material siempre que igualmente se nombre al autor y la procedencia de la obra, añadiendo además que el material ha de ser sometido a una parodia, entendida esta como una reinterpretación del material original. Para enmarcar nuestra producción dentro de la legalidad hemos hecho uso de ambas normativas añadiendo en los títulos de crédito la relación de autores y la procedencia del material así como un breve texto en el que se incluye la particularidad docente de la pieza.

33 Véase la trilogía: *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla lab* o su más reciente: *Trilogía de la guerra*.

34 FONTCUBERTA, Joan, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

5.1.1. Contextualización y motivaciones. Sobre los Sujetos en conflicto

Laetitia surge como respuesta audiovisual a la necesidad de dar forma al archivo *Sujetos en conflicto*, un archivo que todavía continúa abierto, y en el que colecciono mediante la apropiación instantánea que confiere la técnica fotográfica de la captura de pantalla, imágenes que provienen de medios audiovisuales, principalmente cine y televisión. Las imágenes una vez capturadas se organizan en diferentes carpetas: *Vacíos*, *Piscinas*, *Enfermos Subjetivos* y *Golpes*. El contenido de los diferentes grupos en los que voy almacenando las imágenes será el que dé lugar a la nomenclatura de las cuatro carpetas anteriormente señaladas.

Vacíos (Fig. 10), es el nombre que agrupa una tipología formal basada en los planos que se utilizan como enlace entre los diferentes nudos narrativos de la ficción. Contribuyen a la construcción formal de la pieza y parecen no tener mayor relevancia. Es habitual después de un encuentro sexual entre los protagonistas de las películas seleccionadas el uso de planos en los que se muestran ciudades vacías, espacios públicos desolados y en los que, la ausencia de figura humana, evidencia una irremediable posibilidad de socialización. ¿Pueden entenderse estos fragmentos como una representación de la desolación que encontrarán los protagonistas al día siguiente cuando vuelvan a enfrentarse con una sociedad que los margina? Y si es así, ¿por qué los directores de cinematografía LGTBIQ se empeñan en utilizar estos recursos y no otros que apunten a la algarabía y la celebración? ¿Tan interiorizados tenemos los discursos provenientes desde la heterosexualidad de cómo ha de ser nuestra reacción culpable ante la práctica de sexo homosexual?

En *Piscinas* (Fig. 11), se aglutinan espacios de socialización entre hombres, donde de forma siempre oculta, se producen los primeros encuentros entre los protagonistas. Espacios generalmente de interior y relacionados con la práctica del deporte, una forma habitual para ejercer la exhibición de la masculinidad. La práctica del deporte siempre está relacionada con la fuerza, con la testosterona y por lo tanto con la masculinidad más ruda y a su vez la más extrema capaz de alejarnos y salvarnos de todo lo femenino tan presente, por contra, en el imaginario social del hombre que se siente atraído por otro hombre. Esta lista concretamente acumula fotogramas de sujetos aislados en la inmensidad parcial que les concede la inmersión debajo del agua en piscinas deportivas. En un lugar donde sienten la presión por tener que aparentar quienes no son, consiguen escapar mediante el aislamiento que les proporciona la individualidad del deporte de la natación. Presentando a unos sujetos que eligen la evasión frente al conflicto que les proporciona la toma de conciencia de su sexualidad desviada. Es por tanto otro discurso negativo que se puede observar en las producciones cinematográficas LGTBIQ en el que se muestran sujetos temerosos y apabullados frente a su sexualidad, en

Fig. 10 *Plan B*, [Fotograma], Dir. Marco Berger



Fig. 11 Elias and Lari story, *Salatut elämät*

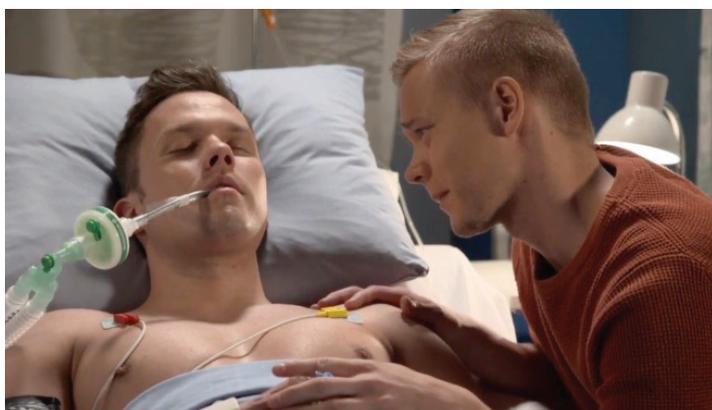


Fig. 12 *Do Começo ao Fim*, [Fotograma], André Abujamra



Fig. 13 *Le clan*, [Fotograma], Dir. Gaël Morel



vez de mostrarnos construcciones orgullosas de tal acontecimiento.

En *Enfermos subjetivos* (Fig. 12), acumulo imágenes sobre el recurrente final fatal del personaje homosexual. En el momento exacto que consigue alcanzar la felicidad es golpeado por una terrible catástrofe que bien lo deja postrado en camas de hospitales largas temporadas o bien acaba definitivamente con su vida. Este es el *twist ending* o giro dramático más utilizado cuando de personajes homosexuales se trata. Una representación del homosexual heredada de la cinematografía heteronormativa clásica y que en la actualidad, desde mi punto de vista, todavía no hemos conseguido superar.

Golpes (Fig. 13) o el castigo por existir. Es frecuente encontrar en estos sujetos en conflicto personajes que aparecen heridos por castigos infligidos unas veces por los otros, pero en gran número de ocasiones por ellos mismos, cuando aciertan a sospechar de sus incontrolables atracciones hacia el propio sexo y se ven incapaces de enfrentar dicha problemática.

Las imágenes recogidas en este archivo responden fundamentalmente a dos premisas: son imágenes capturadas de filmografía etiquetada como LGTBQI, entendiendo esta categoría como aquella en la que, la trama central de la producción, se desarrolla principalmente alrededor de personajes gays y sus relaciones con el resto. Son estas, por tanto, producciones en las cuales se presupone una superación de la representación estereotipada que, desde la heteronormatividad, se ha realizado con frecuencia del personaje homosexual.

La segunda de las premisas es la elección de estas imágenes y no otras con la convicción de que en la actualidad cada vez hay más producciones que abordan esta temática, dejando de ser meros hechos aislados y esporádicos. "La homosexualidad se ha convertido en un género y como tal ha de ser analizado y revisado para establecer patrones y atisbar grietas en su cada vez más compacto entramado discursivo".³⁵

La ficción audiovisual, como ya hemos apuntado con anterioridad, es una herramienta fundamental en los mecanismos de producción de subjetividades y es utilizada con frecuencia desde los organismos de poder para construir identidades, producir verdad y legitimar conductas acordes a sus necesidades. A partir de la investigación previa realizada en *Sujetos en conflicto* comenzamos un visionado analítico con intenciones críticas de filmografía LGTBQI, que nos llevará a entender la necesidad de utilizar el medio discursivo del elemento en el que se originan dichas representaciones. Y es aquí cuando decidimos transcribir las imágenes estáticas en imágenes en movimiento dando como resultado el ensayo audiovisual que nos ocupa.

35 VICENTE, Alex, "La homosexualidad se ha convertido en un género", entrevista a Gus Van Sant en, *El País*, (https://elpais.com/cultura/2016/04/21/actualidad/1461249827_328387.html), [Consulta: 25 de abril de 2017].

5.1.2. Metodología y proceso de trabajo. Barthes, ensayo fílmico y gay storylines

Para comenzar a realizar una nueva selección de material del archivo *Enfermos subjetivos*, en este caso audiovisual, para la realización de *Laetitia*, fue necesario realizar un visionado previo atendiendo a listados de diferentes películas seleccionadas a competición en festivales de cine LGTBIQ relevantes como Frameline39 - San Francisco International LGBTQ Film Festival, el OutFest en Los Ángeles, LesGaiCineMad en Madrid o el Zinegoak en el País Vasco. Así como también los premios entregados en las secciones específicas de también reconocidos festivales como la Berlinale con sus Teddy Awards, el León Queer de Venecia y la Queer Palm de Cannes. Todos ellos servirán como guía donde organizar las búsquedas. Nos parece interesante tener en cuenta siempre la posibilidad de acceder a las películas en plataformas digitales no profesionales, páginas web dedicadas a la temática, como Gnula (www.gnula.nu), Cinegayonline (www.cinegayonline.org), You Tube (www.youtube.com) o Vimeo (www.vimeo.com) porque es aquí en definitiva donde el espectador medio puede acceder de manera libre y popular a visionar dichas películas. Es decir, son las plataformas por las cuales estas narrativas llegan a más y variado público.

El archivo toma en este caso una forma experimental y temporal. No será la primera ni la última vez que se pueda recurrir al archivo para activarlo mediante un proceso de revisión y puesta en escena. En esta ocasión se decide, a partir de un texto literario, estructurar la narrativa para construir un ensayo fílmico. No es una adaptación, sino un ejercicio de transtextualidad en el que se pone en relación el texto ensayístico con disciplinas audiovisuales, con la intención de generar procesos reflexivos en el espectador.

Esta decisión de convertir el archivo en ensayo fílmico tiene como consecuencia un proceso de trabajo particular que no está sujeto a límites concretos dados por un estilo retórico predefinido. Es por eso que nuestra metodología de trabajo no ha seguido las pautas habituales de una producción audiovisual, saltando partes del proceso e incluso en ocasiones invirtiendo el orden preestablecido en cualquier manual de estilo narrativo clásico. A pesar de no estar sujeto a un procedimiento de producción estandarizado, sí que podemos observar una metodología identificable y adaptada a la consecución de los resultados buscados en el ensayo fílmico. El proceso de trabajo se ha dividido en fases que nos han servido para organizar mejor el material y tomar las decisiones más adecuadas en cuanto a su aspecto final.

Sin un guión ni *storyboard* definidos previamente, comenzamos a trabajar a partir de notas y pequeños apuntes que nos sirvieron de pistas para ir cercando nuestra búsqueda en las diferentes producciones LGTBIQ sobre las que hemos argumentado nuestra investigación.

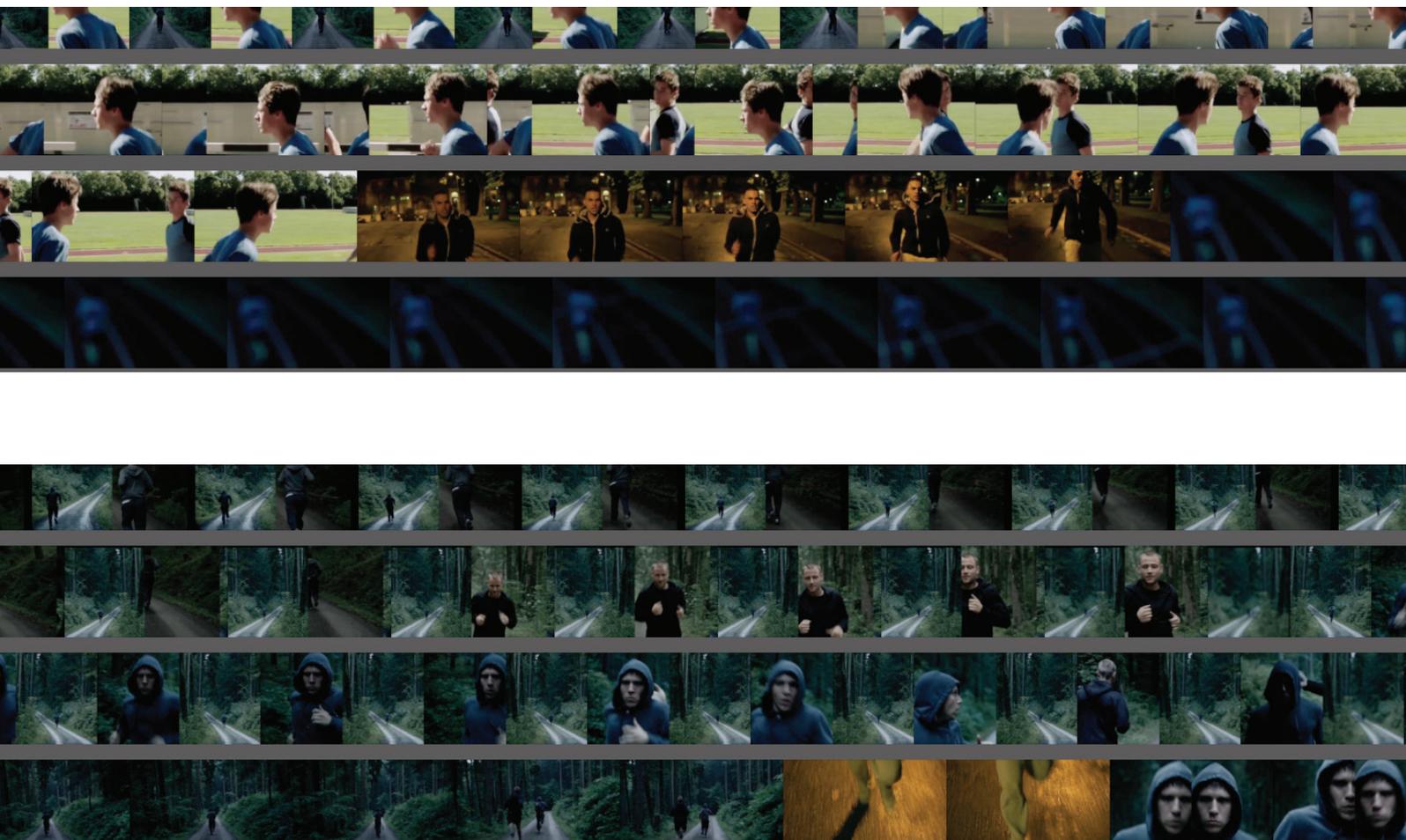


Fig. 14 *Laetitia*, Carmelo Gabaldón

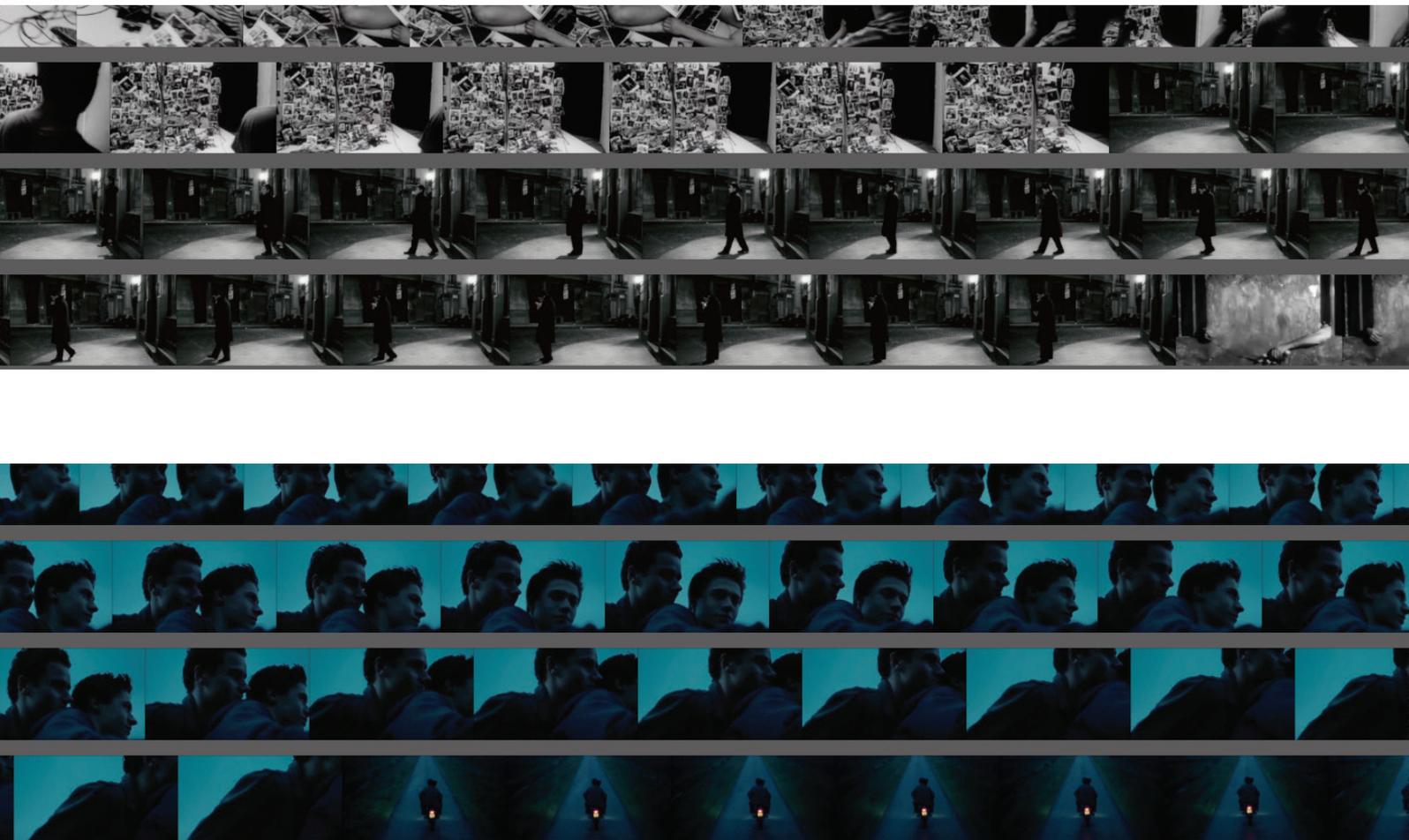
La fase inicial o de preproducción es una fase embrionaria en la que realizamos una primera estimación del material que disponemos y programamos así nuevas búsquedas. Buscar material para el ensayo se convierte en una especie de deriva, de paseo navegando por distintos medios y plataformas digitales en los que poder descubrir nuevas películas o textos que nos ayuden a seguir avanzando en el desarrollo del proyecto. En este proceso es donde descubrimos la ayuda de las *gay storylines*, herramienta que se convertirá de uso habitual durante el desarrollo del proyecto, llegando a convertirse en estilema de la producción resultante.

El libro de Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, hará las funciones de guión, ofreciéndonos tras su lectura la estructura y los capítulos que dividirán la obra. Decidimos que la pieza audiovisual estará conformada por tres capítulos, una introducción y un epílogo.³⁶

Cada capítulo estará argumentalmente basado en la introducción que Roland Barthes realiza en su texto para, en función de sus necesidades narrativas, determinar los planos y la tipología de material que necesitaremos para cada una de las secuencias.

El material audiovisual es descargado de la web y almacenado en carpetas atendiendo a parámetros referentes a extensión (duración temporal de la descarga) y contenido (atendiendo a las necesidades de los capítulos). Las

³⁶ Finalmente en nuestro intento de paradójica huida de sistemas clásicos de configuración narrativa nos encontramos con una estructura totalmente clásica de introducción, nudo y desenlace.



carpetas nos sirven para escalar organizativamente el material de trabajo. Realizamos un montaje previo en Adobe Premiere (Fig. 14), que nos servirá como boceto, como primera aproximación a la puesta en línea de tiempo de los diferentes planos elegidos y también como primera aproximación sobre la que trabajaremos diseccionando la pieza para optimizar los resultados y, a su vez, definir las características discursivas que distinguirá a cada capítulo. La primera conclusión que se desprende de este premontaje es la necesidad de mantener un *timing* específico y muy claro en cada una de las partes que componen la pieza. Agitado y mucho más rápido en los planos iniciales, que se irá suavizando y ralentizando conforme avance hacia el desenlace. La duración de los planos en negro entre las diferentes partes ha de ser exactamente igual. En ellas aparece sobreimpreso en blanco el nombre del capítulo. Una caja de texto moderada y una tipografía arial recuerdan el negro sobre blanco del texto impreso que aparece aquí invertido. El sonido tanto diegético como extradiegético pasará a convertirse en la voz que vehicule la narración acompañando al espectador entre un capítulo y el siguiente.

La fase de producción podría englobar el proceso mecánico durante el que hemos descargado todo el material audiovisual seleccionado previamente, como si de una especie de rodaje se tratase, una toma de imágenes que está vez han sido capturadas desde las plataformas digitales en las que hemos visionado las películas.

En la fase de postproducción y montaje es donde hemos tomado las decisiones relativas a la selección final de los planos, los ajustes de sonido y la tipología de transiciones entre planos. Todas estas decisiones siempre se

han tomado dependiendo de las necesidades de cada bloque narrativo con la intención de reforzar la expresividad y mantener un hilo conductor en toda la producción final. Tiempo, espacio, ritmo, movimiento, sonido, iluminación, color o montaje están pensados específicamente para cada núcleo narrativo.

Laetitia comienza con unos planos de carreteras en clara referencia al viaje que emprendemos tanto narrativa como simbólicamente. Un viaje atravesando la nada por yermos paisajes en los que no se alcanza a atisbar futuro predecible para el sujeto embarcante. Unos letreros escritos en cantónes estandarizado se abalanzan sobre el espectador para dar comienzo a La carta de amor un texto por definición incomprensible y codificado. En el inicio de todo viaje acontece el mayor esfuerzo. Lo emborrona todo el desasosiego por encontrar un destino que excuse la partida. La emoción, la esperanza de lo nuevo, aparecen cuando enfrentamos lo futurible. Pero el sujeto aquí mostrado está inmerso en una carrera continuada, sintiéndose perseguido, alcanzándose a sí mismo como si de dos temporalidades distópicamente paralelas se tratase. Un ir y venir infinito en el que parece no haber final. De esta manera comienza "Dis-cursus" (Fig. 15), el segundo de los capítulos. De nuevo, un fragmento del libro de Roland Barthes, nos ayuda a conceptualizar esta parte de la obra:

"Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, 'andanzas', 'intrigas'. En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo."³⁷

Este primer bloque narrativo hace referencia cronológica al inicio de una relación, al principio de descubrimiento y emoción despertada en el sujeto con motivo del comienzo de algo nuevo y esperanzador. Pero que sin embargo en las producciones de cine LGTBIQ aquí analizadas, muestran el desasosiego y la confusión. Un sujeto homosexual en continua contradicción, en permanente lucha consigo mismo, en el profundo devaneo entre el deber y el deseo. En ese estado de conmoción se castiga aislandose inmerso en procesos catárticos a través del deporte con el que, mediante la extenuación, busca limpiar y mitigar su desviado interés hacia otro hombre.

El montaje, en esta parte de la pieza, responde principalmente a la necesidad de reforzar la sensación de desconcierto en el espectador. Paisajes vacíos en encuadres cerrados que aportan poca o ninguna información, personajes desconocidos que, en una incierta huida en muchas ocasiones, tan solo muestran su espalda. Perseguidores perseguidos e imágenes borrosas que impiden al espectador conocer toda la verdad sobre lo sucedido. El uso de la pantalla partida como recurso narrativo está pensado para reforzar la sensación de confusión y para plantear la lucha dual interna en cada sujeto representado, que como planteamos está fluctuando entre el deber y el deseo.

37 BARTHES, Roland, *Fragmentos para un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1999. p.13.

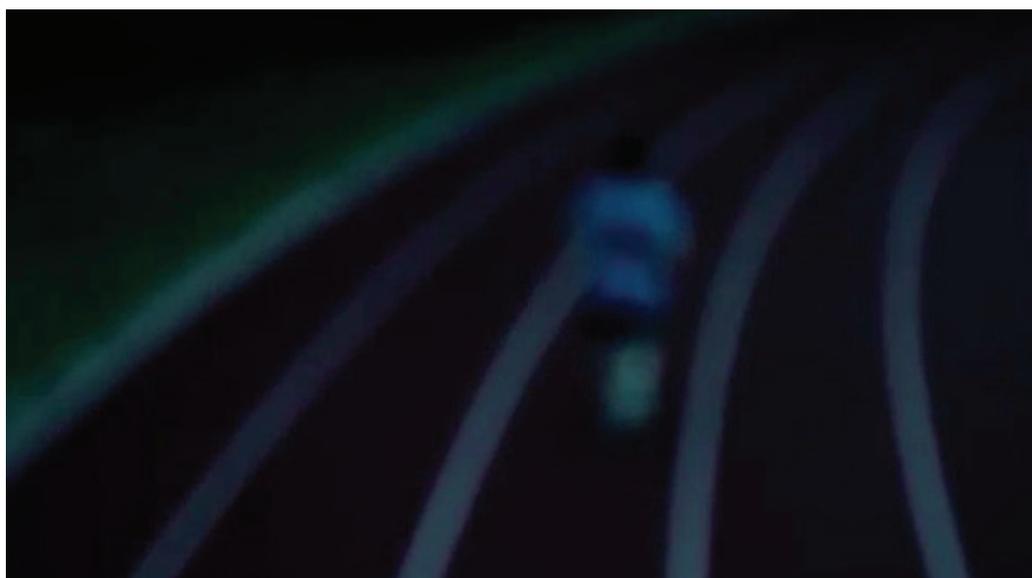


Fig. 15 "Dis-cursus", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón

El sonido diegético que acompaña la escena está extraído de una escena de sexo que muestra un encuentro fortuito en unos baños públicos, y pone otra vez de manifiesto la relación entre el sexo y el deporte, en ese "deporte" neoliberal en el que se han convertido las relaciones sexuales y que en trabajos posteriores trataremos en profundidad.

Se decide eliminar muchos planos en este primer capítulo que se habían introducido con la intención de reforzar y potenciar el desconcierto, pensando que por acumulación y diversidad de los mismos, conseguimos chocar de manera más potente con el espectador. Trás el premontaje



Fig. 16 "Muéstrame a quien desear", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón

acertamos a descubrir que es mucho más interesante mantener una línea cromática parecida y una tipología de plano similar que, sin perder de vista la intencionalidad descorcentante, crearán un continuo narrativo que con sutileza mantuviese al espectador intrigado.

Fundido a negro, título estático en blanco: *Muéstrame a quien desear* (Fig. 16) y el aliento de la huida todavía resonando como el eco que se pierden en la distancia. Así comienza el segundo capítulo.

"El ser amado es deseado porque otro u otros han mostrado al sujeto que es deseable: por especial que sea, el deseo amoroso se descubre por inducción".³⁸ Con esta frase abre Roland Barthes el capítulo de su libro y plantea la importancia de lo exterior, de lo circundante en la confección del impulso deseoso en el sujeto, es decir del intervencionismo, que nos cabe a nosotros analizar si intencionado o no, se ejerce desde la fuerza social que lo rodea en un tiempo y lugar determinados.

38 BARTHES, Roland, Op. Cit. p.116.

En esta parte del ensayo fílmico realizamos en ejercicio de contraposición entre las imágenes y el texto narrado. La voces de dos hombres discuten sobre lo que consideran correcto o no en la decisión que toman los sujetos gays cuando se deciden a contraer matrimonio. Uno de ellos expone la necesidad de hacer pública su decisión para mostrarse orgulloso frente a la sociedad disgustada, mientras otro cree que es una forma de claudicar a los imperativos morales heredados desde la heteronormatividad. Mientras tanto unas banales y sofisticadas imágenes de caniches blancos correteando y jóvenes musculados ejercitando sus cuerpos se alternan con dos brazos asomándose desde detrás de unas rejas carcelarias y que balanceando un ramo de flores como si de un péndulo de reloj se tratase van marcando el paso inexorable del tiempo. La seriedad del discurso contrasta con el poetizado canto hedonista de las imágenes mostradas así como referencia a las contradicciones sociales expresadas por el sujeto gay actual. Cómo nos ven, cómo nos vemos y cómo nos queremos ver son tres construcciones que, aunque ansiosas de similitud, no tienen un mismo fin.

El montaje en paralelo de los planos de los brazos tras las rejas hace avanzar la historia narrada hasta ofrecer un desenlace. El ramo es recogido e inmediatamente después unos jóvenes parecen escapar por debajo de las barras. Sin llegar a ningún acuerdo, sin esfuerzo, sin sudor ni lágrimas, sin mostrar interés, sin valorar lo conseguido, sin mirar atrás, sin ninguna lección aprendida. Con esta actitud indiferente conseguimos estetizar y despolitizar todo acto en el que se sumerge el sujeto social gay y en consecuencia seguimos dejando que desde fuera nos impongan con un elegante susurro a quién debemos desear, cómo debemos comportarnos para, sin estridencias, poder participar del selecto grupo de elegidos que conforma la comunidad gay.

La inserción de los planos de la cárcel está pautaada de manera que el tiempo entre ellos sea igual para potenciar la linealidad rítmica de la secuencia en la que se aprecia un claro sosegamiento en relación a la anterior. Tanto el monocromatismo del blanco y negro como el desarrollo ralentizado de la acción contribuyen a provocar este efecto de ensoñamiento abstrayente en el espectador que, mediante el montaje en paralelo de los planos, es invitado a realizar una comparación entre los mismos a partir de la cual extraer conclusiones. Ritmo pausado que premonitoriamente no hará más que anticipar lo que sucederá en el capítulo siguiente.

Y entonces todo se para, se vacían las ciudades y desaparecen los impulsos.

El mundo atónito (Fig. 17) abre el tercer capítulo. La extraña calma después del apocalipsis. Si la narración cinematográfica (al igual que nuestro pensamiento), consiste básicamente en una concatenación no fortuita de planos y por tanto su importancia comunicativa radica en la relación que deliberadamente el director establece para comunicar ideas al espectador, si todo esto es así, ¿qué sentido tiene este vacío? ¿A dónde nos lleva esta soledad extrema? ¿Es una advertencia de que nadie debe saberlo, de que tras lo ocurrido no existe motivo para la celebración? El mundo atónito,

estupefacto, contempla paralizado la terrible consecución del amor entre dos hombres y atesora la terrible afirmación: "se maricón pero selo dentro de casa".

La película *Plan B* de Marco Berger fue encumbrada por la crítica como filme del año³⁹. Una historia entre dos hombres inicialmente heterosexuales en la que la arquitectura tiene una papel primordial, los paisajes urbanos e interiores vacíos componen en plano fijo un escenario inerte sobre el que transeuntan los personajes y que sirve en muchas ocasiones como metáfora de la soledad que los mismos usuarios están experimentando. El espacio contenedor de vacíos, de huecos por rellenar, de distancias que los protagonistas han de recorrer para llegar el uno al otro. Es en el visionado de esta película donde surge mi interés por el espacio y su representación en las películas LGTBIQ, lo que me lleva a investigar indagando en cada nueva producción que llega a mis manos, encontrando un patrón que se repite y despierta mi curiosidad. Ciudades vacías después de actos sexuales, como guardando el secreto, condenando al ostracismo de la soledad, castigados por el yugo de la moral como si de un Adán se tratase.

La estupefacción precede al abandono, a la más cruda soledad en la realidad

39 *Plan B* [película], Director Marco Berger, Argentina, Oh My Gomez! Films, Brainjaus Producciones, Rendez-vous Pictures, 2009.

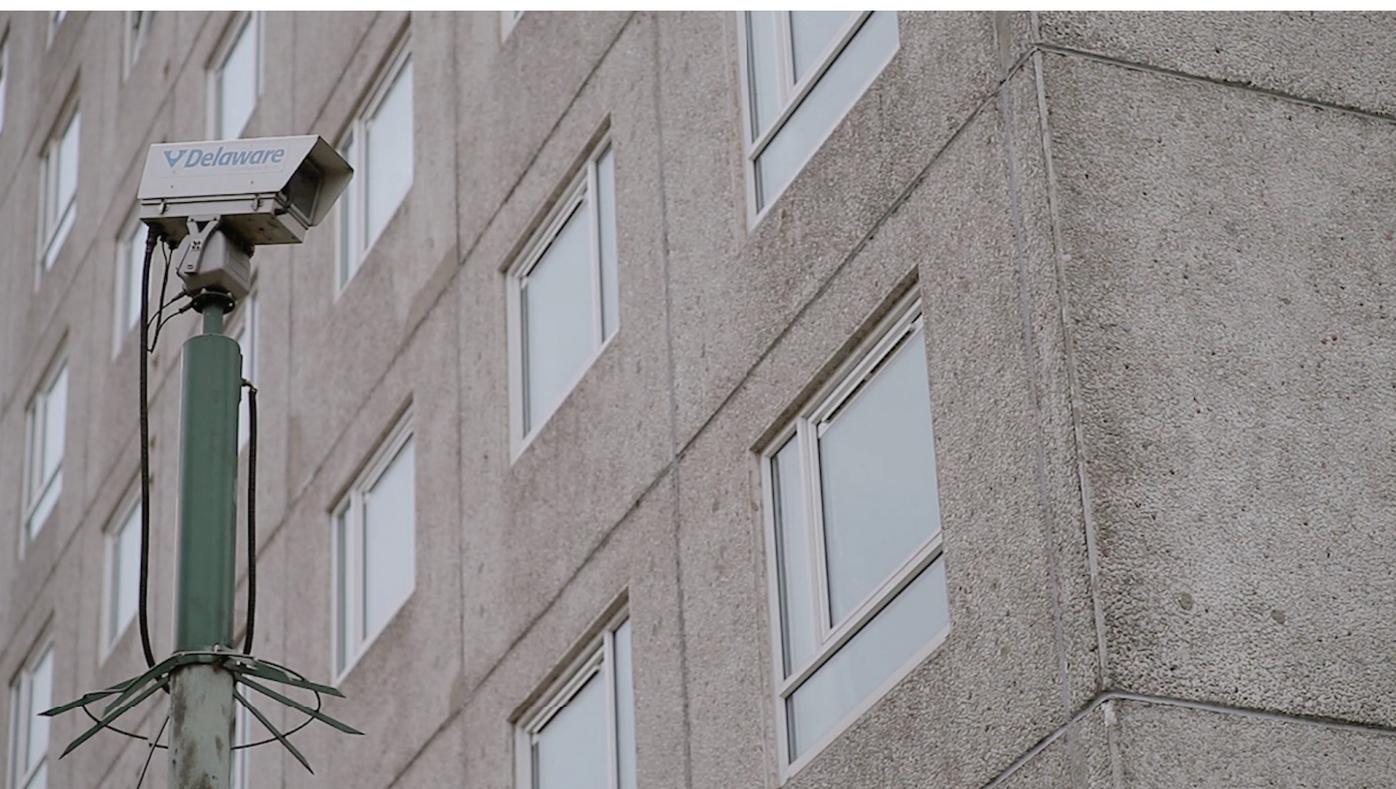


Fig. 17 "El mundo atónito", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón

exterior que espera al enamorado gay. En el mundo atónito todo se para de golpe, desaparece la acción, se diluyen las posibilidades y se vacían las realidades. Imágenes de ciudades y edificios vacíos que se suceden en fundidos lentos en los que se dilata el tiempo permaneciendo yuxtapuestos varios paisajes. Esta técnica se puede interpretar como la representación de las ideas o las imágenes mentales que flotan en nuestra mente, entrando y saliendo de foco. Los planos están extraídos desde secuencias utilizadas como transición o elipsis entre diferentes puntos de la narración y que siempre vienen situadas en el montaje de las películas analizadas exactamente después de que los protagonistas hayan salvado las barreras impuestas y hayan decidido dar el paso para llevar a cabo su primer contacto sexual. Si tenemos en cuenta el montaje dialéctico es inevitable realizar un análisis de por qué eligen los directores de cine LGTBQ esta secuencia como respuesta al encuentro sexual de sus protagonistas y si funciona como una metáfora intencionada, augurando lo que van a encontrar cuando abandonen sus escondites y decidan salir al exterior.

Hemos utilizado conscientemente una dilatación temporal de los planos tanto en su duración como en el transcurso del tiempo de la acción que aparece también como paralizado, necesitado de una fuerza mayor que la habitual para avanzar. El ritmo lento de montaje se mantiene durante toda la secuencia que evoluciona en el cromatismo de los planos simulando un atardecer hasta que al final, en el ocaso del día, cuando llega la noche, una pareja parece abrazarse segura en el interior de un edificio. Parecen los últimos habitantes del planeta y quizá lo sean. Para potenciar el sentimiento de soledad y abandono hemos decidido eliminar el sonido; los planos vacíos, carentes de acción y entrelazados con fundidos interminables se ven enfatizados con la ausencia total de banda sonora. Como consecuencia de esto, es interesante observar que de los siete minutos de duración que tiene el ensayo fílmico presentado, este capítulo, *El mundo atónito*, ocupa dos minutos de duración, exactamente lo mismo que el capítulo anterior y sólo medio minuto más que el capítulo inicial. Sin embargo, la sensación temporal es mucho mayor convirtiéndose en una invitación para el espectador a pararse, a contemplar, a detenerse en una reflexión sobre lo que acontece frente a él.

Es *La dedicatoria* (Fig. 18), una licencia personal que a modo de regalo cierra el relato. Un regalo como el que supuso en 1999 contemplar en la pantalla como François (Gaël Morel) agarraba por detrás a Serge (Stephane Rideau) mientras reducía el espacio entre sus cuerpos y recostado sobre su espalda viajaban juntos a lomos de una vieja motocicleta atravesando un campo de juncos salvajes, sin ninguna dirección, con la levedad que tan sólo proporciona el ensoñamiento, como si atravesaran la propia vida, como si el tiempo dejara de existir congelando en un fugaz movimiento el verano del primer amor.



Fig. 18 "La dedicatoria", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón

Esta escena de *Los juncos salvajes*⁴⁰ se convierte en un grito de esperanza en una declaración alentadora del director empujándonos a soñar con que es posible. Una imagen íntima y poética que sucede a la luz del día, sin esconderse, aunque eso sí, necesita estar en movimiento en permanente huida y como toda escapada siempre inmersa en la eterna dualidad del final y el comienzo. Huida que sitúa a los protagonistas y al espectador en una diatriba espacio temporal donde queda a su elección la carga simbólica de la acción. Una libertad de elección en la que observar cómo la esperanza de un nuevo camino y la nostalgia del pasado se convierte en el mismo aliento para continuar.

5.1.3. Conclusiones parciales

Por nuestra historia más reciente, y teniendo en cuenta los movimientos de liberación sexual y los consiguientes avances teóricos que ayudaron a modificar la representación del sujeto gay durante los años 70, en los

40 *Les roseaux sauvages* (Los juncos salvajes), [Película], Dir. André Téchiné, Francia, IMA Films / Les Films Alain Sarde, 1999.

EEUU principalmente, es preocupante observar todos estos ejemplos de simbolismos y construcciones de texto codificado tan alejados de los mismos. En la actualidad es fácil observar cómo nos hemos convertido en deudores de formas de construcción discursiva y de concepciones de la subjetividad heredadas de la heterosexualidad. Es por eso tan común encontrar en producciones y discursos vertidos desde creadores o narradores LGTBQ modelos importados incluso acoplados como un estado temporal para narrar nuestras historias de amor, relatar nuestras problemáticas (incluso hemos adoptado problemáticas heterosexuales como nuestras) y buscar nuevos horizontes.

Aunque en las últimas producciones cinematográficas enmarcadas dentro del género homosexualidad o LGTBQ (cineastas como Xavier Dolan o Mikel Rueda), parecen haber superado la temática de la "salida del armario" y de este "doloroso problema" de la homosexualidad, creemos que todavía queda mucho por hacer en la intencionalidad de conseguir un discurso propio e independiente generado desde lo maricón y para los maricones.

Sugerir como estrategia para contar historias que provoquen reflexión en el espectador. Es en el momento en que acaba la pieza con el fundido a negro final cuando se excede el tiempo fílmico y comienza el proceso en el que el espectador recoge y reinterpreta el material mostrado. Es el ensayo audiovisual por tanto un discurso incompleto, no resuelto, que invita al espectador a terminar la reflexión propuesta.

Laetitia es una pieza pensada para ser exhibida en los mismos circuitos de los que toma prestado el material con el que se ha construido, pantallas de cine o plataformas de distribución y reproducción de imagen digital, en un intento de completar los espacios vacíos que aparecen en la corriente discursiva de la producciones LGTBQ y al mismo tiempo una revisión a través de la resignificación del material de los imaginarios establecidos desde la mismas. Se proyectó dentro del ciclo de cortometrajes *ShortPAM!*⁴¹ en mayo de 2015 en la Filmoteca de València, en *Proyecciones 2016* durante el mes de Junio en el espacio de fotografía contemporánea Óscar Vázquez Chambó en Valencia, y ahora está disponible en la web: <https://www.carmelogabaldon.com/laetitia>

41 Mostra Valenciana de vídeocreació.

5.2. *I can't get no (satisfaction)*

Instalación audiovisual para el CCCC Centre del Carme Cultura Contemporànea, con motivo de la exposición PAMPAM!16⁴², mediante la que proponemos al espectador un itinerario con el que evidenciar cómo las nuevas tecnologías de comunicación han desplazado tanto las subjetividades que construyen el deseo homosexual como los espacios que antes servían para la práctica performática del mismo. Como resultado de la soledad multi conectada, se produce un abandono del cuerpo y del uso del espacio físico para el acto de confrontación con el otro.

¿Qué políticas se desprenden de esta ecuación que han modificado tanto los espacios como las ficciones de lo real en las dramaturgias del flirteo digital? ¿Cómo construimos el deseo? ¿Qué posibilidades tenemos de satisfacer el sentimiento de atracción hacia el otro en una sociedad que nos ofrece infinitas posibilidades? ¿Dónde se produce el encuentro, ahora que los espacios han sido sustituidos por la esfera de lo virtual? Si la configuración del deseo nace originariamente en la observación directa del cuerpo del otro, ¿cómo afrontamos la construcción del mismo en las sociedades transparentes donde las sexualidades se presentan incorpóreas?

Nuevas formas de desear que configuran imaginarios donde los cuerpos se adaptan a los nuevos medios:

“En este principio del siglo XXI empieza a tomar forma una nueva cultura que se articula en torno a la ausencia del cuerpo material y a su explosión virtual en la pantalla. La red mediatiza la relación con el otro y da lugar a formas fluidas de la imaginación, del deseo y de los distintos mundos que habita el sujeto conectado.”⁴³

El deseo sobreviene entonces contenido en cuerpos envoltorio, carcasas inhabitadas conectadas a dispositivos tecnológicos que los alimentan y colman de sentido. Ficciones de vida que transitan en duchas de gimnasios y espejos de cuartos de baño. Envolturas y ausencias, presencias simuladas que construyen una narración simbólica carente de densidad. Volátiles usuarios inmersos en un danzar ingravido, huellas, rastros, voces evanescente. Fantasmas de tacto inaprehensible y ambiguo que en un presente continuo inagotable desprecian cualquier posibilidad de futuro, cualquier fisura que preceda a una sorpresa.

42 La exposición de PAMPAM!16 tuvo lugar en la Sala Ferreres del CCCC, Carme Centre de Cultura Contemporànea, 16 de junio - 5 de septiembre, 2016.

43 ZAFRA, Remedios, “Cuerpo, deseo y (ciber)espacio”, en #DONE2 Programa de reflexión y creación visual, CCCB, Barcelona, 2017, (<https://youtu.be/HMleelzG444>), [Consulta: 18 de mayo de 2018].

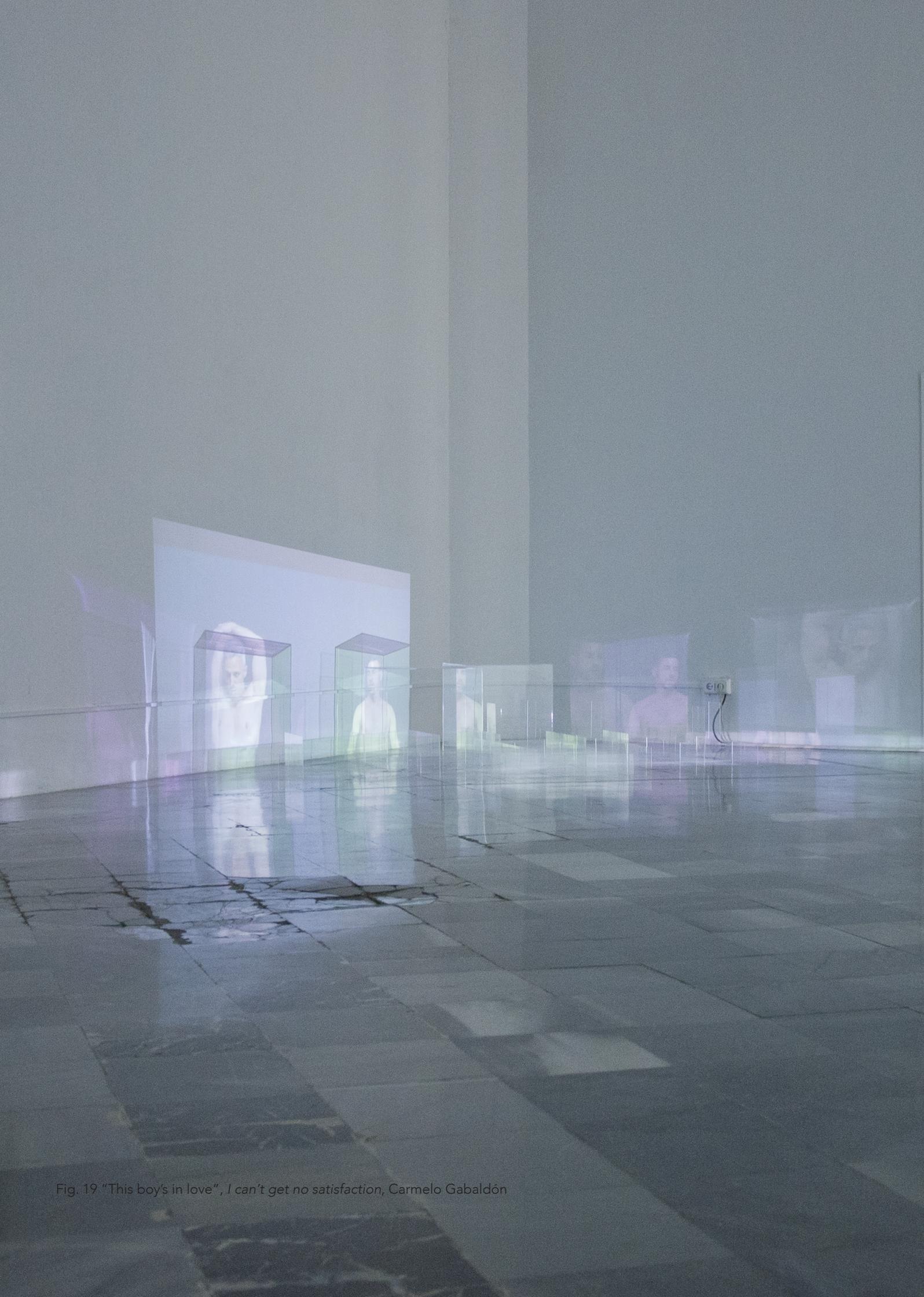


Fig. 19 "This boy's in love", *I can't get no satisfaction*, Carmelo Gabaldón

Otra particularidad que sucede en las sociedades transparentes como resultado de las nuevas culturas de la ausencia, en las que la exposición corporal se realiza a través de la pantalla, tiene que ver con el vaciado de los espacios que albergaban los encuentros deseosos. Internet lo ha cambiado todo y más aún si cabe los espacios para el deseo maricón. Ha conseguido trasladar la ocupación que hacíamos de los espacios públicos generando confrontación con cada acto de deseo, y nos ha llevado, movidos por la irrefrenable atracción hacia la supuesta normalidad, a convertir nuestro deseo en actos de intimidad. Hemos vuelto a desarrollar nuestros impulsos deseantes en la esfera de lo privado. Las redes sociales nos han proporcionado unas maravillosas puertas de cristal para cerrar nuestro recién estrenado armario digital. Un espacio acristalado a través del que otear, pero desde el que no ser vistos.

Esto nos lleva a reflexionar sobre la ocupación que realizamos de los espacios y cómo se han trasladado en la sociedad consecuencia de los cambios realizados también en los sistemas de control. Byung-Chul Han radiografía dicho cambio en su libro *La sociedad del cansancio* en el que analiza las diferencias entre la sociedad foucaultiana y la actual:

“La sociedad disciplinaria de Foucault, que constaba de hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas, ya no se corresponde con la sociedad de hoy en día. En su lugar se ha establecido desde hace tiempo otra completamente diferente, a saber: una sociedad de gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos. La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad del rendimiento.”⁴⁴

En la enumeración de Byung-Chul Han aparecen los gimnasios como uno de esos nuevos lugares en los que se aplica el control a través del rendimiento. Un rendimiento encaminado a conseguir productos mejor preparados para competir en el mercado del deseo. En los gimnasios por tanto se configura la conciencia colectiva y ésta, a su vez, está articulada a partir de parámetros comerciales y publicitarios que capitalizan los cuerpos y producen objetos deseables. Es el deseo, por tanto, un elemento principal e importantísimo en este proceso de configuración social: “Podemos considerar los gimnasios (abusando de la hipérbole) como uno de esos espacios donde se escribe la historia y se elabora la conciencia de una época.”⁴⁵

El gimnasio se convierte como argumentan Ricardo Llamas y Paco Vidarte, en su libro publicado en el año 1999 del siglo pasado, en el lugar que sustituye a los espacios de socialización gay. Desde nuestro punto de vista, hoy en día, los gimnasios se han visto superados por el espacio virtual. Los gimnasios solo aparecen ahora como meros escenarios de la puesta en escena para la construcción del deseo, escaparates impersonales que enmarcan al usuario en una categoría determinada (a la que se le presupone una inherente

44 BYUNG-CHUL, Han, Op. Cit, p. 25.

45 LLAMAS, Ricardo y VIDARTE, Paco, *Homografías*, Madrid, Epasa Calpe, 1999. p.

carga de masculinidad asociada al espacio), de producto consumible pero en los que ya no se habla, no se toca, no se socializa, tan solo se expone el producto como en una gran feria del comercio. Lugares para la exclusión y la opresión. No es casual que la gran mayoría de regímenes dictatoriales han promocionado el deporte como vehículo idealizador de determinados valores.

Y como un escaparate utilizaremos en esta instalación audiovisual los gimnasios, para mostrar y organizar los resultados plásticos de las reflexiones anteriores. Los materiales utilizados están relacionados con el mundo deportivo y en concreto con el de los gimnasios, los vestuarios y los cuartos de baño: azulejos, maderas, espalderas, cuerdas de saltar y espejos, elementos para escenificar los espacios donde tiene lugar la producción del deseo homosexual en la actualidad.

Además de los útiles de gimnasio, utilizaremos también materiales como el metacrilato que pretenden simular y configurar un proceso relacional con los materiales sintéticos prefabricados que se utilizan para las pantallas de los dispositivos móviles para la comunicación (*Smartphone*, tabletas, ordenadores, televisiones, etc.), a los que nos referimos durante todo el enunciado. Es interesante aclarar por qué decidimos elegir materiales transparentes cuando quizá cualquier material reflectante como un espejo podría habernos proporcionado mejores resultados, pero como apunta Piedad Solans: "el escenario artístico posmoderno ya no se produce en el espejo, sino que desplaza sus reflejos a la transparencia de lo cristalino."⁴⁶ En los espejos se presupone un lado opuesto que devuelve al espectador lo mostrado sobre él, la existencia de un otro que permanece latente "al otro lado del espejo" pero, por el contrario, los materiales transparentes solo pueden ofrecer un vacío inabarcable en el que como en las comunicaciones digitales en la actualidad lo que acontece sobre ellos tan solo puede perderse en una deriva infinita que lo conduce a diluirse.

Es necesario puntualizar que el contexto para la realización de este proyecto fue completamente diferente al que explicamos en el proyecto del capítulo anterior y por tanto, abordado desde una metodología de trabajo distinta.

I can't get no (satisfaction) es un proyecto que responde a un encargo realizado después de ser seleccionado en *PAM 15!*, y por tanto ha de llevarse a cabo en un espacio físico determinado con sus consiguientes acotaciones inherentes, tanto espaciales como subjetivas. Se trata de un espacio expositivo blanco de techos altos sin soporte técnico y con el hándicap que supone la imposibilidad de agujerear en ciertos muros del edificio. En los techos unas luminarias de dificultoso acceso impiden modificar la entrada de luz del exterior. Aunque están parcialmente cubiertas no es posible oscurecer

46 SOLANS, Piedad, "Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna" en *La certeza de lo vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, D. Pérez (ed.), Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2004, p. 282.

totalmente la sala. Además, hay dos puertas de acceso al espacio, por lo que las zonas de flujo de espectadores están preconfiguradas.

La producción de las obras estará, en este caso, condicionada por el espacio dado, y así, los mecanismos para la exhibición de las piezas están pensados para superar dichos condicionantes. Siempre sin perder la intencionalidad y sin dejar de aportar matices a la producción audiovisual exhibida.

Planteamos un proyecto que, como viene siendo habitual en nuestra producción artística, toma como punto de partida un ensayo audiovisual previo, *Silent*⁴⁷. Esta producción audiovisual está protagonizada por unos personajes a los que llamaremos "los silentes". En su pausado caminar estos personajes avanzan hacia una insatisfecha huida donde la soledad es proporcional a la admiración que sienten por la pantalla. Inmersos en un bucle inagotable de trasiego digital simbolizan al sujeto contemporáneo aislado por el efecto fallido de la comunicación digital. Como consecuencia de este aislamiento se produce una aniquilación del otro. Cuando el otro deja de ser necesario para la construcción del deseo se genera una absolutización del eros que lo diluye en favor de estrategias psicopolíticas. El eros es una forma de relación con el otro que consigue situarse más allá del rendimiento y del poder pero que se convierte, en las sociedades neoliberales, en una herramienta de desgaste en la producción de tecnologías para el control social.

El proyecto toma la forma final de instalación audiovisual decisión que nos sirve como excusa para ocupar el espacio dando fisicidad a lo meramente virtual. La práctica instalativa conlleva inherente un acontecer, es decir, es una disciplina amparada por el acontecimiento, el aquí y el ahora, con una necesidad incontestable de presencia física, de temporalidad exacta y lugar concreto e innegociable. Como dice David Pérez en relación a la exposición *Départ-Arrivée* de Christian Boltanski para el IVAM: "...sabernos copartícipes de un presente -en cierto sentido vacío- que surge de ese aquí y ese ahora que lo mostrado propicia y que cualquier instalación vehicula, puesto que toda instalación se asienta en el hecho de que para ser tal requiere nuestro sucedernos en ella."⁴⁸

Realizamos una primera recreación en 3D del espacio expositivo para así distribuir las piezas, acotar las áreas de influencia entre unas y otras y estimar mediciones provisionales. El espacio expositivo, la Sala Ferreres (Fig. 20), tiene la particularidad de estar formado por una amplia nave central flanqueada por salas más pequeñas que en este caso servían como espacios individuales para cada artista participante.

El proyecto original evolucionará en sus diferentes fases para adaptarse a las directrices que se nos marcaron desde la organización, tras una primera reunión se realizó una distribución de espacios que más tarde fue modificada. Esto es algo que aunque a veces incómodo, no afecta en demasía a nuestra

47 Véase: <https://www.carmelogabaldon.com/silent>

48 PÉREZ, David, *Leer lo no vivido*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2016. p. 29.

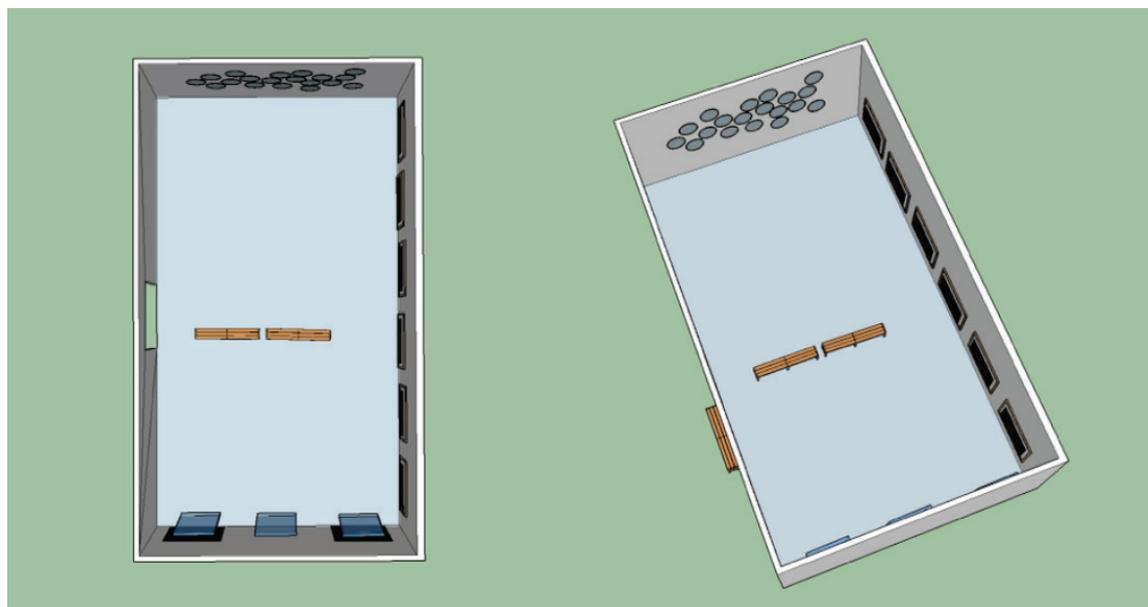
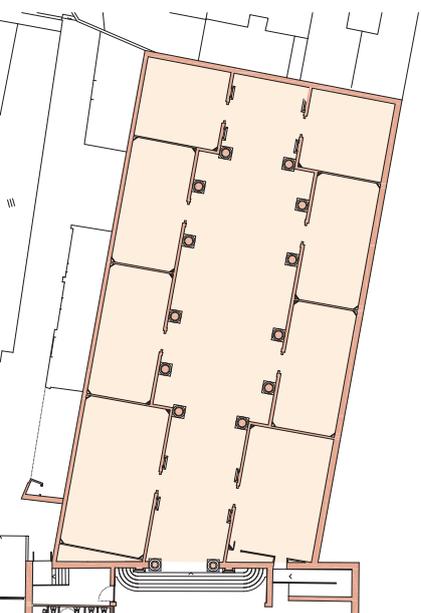


Fig. 20 Sala Ferreres, Cultura Contemporánea Centro del Carmen

producción porque generalmente son proyectos abiertos con una línea temática marcada, pero con facilidad para adaptarse a distintos espacios y situaciones. Cuando abordamos el espacio en concreto y durante el proceso de montaje de la instalación es cuando las piezas que la componen toman la forma definitiva y el discurso expositivo se convierte en relato.

La creación y proliferación de imágenes así como la representación de un mundo impreciso y confuso en el que queda patente la imposibilidad de una comunicación fluida y certera, son algunos de los temas recurrentes en la obra de Neïl Beloufa, artista francés de origen argelino. En sus complejas instalaciones escultóricas se diluyen las diferencias entre realidad y ficción, utopía y distopía. Nos interesa mucho la capacidad de la obra de Neïl Beloufa para enunciar nuevos modos de ver, a la vez que altera las relaciones convencionales del espectador con la pantalla. La pieza de cine expandido *Home Is Whenever I'm With You* (Fig. 21), propone una investigación sobre la construcción ficcionada del deseo en el que pone de relieve "cómo las interfaces digitales de la comunicación global influyen en nuestras percepciones."⁴⁹ En dicha instalación al igual que sucede en *I can't get no (satisfaction)*, las pantallas semitransparentes suspendidas en el aire por estructuras generadas con intenciones escultóricas reflejan, rebotan y tergiversan, con su filtrado, el mensaje emitido y proyectado sobre ellas.

Otra exposición titulada *Priority Innfield* (Fig. 22), en la Casa Encendida de Madrid (2016), de los artistas norteamericanos Lizzie Fitch y Ryan Trecartin, propone una especie de teatro escultórico en el que se narra "una puesta en escena de la

49 FUNDACIÓN MONTEMADRID, *Contando con la gente*. Neïl Beloufa, [Catálogo], La Casa Encendida, Madrid, 2015.



Fig. 21 *Home is Whenever I'm with You*, Neil Beloufa



Fig. 22 *Item Falls*, Lizzie Fitch/Ryan Trecartin

vida diaria, permitiendo que el visionado se entrelace con la memoria y la experiencia del espectador.⁵⁰ Buscan continuamente la participación del espectador en sus *Inmersive Movies*⁵¹ donde proponen un caos aparente como metáfora de la sociedad actual y con el que a su vez intentan hacerlo despertar y reaccionar para rescatarlo del mundo virtual.

50 FUNDACIÓN MONTEMADRID, Priority Innfiel. Lizzie Fitch/Ryan Trecartin, [Catálogo], La Casa Encendida, Madrid, 2016.

51 FUNDACIÓN MONTEMADRID, Priority Innfiel. Lizzie Fitch/Ryan Trecartin, [Catálogo], La Casa Encendida, Madrid, 2016.

La disposición alterna de las piezas en *I can't get no (satisfaction)* persigue denunciar la inmaterialidad del cuerpo y por tanto de la afectividad igualmente leve y efímera que tiene como resultado la comunicación de sujetos en red que buscan afectos. Por otro lado señala la esquivada potencialidad de lo físico en una sociedad desmaterializada por la producción inagotable de imágenes y discursos virtuales. Espacios vacíos de lo real frente a imaginarios volátiles e inasibles de lo virtual. *I can't get no (satisfaction)*, a través del juego de reflejos transparentes y de las miradas que atraviesan explorando la pantalla consigue representar la estética del vacío y la imposibilidad, evidenciando los mecanismos de opresión simbólica en los espacios entendidos como neutrales dentro de lo virtual.

I can't get no (satisfaction) está compuesta por cuatro piezas: *Protect me from what I want*, *Mirrors*, *This boy's in love* y *The Wall*. En las cuatro piezas se alternan presencia y ausencia humana. La presencia humana está representada por unos cuerpos semi transparentes que habitan lo virtual y se encuentran perdidos en los procesos comunicativos. La ausencia humana aparece reflejada en superficies brillantes, impolutas, sin tiempo y sin espacio. Las piezas en las que aparecen cuerpos humanos y hacen referencia a lo virtual son livianas, difusas y están formadas por luz y reflejos mientras que las piezas que referencian la ausencia de lo humano son pesadas, evidentes y tan reales como el espacio físico que han abandonado.

Las piezas van acompañadas por una intervención sonora que se reproduce en bucle en la sala. Las canciones distorsionadas suenan irreconocibles para el espectador que tan solo es capaz de sentir la presencia de las mismas. La distorsión simula un efecto parecido al producido como si las canciones estuvieran sonando en la habitación contigua, un efecto que potencia la sensación de un adentro y un afuera. El espectador al escucharlas tiene la sensación de estar encerrado en el espacio mientras las canciones suenan en el exterior.

Las canciones que dan nombre a las piezas componen el audio junto con el tema de los Rolling Stones que da a su vez nombre a la instalación audiovisual principal. *(I can't get no) satisfaction* se lanzó en los Estados Unidos el 6 de junio de 1965 y estaba incluida en la versión americana del álbum *Out of Our Heads*. Compuesta casi al cien por cien por el vocalista de los Stones, según Mike Jagger el tema reflejaba la frustración general de la época, las esperanzas y el cinismo con que era tratada su generación. Una generación expuesta a una alineación sobre todo en los temas referentes a la sexualidad. Problemáticas que sorprendentemente no parecen haber cambiado en la actualidad, sí los mecanismos pero no los resultados. En definitiva un tema que habla de una insatisfacción incurable, una imposibilidad generada sobre el sujeto que siente incapaz de encontrar la plenitud. Para esta instalación hemos realizado un leve cambio en el título desplazando los paréntesis que en el original dejaban libre la palabra *satisfaction* y que en nuestra propuesta liberan el resto de la frase. De esta manera ponemos énfasis en precisamente esa incapacidad del sujeto, *I can't get...*

5.2.1. *Protect me from what i want*

5.2.1.1. Contextualización y motivaciones. Placebo, Holzer y Han

Y sonaba de fondo una canción: *Protège moi* y todo parecía encontrar su sitio, el caos inicial tomaba forma y cada pieza ocupa su propio lugar. El grupo musical Placebo interpretaba en francés una adaptación de un tema propio para su concierto en París. *Protect me from what I want* es el título de la canción incluida en el largo *Sleeping with ghosts*⁵². Un grito desesperado que reclama ayuda, una petición de rescate de nuestro propio deseo, una situación de emergencia que, agudizada por nuestra soledad, nos conduce a dormir con fantasmas. Se convierte la canción en el principio de la puesta en escena que dará como resultado la pieza del mismo nombre y que a su vez se convertirá en punto central de la instalación audiovisual *I can't get no (satisfaction)*.

Durante el proceso de investigación en línea llegamos hasta Jenny Holzer y su obra también del mismo nombre *Protect me from what I want*, que a su vez, sirve de cita para abrir el libro ensayo sobre la Sociedad de la transparencia, de Byung-Chul Han⁵³. Esta serie de coincidencias nos conduce a observar cómo a pesar de ser el mundo del arte nuestro campo de estudio y trabajo principal, es a través de la música el vehículo por el que alcanzamos dichas referencias. Lo que nos lleva a su vez a certificar la importancia del espectro musical y a observar posteriormente cómo la música modifica, complementa y dirige nuestra conducta y por tanto incide en nuestra construcción identitaria. La música, es también un potente modulador de conductas sentando muchas veces las bases sobre las que construimos las subjetividades propias de nuestro ejercicio deseante. Por eso decidimos que todas las piezas de esta instalación audiovisual estén, de alguna manera, relacionadas con temas musicales y, a su vez, los mismos podrán escucharse sirviendo de banda sonora que acompañe al espectador en su visita. Como un ruido en ocasiones molesto que pasa a convertirse en imperceptible en otras, pero siempre presente incidiendo en nuestro subconsciente.

El peligro del que deberíamos huir pidiendo protección como dice la canción, se encuentra camuflado en la falsa y cálida cercanía que nos ofrecen las redes para la comunicación digital. La sensación "de poder no poder" alcanzar al otro, el mensaje fracturado y parcial con aspiraciones de totalidad no hace más que continuar sustentando el engaño, el falso positivismo que con su feroz capacidad para la trivialidad nos promete una felicidad adictiva. Convertimos gimnasios en hogares y espacios virtuales en ágoras, aumentando más si cabe la lejanía existente entre nosotros.⁵⁴ La relación amorosa se reduce a la experiencia sexual positivada, que alejada

52 Placebo, "Sleeping with ghosts", *Astralwerks*, New York, 2003.

53 Byung-Chul, Han, *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder Editorial, 2003.

54 BYUNG-CHUL, Han, *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder, 2014.

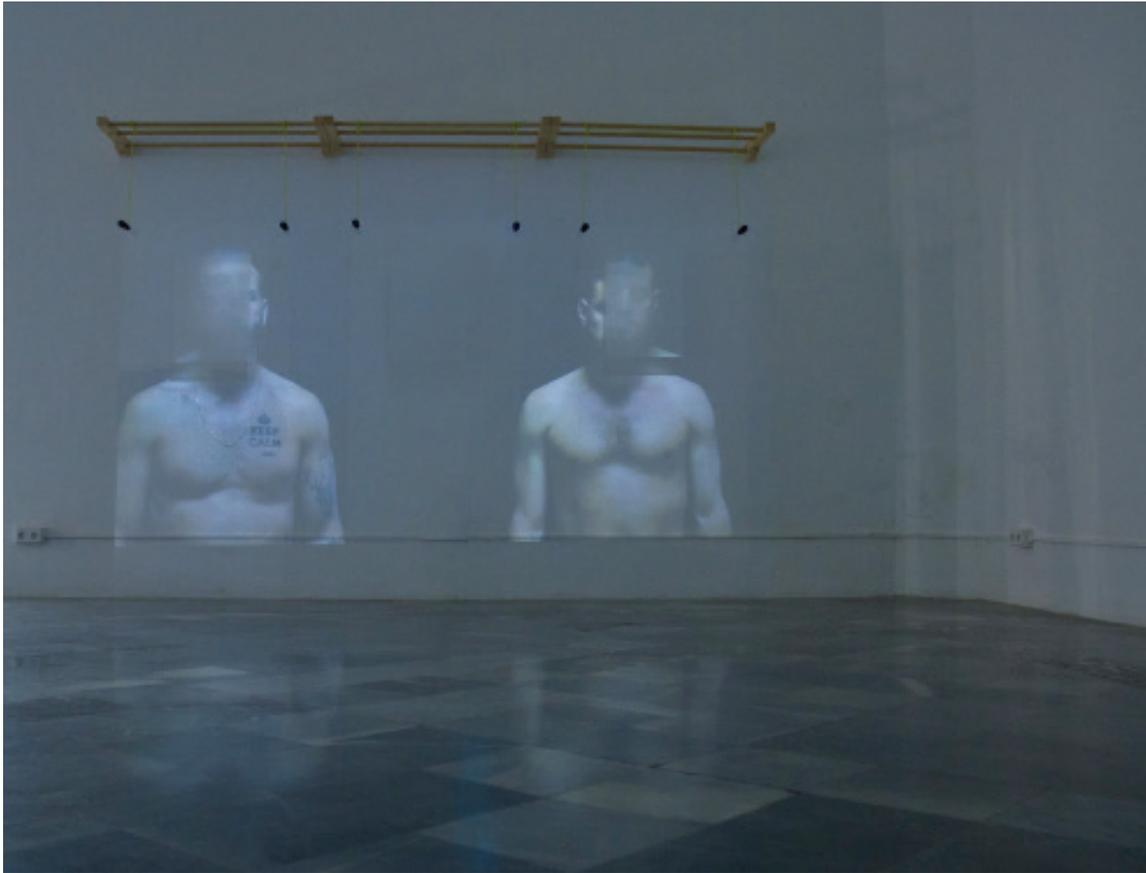


Fig. 23 *Protect me from what I want*, Carmelo Gabaldón

FICHA TÉCNICA

Protecme from what I want

2016

Instalación audiovisual

Video proyectado sobre metacrilato, resina acrílica y material de gimnasio

360x210 cm

Medidas embalaje transporte

3 x [70x120x10]

3 x [70x200x03]

1 x [50x30x15]

Es esta una advertencia inherente al capitalismo del me gusta: protegeme de lo que deseo.

Sobre unos dispositivos sobredimensionados se proyecta el vaivén de unos cuerpos huecos que se buscan en un danzar pausado y cansino insuficiente para la imperante necesidad de avanzar.

Sin dirección, sin objetivo fijado. Lo teatral se opone a lo táctil, la simulación nos impide alcanzar la piel situada detrás. La multiplicidad de las pantallas imposibilita la recepción del mensaje.

de la confrontación con el otro es sometida únicamente a la dictadura del rendimiento cuantificable. El sexo alcanza sus mayores cotas de relevancia cuanto mayor es su cantidad y por tanto la sensualidad necesaria para adquirirlo es un capital que hay que potenciar. El cuerpo portador principal de esa sensualidad cultiva cuidadosamente su valor de exposición convirtiéndose en una mercancía.

Los cuerpos que aparecen en esta instalación no representan a una persona en concreto, sino a una expectativa. Son carcasas vacías, "brillantes y pulidas por fuera"⁵⁵ que alejadas de la realidad forman parte de un imaginario construido a base de perseguir presupuestos radicalizados de masculinidad y perfección homonormativa, y que poco o nada tienen que ver con la realidad conformante de la comunidad LGTBQ. Unos cuerpos tratados como productos seriados se exhiben en galerías virtuales de deseos intangibles, unos artefactos para el disfrute impersonal que se ven incapacitados para establecer una comunicación con el sujeto deseante situado al otro lado de la pantalla. Un ingrátido danzar en un *catwalk* interminable que una y otra vez les conduce al abismo del vacío producido por el grito inaudible, y por tanto sin respuesta de auxilio.

Este medio en el que se encuentran inmersos carece de tiempo. Es un bucle espacio temporal en el que no existe principio ni final, en el que se diluyen presente, pasado y futuro en una masa informe sobre la que flotar.

No existe por tanto futuro. El futuro es el tiempo del otro, de lo posible, de lo incierto, el futuro es una grieta en el control temporal que la sociedad psicopolítica no se puede permitir. La caricia es un juego con algo que se escapa, con algo que tiende esquivo hacia el futuro. Reina un presente total, que suprime precisamente el instante. El tiempo despojado del instante es tan solo aditivo, y ya no guarda relación con una situación determinada.

Tanto los dispositivos instalativos como los procesos de captación gráfica que hemos utilizado en estas piezas audiovisuales son consecuencia de las investigaciones realizadas principalmente sobre la obra de los artistas Tony Oursler y Bill Viola (Fig. 25).

La producción audiovisual de Tony Oursler (Fig. 26) es, desde sus inicios a finales de los años 70 del siglo XX, una continua búsqueda experimental sobre superficies y métodos de proyección creando un universo propio e inconfundible. En sus obras es frecuente una representación fragmentada del cuerpo, generalmente cabezas despojadas de todo sustento que aparecen conectadas unas con otras mediante dispositivos y cableados a la vista del espectador, con los que evidenciar las relaciones que existen entre los seres humanos y que no son visibles a simple vista. En su totalidad la obra de Tony Oursler es un inagotable catálogo de recursos y soluciones a los

55 MIRALLES, Pepe, [conferencia], *Representaciones "anestetizadas" de las diversidades sexuales: casos de estudio*, IVAM 24 Junio de 2016.

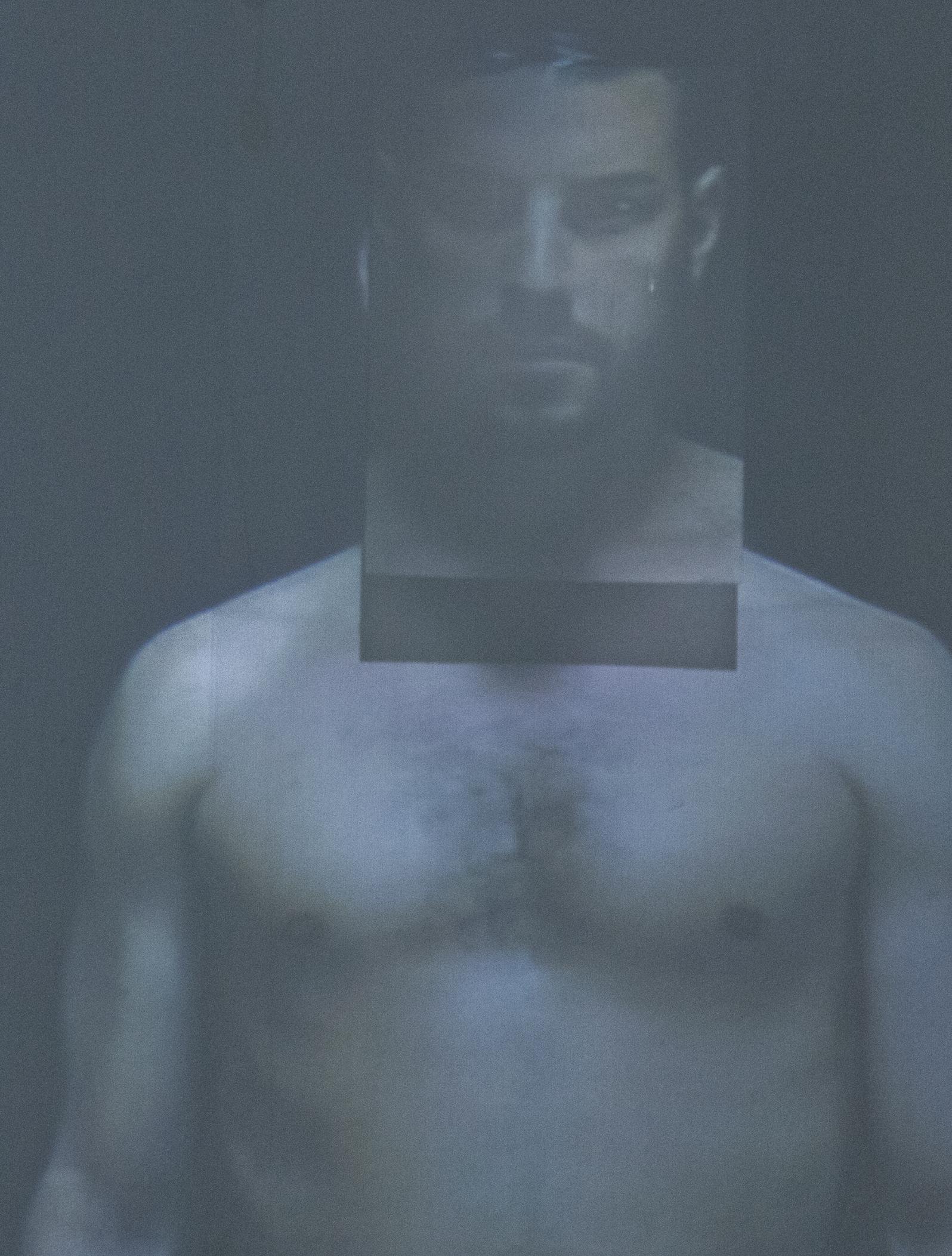
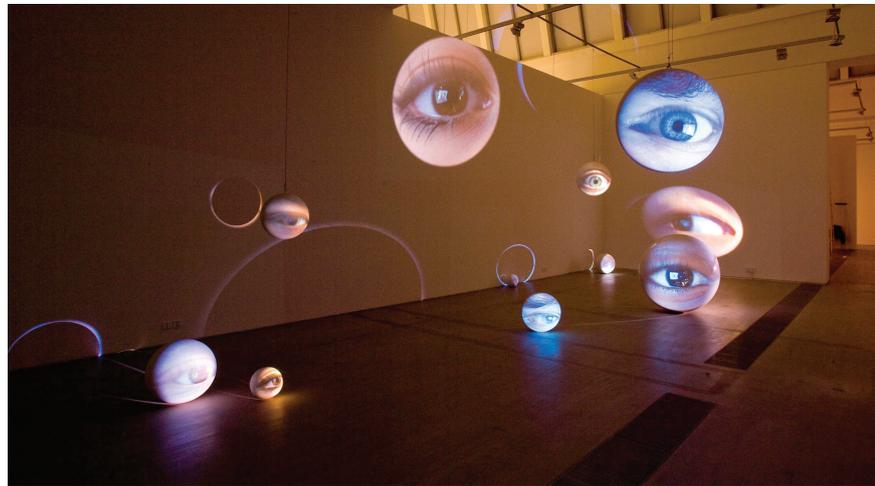


Fig. 24 *Protect me from what I want*, Carmelo Gabaldón

Fig. 25 *Nacimiento invertido*, Bill ViolaFig. 26 *Obscura*, Tony Oursler

que remitirnos en cualquier proceso de investigación. Sus proyecciones de cabezas sobre superficies variadas nos cautivaron desde los comienzos y de alguna manera las homenajeamos con la exención de las cabezas en las proyecciones de los sujetos en esta instalación.

El uso de la cámara súper lenta es un estilema recurrente en la mayor parte de la producción del artista norteamericano Bill Viola mediante el que consigue potenciar la profundidad de los temas representados. La teatralidad en sus montajes es una característica que se repite habitualmente y que persigue elevar al espectador a un estado místico y reflexivo. Características que hemos intentado reproducir en nuestra producción buscando similares efectos en el espectador.

5.2.1.2. Metodología y proceso de trabajo. Proyecciones, metacrilatos y pieles pantalla

Utilizamos para la realización de esta instalación una metodología basada en el testeo por el método analítico ensayo-error de diferentes superficies matéricas sobre las que proyectar, así como también, de diferentes procesos de grabación de en súper cámara lenta. Una metodología que busca principalmente conseguir las premisas establecidas en los objetivos iniciales de la pieza. Mostrar mediante la fragmentación de la proyección cómo percibimos al otro en las redes sociales, cómo se fragmenta y distorsiona el mensaje en sus procesos de desgaste, amplificación o rebote entre las diferentes formas y dispositivos que atraviesa entre los interlocutores durante su proceso de transmisión. Elegimos el soporte instalación porque nos parece completamente pertinente la utilización del tiempo como parte de la obra, tanto el tiempo de reproducción, como el tiempo diegético y el tiempo de observación del espectador. Procesos temporales que se ven alterados de diferentes formas con intenciones significantes determinadas.

Vamos a diferenciar dos partes en el proceso de trabajo: la referida al dispositivo instalativo y la relacionada con el dispositivo videográfico.

El dispositivo instalativo utilizado con esta pieza es consecuencia de una investigación previa que realizamos durante los últimos años sobre diferentes superficies de proyección. Dos tipos de superficies en concreto: superficies brillantes que reflejen o reboten la luz recibida, y superficies traslucidas que simulan pieles humanas.

Las superficies brillantes generan, en su reflejo, una sobredimensión irreal del original proyectado sobre ellas. Nos decidimos finalmente por los metacrilatos porque cumplen, al contrario que los espejos, una doble función al permitir pasar la luz dejando que el mensaje continúe su camino ligeramente trastocado en su nitidez y luminosidad, pero a su vez lo amplifican esparciendo sus fragmentos resultantes por todo el espacio y generando versiones agigantadas, borrosas o simples manchas de color reminiscente del mismo. Utilizaremos tres piezas de metacrilato de 200 x 150 cm para que se mantuvieran rígidas pero no excedieran en peso. Estas superficies funcionarán como tres pantallas sobredimensionadas de dispositivos móviles a través de los cuales establecer la infructuosa comunicación. Elegimos un número impar porque compositivamente resulta más factible para realizar múltiples combinaciones de alternancias entre los sujetos que, proyectados, aparecerán en los soportes.

Las superficies traslucidas o pieles pantalla, hacen clara referencia a lo táctil en un intento de simulación de la piel humana. Unos fragmentos cortados y encuadrados en la parte del rostro de los silentes nos recuerdan que detrás de las pantallas existen pieles, que detrás de lo brillante existe algo rugoso, algo cálido. Absorben la imagen con mayor intensidad que las superficies de



Fig. 27 *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place*, Gary Hill

metacrilato y dejan pasar evidentemente muy poco de la luz incidente. Esto genera diferentes profundidades en la proyección que concede un aspecto fragmentado al sujeto que como en la obra *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* de Gary Hill (Fig. 27), a partir de un cuerpo mostrado por partes, a veces irreconocibles, reflexiona sobre la relación entre los dispositivos electrónicos y el cuerpo humano representado en los mismos. Existen diferencias entre la obra de Gary Hill y la aquí mostrada, principalmente por la semántica utilizada y por las conclusiones subjetivas que se pueden extraer de cada una. En la obra de Gary Hill el sujeto representado está dentro del dispositivo utilizado proviniendo desde el otro lado, convirtiéndose en antagonista nuestro y claramente separado de nosotros por la pantalla. En nuestra obra el sujeto mostrado es un haz de luz que viene proyectado desde fuera, atraviesa la pantalla y vuelve a ser devuelto reflejado para mezclarse con nuestra propia imagen tanto sobre la superficie reflectante de la pantalla como sobre el espacio donde rebota ampliado. Es por tanto un sujeto que no establece frontera con nosotros mismos o con el espectador sino que lo sumerge invitándolo a navegar, a participar de su cansada y continua búsqueda.

En nuestra instalación, al fragmentar la proyección justo en la parte de la cabeza del sujeto, simulamos esos cuerpos descabezados que con frecuencia encontramos en las redes e incidimos en la imposibilidad de veracidad y percepción unitaria del otro.

Las pieles pantalla están fabricadas con resina de poliéster aplicada sobre acetato y posteriormente separada del mismo tras el proceso de secado. Antes de decidirnos por una resina acrílica en solución acuosa probamos todos tipo de látex, resinas y plásticos para finalmente quedarnos con Heavy

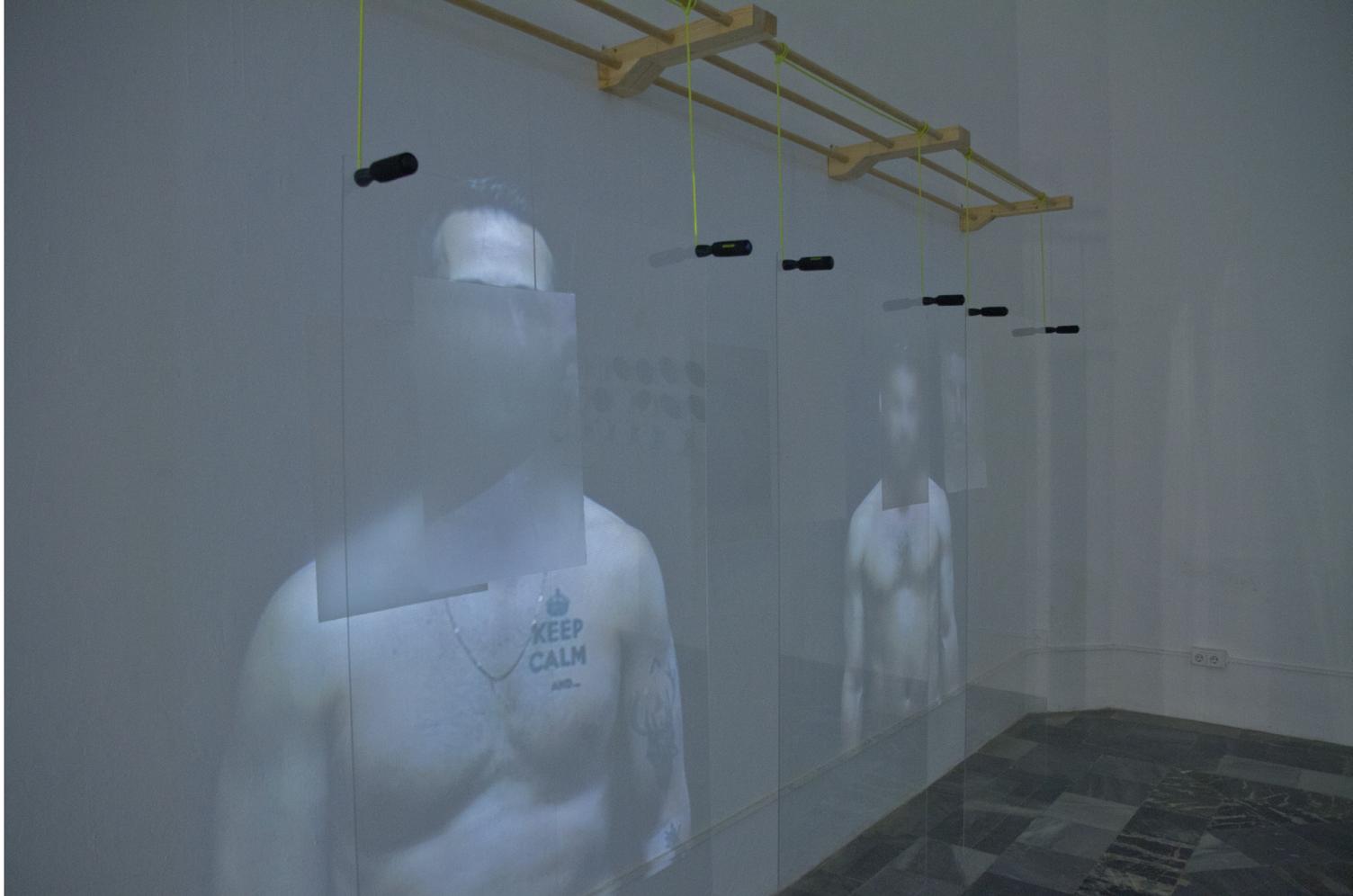


Fig. 28 *Protect me from what I want*, Carmelo Gabaldón

Gel Matt de Vallejo. Nos proporciona una capa de grosor considerable (necesaria para que no se resquebraje al desmoldarla) con una sola aplicación, acabado mate que favorece la proyección de imágenes sobre la misma y un producto final con el equilibrio perfecto entre resistencia y flexibilidad. Hemos probado durante el proceso de trabajo también con tintes y patinas para acercarnos al efecto piel pero finalmente lo hemos desestimado por no considerarlo necesario, al proyectar toma las tonalidades de la imagen que recibe y únicamente nos interesa pues conseguir la textura adecuada.

Para el diseño de los soportes en los que sujetar y organizar las diferentes superficies para proyección, decidimos utilizar materiales que remiten al espectador a los encontrados en gimnasios, y de esta manera contribuimos a acotar simbólicamente el espacio en el que acontece la escena. Espalderas y cuerdas para saltar nos sirven como estructura y mecanismo respectivamente para poder suspender en el aire las superficies de proyección. Realizamos un diseño en 3D para marcar las medidas de las piezas necesarias y decidir el mejor sistema de anclaje a la pared. Pedimos diferentes presupuestos para poder cumplir la previsión presupuestaria y tras la elección de la mejor opción, con las indicaciones pertinentes, lo enviamos al carpintero para que lo fabrique. Elegimos la madera de haya como en las espalderas originales y optamos por la opción sin barnizar para que la diferencia de contraste entre los materiales pulidos y brillantes y los naturales fuera mayor.

Las cuerdas vinílicas (Policloruro de vinilo/Polietileno/Polipropileno) utilizadas en los entrenamientos cardio vasculares de boxeadores. En color fluorescente por su importante carga referencial, cuando piensas en prendas deportivas es el primero en la lista de nuestro imaginario. Las cuerdas se insertan mediante

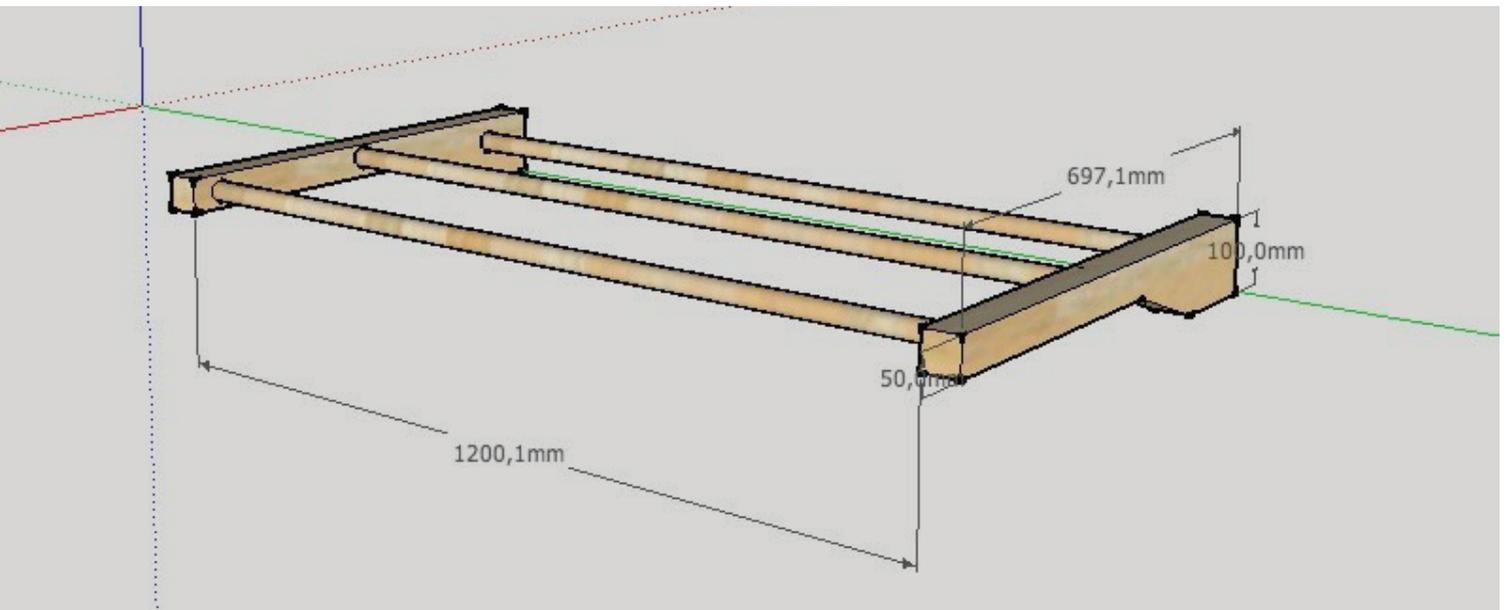
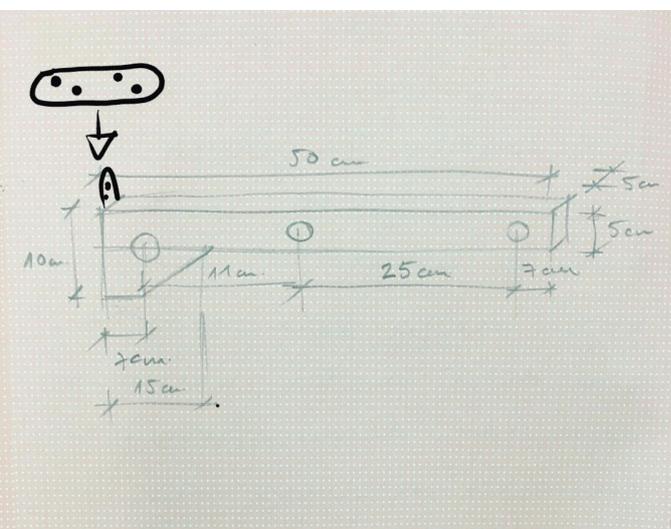


Fig. 29 Bocetos y despiece, *Protect me from what I want*, Carmelo Gabaldón



un agujero que realizamos con una broca especial para perforar plásticos y metacrilatos. El propio mango de las mismas desmontable sirve como tope para evitar que se deslice. La altura a la que van colgados, casi a ras del suelo pero sin tocarlo, mantiene esa tensión entre lo ingrávito y lo pesado y sitúan al espectador en una relación de normalidad frente a la pantalla. Su proximidad con el suelo permite que los reflejos se extiendan también por el plano horizontal de la sala.

La mayoría de elementos utilizados en esta puesta en escena son manufacturados, aunque están relacionados con la producción industrial, que utilizamos como metáfora de la forma de producción y consumo de objetos deseantes en las redes sociales. Las pieles pantalla son la excepción, son el elemento que referencia directamente a lo humano, a esa pequeña parte escondida detrás de las pantallas que todavía, esperamos, continúa intacta.

En la producción de dichos elementos hemos realizado un estudio de mercado buscando el mejor equilibrio entre prestaciones y precio de coste para ajustar la elección definitiva a las necesidades plásticas planteadas y al presupuesto inicial.

El dispositivo videográfico está basado en el ensayo audiovisual *Silent* (Fig. 30), (2016). Realizamos un estudio de iluminación específico para potenciar la teatralidad de la escena y mantener las condiciones óptimas de luz para poder grabar a 120 fps. La iluminación de la escena es gradual, mantenemos a oscuras el fondo con 4 puntos menos de luz que la escena frontal iluminada suficientemente para una exposición perfecta del sujeto con lo que conseguimos la sensación de que el sujeto aparece y desaparece en la oscuridad del fondo, buscando simular el infinito y oscuro vacío que para nosotros supone la magnitud del espacio virtual. Aunque en el proceso de investigación, y como se puede apreciar en el ensayo audiovisual previo, hemos utilizado diferentes esquemas de iluminación para narrar una evolución expresiva en el sujeto, en la grabación de los sujetos caminantes para esta pieza decidimos mantener siempre el mismo dibujo de luz para homogeneizar los personajes y que ninguno destaque o se diferencie del otro en demasía. Una luz día (5600°K) lateral continua recoge al caminante a mitad de trayecto y lo acompaña hasta la posición frontal en el que entra en escena una luz día cenital/frontal a 135° de inclinación. El ajuste de balance de blancos en manual y la temperatura de la luz a 5600°k en cámara para mantener la naturalidad en los tonos de la piel de los modelos. La utilización de solo una luz lateral hace mucho más voluptuoso el cuerpo mostrado, potenciando los juegos de luces y sombras en la musculatura del sujeto. Un esquema de iluminación que escapa de dramatismos y está mucho más cercano al de una campaña publicitaria, en definitiva está destinado a presentar al sujeto como un objeto de consumo, un producto capitalizador del deseo. Utilizamos una cámara Panasonic Lumix DMC-FZ1000 con un objetivo Leica (f/2.8-4) muy luminoso que nos permitía rodar con condiciones de luz muy bajas favoreciendo la disposición en penumbra de la escena y con ello potenciando la teatralidad buscada. Además la cámara ofrece la posibilidad

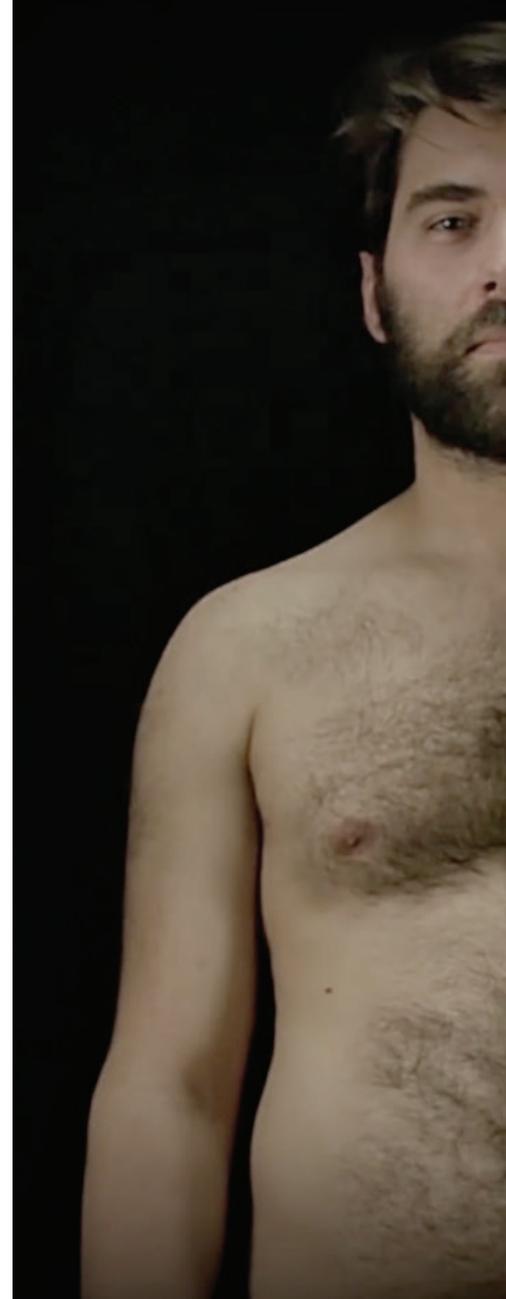


Fig. 30 "Los silentes", *Silent*, Carmelo Gabaldón

de tomar imágenes a 120 fps. en HD. Lo que se traduce en imágenes de alta calidad en súper cámara lenta. Recurso muy utilizado en campañas publicitarias y videoclips.

Estas imágenes a cámara lenta construyen un tiempo diegético distópico con características hipnóticas para el espectador. Un tiempo límbico en el que, el flotar fantasmagórico de "los silentes" pone en funcionamiento todos los mecanismos de esa seducción cansina y repetitiva. El tiempo de reproducción es infinito, un interminable loop que precisamente agudiza esa sensación de búsqueda infinita.

La coreografía de movimientos del actor en cada escena es muy sencilla. Pedimos a los participantes que caminaran avanzando hacia delante y mirando a cámara con los brazos caídos como abatidos y manteniendo un gesto neutro en la expresión facial. Desnudos de cintura hacia arriba exhiben sus atributos a cámara pero de una manera muy natural, como interiorizada, sin querer aparentar ni demostrar su valía, simplemente como algo que se ven obligados a hacer, a repetir día tras día para seguir teniendo presencia



en el espacio virtual. Repiten su ir y venir hacia el foco de la cámara varias veces hasta que en una de esas veces, cuando alcanza el punto frontal hablan dirigiéndose a la cámara, interpelan al espectador recitando una frase que nunca podrá ser escuchada. "Protégeme de lo que deseo" piden una y otra vez "los silentes" a los espectadores. Un grito silencioso que evidencia la imposibilidad de conexión.

Situamos la cámara prácticamente a la altura de los ojos del modelo con la finalidad de mantener un encuadre lo más parecido a la percepción natural del espectador medio. Huimos conscientemente de la utilización de picados o contrapicados que añadirían recursos expresivos a la escena no deseados en esta ocasión.

Mediante postproducción incluimos en este caso los videos independientes

de cada uno de los tres modelos en un mismo canal⁵⁶, alternando la aparición de los mismos de forma aleatoria, provocando diferentes combinaciones posibles a lo largo de los 10 minutos que dura el máster que después se reproducirá en bucle, provocando la sensación de desconcierto en el espectador que no es capaz de encontrar un patrón lógico en el acontecer de los hechos. En su favor, la realización del máster nos da la posibilidad de ajustar el equilibrio de color de los tres sujetos de manera más fácil en la posproducción así como igualar los tamaños de los mismos a nuestro antojo para que las diferencias entre ellos sean siempre las mínimas posibles consiguiendo así mostrar la homogeneidad de los cuerpos normativos en las redes sociales.

Para la proyección en sala habíamos realizado pruebas con anterioridad en habitaciones de ensayo y de esta manera pudimos establecer una estimación de la distancia mínima a la que debían estar situados los proyectores para que los sujetos aparezcan encuadrados dentro de las pantallas de metacrilato diseñadas. Contábamos evidentemente con los ajustes de foco del propio proyector como margen de diferencia entre la distancia proyectada y la finalmente encontrada en la sala. Esta distancia necesaria y la posición frontal del proyector para salvar problemas de distorsión en la imagen, serán los que nos darán las pautas sobre las que decidir la posición de esta pieza en la sala. El proyector, colgado en la pared a 3m de altura, y con la inclinación necesaria para que la proyección salvase a los espectadores de la sala y no se viese interrumpida. Una vez montado el dispositivo, realizamos los ajustes pertinentes de contraste, luminosidad y color para conseguir el efecto deseado.

5.2.1.3. Conclusiones parciales

El estudio previo realizado mediante recreación 3D del espacio y las pruebas que llevamos de proyección para conocer el comportamiento de las superficies y de los proyectores, nos ayudó considerablemente a hacernos una idea estimada de cómo se comportaría la pieza y de las distancias, medidas e inconvenientes a tener en cuenta. Con todo ello nos fue más sencillo situar la pieza en el espacio expositivo. Alrededor, debido a su complejidad, orbitarán el resto de obras mostradas. La pieza fue situada de manera intencionada en la contrapared de la entrada a la sala con lo que el espectador no podía verla desde fuera, percibía unos brillos y reflejos luminosos que lo invitaban a entrar, y era entonces cuando descubre la proyección. Esta elección espacial cumple dos funciones: despertar la curiosidad del espectador para invitarlo a entrar y participar de la puesta en escena, y la de generar una capa más de ocultación en la transmisión del mensaje presentado, ya que es necesario una acción por parte del espectador para intentar percibir el fragmentado discurso presentado ante él.

⁵⁶ La decisión de realizar un máster con los tres sujetos está supeditada a la ausencia de ordenador portátil para lanzar la proyección con lo que nos fue imposible utilizar el programa MadMapper.

Las condiciones lumínicas de la sala no eran las más óptimas para la proyección tal y como la habíamos diseñado, ya que cuanto más oscuro está el espacio mayor es la posibilidad para percibir los matices de las retroproyecciones amplificadas sobre las paredes circundantes y el propio suelo. Aunque en principio se pensó en oscurecer más la sala, finalmente con todas las obras dispuestas sobre la misma, acordamos que se quedaría así al observar que precisamente esa falta de intensidad en la proyección conseguía potenciar el aspecto fantasmagórico de los sujetos mostrados, y contribuía a crear una atmósfera de levedad que favorecía claramente al conjunto de la muestra.

La previsión y el proyecto son muy importantes en el proceso de trabajo en una vídeo instalación, pero no menos importante es saber observar y escuchar las indicaciones que el propio espacio va añadiendo a los trabajos durante el proceso de montaje y puesta en práctica definitiva en el lugar determinado para la exhibición. Por tanto los trabajos abiertos y flexibles se adaptan mejor a los condicionantes del espacio, generando nuevas sinergias que potencian relecturas actualizadas del mismo.

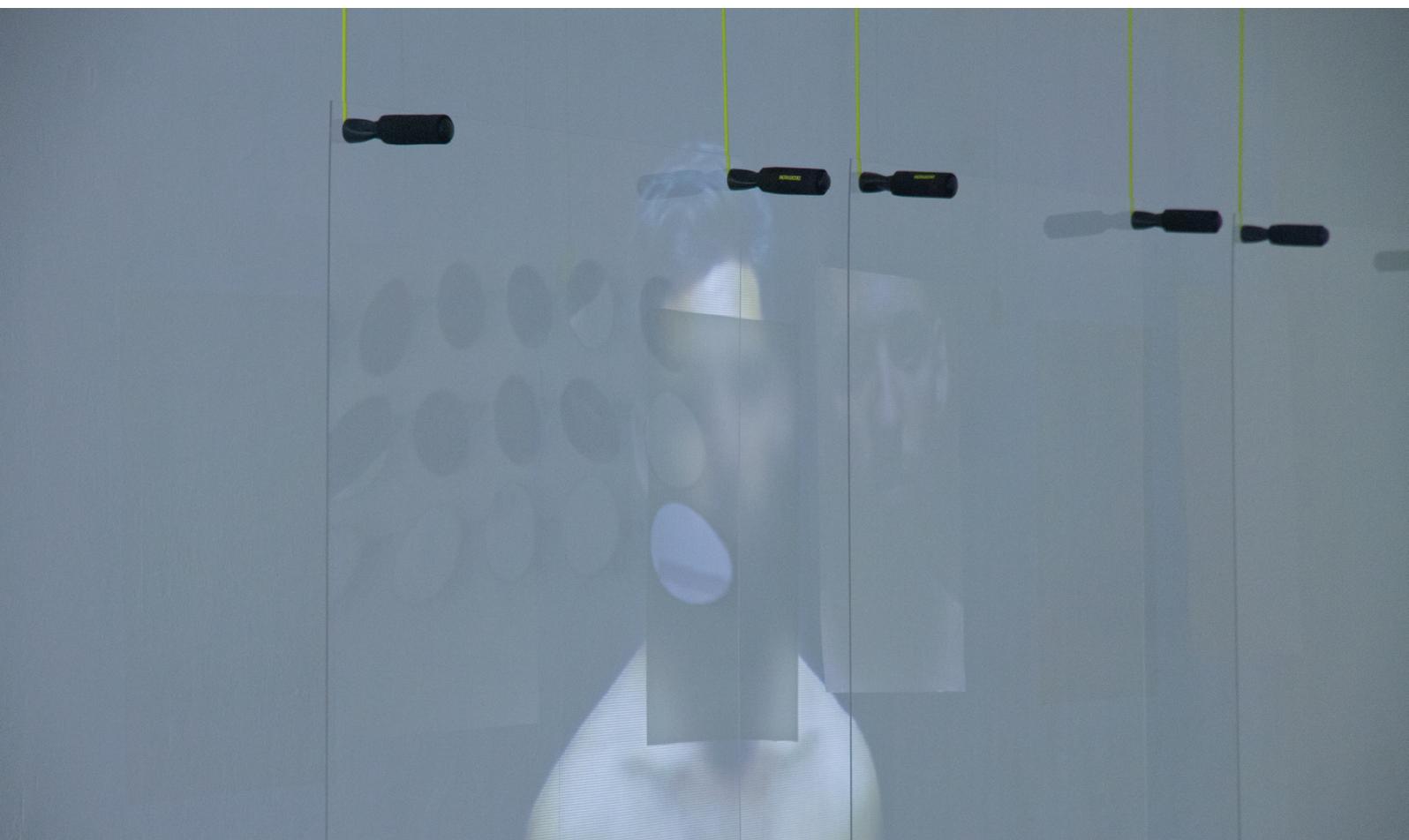


Fig. 31 "Protect me from what I want", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón

5.2.2. Mirrors

5.2.2.1. Contextualización y motivaciones. Yo, selfi y narcisismo 2.0

Instalación compuesta por veintisiete espejos dispuestos en el espacio vertical anclados a pared con sujeciones metálicas. Toma el título del videoclip para la canción del mismo nombre del cantante norteamericano Justin Timberlake⁵⁷. Dirigido por Floria Sigismondi, Timberlake hace su aparición al final del mismo bailando en una habitación de espejos. Hay alguien siempre al otro lado del espejo y el cantante puede verlo pero no tocarlo. Su reflejo se confunde mezclándose en ocasiones con el que habita dentro del espejo.

Un juego de espejos en el que ensayar nuestro gesto. Una multiplicidad de perspectivas que incite al espectador a perfeccionar su capacidad para obtener la mejor fotografía. Un banco de ejercicios para entrenamientos en la selfi. La sociedad de la autoexplotación definida por Byung-Chul Han tiene en el selfi uno de sus más claros indicadores teniendo en cuenta que el autorretrato es compartido y expuesto a votación con la intención de conseguir rédito social por lo tanto puede ser entendido como un ejercicio de transacción capitalista en la que el sujeto se ofrece como mercancía.

La composición de espejos nos recuerda a su vez a los muchos ojos que nos miran desde el otro lado, un mosaico de miradas inquisidoras esperando nuestra actuación para darnos la puntuación merecida. Un panel en el que medir a las personas por lo que me gusta que obtienen con sus posados como propone Joe Wright en *Nosedive*⁵⁸ en el que habitantes de una sociedad obsesionada por su imagen pública compiten en listados baremados de puntuación personal que determinan tus opciones sociales.

Internet se ha convertido en un catálogo de ídolos que ensalza la práctica individualista y en consecuencia el extendido narcisismo 2.0 convierte la admiración de uno mismo frente al espejo en una práctica habitual. Esta se produce generalmente en el aislamiento del espacio físico: la habitación o el cuarto de baño. El sujeto narcisista está enamorado de sí mismo y busca en el reflejo del espejo la correspondencia de su amor. Cuando hablamos de parejas homosexuales es más fácil llevar a cabo esta búsqueda de la igualdad, el llamado *boyfriendtwin*, parejas en las que los dos miembros son muy parecidos entre sí, hasta el punto de casi parecer gemelos.

Mirrors es una provocación al espectador concediéndole la oportunidad libre de jugar y participar en su propia representación. Una oportunidad que lo engancha introduciéndose en las dinámicas de las redes sociales y sometiéndose a la dictadura del "me gusta" convirtiéndolo así en mercancía. El espectador nos regala toda una serie de combinaciones, composiciones preciosistas, deformaciones y visiones grotescas de uno mismo. Como Odett

57 TIMBERLAKE, Justin, "Mirrors", en *The 20/20 Experience* [CD], California, RCA Records, 2013.

58 *Black Mirror*, [Temporada 3, capítulo 1, *Nosedive*], Londres, Zeppotron, 2016.

Fig. 32 *Mirrors*, Carmelo Gabaldón

FICHA TÉCNICA

Mirrors

2016
 Instalación
 Espejos, vinilos e instagram
 270x100 cm

Medidas embalaje transporte

1 x [40X60X35]

En esta obra 25 espejos de aumento reflejan sobre la sala las imágenes proyectadas, simulando el espejo en el que nos miramos y que no expresa otra cosa que nuestra propia exposición.

Luces de flash, reflejos en el espejo. Baños domésticos y vestuarios en las fabricas de cuerpos. Cuerpos que irradian luz, convertidos en carteles luminosos de forma humana, reclamo para consumidores insaciables.



HEISENBERG'S MAGIC MIRROR OF UNCERTAINTY

Fig. 33 Heisenberg's magic mirror of uncertainty, Duane Michals

en la obra Heisenberg's magic mirror of uncertainty (Fig. 33), del artista americano Duane Michals en la que la protagonista no es capaz de decidir con cual de sus reflejos quedarse y entonces el artista decide capturar seis de los mismos componiendo la famosa serie.

5.2.2.2. Metodología y proceso de trabajo. Espejos, *hashtags* e *Instagram*

Los veintisiete espejos redondos para cuarto de aseo van acompañados de unos *hashtags* y una dirección de Instagram impresos en vinilo de recorte negro: #mirror #mirrorselfie y @27mirrors invitan al espectador a etiquetarse y, casi sin darse cuenta como pasa habitualmente en el espectro digital, a pertenecer a un mercado determinado. Una imagen que obtienen en este caso desconfigurada y carente de referencias espaciales, solo yo, recortado sobre un espacio vacío impersonal, un perfecto fondo liberado de carga emocional.

"El mundo no es hoy ningún teatro en el que se representen y lean acciones y sentimientos, sino un mercado en el que se exponen, venden y consumen intimidades. El teatro es un lugar de representación, mientras que el mercado es un lugar de exposición."⁵⁹

La disposición de las piezas en la sala se decide a partir del estudio de las relaciones que en el espacio se establecen entre unas y otras. Buscamos una alternancia entre las piezas más pesadas visualmente y las que por el contrario proporcionarán mayor sensación de ligereza. Esta segunda categoría coincide con las dos proyecciones videográficas que de forma no casual son las dos únicas donde la presencia humana es perceptible. Las piezas pesadas o físicas sitúan la figura humana en el afuera, es el espectador quien completa esta relación entre dentro y fuera. Los habitantes de dentro que aparecen en las otras piezas que forman parte de la instalación (*Protect me from what I want* y *This boys' in love*), son proyecciones fantasmagóricas de sujetos distópicos que suceden en el mundo intangible de lo virtual.

Asignada la pared correspondiente y atendiendo a las condiciones específicas del espacio procedemos a tomar decisiones en relación a la disposición

59 Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Op. Cit, p. 68.



Fig. 34 Imágenes de Instagram, *Mirrors*, Carmelo Gabaldón

77

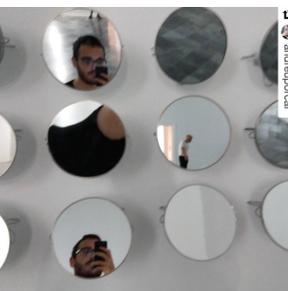
del conjunto de la pieza. Para potenciar esa sensación de peso visual optamos por una disposición racionalizada en la que todos los elementos estén dispuestos en líneas y columnas equidistantes (en el proyecto original los espejos aparecen de mayor tamaño y dispersos aleatoriamente por el espacio). Recurso que volveremos a utilizar en las tres piezas “pesadas” que componen la instalación final, creando vínculos y tensiones compositivas entre ellas con el fin de mantener un discurso narrativo en el recorrido del espectador por el espacio.

Elegimos espejos de tamaño pequeño porque ofrecen tan sólo porciones del cuerpo reflejado y además en su cara anversa existe la posibilidad de aumentar y distorsionar lo fotografiado. Una herramienta hiperbólica que convierte el primer plano en un acto de pornografía despojando al cuerpo de su lenguaje global. "El primer plano de una cara es tan obscuro como el de un sexo. Es un sexo. Cualquier imagen, cualquier forma, cualquier parte del cuerpo vista de cerca es un sexo."⁶⁰

5.2.2.3. Conclusiones parciales

Mirrors consigue, como demuestra el canal de Instagram creado para la ocasión @27mirrors, la participación del espectador (Fig. 34). A través de dicho canal repostamos todas las imágenes que han sido realizadas durante la exposición y encontramos en la aplicación etiquetadas con alguno de los *hashtags* propuestos creando un mosaico de narcisos 2.0. Imágenes en las que el espectador entabla diferentes relaciones con su reflejo jugando con la distorsión y con la representación fragmentada para después compartir en sus redes sociales. Una forma de pertenecer al espacio afirmando que se estuvo allí, una inscripción inmediata en la historia virtual pero que en esta ocasión ofrece no una imagen directa del espectador sino un reflejo, una ilusión con pretensión de verdad que plantea una reflexión a posteriori sobre la veracidad de lo mostrado en Internet.

Podemos encontrar un inconveniente en la propuesta instalativa ya que la obra presupone una participación tecnológica del espectador que muchas veces no es posible. En diferentes rangos de edad la utilización de dispositivos telefónicos inteligentes y la pertenencia a redes sociales o aplicaciones para generar y compartir imágenes es más difícil que en otras. Este motivo aleja quizá la pieza de ese público que aunque puede disfrutar jugando y observando su imagen en el reflejo no llega a comprender o participar de la dimensión real del proyecto.



⁶⁰ Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Op. cit.

5.2.3. *This boy's in love*

5.2.3.1. Contextualización y motivaciones. Depornosexuales y tecnologías para encuentros sexuales

This boy's in love es una canción del dúo australiano The Presets. Fue el segundo single de su álbum *Apocalypse*, 2008. En el vídeo dirigido por Casper Balsev dos luchadores de wrestling pelean semidesnudos bañados en leche. Una poética imagen a cámara lenta en la que se confunden en ocasiones los agarres técnicos propios de la lucha con estetizados momentos de caricias masculinas.

La música aparece aquí como el vehículo más rápido y efectivo de configurar el fragmentario laberinto del deporte de la seducción, una práctica regular y cotidiana, positiva y aplanada donde el cultivo de la superficie es lo único que importa. Un juego dónde el otro nos acompaña pero no nos profundiza y así el proceso se desarrolla libre de la negatividad de la herida. La seducción, en positivo, es tan sólo una fórmula para el disfrute. No es una acción, ni una narración, ni ningún drama, sino una emoción y una excitación sin consecuencias.

Esto genera a su vez unas representaciones de cuerpos preparados para brillar, para atraer al otro en un reclamo de neones hacia un escaparate sin entrada. Unos contenedores vacíos, al fin y al cabo desligados del proceso afectivo, programados tan solo para simular. Como apunta Juan Martín Prada estos cuerpos vacíos son producto de su posicionamiento alejado de la afectividad: "No podemos olvidar que es la afectividad la parte del psiquismo que hace que el organismo devenga en cuerpo; que cuerpo y afectividad no son entidades separables."⁶¹

El concepto "depornosexual" utilizado por Alberto Mira en su texto: "Mario Casas y el hombre depornosexual"⁶² incluye en su definición aquellas representaciones del sujeto masculino que contienen elementos del deporte y el porno (especialmente el porno gay). Representaciones que exhiben un cuerpo engreidamente manufacturado.

Explica Alberto Mira en su texto como se ha producido un cambio en la representación del cuerpo masculino en los medios de comunicación y publicitarios ahora en actitud más dulcificada y pasiva en su ofrecimiento al espectador como objeto para el deseo.

Actitud que podemos encontrar por el contrario, alterada en las aplicaciones

⁶¹ MARTÍN PRADA, Juan, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2012, p.155.

⁶² MIRA, Alberto, Mario Casas y el hombre "depornosexual": la espectacularización erótica del cuerpo masculino en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Ediciones Complutense, Madrid, 2015.

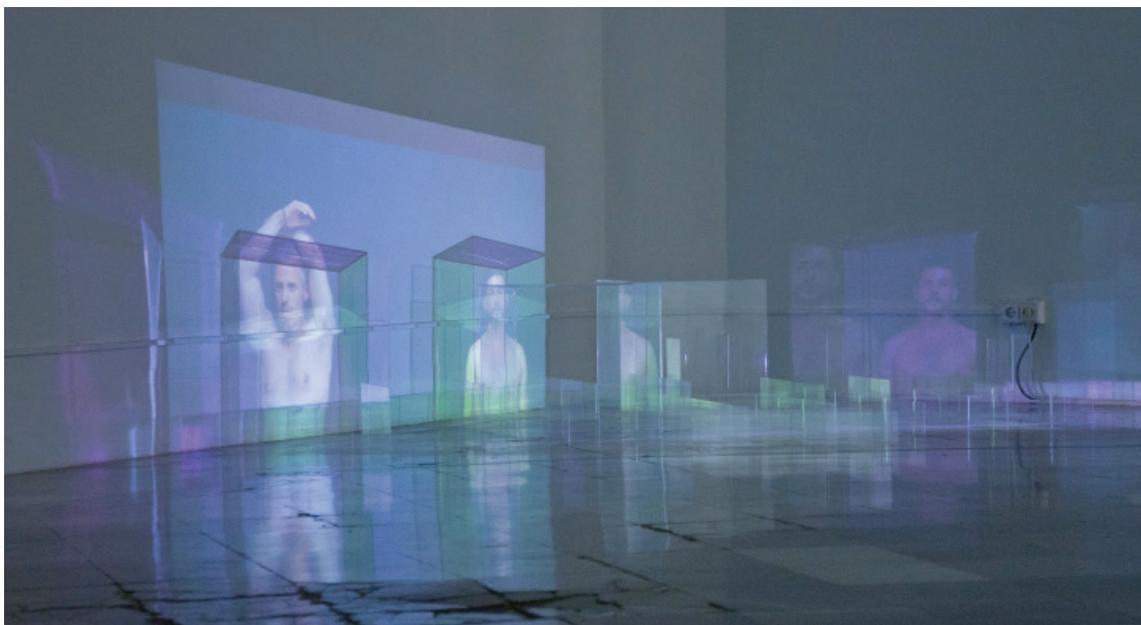


Fig. 35 *This boy's in love*, Carmelo Gabaldón

FICHA TÉCNICA

This boy's in love

2016

Instalación audiovisual

Video proyectado sobre laberinto de metacrilato

Medidas variables

Medidas embalaje transporte

1 x [30x200x20]

Sobre una estructura de metacrilato se proyectan imágenes de dos individuos en movimiento. La estructura superada por la luz representa el fragmentario laberinto del deporte de la seducción. Una práctica regular y cíclica que positiva y aplanan los cuerpos. El cultivo de la superficie es lo único que importa dónde el otro nos acompaña pero no nos profundiza. Buscarse, perseguirse, camuflarse rebotando en superficies transparentes.

para establecer contactos entre hombres que buscan tener sexo con hombres, en las que la disposición frente a la cámara y en consecuencia frente al espectador receptor se ha radicalizado, tomando el ejemplo de imaginarios obsoletos y caducos de los años 70 del siglo XX, donde el modelo se mostraba desafiante e impenetrable en su propuesta deseable. Esta actitud buscaba siempre no perder ni un ápice de masculinidad forzando para ello su demostrada capacidad activa. La vídeo instalación *This boy's in love* presenta, en contraposición una exposición pública del juego deseante pasivo y desganado durante la cual se objetualiza de manera unidireccional para el deseo el cuerpo de los dos participantes. Propone un dispositivo de confrontación con la imagen del cuerpo que podemos encontrar en las aplicaciones para buscar relaciones sexuales entre hombres.

El deporte siempre ha sido una estrategia compensatoria a partir de la cual justificar la representación erotizada del cuerpo masculino sin que sufriera ni un ápice de pérdida en su masculinidad. Fuerza física, determinación, superación y esfuerzo, características ligadas al deporte y que contribuyen a conformar esta inseparable subjetividad masculina. Utilizando una estrategia derivada de la observación del vídeoclip del grupo The Presets en nuestra propuesta videográfica, los dos sujetos a cámara lenta interpretan una rutina deportiva que se encuentra por su ejecución cercana al ejercicio del ballet, disciplina denostada en la construcción de lo masculino. Una representación atemporal que choca frontalmente con las representaciones hiperactivas del sujeto contemporáneo y que propone una lenta e hipnótica seducción alejada de la instantaneidad de redes sociales y dispositivos tecnológicos.

El producto videográfico final está proyectado sobre una superficie transparente con forma de laberinto. El laberinto es un símbolo universal que encontramos en todas las épocas y civilizaciones y que referencia inevitablemente a todos los inconvenientes que encontramos en cualquier búsqueda. Es una estructura con un complejo enredo del espacio que ocupa y una elaborada complicación del camino para evitar que alguien escape de él o que encuentre lo que se oculta en su interior. Es aquí un metáfora del espacio virtual y de los entresijos que se levanta y se atraviesan en la búsqueda de relaciones con el otro a través de las aplicaciones en red. Un laberinto que nos oculta la verdad y que nos enreda con reflejos y proyecciones alteradas a conveniencia para mantenernos enganchados y no dejarnos escapar.

Destacamos de esta manera la importancia del soporte instalativo sobre el que mostrar la producción videográfica. Es en la actualidad una tendencia extendida en los artistas contemporáneos que utilizan la herramienta videográfica en su producción y que advierte una gran preocupación por cómo se van a mostrar sus piezas así como, interesantes investigaciones referentes a las superficies de proyección. Jim Campbell por ejemplo, "manipula el espacio y reflexiona sobre el modo en que procesamos y

decodificamos la información visual”⁶³ y Rafael Lozano-Hemmer va un paso más allá “el movimiento, el habla, los rasgos faciales y el pulso de quien visita la muestra dan forma al contenido de las instalaciones expuestas.”⁶⁴

Durante el proceso de trabajo e investigación sobre materiales y dispositivos para proyección encontramos dos ejemplos de instalación audiovisual con claras similitudes con la nuestra.

En primer lugar, la revisión de la obra del artista Fernando Suárez Cabeza, miembro del colectivo Depósito Dental (1984-1990) que el museo C2M de Madrid realiza a través de la pieza *Luz traza sombra* (Fig. 36), (2017) , con motivo de la exposición Espacio P. 1981—1997⁶⁵ y en la que podemos observar proyecciones sobre metacrilatos que anticipan lo que hoy sería el videomapping. En segundo lugar, la obra *Vivir en una casa de cristal* (Fig. 37) del artista peruano losu Aramburu que muestra en la exhibición realizada en 2013 en el Edificio Ostolaza un dispositivo de proyecciones sobre cristales que tiene como resultado un interesante juego de reflejos y superposiciones que distorsionan y amplifican las imágenes originales.

63 FUNDACIÓN TELEFÓNICA, *Jim Campbell. Ritmos de luz*, [Hoja de sala], Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2015.

64 FUNDACIÓN TELEFÓNICA, *Rafael Lozano-Hemmer: Abstracción biométrica*, [Hoja de sala], Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2014.

65 C2M, Centro de Cultura 2 de Mayo, Espacio P. 1981-1997. 3 de junio - 8 de octubre, año.2017.

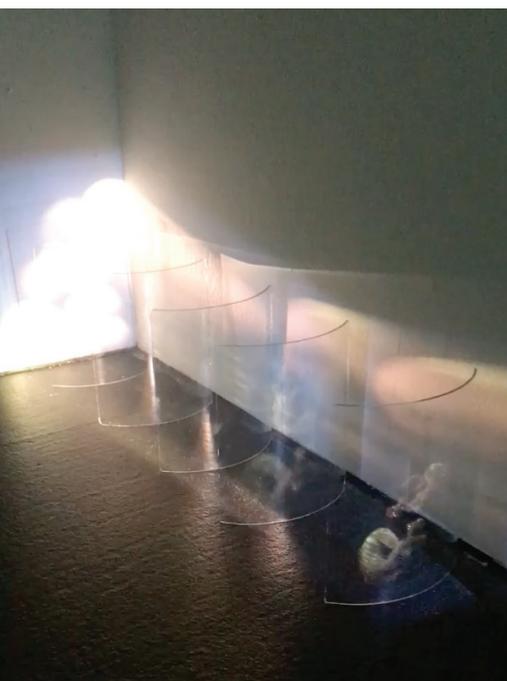


Fig. 36 *Luz traza sombra*, Fernando Suárez

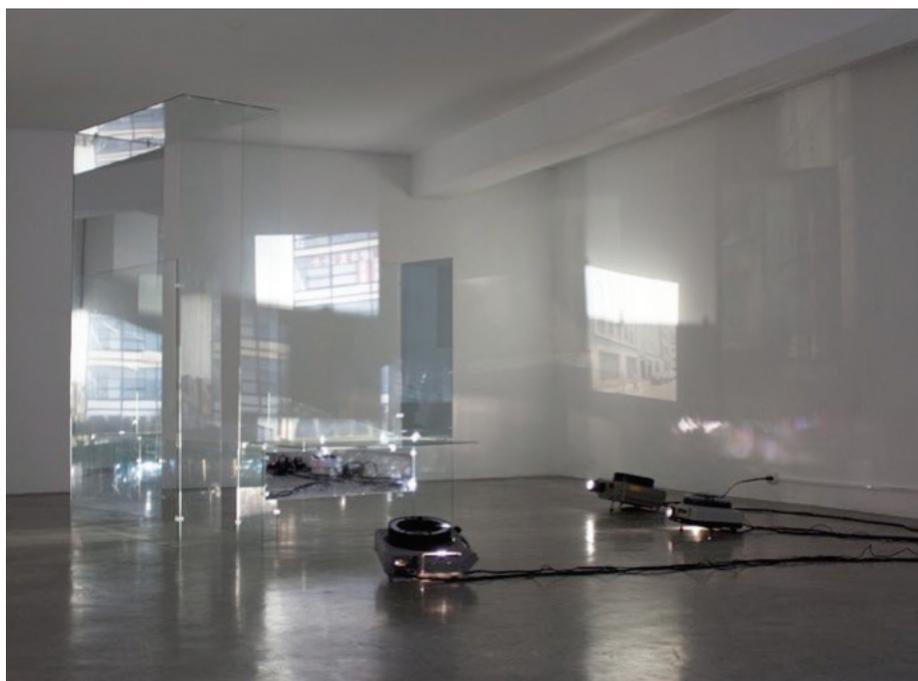


Fig. 37 *Vivir en una casa de cristal*, losu Aramburu

5.2.3.2. Metodología y proceso de trabajo. Planimetría para un laberinto

La metodología de investigación para nuevas superficies de proyección utilizada en esta pieza es una continuación lógica de la iniciada para la instalación audiovisual *Protect me from what I want*. Realizadas diferentes pruebas de proyección y retroproyección en materiales diversos como una cortina de baño blanca, con plástico especial para retroproyección, con papel vegetal y con diferentes densidades de látex extendido sobre superficies no porosas.

Durante este proceso de investigación, y teniendo en cuenta los resultados en el comportamiento de los distintos materiales, decidimos utilizar material rígido para conseguir la forma final de laberinto. Forma esta que nos proporcionará diferentes capas y niveles de proyección y retroproyección. Originalmente la pieza está diseñada para ser mostrada verticalmente con sujeción a pared pero las limitaciones estructurales de la sala dificultaron sobremanera esta disposición. El proceso de montaje en sala nos facilitó la posibilidad de probar alternativas y descubrir así la conveniencia de que la estructura abandonara las paredes y pasará a ocupar otras coordenadas del espacio horizontal. Es aquí cuando el laberinto tomará el suelo de la sala, modificación que a su vez, nos plantea interrogantes sobre el sistema de proyección a utilizar.

Después de diferentes pruebas, finalmente decidimos situar el proyector en el suelo enfrentado al mismo nivel que la estructura de metacrilato. El laberinto se organiza a su vez de manera oblicua buscando los puntos de fuga de todas sus aristas hacia la esquina entre la pared principal y la lateral, potenciando así la sensación de profundidad.

Entre el proyector y la superficie de proyección dejamos, de manera intencionada, la puerta lateral de acceso a la sala con lo cual el espectador se desplaza abandonando su observación pasiva y modificando la pieza cada vez que se interpone entre la proyección. Un espectador que interfiere con su cuerpo en la transmisión del mensaje y que ha de negociar con los otros la conquista del espacio necesario para poder contemplar la totalidad del conjunto. Aprovechamos dos piezas cúbicas en metacrilato para otorgar ganancia en altura a la composición laberíntica y encuadramos la proyección para que los dos sujetos aparezcan la mayor parte del tiempo enmarcados dentro de dichas piezas. Unos sujetos que parecen así encerrados en unos límites que sólo son capaces de superar cuando se proyectan en la pared contigua. La disposición, junto a la esquina, de la composición es necesaria por la proximidad entre las paredes, para apreciar el juego de reflejos y rebotes que plantea la estructura.

Para la construcción del laberinto contábamos con la experiencia en trabajos con metacrilatos que habíamos realizado con anterioridad. Diseñamos un

despiece con Autocad⁶⁶ para preparar la planimetría y las secciones de corte necesarias para enviar al láser (Fig. 38). El diseño de las piezas tiene dos particularidades. Primero, unas protuberancias que amplían el ancho de las mismas dando lugar a unas pequeñas pantallas donde se podrá ver la proyección y con lo que conseguiremos diferentes capas y texturas en los reflejos emitidos. En segundo lugar, diseñamos un sistema de ranuras para encajar unas piezas con otras dando así consistencia a la estructura que queda una vez montada queda completamente rígida y compacta. El grosor del metacrilato elegido (5mm) viene dado por la necesidad de rigidez que demanda la pieza, ya que no debemos olvidar que estaba diseñada inicialmente para ser colgada en pared.

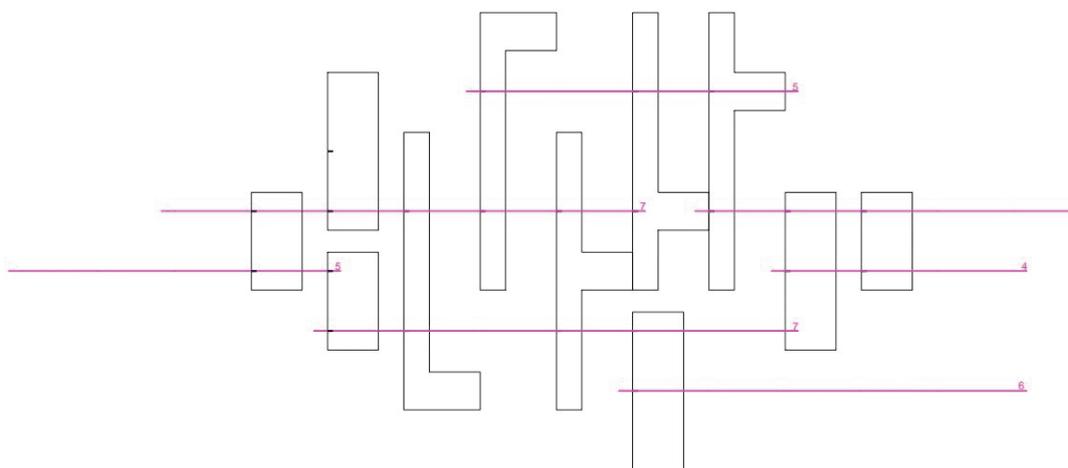


Fig. 38 Planimetría para laberinto. *This boy's in love*, Carmelo Gabaldón

Para la producción de la pieza audiovisual utilizamos la cámara Panasonic Lumix DMC-FZ1000 la cual nos permite grabar a 120 fps. Esto tiene como resultado una imagen de vídeo generada en súper cámara lenta, efecto que buscamos con la intención de estetizar los movimientos bruscos del entrenamiento deportivo y conseguir así una pérdida de carga masculina.

El esquema de iluminación está pensado en dependencia de los movimientos coreografiados frente a la cámara. Dos focos laterales y unos cenital dibujan un espectro lumínico uniforme que potencia la iluminación de los sujetos cuando se encuentra delante, quedando más tenues conforme se alejan de la cámara. Los sujetos avanzan hacia una posición próxima a la cámara para, posteriormente, alejarse de la misma en movimientos rotativos y que organizados de manera alterna provocan que los participantes nunca se

⁶⁶ AutoCAD 2016, versión 21.1. Autodesk para Mac OS X.

encuentren el uno con el otro. Hemos utilizado diafragmas cerrados (f16-f22) que nos permitieran tener en foco a los dos sujetos tanto si estaban delante como si lo estaban detrás y a ambos lados. Velocidad de obturación a 1/50 y luz día a 5600°K de temperatura para conseguir el mismo efecto sobre la piel de los modelos que en las anteriores piezas audiovisuales. La postproducción con After Effects⁶⁷ para etalonaje de color ha sido utilizada para intensificar esa sensación cerosa y fantasmal en la tez de los sujetos.

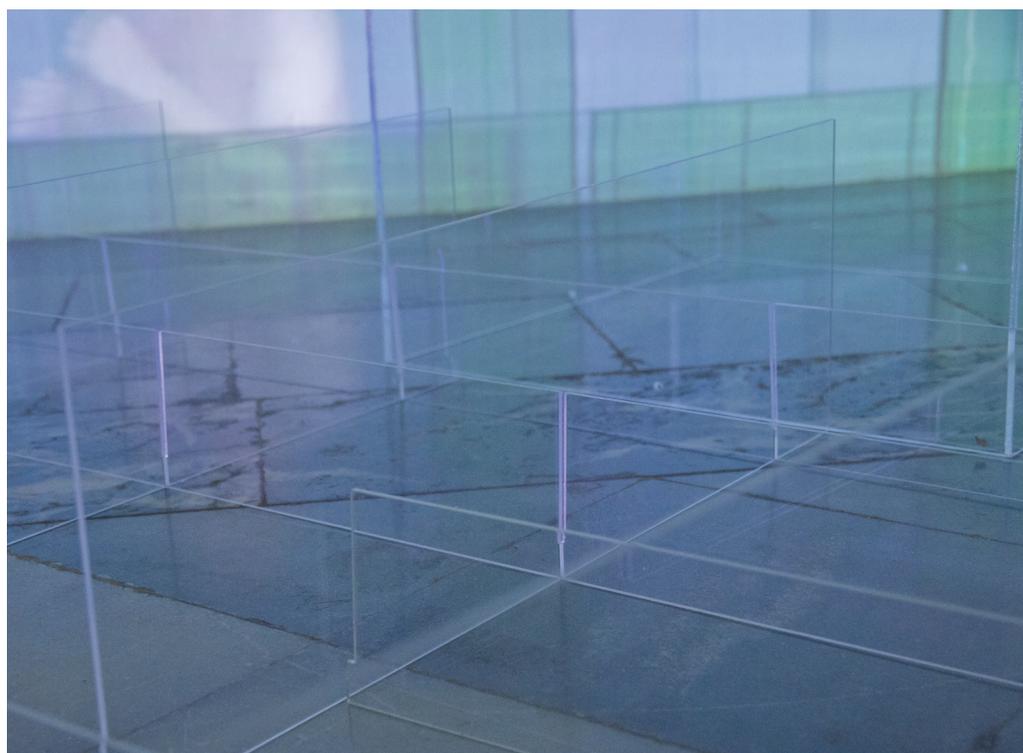
5.2.3.3 Conclusiones parciales

This boy's in love es una pieza cambiante y adaptable que representa de manera fiel el trabajo artístico que realizamos habitualmente. Una estructura que se modifica al antojo del espacio que ocupa, proponiendo una diagramación que posibilita diferentes formatos expositivos y genera también diferentes discursos y relaciones con el espectador.

Despliega un amplio y colorido abanico de proyecciones rebotadas y ampliadas que consiguen generar un movimiento ambiental con efectos hipnóticos en el observador y que recuerda en ocasiones a una versión ralentizada de las luces que recorren la estancia después de incidir en una bola de espejos. Una ambientación que arroja a los sujetos danzantes condenados en la ingrátida seducción.

En definitiva una demostración de potencia (poética) a través de la ligereza y la pausa que escapa de parámetros y reduccionismos heteronormativos.

⁶⁷ Adobe After Effects Creative Cloud 2016. Adobe Systems para Mac OS X.



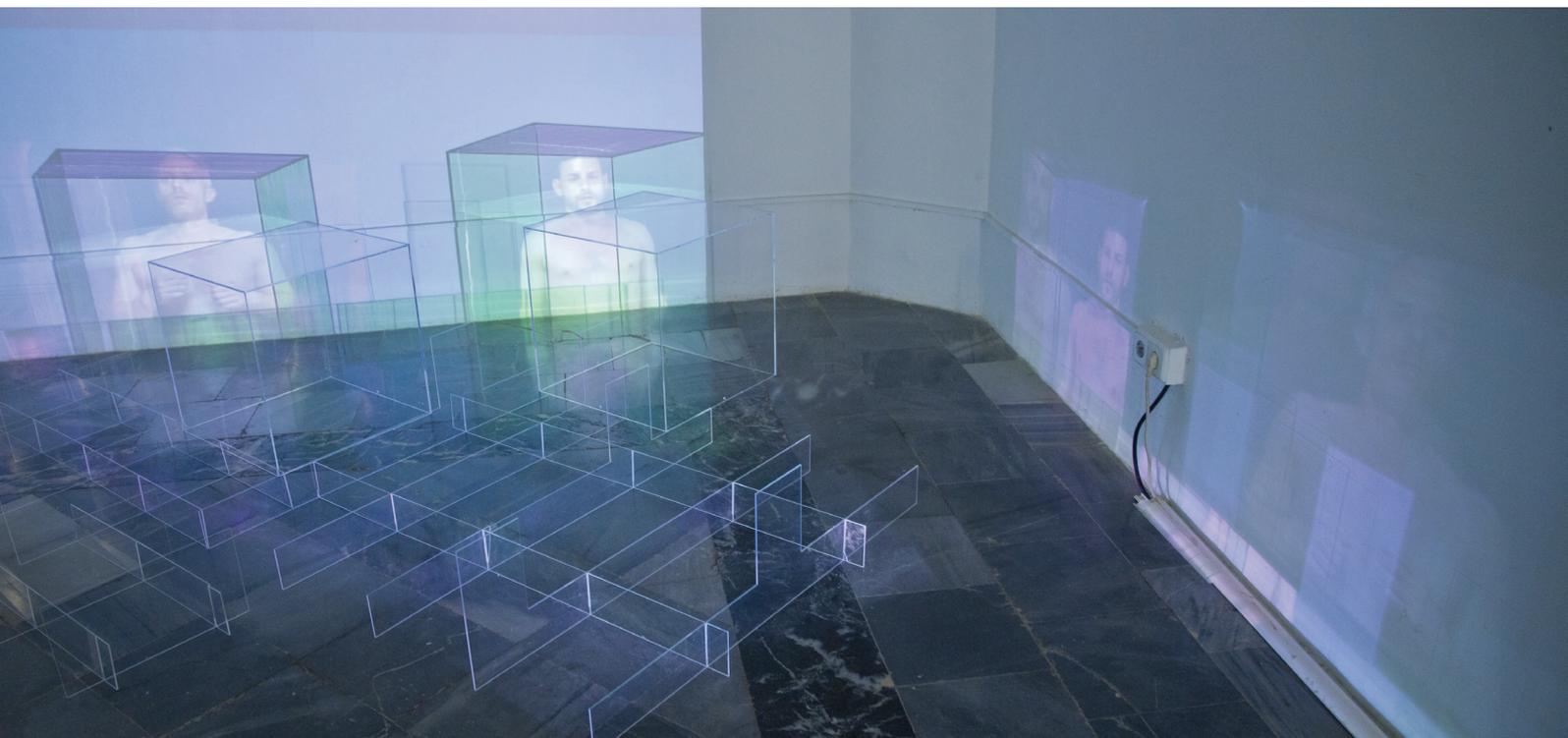
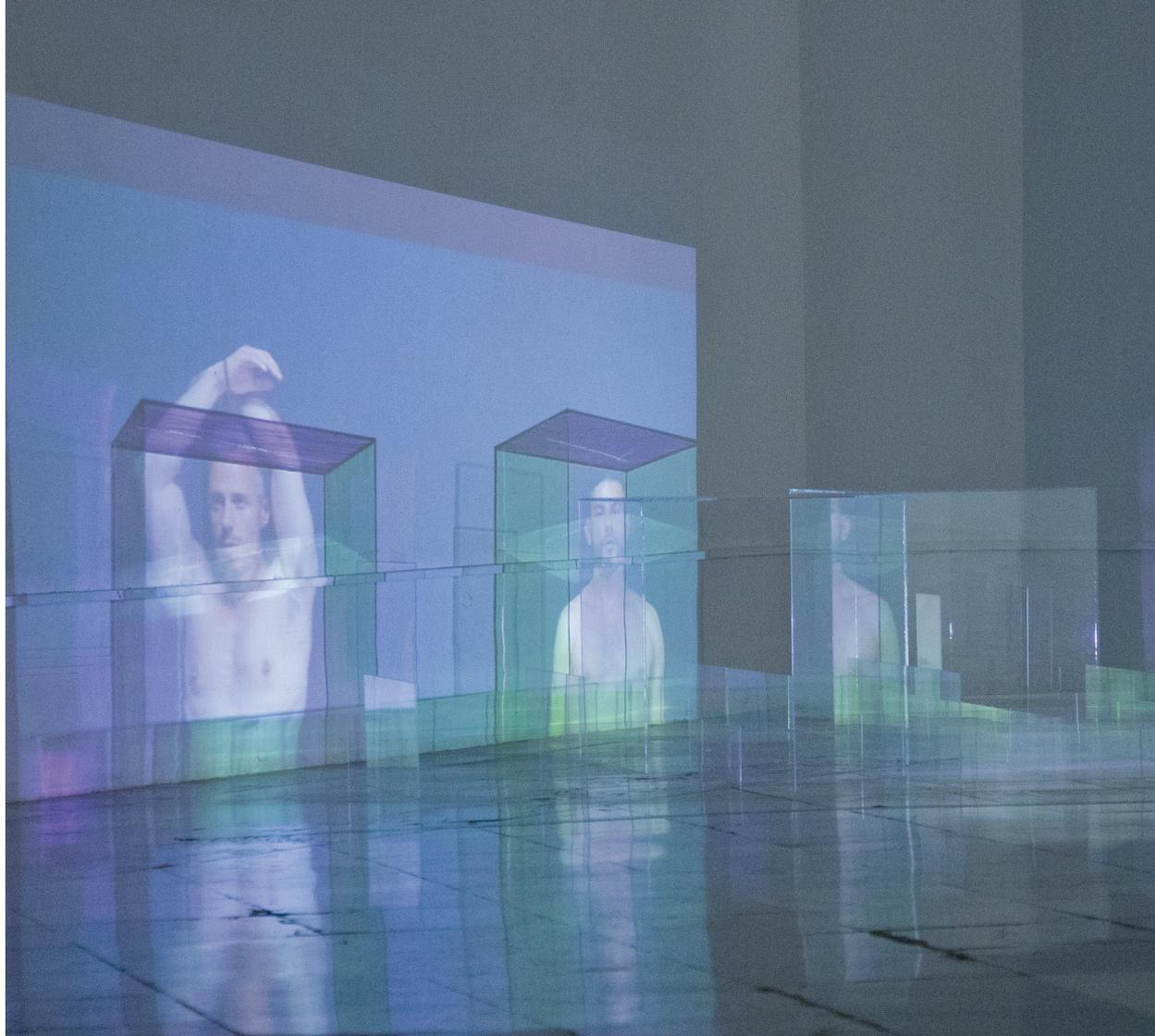


Fig. 39 *This boys in love*, Carmelo Gabaldón

5.2.4. *The Wall*

5.2.4.1. Contextualización y motivaciones. Azulejos, cuartos de baño y ausencias

Instalación para pared compuesta por una superficie de azulejo blanco montada sobre madera e iluminada con tubos fluorescentes. Se alza el muro sobre la pared orgulloso como representación de los espacios que han sido vaciados, los textos que fueron sustituidos y las paredes alicatadas que antaño fueron lienzos de la historia que hoy se diluyen en etiquetas y direcciones web. Un muro blanco y brillante que como un faro abandonado nos sirve como recuerdo de rituales perdidos, espacios en desuso, comunidades disueltas en el flujo digital, anonimatos y silencios, encuentros fugaces que ya no dejan registro y se convierten en imposibles de rastrear.

The Wall, es una adaptación de la idea original proyectada para la exposición. En dicho proyecto una franja de 70 cm de ancho atravesaba la sala actuando como hilo conductor entre las piezas. A la vez que ofrecía al espectador la posibilidad de interactuar escribiendo sobre el mismo. Superficie que sirve como claro homenaje a los cuartos de baño de los lugares públicos que en la década de los 80 del siglo XX como reconoce Ricardo Llamas "constituyeron en muchos casos y en diferentes latitudes, la columna vertebral de la vida afectiva y sexual de muchos gays."⁶⁸

En la línea de trabajos como los de Robert Gober o Elmgreen & Dragset, *The wall* funciona como un falso *ready made* (objetos cotidianos elevados a la categoría de objeto artístico)⁶⁹. Las obras que el artista norteamericano Robert Gober realizó a lo largo de su trayectoria como por ejemplo el conjunto de lavamanos o piletas, *Sinks* (Fig. 41) serie que comenzó en 1985 y en la que la similitud con el objeto verdadero es tal que hasta el material parece loza, ilusión que desaparece cuando nos acercamos para comprobar que está realizada con madera, yeso y alambre pintado. "Los fregaderos son piezas funcionales que representan la importancia de la higiene en la sociedad capitalista. Pero Gober convierte estos objetos del diseño industrial y la fontanería moderna en artefactos inútiles."⁷⁰ y elige estos y no otros objetos por la carga simbólica que tienen ya que inevitablemente han formado los lugares para el intercambio sexual entre hombres, siendo la excusa perfecta en la que mostrar los atributos que inicien la transacción.

De manera similar la pareja de artistas Elmgreen & Dragset (danés y noruego respectivamente) convierten a través de un proceso cargado en muchas ocasiones de humor y sarcasmo, objetos icónicos para la cultura del intercambio sexual gay en producciones "...instrumentalizadas para

68 LLAMAS Ricardo, Op Cit., p. 38.

69 Véase: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade

70 ALIAGA, Juan Vicente, Obra - Colección de Arte Contemporáneo La Caixa en *Obra social La Caixa*, (<https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0028/Sintitulo>), [Consulta: 10 de junio de 2018].



Fig. 40 The Wall, Carmelo Gabaldón

FICHA TÉCNICA

The Wall

2016
Instalación
Azulejo sobre madera y luz
60x280 cm

Medidas embalaje transporte
1 x [70X290X20]

Un muro testigo del derrumbe. Paredes de azulejos blancos, vacíos los baños, impolutas sus paredes, sin mensajes, sin posibilidades de contactar. Brillantes porciones de lo que fue que reflejan inocuas el abandono del espacio público. Totem luminoso que en su idealización ha sido protegido del desgaste cotidiano del roce y la agresión textual del visitante.



Fig. 41 Untitled, Robert Gober



Fig. 42 Matrimonio, Elmgreen & Dragset

tratar asuntos como el matrimonio o la promiscuidad.”⁷¹ La mayor parte de su obra transita por el lenguaje de la escultura que posteriormente se verá amplificado a la ocupación de grandes espacios y la recreación de arquitecturas o ambientes (Fig. 42).

5.2.4.2. Metodología y proceso de trabajo. Luz, madera y revestimiento cerámico

La metodología utilizada en el proceso de trabajo de esta pieza es sencilla e inversamente proporcional a su potencia una vez instalada en la sala.

Sobre una plancha de madera de pino cortada a medida (5 x 60 x 280 cm) para encajar los azulejos sin que ninguno haya de ser cortado. La superficie está recubierta por 36 planchas (24 x 24 cm) que simulan cuatro azulejos de 12 x 12 cm cada una. Los azulejos en dichas medidas interrumpieron su fabricación años atrás para dejar paso a otros de mayor tamaño, más acordes con las nuevas tendencias en decoración. El azulejo de 12 x 12 cm es el auténtico utilizado en cocinas y baños en las décadas de los años 70 y 80 del

⁷¹ Dossier sobre los artistas de la galería Helga de Alvear: <http://www.helgadealvear.com/web/index.php/elmgreen-dragset-2/>

siglo pasado. Es decir es el tamaño de azulejo que ha acompañado a tantos gais en sus encuentros en los baños públicos y tantas veces ha servido para dejar constancia de sus deseos o de sus números de teléfono esperanzados de recibir la llamada.

Las planchas están fijadas a la madera con Sikaflex, elegimos este adhesivo especial para recubrimientos cerámicos porque tiene un comportamiento óptimo en casi todas las superficies además de proporcionar un amplio espectro de flexibilidad con lo que está capacitado para resistir sin quebrar los diferentes procesos de contracción y dilatación de la madera. Para la instalación definitiva recurrimos a la ayuda de un profesional.

La madera que sirve de soporte dispone de dos hendiduras realizadas con broca de pala de 25. En los huecos vaciados se introducen los soportes fijados a la pared, consiguiendo invisibilizar el sistema de anclaje y permitiendo que la pieza quede completamente enrasada con la pared.

Los focos rescatados de un antiguo baño público van fijados con silicona en uno de los laterales de la estructura. Calculamos la mitad de la superficie y después la mitad de los dos cuadrantes resultantes para encontrar sus centros correspondientes donde irán situados los fluorescentes. superficie total.

5.2.4.3. Conclusiones parciales

El conjunto instalativo realizado para el CCCC Carme Centre de cultura Contemporànea, está sujeto a los condicionantes propios de un proceso de trabajo por encargo para un espacio determinado. Ha sido una experiencia didáctica y enriquecedora que nos ha enseñado la importancia de vivir el espacio durante la puesta en escena del material seleccionado. Conversar con el espacio conjugando las distintas simulaciones, dando vueltas y cambios a disposiciones preconcebidas que motivadas por intuiciones y sensaciones transmitidas por el propio espacio se ven subvertidas y reformuladas en favor de los efectos buscados en el espectador asistente.

En esta relación con el espacio, la acción que llevamos a cabo con *The Wall* en la que aislamos un porción de alicatado sobre un soporte exento y lo mostramos colgado de la pared en un entorno museístico consigue, de alguna manera, activar la carga aurática de la pieza. Se produce así una elevación simbólica de los materiales, encumbrando la porción de espacio mostrada. Un espacio que parece haber sido indultado, convertido en un fragmento del pasado que, salvado del derrumbe, aparece brillante y pulido. Un soporte cegador en su blancura que se torna casi transparente como la sociedad que ahora lo observa.

5.3. no title/no tag

5.3.1. Contextualización y motivaciones. Papel Engomado. Good As You

No title/no tag es un proyecto fotográfico realizado durante los años 2016-2017 que forma parte del proyecto de comisariado *Good As You* para el número once de la revista objeto Papel Engomado. En dicho proyecto fotográfico realizamos 100 fotos Polaroids a 100 hombres gais distintos con intención de mostrar un espectro amplio y variado de cuerpos. Una pretensión taxonómica que busca ser más representativa que la que podemos encontrar si analizamos los modelos que se comparten en redes sociales y se muestran en publicidad. Denunciando de esta manera el totalitarismo de la imagen en las comunidades gais.

Papel Engomado nace en 2012, un fanzine cuyo formato es el de una cajetilla de tabaco, haciendo un guiño al origen tabacalero del edificio bajo el que se ideó el proyecto. La trayectoria del proyecto está reflejada en las quince ediciones que llevan publicadas hasta la fecha, entre las que se hallan tres números especiales y dos comisariados. Por lo general, la edición de cada número se entrega a un artista para, a partir de los conceptos y fundamentos con los que trabaja, buscar creadores dispuestos a colaborar/jugar construyendo una pieza de bolsillo que pueda ofrecer un nuevo punto de vista a su investigación. Se presenta como un ejercicio abierto y experimental. Actualmente el equipo editorial está formado por: Joaquín Artime como director, Estefanía Salas y M. Reme Silvestre.

En marzo de 2016 contacta con nosotros la editorial para proponernos la dirección del próximo número de Papel Engomado. En ese momento nuestra investigación se encuentra en un periodo muy crítico con el colectivo gay. Después de analizar los procesos de la representación en el cine LGTBQ con Laetitia y de intentar dilucidar con *I can't get no (satisfaction)* las variaciones en los paradigmas representativos del sujeto posteriores a la injerencia de las redes sociales en los procesos afectivos, creemos oportuno proponer en ese momento, una revisión del concepto gay entendido como un sistema desde el que se ejercen una serie de políticas sobre los cuerpos y las identidades.

Surgen así las primeras ideas para abordar el encargo. A partir de ese momento acotaremos los parámetros sobre los que se desarrollará dicho proyecto. Redactamos para comenzar una declaración de intenciones que enviamos al equipo editorial y que una vez aprobada es enviada a los artistas para proponerles su participación en el número. Durante el proceso de investigación y escritura es cuando surge el título para el proyecto: *Good As You*. El siguiente texto es una copia del que enviamos para introducir a los artistas en la propuesta a desarrollar:



Fig. 43 no title/no tag, Carmelo Gabaldón

FICHA TÉCNICA

no title/no tag

2017
Proyecto fotográfico
Polaroids Fuji Intax Mini 9
5,5x8,5 cm (100)

"El sistema 'normativo' dominante ha convertido el término 'gay' en una herramienta para capitalizar las identidades" Dónde ubicarse cuando no cumples los parámetros dictados desde la "homonorma dominante".

Es este un intento por escapar de inmovilismos identitarios. 100 maricones únicos e irrepetibles, con fecha de caducidad y situados en la acera de enfrente del producto manufacturado ofrecido para un consumo masivo.

La polaroid contiene en sí misma todas esas dualidades, todas esas contradicciones acordadas entre sí, funambulismo fotográfico sobre la línea no espacial de lo físico y lo virtual.

Es un formato la Polaroid vivo como el ser humano que representa, sensible a la oxidación atmosférica, caduco como la vida, expuesto a agresiones y desgaste físico, arañazos y cortes incurables una metáfora de lo vivo frente a la eternidad intangible de lo virtual. Una llamada de atención frente a la engañosa inmortalidad de la redes sociales.

“Good As You” es la transcripción del acrónimo G.A.Y.

Estas siglas fueron acuñadas por la comunidad LGTBIQ internacional en un intento de despatologización y a su vez de transformación del matiz peyorativo que el término poseía en sus orígenes. El término GAY se convirtió en sinónimo de igualdad y poseía un carácter totalmente inclusivo.

El término ha evolucionado al mismo tiempo que la sociedad avanzaba. El panorama social actual mucho más diverso y complejo que el de sus inicios parece exceder su capacidad normativa. Si observamos la evolución histórica del término GAY hasta nuestros días es fácil demostrar que ha sufrido una transformación. La utilización que se le atribuye en la actualidad, inevitablemente tamizado por el filtro del capitalismo, lo ha convertido en una herramienta utilizada para comerciar con las identidades.

La transformación mercantilista del mismo en su proceso de fagocitación por el sistema normativo dominante permite con su utilización una capitalización de los sujetos. El comercio de la imagen pone en juego los presupuestos identitarios sobre todo en el ámbito del imaginario sexual LGTBI. El término evoluciona radicalmente en oposición a su intención primigenia. De la lucha por los derechos y la proclamación de la igualdad a convertirse en una marca que exalta la diferencia pero que en realidad somete a sus seguidores a un férreo patronaje igualitario que los convierte en productos listos para el consumo.

Si aceptamos esta evolución y enmarcamos nuestra investigación dentro de la problemática que suscita el uso del término GAY en la actualidad se antoja necesario un cuestionamiento y posterior revisión sobre el mismo.

¿Qué hacer, ahora que denominarse GAY referencia de manera inevitable hacia un imaginario en el que cuerpos perfectos son cultivados únicamente para el disfrute hedonista? ¿Dónde ubicarse cuando no cumples los parámetros dictados (no deja de ser una nueva dictadura) desde la “homonorma dominante”?

En este proceso exclusivo en el que el término ha dejado de ser cobijo para lo diferente, ¿es oportuno desestimarlos y empezar a buscar otros? ¿Será quizá momento para revisar y poner en uso términos como “maricón” descargando así, con uso cotidiano, la carga de negatividad que soporta?

¿Es posible escapar de clasificaciones y contenedores estancos? Huir de las categorías que nos encasillan, de las categorizaciones sexuales vertidas desde las páginas de contactos, ¿podría ser una solución que nos invitara a convertirnos en seres mutables, adaptables y difíciles por lo tanto de controlar? ¿Qué subyace en la imagen impuesta de “lo gay” que hemos asumido con naturalidad? ¿Se ha convertido nuestra construcción identitaria únicamente en una cuestión económica que nosotros mismos explotamos desde la propia comunidad LGTBIQ?

El texto anterior sirvió como punto de partida para reflexionar sobre la situación, utilización y evolución del acrónimo G.A.Y., y junto con los otros artistas, generar un debate que nos ayude a dibujar el panorama actual en el que se encuentran las identidades comunitarias e individuales enmarcadas dentro de dicho colectivo y por tanto bajo el paraguas nominal de las siglas anteriormente definidas.

Para la selección de los artistas tenemos en cuenta varias premisas fundamentales: hombres, maricones y que hayan abordado en algún momento de su trayectoria artística temáticas relacionadas con la propuesta. Una selección que realizamos desde la admiración al trabajo de los artistas, bien a toda su trayectoria en algunos casos, o bien en relación a determinadas piezas o exposiciones que habíamos disfrutado y despertaron nuestro interés. Una vez superados los procesos iniciales de información y primera toma de contacto, finalmente son siete artistas y, por primera vez, un crítico de arte, los que pasarán a formar parte de esta exposición portátil en que se convertirá la cajetilla de tabaco. Joaquín Artime, Fernando Bayona, Eduardo Hurtado, Alonso Mena, Pepe Miralles, Javi Moreno y Carmelo Gabaldón acompañados por Jesús Alcaide.

Conocedores del trabajo de Joaquín Artime⁷² como artista y a su vez director de la publicación, es uno de los primeros en aceptar el reto planteado. Para la ocasión, realiza 100 retratos sobre espejo de 100 personajes históricos gais que invitan al usuario a reflejarse en su interior. Con su pieza (Fig. 44), Artime propone un juego de espejos y reflejos en los que el espectador puede reconocerse, enmarcado en la silueta del personaje histórico que está delimitada por el artista mediante una técnica mixta de rayado y posterior dibujado. Esta doble intervención consigue generar un llamativo efecto en el que, dependiendo de la incidencia de la luz, se vislumbran unas partes u otras del dibujo y solo encontrando el ángulo exacto puede el espectador disfrutar de la silueta completa. Se cierra la operación cuando al girar la pieza se obtiene la información impresa con el nombre de su homólogo.



Fig. 44 Yo en los otros, Joaquín Artim

72 Véase: (<http://joaquinartime.com/category/obra>), [Consulta: 10 de enero de 2017].

Nos interesamos en la obra del siguiente invitado, Fernando Bayona, a partir de su serie *Paragraph 175*, título que hace referencia al artículo del código penal alemán a través del cual se penaban las relaciones homosexuales. Con esta obra "aborda a través del medio fotográfico el desconocido programa médico emprendido por el régimen nazi durante la II Guerra Mundial destinado a encontrar una vacuna contra la homosexualidad."⁷³ Una reproducción adecuada al formato necesario de un fragmento de dicha serie será el material que nos envió para colaborar en *Good As You*. En concreto una serie, *Cells* (Fig. 45), en la que fotografía las mirillas de las puertas de dichas cárceles.

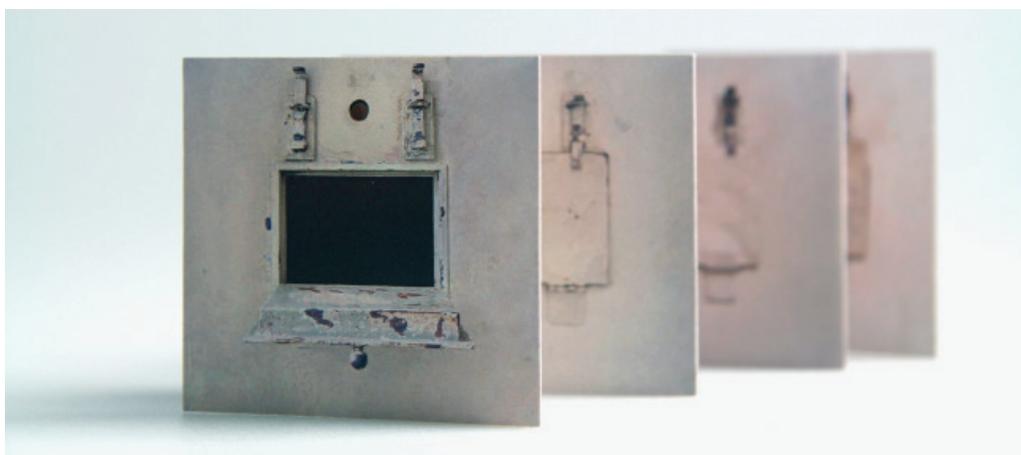


Fig. 45 Cells, Fernando Bayona

Es indispensable para la profundidad del proyecto la aportación del artista Pepe Miralles⁷⁴ que en su extensa producción tiene una marcada línea de investigación sobre representación, identidades y espacios donde se producen encuentros entre "hombres que tienen sexo con hombres" frase que podemos observar de forma habitual en los trabajos de Pepe Miralles y que ya propone anticipadamente una revisión de términos como homosexual o gay similar a la que proponemos con *Good As You*.

Pequeña protesta paliativa. (Gracias a Adrian Piper por darme la idea) (Fig. 46), es el título de la pieza que Pepe Miralles nos cede para este número de *Papel Engomado*, una versión casi veinte años después que deja patente su vigencia y por tanto la lentitud y poco el calado social de los avances legales mucho más profundos referidos al colectivo gay. La obra perteneciente a la serie *Proyectos para dismantelar prejuicios* (1999), que a su vez, es uno de los diez proyectos que conforman la pieza *Armario de proyectos*, incide sobre el malestar que experimenta y sufre, en diversos contextos sociales, quien es maricón.

⁷³ Véase: (<http://fernandobayona.com/gallery/paragraph-175/>), [Consulta: 10 de enero de 2017].

⁷⁴ Véase: (<http://www.pepemiralles.com/>), [Consulta: 16 de diciembre de 2016].

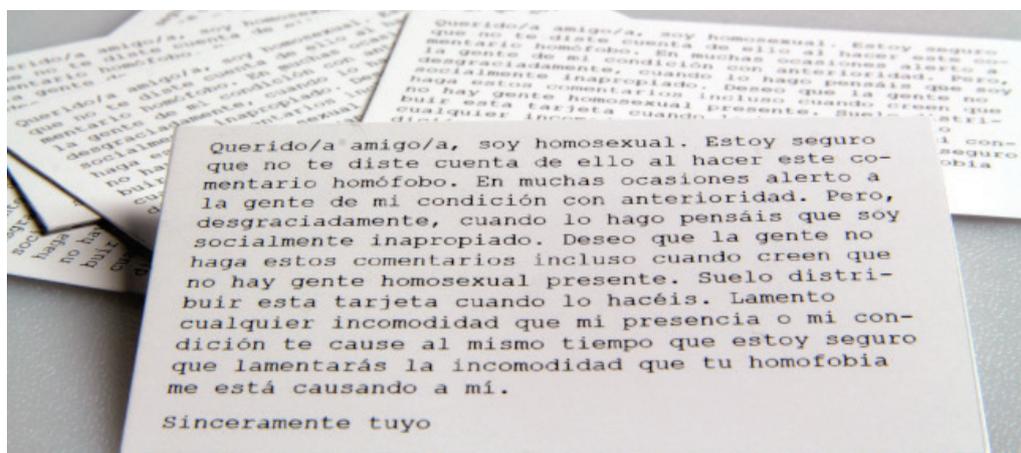


Fig. 46 Pequeña propuesta paliativa. (Gracias a Adrian Piper por darme la idea), Pepe Miralles

La utilización de la palabra maricón es también el eje central de la pieza cedida por el artista Eduardo Hurtado. *Te llamaba maricón porque en realidad me gustabas* (Fig. 47), revierte un conflicto personal pasado a través de un enunciado contundente. La obra de Eduardo Hurtado se ocupa de analizar “los espacios simbólicos para las masas y la construcción ritual de los géneros”⁷⁵ y con esta afirmación revisa los comportamientos grupales llenos de contradicciones durante el periodo adolescente.



Fig. 47 *Te llamaba maricón porque en realidad me gustabas*, Eduardo Hurtado

Para enriquecer el proyecto decidimos incorporar voces alejadas de los discursos propuestos desde la esfera del arte contemporáneo. El ilustrador valenciano Alonso Mena⁷⁶ tiene una amplia producción de dibujos en formato digital en la que podemos observar una continua representación de los cánones homonormativos del cuerpo sexuado gay exhibidos en las redes sociales. Lo invitamos a colaborar con nosotros y nos propone para este

75 Véase: (<http://espaitactel.com/artists/eduardo-hurtado/>), [Consulta: 4 de marzo de 2016].

76 Véase: (https://www.instagram.com/alo_alo_y_alo/?hl=es), [Consulta: 4 de marzo de 2016].

número un laborioso trabajo en el que, después de realizar una búsqueda en instagram con el *hashtag* #gay (Fig. 48), que dará título a su pieza, dibuja con grafito 100 hombres de los encontrados en la red social Instagram. Transcribe con este gesto lo digital al plano de lo físico, concediendo corporeidad a lo virtual, una condición efímera en el momento mismo que decide presentar los dibujos envueltos como si fueran unos cigarrillos listos para consumir.



Fig. 48 #gay, Alonso Mena

Los códigos performativos y la autorepresentación sexual adolescente gay en la red 2.0 son también el leitmotiv de las series <hipertexto2009> e <hipertexto2014> del artista Javier Moreno⁷⁷. Después de conocer estas series del artista nos parece oportuno invitarlo para que aporte una mayor amplitud de reflexión en un campo tan importante para la construcción de terminología como son las redes sociales. Javier Moreno nos sorprende sin embargo con *Fucking John Constable* (Fig. 49), una reflexión sobre los paisajes del pintor realista británico mostrada a través de los restos de cristal de la ventana desde la que observaba dicho paisaje y que esconde una segunda lectura que hierde con una transparencia punzante. Una evidencia de la dualidad que supone ser gay.

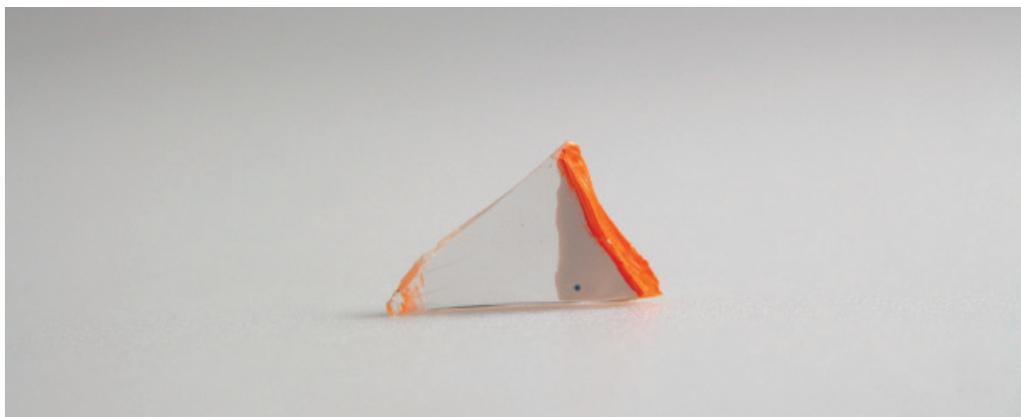


Fig. 49 *Fucking John Constable*, Javi Moreno

⁷⁷ Véase: (<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-javi-moreno/>), [Consulta: 4 de marzo de 2016].

Por primera vez se incluye un texto de un crítico y comisario en un número de *Papel Engomado*. Para ello, invitamos a Jesús Alcaide y lo que en principio iba a ser un texto que aportase otra arista a la poliédrica mirada de los ocho invitados, acaba convirtiéndose en un hipertexto compuesto por referencias y referentes que sirvieron en su adolescencia para construir el sujeto maricón que hoy es el propio escritor. Entre pliegues y dobleces se deslizan las propuestas de los artistas participantes que con un ejercicio escrito a ocho manos responden a las interrogaciones vertidas generando una revisión del término gay llena de dualidades, de inversiones y de aceras de enfrente.

El diseño de la cajetilla de tabaco que sirve como contenedor para el fanzine (Fig. 50), también responsabilidad del director del número, está confeccionado de manera que sirve como pequeño homenaje a la publicación *Butt Magazine*⁷⁸. Un "Fantastic magazine for homosexuals" como puede leerse en su portada y que con estética también de fanzine lleva desde 2001 proponiendo a sus lectores una participación activa enviando fotos y contenidos que dan forma a un proyecto colaborativo, de alguna manera, aunque en niveles diferentes, parecido al realizado desde *Papel Engomado*. *Butt Magazine* fue creada en los Países Bajos por Gert Jonkers y Jop van Bennekom como una alternativa desenfadada a las revistas gays del momento, que a Jonkers y van Bennekom les parecían demasiado burguesas y comerciales, poco representativas de las realidades del colectivo coetáneo. Wolfgang Tillmans, Michael Stipe, Terence Koh o John Waters entre otros han colaborado con el magazine durante estos años.



Fig. 50 *Good As You*, Papel Engomado

Las cajetillas pintadas en rosa como la revista *Butt* están terminadas con unos vinilos de recorte negros que utilizando también la misma tipografía que la usada en dicha publicación deletrean el acrónimo G.A.Y es así necesario juntar tres de las cajetillas para poder formar el título completo del número once de *Papel Engomado*.

⁷⁸ Véase: (<http://www.buttmagazine.com>), [Consulta: 10 enero de 2016].

Otro factor que decidimos intervenir para aportar pequeños matices al proyecto fue el cronograma de publicaciones. Pedimos a la editorial realizar nuestro proyecto no en la publicación inmediatamente posterior a la proposición si no en la siguiente, es decir en el número 11. Esta elección está determinada porque entendemos el número 11 como la representación del sujeto único (1) que se une con otro igual (1) para conformar algo más grande y por tanto nos resulta completamente idóneo para reflejar la naturaleza del proyecto.

Nuestra participación en el proyecto se concretó con la pieza *no title/no tag*, una declaración de intenciones ya desde el propio título y con la que pretendemos retratar a 100 maricones que se alejen de los cuerpos homonormativos. Como apunta Byung-Chul Han en *La Agonía del Eros* es sintomático de la sociedad actual que todo sea "aplanado para convertirse en objeto de consumo."⁷⁹ Introduce el término aplanado para definir los sujetos objeto exentos de aristas, de dobleces y de partes negativas que puedan interferir en su mejor funcionamiento en el escaparate del intercambio consumista. La negatividad supone diferencia y la diferencia puede generar conflicto, desacuerdo y por tanto ser perjudicial para el sistema de consumo. Eso es lo que se puede observar en la comunidad gay, por eso se ha eliminado la diferencia, lo otro, para adaptarse a los parámetros consumistas que destila el capitalismo neoliberal. Cuerpos normativos, porque es más fácil defender en el mercado lo que se ajusta al gusto general, no conflictivos, insertados en la heteronorma para adaptarse a los parámetros deseables dictados desde el psicopoder dominante, aniquilación de lo diferente, de lo otro.

Es por tanto esta pieza un intento por escapar de clasificaciones y contenedores estancos, de miradas únicas y trayectos vitales planos. Y será esta misma búsqueda de la pluralidad la que va a condicionar las decisiones metodológicas que adoptaremos para la consecución del proyecto fotográfico. Decisiones como el uso de la Polaroid inspirado en los trabajos de Richard Hamilton que habíamos podido contemplar en el Reina Sofía donde 128 retratos del artista hechos en polaroid por sus amigos desde los años 60 llenaban la sala. Los retratos se convierten en un ejercicio de ida y vuelta que conforman una mirada plural sobre el artista, pero que al mismo tiempo dejan presente la huella del que lo retrata. Con *no title/no tag* sucede algo parecido, son todos los retratados ellos mismos, y a su vez son una proyección del autor del disparo conformando un conjunto de pertenencias comunes. Un retrato social en definitiva que supera lo individual para representar un colectivo que celebra la diferencia inclusiva.

El formato del proyecto recuerda de alguna manera al procedimiento sistemático y ordenado de capturar patrones determinados en diferentes comunidades que lleva a cabo la artista Angélica Dass. La fotógrafa brasileña realiza un importante trabajo de concienciación social a través de sus

79 Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Op. cit., p. 6.

proyectos, como por ejemplo, con *Humanae*⁸⁰ donde con el telón de fondo de la carta de color Pantone realiza una amplia y variada muestra de los diferentes tipos de color de piel que existen en la totalidad de la raza humana y persigue así romper las exclusiones que históricamente se han producido por el tono de piel, demostrando que todos formamos parte de una misma paleta.

Resulta inevitable por la naturaleza propia del proyecto recordar los trabajos de Felix Gonzalez-Torres (Fig. 51). En el proyecto *no title/no tag* para Papel Engomado, partimos de los retratos de 100 hombres y proponemos un ejercicio de consumo al espectador que comprando las cajetillas de tabaco se llevará en su interior a uno de los participantes y por tendrá en su poder una porción de la obra total. Felix Gonzalez-Torres proponía un ejercicio similar con sus famosas pilas de papeles o montañas de caramelos que conseguían entablar una relación de interacción con el público, el cual, colaboraba devorando de alguna manera la propia obra. Las Polaroids como los caramelos de su obra *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* "se pueden tocar, coger, desenvolver y consumir."⁸¹



Fig. 51 *Untitled*, Felix Gonzalez-Torres

La técnica desarrollada por la casa Polaroid ocupa un lugar especial en el corazón de un gran número de amantes de la fotografía que recuerdan con nostalgia una época en la que la instantánea significaba obtener imágenes

80 Véase: (<http://www.angelicadass.com/>), [Consulta: 22 de junio de 2018].

81 VALERIA, "Felix Gonzalez-Torres y su amor por un hombre", en *Culturacolectiva* (<https://culturacolectiva.com/arte/felix-gonzalez-torres-y-su-amor-por-un-hombre/>), [Consulta: 7 de septiembre de 2017].

únicas, como los sujetos retratados en nuestro proyecto, y que se revelaban en cuestión de minutos tras pulsar el obturador. Lo que en su día era para los fotógrafos una herramienta fundamental para probar cómo quedarían sus fotos antes de plasmarlas en la película fotográfica, se ha convertido hoy en un recurso totalmente obsoleto frente a la fotografía digital. Un recurso que retomamos en nuestra práctica para impregnar las imágenes producidas y en consecuencia los sujetos representados de un modo de hacer alejado de la fatuidad virtual.

Instantáneo y duradero a la vez, efímero y fugaz pero perdurable en el tiempo, vivo y palpitante pero inasible, como el recuerdo, como el tiempo o el líquido, todos diferentes y todos uno, ingravido danzar entre la línea no espacial de lo físico y lo virtual. La Polaroid contiene en sí misma todas esas dualidades todas esas contradicciones acordadas entre sí como lo hace lo gay. 100 maricones únicos e irrepetibles frente al producto manufacturado para consumo masivo. En un formato la Polaroid vivo como el ser humano, sensible a la oxidación atmosférica, caduco como la vida, expuesto a agresiones y desgaste físico, arañazos y cortes incurables. Una metáfora de lo vivo frente a lo inmaterial de lo virtual, una llamada de atención contra la inmortalidad de la redes sociales.

5.3.2. Metodología y proceso de trabajo. *Casting y Polaroids*

Utilizamos para el desarrollo de trabajo una metodología híbrida entre el *casting* publicitario y el proyecto fotográfico. En primer lugar nos reunimos con la editorial y desarrollamos una estrategia para conseguir una fructífera divulgación del proyecto. Era completamente necesario que el proyecto se diese a conocer para después, durante el proceso de captación de sujetos para fotografiar, se supiese de qué estábamos hablando. Redactamos y difundimos una nota de prensa anunciando el inicio y la naturaleza del proyecto y nos servimos de aplicaciones de contactos gays como Grindr o Wapo para comenzar a difundir por otras vías.

Diseñamos una estrategia de difusión dividida en tres fases que iban de lo general a lo particular. La nota de prensa acompañada de una entrevista en *El Cultural*⁸², revista de actualidad cultural que edita el diario *El Mundo* y de la intervención por parte de la editorial en un programa de radio, sentaban las bases para dar a conocer el proyecto. Una segunda fase fue la que realizamos a través de aplicaciones para contactos sexuales entre hombres, en la que utilizando una metodología de acción directa indiscriminada, abordamos a los sujetos conectados explicando brevemente el proyecto y invitándoles a colaborar. De esta primera toma de contacto confeccionamos una lista provisional con datos sobre la reacción de los contactados y la disposición

82 FERRANDIS, Miguel, "El poder de la palabra maricó" en *El Mundo*, (<http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2017/05/04/590adb76ca4741c8048b4615.html>), [Consulta: 21 marzo de 2018].

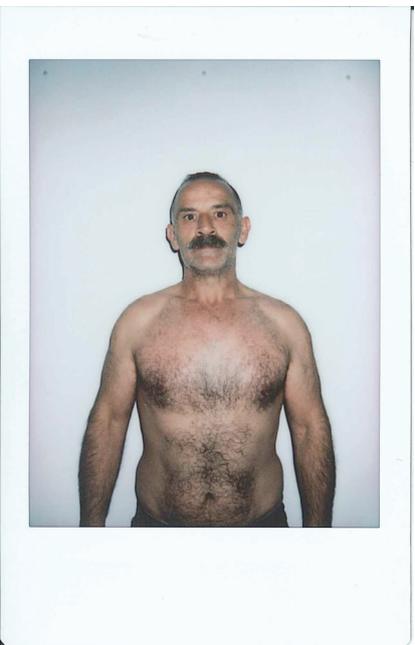
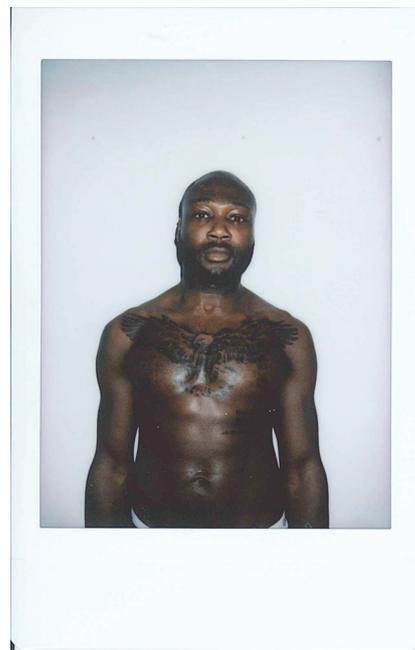


Fig. 52 no title/no tag, Carmelo Gabaldón



Fig. 53 no title/no tag, Carmelo Gabaldón

a participar o no de los mismos. La tercera fase para la difusión consistió en recurrir a las redes de amigos y conocidos. Cuando el proyecto llevaba un mes en marcha y habíamos realizado un 25% de las fotos más o menos, empieza a funcionar también el boca a boca y en un punto determinado conseguimos que fueran los sujetos por iniciativa propia los que nos preguntaban directamente mostrando su interés por el proyecto. Para este contacto inicial hicimos unas primeras fotos (que formaron parte también del proyecto final) a la gente más cercana para utilizarlas como ejemplo y por qué no, reclamo para animar a los participantes a colaborar con nosotros.

Cuando los sujetos después de numerosos intentos y aclaraciones aceptaban participar en nuestro proyecto, les informamos de todo lo referente a la cesión de derechos de imagen y les mostrábamos el contrato que deberían de firmar antes de fotografiarse.

Para optimizar las sesiones realizamos un cuadro de Excel⁸³ en el que apuntamos las citas con los participantes, horario y cualquier especificación que nos hubieran comentado los mismos. La idea original era desplazarse a casa de los participantes y retratarlos en sus propios cuartos de baño para utilizar el espacio real donde se produce la representación del cuerpo maricón y la consiguiente construcción del deseo. A pesar de que gran parte del proyecto conseguimos realizarlo de esta manera, finalmente tuvimos que desestimar esta premisa por evidentes motivos logísticos. Nos hubiese sido imposible cumplir los plazos marcados desde la editorial ya que desplazarse a los domicilios particulares supone una inversión temporal de la que no disponíamos. Así, para solucionar este problema y agilizar los procesos de fotografiado de sujetos definimos tres puntos estratégicos donde realizarlos: el barrio del Carmen, Ruzafa y la Facultad de Bellas Artes. Una vez a la semana realizamos un set de fotografiado en cada uno de los puntos para que los participantes optaran por el que más cómodo les resultaba para acercarse.

Después de finalizado el proceso de fotografiado, es decir una vez cubiertas las 100 imágenes, se les envió a cada participante su foto escaneada para que pudiesen darle el uso que ellos mismos decidieran. Junto con ello adjuntamos también la hoja de cesión de derechos y un breve resumen de la evolución del proyecto así como una carta agradeciendo su participación.

En cuanto a la metodología fotográfica propiamente dicha, viene determinada por una serie de premisas o estilemas que marcamos al inicio del proyecto y que mantuvimos invariables en el conjunto total de imágenes.

La cantidad, 100 fotografías, estaba determinada por la tirada de la publicación, algo que en principio nos pareció un inconveniente porque nos hubiese gustado realizar una aplicación más amplia del proyecto pero que acabó por convertirse en una seña de identidad del mismo y que sirvió para encaminarlo como un ejercicio de empoderamiento y orgullo de los sujetos únicos e irrepetibles que pasaron a formar parte de ese reducido grupo.

83 Microsoft Excel (2016) Office 365 para Mac OS X.

Además, el formato de la publicación también nos imponía limitaciones en el tamaño de la propuesta. Estuvimos barajando diferentes maneras y formatos para realizar las imágenes e incluirlas en las cajetillas de tabaco. Pensamos en extraer las imágenes de las aplicaciones para contactos o apropiarnos de imágenes encontradas en redes sociales o derivas en internet e imprimirlas en papel de acetato en busca de referenciar, como habíamos hecho en trabajos anteriores, la ligereza de la presencia del sujeto en la red pero, todo eso chocaba frontalmente con la naturaleza original del proyecto, que buscaba dar visibilidad a cuerpos no normativos alejados de esas plataformas y mostrarlos, además, celebrando su originalidad y todas las características que los convierten en únicos. Sumando todas estas problemáticas la polaroid aparece como la mejor solución.

Por tamaño la Polaroid Instax Mini de Fuji resulta con unas medidas de impresión de 54 x 86 mm idóneas para introducirla en las cajetillas de tabaco, y un ISO 800 que nos permite realizar fotografías en interiores sin necesidad de utilizar flash. El uso del flash en retrato puede ser un recurso apropiado para algunas temáticas pero en esta, en concreto, concede un aspecto de fotografía administrativa que conlleva una dureza poco apropiada para nuestros propósito.

A su vez es muy importante la carga conceptual que la polaroid como objeto fotográfico añade a lo representado. Su carácter único y perecedero la convierten en la más humana de las técnicas fotográficas, no existe la posibilidad de repetir lo capturado y además está sujeta a las inclemencias del paso del tiempo y las agresiones atmosféricas. Lo que en una lectura metafórica advierte a los sujetos fotografiados de su carácter único e irrepetible al tiempo que les invita a observar como el tiempo todo lo puede.

La composición del encuadre fotográfico persigue también situar al sujeto retratado como el centro de la misma, concediéndole la relevancia que no ha conseguido alcanzar en otras ocasiones. Un punto de vista natural con la cámara a la altura de los ojos del sujeto fotografiado consigue que la relación con el espectador sea más directa, el sujeto mirando a cámara interpela al observador con firmeza mostrando su seguridad. Toda la serie de fotografías repite patrón en la elección del fondo. Un fondo de azulejos que remite al espacio físico del cuarto de baño que, como habíamos propuesto en trabajos anteriores, es el lugar donde en la actualidad se configuran los modelos y procesos de construcción del deseo. Los torsos desnudos evidencian una actitud sin vergüenza que ha tomado consciencia de su existencia.

El ejercicio fotográfico está limitado, por prescripción metodológica, a un solo disparo por participante. Con esto buscamos mantener y potenciar el carácter único que nos da el formato polaroid elegido así para remarcar la exigua relevancia del aspecto final en detrimento de la importancia del proceso y la participación en el proyecto.

Los sujetos se presentan todos iguales en la misma postura. Decisión que nos ayuda a mantener la similitud con los procesos taxonómicos realizados desde aproximaciones fotográficas anteriores y reitera el carácter de la enumeración como si de un estudio antropológico se tratara.

5.3.3. Conclusiones parciales

En definitiva la importancia del proyecto para Papel Engomado radica en lo social, en lo meramente humano, en la capacidad que tuvo para romper las reglas y los modos de hacer de los medios digitales y las redes sociales. Sirvió para acortar las distancias que se abren en el abismo del espacio digital y convertirse en una excusa para conectar y conocer a gente mediante encuentros físicos en los que intercambiar opiniones, historias de vida y caricias diversas. Un proyecto que exigía al participante, y a nosotros mismos, una ruptura de nuestra estructura espacio temporal cotidiana, nos obligaba en encajar en nuestros apretados horarios muchas horas a la semana para recibir a los participantes y a ellos les obligaba a salir de sus zonas de confort para acudir a un encuentro inusual en el que desprenderse de su carcasa delante de desconocidos. Un proyecto que todavía hoy nos golpea con su recuerdo, nos reúne alrededor de historias y anécdotas que nos dibujan una sonrisa y que nos ha regalado gente que vino para quedarse. Un proyecto que nos descubrió el descontento de una gran mayoría de las personas con el colectivo gay y nos señaló el camino a seguir así como la necesidad de pequeños estímulos que son necesarios para avivar la lucha. La gente aunque parece dormida está esperando el comienzo de una revolución. 100 favores de ida y vuelta que agradeceremos siempre.

El resultado final del proyecto fue presentado en la Galería Mr. Pink de Valencia el 26 de mayo, con la asistencia del director Joaquín Artime, el artista valenciano Alonso Mena y la mayoría de los participantes que habían posado para la publicación. El número se puso a la venta durante la presentación y fue curioso observar cómo los participantes adquirían los ejemplares y se buscaban, unos interesados por saber quien los tenía ahora en su casa y otros interesados en cambio por conocer al sujeto maricón que los había tocado. Incluso hubieron los que propusieron cambios a otros participantes como si de una colección de cromos se tratase.

El proyecto participó también en la Mostra la Ploma 2017⁸⁴ incluido en la programación de actividades paralelas y pudimos hablar y debatir con los asistentes en el IVAMLab, Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Sirvió como agente dinamizador de la exposición *Fucking John Constable*⁸⁵ de Javi Moreno en la galería Set Espai d'Art de Valencia. Y finalmente fue presentado el 6 de octubre en la galería Kir Royal de Madrid.

84 Mostra la Ploma. Festival internacional de cine y cultura por la diversidad sexuales, de género y familia, Valencia, 2017.

85 MORENO, Javi, *Fucking John Constable*, Set Espai d'Art Valencia, del 1 al 27 de junio, 2017.



Fig. 54 Cartelería presentaciones, Papel Engomado

5.4 #SOYMARICÓN

#SOYMARICÓN es consecuencia de las problemáticas mostradas en los capítulos anteriores y una respuesta directa a los interrogantes lanzados desde el proyecto *Good As You*. Sirve como epílogo o capítulo de cierre a la línea de investigación mostrada y toma la forma de una intervención en el espacio público, concretamente en la salida del aparcamiento 3A de la Universitat Poliècnica de València, dentro de las actividades de arte de 3 FICAE Festival Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades concretamente en una actividad del festival que lleva por título *Presbicia* y que se dedicaba en esta edición a la homofobia⁸⁶.

Este trabajo busca a través de un procedimiento invertido transformar la palabra mediante un proceso de inserción en el espacio de lo cotidiano mediante la repetición y su visibilización masiva en redes sociales. La propuesta propone al espectador un ejercicio de libre elección con el que situarse bajo el epígrafe propuesto y generar acciones que cuestionen y persigan arrebatarse el poder hiriente del lenguaje. La injuria deja de ser efectiva cuando pierde su capacidad para otorgarnos un lugar en la categorización entre dominados y dominadores, saltamos con esta intervención la grieta que el lenguaje en su pretensión clasificadora pretende dibujar entre ambos y nos situamos en el lugar que nosotros elegimos. Proponemos de esta manera al espectador que "tome la palabra" y con ello que participe de una declaración política. Una acción cargada de simbolismo y que según Ricardo Llamas, "plantea una trascendencia muy particular, ya que plantea la relevancia y la pertinencia de nuevas (y hasta ese momento aparentemente inéditas) visiones del mundo."⁸⁷

Utilizar el enunciado #SOYMARICÓN supone una muestra de empoderamiento, una auto afirmación reivindicativa. Procuramos de esta manera al usuario una metodología que le permita con el abuso del término caer en el desuso peyorativo del mismo.

A su vez exponer en el ámbito universitario el enunciado #SOYMARICÓN, sobredimensionado y en un lugar privilegiado convierten la acción en un experimento con el que observar la reacción de la comunidad que lo transita. La Universidad, entendida como contenedora del ámbito educativo y en parte responsable de la estimulación de nuestro intelecto. Si entendemos la homofobia como un error de la educación es entonces este el espacio idóneo para confrontar dicha afirmación con la realidad.

⁸⁶ 3 FICAE - Festival Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades , Valencia, 25 febrero – 4 de marzo, 2017.

⁸⁷ LLAMAS, Ricardo, *Teoría Torcida*, Op. Cit., p. 348.



Fig. 55 #SOYMARICÓN, Carmelo Gabaldón

FICHA TÉCNICA

#SOYMARICÓN

2017

Intervención en el espacio público
Universitat Politècnica de València
Vinilo acrílico adhesivo y luz
330x550

A través de un procedimiento invertido transformar la palabra. Insertarla en el espacio de lo cotidiano mediante la repetición y visibilización masiva en redes sociales.

La propuesta propone al espectador un ejercicio de libre elección con el que situarse bajo el epígrafe mostrado y generar acciones que cuestionen y persigan arrebatarse el poder hiriente del lenguaje.

La injuria deja de ser efectiva cuando pierde su capacidad para otorgarnos un lugar en la categorización entre dominados y dominadores, saltamos con esta intervención la grieta que el lenguaje en su pretensión clasificadora pretende dibujar entre ambos y nos situamos en el lugar que nosotros elegimos. Utilizar el enunciado SOYMARICÓN como una muestra de empoderamiento, una auto-afirmación reivindicativa. Una metodología que permite con el abuso del término caer en el desuso peyorativo del mismo.

El enunciado va acompañado de la almohadilla y de esta manera se transforma en *hashtag* y es introducido a través de la participación de los visitantes en el mundo digital. Espacio universitario y espacio digital.

#SOYMARICÓN pretende también una descentralización de la autoafirmación abandonando el individualismo personal de otras teorías y proponer una discursividad abierta a los alrededores. No existen limitaciones ni restricciones de ningún tipo para el espectador/usuario, es por eso que, con este proyecto implementamos un modo de hacer en el que no son viables las prácticas no mixtas que siguen encerrando en comunidades guetizadas la mirada crítica con la excusa de sentirse más libres y acercarse al empoderamiento desde el aislamiento, cuando para nosotros la única forma de alcanzar dicho estado es compartiendo y atendiendo a lo que nos rodea, a las mujeres, madres, hermanas y amigas de todos nosotros los maricones.

Entendemos el arte como un proceso con capacidad para generar esfera pública es decir con capacidad para generar debate, plantear interrogantes y revertir situaciones exponiendo en el común social las preocupaciones interesadas. Al igual que ya se hizo en los primeros años 80 en Norteamérica, donde en los movimientos de liberación sexual el arte jugó un importante papel en la comunicación de consignas y en el planteamiento gráfico de mensajes incitando a la movilización social. Uno de los primeros ejemplos de una respuesta organizada ante los discursos de odio se materializó en 1987 con *Silence=Death Project*. La frase fue reproducida por los activistas en camisetas, pegatinas, numerosos carteles y pintadas por la ciudad, e iba siempre sobre fondo negro acompañada de un triángulo rosa invertido en señal de orgullo y resultante a su vez de la apropiación y resignificación del símbolo con el que eran marcados los homosexuales en los campos de exterminio de la Alemania nazi. La intención principal de la utilización de esta frase y las acciones que se derivaron de la misma era poner el punto de "atención sobre la indiferencia y el desamparo al que estaban sometidos los enfermos de sida de la época."⁸⁸

Gran Fury, fue considerado el brazo artístico de ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power) y como tal artífice del resultado plástico de gran número de campañas de concienciación. Con un lenguaje cercano al publicitario y utilizando estrategias cercanas al marketing consiguieron, a través de su ingenio, ocupar el espacio público de la época. Sin abandonar el combate conquistaron a gran parte del público gay haciendo posible difundir la prevención y planteando reflexiones sobre el impacto social del sida. Otro ejemplo de estos procedimientos fue el que desarrollaron en 1989, "Kissing doesn't kill, greed and indifference do" con el que acompañado de unas fotografías de parejas mixtas besándose ocuparon las marquesinas y los autobuses de la ciudad.

88 ALIAGA, Juan Vicente, Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad en *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual del arte*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2009.

En septiembre de 2017 el MOCA Pacific Design Center (Los Ángeles), dedicaba una exposición *Axis Mundo: Queer Networks in Chicano L.A.*⁸⁹ a los trabajos realizados entre finales de los años sesenta y principios de los noventa por los artistas de la comunidad chicana. Trabajos todos ellos pertenecientes a los movimientos de liberación gay y enmarcados dentro de la crisis del SIDA, entre los que podemos encontrar varias referencias en las que ya se utilizaba la palabra maricón como un enunciado de poder.

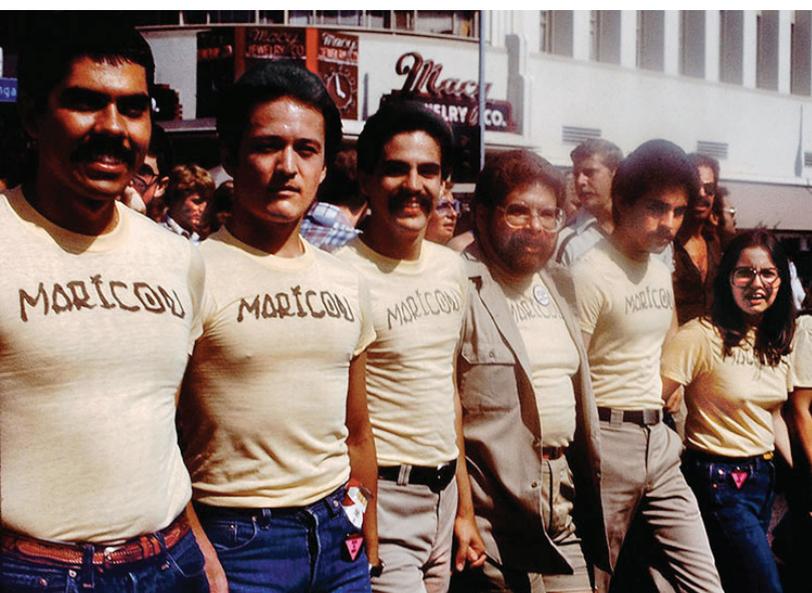


Fig. 56 *Axis Mundo: Queer Networks in Chicano*



Fig. 57 "*Untitled*", Felix Gonzalez-Torres

La apropiación de frases o palabras desde diferentes medios para resignificarlas a través de diferentes procesos, es una constante también en artistas como Barbara Kruger o Jenny Holzer, que con una plástica muy particular y marcada dentro del mundo del arte nos ha servido como ejemplo en esta pieza.

En la obra de Felix Gonzalez-Torres se repite una constante en gran parte de su producción, texto blanco recortado sobre fondo negro. El artista lo utiliza en diferentes soportes y con distintos enunciados. En las vallas publicitarias que exceden las paredes de los recintos museísticos (Fig. 57). Y también en algunas de sus pilas de papeles impresos disponibles para llevar. En todos ellos la solución plástica nos remite a los epitafios de las lápidas mortuorias.

⁸⁹ MOCA Pacific Design Center, *Axis Mundo: Queer Networks in Chicano L.A.*, Los Ángeles, 9 septiembre - 31 diciembre 2017.

La obra del artista portugués Tiago Casanova es certera y contundente. Una frase sencilla en apariencia despliega un poderoso conjunto de interpretaciones y referencias. "Todo muro es una declaración" (Fig. 59) tanto por su forma, por sus dimensiones, por los textos que puede contener o por la disposición geográfica donde sea construido.

Más cercano a nuestra realidad actual es también interesante remarcar la apropiación del insulto que realiza el artista Chenta Tsai en la creación de su personaje mediático PUTOCHINOMARICÓN (Fig. 59). "Soy migrante, homosexual y disidente, y estoy completamente feliz con mi disidencia. A la mierda todas las opiniones y este racismo social e institucional que estoy viviendo."⁹⁰ Con afirmaciones como estás sentencia el artista su empoderamiento como decisión personal y como vehículo de vida en la que juega un papel importante la apropiación del insulto, "los insultos recuperados pasan a constituir símbolos del desafío colectivo."⁹¹



Fig. 58 *Every wall is a statement*, Tiago Casanova

90 REGUERO, Patricia, "Puto Chino Maricón: Lo que yo hago es la música que se escucharía en un bazar en el año 3000" en *El Salto. País valencià*, (<https://www.elsaltodiario.com/musica/chenta-tsai-puto-chino-maricon-musica-que-se-escucharia-en-un-bazar-en-el-ano-3000->), [Consulta: 15 de junio de 2018].

91 LLAMAS, Ricardo, *Teoría Torcida*, Op. Cit., p. 375.



Fig. 59 PUTOCHINOMARICÓN, Chenta Tsai

La construcción de la frase en primera persona tiene claras referencias a los movimientos de apoyo y repulsa que surgen tras los atentados de París. *Je suis Charlie*, significativa y ya emblemática frase que fue utilizada en las redes sociales en los minutos que siguieron al atentado contra el semanario satírico *Charlie Hebdo* y que utilizando la primera persona del singular enmarcan al portador en un colectivo mayor afectado por alguna catástrofe.

5.4.1 Contextualización y motivaciones. *Presbicia* y 3 FICAE

La propuesta para la realización de esta intervención en el espacio de la Universidad Politècnica de València es posible gracias a la invitación para la participación por parte del 3º Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades (2017).

FICAE es un festival que pertenece a una iniciativa conjunta de la Universitat Politècnica de València y de la asociación VINCLES. Es un festival en el que a través de una selección de cortometrajes y de diferentes propuestas artísticas se "trata la enfermedad en todas sus variables y desde múltiples perspectivas. Celebrado anualmente en Valencia, el objetivo de FICAE es derruir los estigmas que padecen muchos pacientes y su entorno mediante el lenguaje universal del cine y el arte. FICAE también estimula el diálogo y la reflexión en torno a las distintas patologías y sus contextos."⁹²

Para ofrecer espacios y contenedores donde establecer diálogos el festival cuenta con una sección denominada *Espacios de reflexión* dentro de la cual está alojado el proyecto *Miradas a tres* un lugar común entre tres festivales

92 FICAE, (<http://ficae.es/3-ficae/>), [Consulta: 23 enero de 2018].

donde, en esta tercera edición, se propuso abordar una afección social como es la homofobia. Este proyecto toma su nombre de las tres vías o perspectivas desde las que son analizadas las propuestas: la artística, la educativa y el activismo. Y que están representadas desde tres organismos distintos que trabajan en colaboración: FICAE, MICE (Mostra Internacional de Cinema Educatiu) y Mostra La Ploma (Festival de cine y cultura LGTBI).

Para esta ocasión se propone desde el festival que, la mirada artística sobre la homofobia se lleve a cabo dentro de la sección *Presbicia* e invitan para ello a un artista (Carmelo Gabaldón) y a un colectivo (Sección Invertida + A.C.T.) "La presbicia es una anomalía o defecto del ojo que consiste en la imposibilidad de ver con claridad los objetos próximos y que se debe a la rigidez del cristalino. Con este título queremos evidenciar la dificultad que tenemos para "leer" las informaciones que tenemos a nuestro alcance, delante de nuestros ojos."⁹³ Como apuntan en la web del festival es este un espacio para visibilizar, para dar a conocer cosas que se nos ocultan o que ocultamos de manera voluntaria volviendo la mirada hacia otro lado contribuyendo así a perpetuar "enfermedades sociales" tal y como puede llegar a entenderse la homofobia⁹⁴.

5.4.2 Metodología y proceso de trabajo. Espacio, luz y vinilo

El proceso de trabajo de la obra que nos ocupa está estructurada según una metodología condicionada por la naturaleza del proyecto. Un trabajo por encargo de un festival a través del que se nos propone la temática y se nos asigna un espacio determinado en el que desarrollar nuestro trabajo, así como un calendario de entrega que debemos de cumplir. Iniciamos un proceso de investigación basado en la lectura de texto de aproximación al concepto de la homofobia a partir de los cuales poder concretar o encontrar ideas que nos sugieren posibilidades de actuación frente al espacio y también iniciamos un estudio del espacio en sí mismo. Todos los días durante la semana anterior a la fecha de entrega del proyecto nos acercamos a observar durante un corto periodo la superficie sobre la que debemos de trabajar. Unos minutos por la mañana con luz diurna y otros por la noche cuando se encuentra iluminado el lucernario exterior de la salida del aparcamiento. Así conseguimos establecer un diálogo directo con el entorno donde debemos intervenir, impregnarnos de la particularidades del espacio y comprobar las interacciones de los usuarios con dicho soporte en concreto y, además, nos permite conocer los flujos de dinámicas de desplazamiento establecidos. El lucernario está situado en una plaza en la que funciona a veces de muro detrás del que se organiza un conjunto de bancos y maceteros que configuran una zona de descanso en la que los estudiantes acostumbran a reunirse en los descansos de sus clases. La parte frontal del lucernario delimita una amplia zona que sirve de paso de comunicación entre diferentes facultades. Enfrentado con esta parte del

⁹³ FICAE, (<http://ficae.es/3-ficae/>), [Consulta: 23 enero de 2018].

⁹⁴ Este trabajo ha estado expuesto en el espacio de la Universitat Politècnica de València desde el 27 de febrero de 2017 hasta el 31 de enero de 2018.



Fig. 60 Fotomontajes, #SOYMARICÓN

lucernario se encuentran un edificio de cuatro plantas con un buen número de ventanas pertenecientes a diferentes aulas de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Agronómica y de Medio Natural.

Capturamos durante nuestro proceso de observación diferentes imágenes del espacio y algunas tomas frontales del lucernario que nos servirán, a través de una aplicación de tipografías creativas que instalamos en nuestro dispositivo móvil⁹⁵, que nos permite sobreimpresionar texto sobre imagen real y así jugar y probar a modo de boceto diferentes soluciones para la propuesta. Sobre la imagen del lucernario probamos con distintas tipografías las diferentes frases que redactamos a partir de los textos consultados.

El vinilo negro cubrirá la totalidad de la superficie iluminada del lucernario, una superficie de 330 x 555 cm. El vinilo de recorte se presenta también de manera invertida, son las letras las que aparecen extraídas vaciando el enunciado del negro que contornea toda su forma. Una ventana de luz que cobrará relevancia con el encendido nocturno del lucernario sobre el que se muestra. Una doble metáfora en la que aparecen palabras vacías y huecas de significado convertidas en formas ingravidas recortadas sobre la luz y que la claridad empuja desde el interior para destacar sobre el negro circundante.

La parte inferior de la caja de texto debe ir colocada a 180-200 cm del suelo para ofrecer al espectador la posibilidad de fotografiarse delante de la misma sin cubrir el texto. La intervención va acompañada de unas marcas en el suelo. Las marcas situadas en ambas esquinas de la intervención están a 250 cm en diagonal desde el lucernario. y sirven para marcar al espectador el mejor punto de vista desde el que realizar la autofoto para compartir después, etiquetándose, en las redes sociales.

El proyecto se alarga y atraviesa de forma transversal diferentes espacios de exhibición y por tanto de acción sobre otros sujetos pasivos. Amplía con la presencia en redes sociales de los usuarios que se han fotografiado y han compartido haciendo de altavoz que catapulte la difusión del proyecto generando debates y abriendo foros de discusión en los ambientes y contextos más diversos e inesperados. Una activación de la propuesta artística a través de la participación de los espectadores y del uso de las redes sociales (Fig. 61).

95 PicSee-Añade Texto a Fotos versión 5.7.1 desarrollador PengHe para IOS 8.0 o posterior.

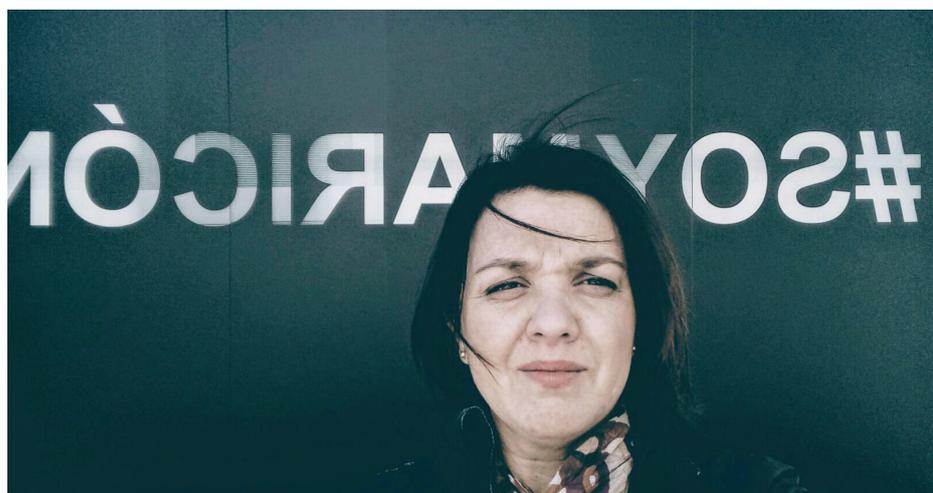


Fig. 61 Imágenes Instagram y Facebook, #SOYMARICÓN, Carmelo Gabaldón



Fig. 62 #SOYMARICÓN, Carmelo Gabaldón

5.4.3. Conclusiones parciales

Es quizá esta intervención un homenaje, un guiño de abrazo y cariño a mi novio que este verano fue agredido físicamente al grito de ¡maricón! y al que, lejos de importarle el labio partido o la contractura cervical sólo le obsesionaba el por qué a él, por qué le habían gritado ¡maricón!, por qué había sido a él que "no se le nota", a él que estaba quieto, como si la ausencia de movimiento le protegiera de ser descubierto en algún ademán. Estuvo días buscando y analizando obsesivamente cada parte de su cuerpo, de su ropa, de sus gestos, buscando dónde estaba el fallo, donde el error, sin darse cuenta que el error no habitaba en él si no que era proyectado como una sombra desde el otro lado de la acera. #SOYMARICÓN es, entre muchas otras cosas, una forma de decir y decirnos eso mismo a todos los que hemos sido agredidos e insultados, el error no está en nosotros.

Convertir de esta manera la palabra maricón en una forma de empoderamiento y orgullo, una calificación que lejos de herirnos nos levante fuertes y decididos. Un apropiacionismo kamikaze que nos sitúe en disposición para decir qué y quién puede herirnos con sus palabras. Ha sido un intento vano de grito enrabiado que ha quedado en nada.

La obra fue censurada por la Universitat Politècnica el día de su instalación por lo que no fue exhibida hasta días después como respuesta a la presión ejercida desde el propio festival, del colectivo Lambda y de los desconocidos indignados que mostraron su desacuerdo en las redes sociales. Gracias a todos los que hicisteis posible que #SOYMARICÓN etiquetara el espacio universitario durante un año.

Este proyecto nos llevado a enfrentarnos a una práctica nueva para nuestra producción artística, la instalación en el espacio público.

Cada vez que pasábamos delante de la intervención no podíamos dejar de pensar en todas esas escultura ecuestres y esos obeliscos que coronan plazas y adornan espacios.

Cada vez que pasábamos delante de la intervención nos sentíamos interrogados sobre la idoneidad del resultado y sobre lo totémico e inquisidor de las intervenciones en el espacio público.

Cada vez que pasábamos por delante de la intervención sentíamos dudas y miedos revividos. Es quizá esta la función de un arte público no lo sabemos con certeza, lo que si sabíamos era el alivio que nos provocaba pensar en su programada fecha de caducidad. No porque estuviésemos descontentos con el resultado, no porque no estuviésemos orgullosos del resultado sino porque entendemos que las intervenciones deben de ser efímeras, pasajeras y dejar espacio para que los enunciados respiren pasado el impacto inicial.

6. conclusiones

A partir de la investigación y lectura teórica hemos sido capaces de desarrollar un marco conceptual capaz de evidenciar los diferentes sistemas de construcción identitaria del sujeto homosexual/gay. Proponiendo como resultado una metodología que utilizando la apropiación como discurso político defina estrategias para redefinirnos e iniciar un cambio en paradigmas obsoletos que encuentran oposición en un sujeto maricón.

Hemos conseguido demostrar la validez de la práctica artística como herramienta para señalar cuáles son las problemáticas surgidas en torno al concepto de lo gay después de la injerencias de las redes sociales. Así como elaborar una enumeración de los síntomas y consecuencias que afectan a la comunidad gay contemporánea y que convierten en urgente la necesidad de "tomar la palabra" para hacernos con el poder.

Se puede observar en consecuencia una evolución y crecimiento en los resultados finales de nuestras piezas, que en sus últimas acepciones escapan de crear objetos artísticos al uso, inmóviles y perdurables en favor de otros con fecha de caducidad, consumibles y que se esfuman de repente o se diluyen pausadamente sin dejar rastro integrado en los discursos generales.

Las técnicas desarrolladas durante el Máster en Producción Artística nos han capacitado para comprender y utilizar un lenguaje audiovisual que acorde con las nuevas formas de articulación fragmentaria de discursos propuestos desde las redes sociales nos ayude a generar proyectos capaces de insertarse en los flujos web y rellenar grietas discursivas.

Conseguimos resolver los interrogantes planteados con el espacio expositivos de la obra artística propuestos a partir de nuestra participación en proyectos de diversa índole propuestos desde la Facultat de Belles Arts y la Universitat Politècnica de València. La participación en *PAMPAM!16* propone una relación directa con el espacio expositivo mientras que, a su vez, la invitación a participar en la sección Presbicia de *3FICAE* nos hace plantearnos por primera vez una intervención en el espacio público.

Estas dos iniciativas nos llevaron tomar consciencia de la importancia del análisis del espacio físico que introduzca al espectador en un deambular promediado.

Teniendo en cuenta la importancia del espacio hemos podido conducir al espectador a una confrontación simbólica con un juego de transparencias y reflejos que lo hagan reflexionar sobre su situación y formas de representación en las redes sociales. Espacio, música y deseo en la era digital, evanescencia sentimental. La participación del espectador está demostrada con la actividad en diferentes aplicaciones para compartir imágenes en las que podemos encontrar a los espectadores etiquetados delante de nuestras propuestas.

Hemos podido mostrar a través de la práctica artística la existencia de cuerpos no normativos y tomar así el pulso del desencanto de los usuarios de aplicaciones para buscar sexo con hombres. Un desencanto que se hace extensivo a las comunidades que perpetúan y legitiman dichos parámetros excluyentes.

Evidenciar, denunciar, proponer y empoderar son victorias aquí conseguidas a través del trabajo artístico que consigue aportar una revisión del concepto gay para detectar usos y terminologías excluyentes en la disposición afectiva contemporánea.

Encontrar en lo común de lo diferente una apuesta futurible en la que ser distinto sea lo normal.

Hemos conseguido mediante una práctica artística variada proponer soluciones adecuadas a los planteamientos iniciales en el punto de partida de cada uno de los proyectos. Una práctica heterogénea, múltiple e intertextual.

Las prácticas artísticas son necesarias para promocionar experiencias más reflexivas acerca de los hábitos y formas, promoviendo así un acontecer en el mundo físico y digital completamente distinto. Parar. Observar. Procrastinar.

En definitiva demostrar a través de nuestra práctica artística y de la de otros artistas aquí citados la capacidad transformadora del arte y su necesaria implicación en la creación de imaginarios identitarios que alejados de publicidades, redes sociales y normatividades sean aptos para todos los sujetos.

Es este un punto y final en el proceso iniciado con la investigación sobre la construcción del sujeto homosexual a través del análisis de su representación en el cine LGTBIQ. Una investigación que nos ha mostrado la consecución de un modelo de representación agotado e inservible que nos sirve a su vez como punto de inicio para la configuración casi panfletaria de un estamento formal sobre el sujeto maricón.

Nosotros continuaremos construyendo archivos y esperando el momento para buscando la forma idónea proponer su activación.

7. figuras

Fig. 1 *Caravaggio*, Derek Jarman, 1986, © de la fotografía Gabriel Beristain.

Fig. 2 *One Night*, David Hockney, 1996, © David Hockney.

Fig. 3 "Bo" (and self portrait of the artist), 1991, from the series *Being and Having* by Catherine Opie, (<https://www.hercampus.com/school/haverford/catherine-opie-exploration-sexuality-and-queer-identity-through-lens-photography>).

Fig. 4 *Sef Nude*, Loren Cameron, 2000, © Loren Rex Cameron 2000.

Fig. 5 *Kael & Vincent, Paris 2004*, 2004, Del LaGrace Volcano, © Del LaGrace Volcano.

Fig. 6 *Piel*, Arca, 2017, (<http://arca1000000.com>).

Fig. 7 *Faka*, 2016, © de la fotografía Nick Widmer.

Fig. 8 *Laetitia*, Carmelo Gabaldón, 2015.

Fig. 9 *Some Faggy Gestures*, Henrik Oleson, 2007.

Fig. 10 *Plan B*, [Fotograma], Dir. Marco Berger, Argentina, Oh My Gomez! Films / Brainjaus Producciones / Rendez-vous Pictures, 2009.

Fig. 11 *Elias and Lari story, Salatut elämät*, (<https://www.youtube.com/channel/UCochH3cSk18odYjYzjlSECHg>) [Consulta: 21 noviembre de 2015].

Fig. 12 *Do Começo ao Fim*, [Fotograma], Dir. André Abujamra, Brasil, Fernando Libonati, Aluizio Abranches, Marco Nanini, 2009.

Fig. 13 *Le clan*, [Fotograma], Dir. Gaël Morel, TLA Releasing, Peccadillo Pictures, 2004.

Fig. 14 *Laetitia*, Carmelo Gabaldón, premontaje en Adobe Premiere, [escenas eliminadas, ajustes cromáticos, reajuste tiempo].

Fig. 15 "*Dis-cursus*", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón, 2015.

Fig. 16 "*Muéstrame a quien desear*", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón, 2015.

Fig. 17 "*El mundo atónito*", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón, 2015.

Fig. 18 "*La dedicatoria*", *Laetitia*, Carmelo Gabaldón, 2015.

Fig. 19 "*This boy's in love*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 20 Sala Ferreres, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 21 "*Home is Whenever I'm with You*", *Contando con la gente*, Neil Beloufa, 2014. La Casa Encendida. Madrid. Cortesía: Iniciativas y exposiciones, 2015.

Fig. 22 "*Item Falls*", *Priority Innfield*, Lizzie Fitch/Ryan Trecartin, 2013. La Casa Encendida, Madrid. Cortesía: La Casa Encendida, 2016.

Fig. 23 "*Protect me from what I want*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 24 "*Protect me from what I want*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 25 "*Nacimiento invertido (Inverted Birth)*", Bill Viola, 2014, *Retrospectiva 30 de junio al 9 de noviembre de 2017*, Guggenheim Bilbao, Intérprete: Norman Scott.

Fig. 26 *Obscura*, Tony Oursler, 1996-2013, Hans Mayer Gallery de 2014., Dusseldorf, Germany, 3 de abril al 2 de Mayo

Fig. 27 *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place*, Gary Hill, 1990, © Moma 2009 Permanent Collection.

Fig. 28 "*Protect me from what I want*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 29 Bocetos y despiece, "*Protect me from what I want*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 30 "*Los silentes*", *Silent*, Carmelo Gabaldón, 2015.

Fig. 31 "*Protect me from what I want*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo

Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 32 "Mirrors", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 33 *Heisenberg's magic mirror of uncertainty*, Duane Michals, 1998.

Fig. 34 Imágenes de Instagram, "Mirrors", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 35 *This boy's in love*, *I can't get no satisfaction*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 36 "Luz traza sombra", Fernando Suárez, Cabeza con motivo de la exposición *Espacio P. 1981—1997*, Centro Cultural Dos de Mayo de Madrid, 2017.

Fig. 37 *Vivir en una casa de cristal*, Iosu Aramburu, Edificio Ostolaza, Lima, 2013.

Fig. 38 Planimetría para laberinto. *This boy's in love*, *I can't get no satisfaction*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 39 "*This boy's in love*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 40 "*The Wall*", *I can't get no (satisfaction)*, Carmelo Gabaldón, Cultura Contemporánea Centro del Carmen, 2016.

Fig. 41 *Untitled*, ROBERT GOBER, 1985, © Robert Gober, Courtesy Matthew Marks Gallery.

Fig. 42 *Matrimonio*, Elmgreen & Dragset, 2008, (<http://www.koeniggalerie.com/>), © de la fotografía Volker Döhne, © Elmgreen & Dragset and VG Bild-Kunst.

Fig. 43 "no title/no tag", Carmelo Gabaldón, 2017, *Good As You* para Papel Engomado, 2017.

Fig. 44 "Yo en los otros", Joaquín Artime, 2017, *Good As You* para Papel Engomado, 2017.

Fig. 45 "Cells", Fernando Bayona, 2015, *Good As You* para Papel Engomado, 2017.

Fig. 46 "*Pequeña propuesta paliativa. (Gracias a Adrian Piper por darme la idea)*", Pepe Miralles, 1999, *Good As You* para Papel Engomado, 2017.

Fig. 47 "Te llamaba maricón porque en realidad me gustabas", Eduardo

Hurtado, 2012, *Good As You* para Papel Engomado, 2017.

Fig. 48 "#gay," Alonso Mena, 2017, *Good As You* para Papel Engomado, 2017.

Fig. 49 "Fucking John Constable", 2017, Javi Moreno, *Good As You* para Papel Engomado, 2017.

Fig. 50 *Good As You*, Papel Engomado, 2017.

Fig. 51 *Untitled (Portrait of Dad)*, Felix Gonzalez-Torres, 1991, © de la fotografía Peter Muscato, © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

Fig. 52 "no title/no tag", *Good As You*, Papel Engomado, 2017.

Fig. 53 "no title/no tag", *Good As You*, Papel Engomado, 2017.

Fig. 54 Cartelería presentaciones, *Good As You*, Papel Engomado, 2017.

Fig. 55 #SOYMARICÓN, Carmelo Gabaldón, 2017.

Fig. 56 Installation view of *Axis Mundo: Queer Networks in Chicano L.A.*, September 9–December 31, 2017 at MOCA Pacific Design Center, courtesy of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, photo by Zak Kelley.

Fig. 57 "*Untitled*" (*It's Just a Matter of Time*), Felix Gonzalez-Torres, 1992, Cambridge Train Station, Cambridge, UK.

Fig. 58 *Every wall is a statement*, Tiago Casanova, 2016, From the Project "Gang do Cobre", 2013-17 (On going), Clérigos, Porto.

Fig. 59 PUTOCHINOMARICÓN, Chenta Tsai, 2018, NEURADS, Conociendo a Puto Chino Maricón (Capítulo CREADORXS) en You Tube (<https://youtu.be/-XVhgp1HBVo>).

Fig. 60 Fotomontajes, #SOYMARICÓN, Carmelo Gabaldón, 2017.

Fig. 61 Imágenes Instagram y Facebook, #SOYMARICÓN, Carmelo Gabaldón, 2017.

Fig. 62 #SOYMARICÓN, Carmelo Gabaldón, 2017.

8. bibliografía

ADVOCATE, (www.advocate.com) [Consulta: 15 julio de 2018].

AGUIRRE, Facundo, "Michel Foucault, una entrevista: Sexo, poder y política de la identidad", en *Los lunes al sol*, (<https://facundoaguirre.wordpress.com/2012/04/16/michel-foucault-una-entrevistasexo-poder-y-politica-de-la-identidad/#respond>), [Consulta: 12 de abril de 2017].

ALIAGA, Juan Vicente y G. CORTÉS, José Miguel, *Desobediencias: Cuerpos Disidentes y Espacios Subvertidos en el Arte en América Latina y España 1960-2010*, Madrid, Egales, 2015.

ALIAGA, Juan Vicente, "Espacios de deseo, espacios de riesgo", en ALIAGA, J.V., GARCÍA CORTÉS, J. M. y NAVARRETE, C. (ed.), *El sexo de la ciudad*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.

ALIAGA, Juan Vicente, Obra - Colección de Arte Contemporáneo La Caixa en *Obra social La Caixa*, (<https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0028/Sintitulo>), [Consulta: 10 de junio de 2018].

ALONSO MENA, (https://www.instagram.com/alo_alo_y_alo/?hl=es), [Consulta: 4 de marzo de 2016].

ANGELICA DASS, (<http://www.angelicadass.com/>), [Consulta: 22 de junio de 2018].

ARCA, (www.arca1000000.com), [Consulta: 10 de enero de 2018].

ARRANZ, David Felipe, "El amor según Barthes" en *The huffington post*, (https://www.huffingtonpost.es/david-felipe-arranz/el-amor-segun-roland_b_7019214.html), [Consulta: 18 de junio de 2015].

ARTSY, (<https://www.artsy.net/show/galerie-mitterrand-sound-digressions-spectrum>), [Consulta: 3 de Febrero de 2018].

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 2017.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 2000.

BECERRA, Mauricio, "La Biopolítica de Foucault: Un concepto esencial para comprender la sociedad contemporánea", en *OLACOM. Observatorio Latinoamericano de Comunicación*, Quito, 2017, (<http://www.olacom.org/la-biopolitica-de-foucault-un-concepto-esencial-para-comprender-la-sociedad-contemporanea/>), [Consulta: 12 de Febrero de 2017].

BIZBERG, Ilán, "Individuo, identidad y sujeto", en *Estudios Sociológicos*, Vol. VII, núm. 21, septiembre-diciembre, 1989, (<http://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/issue/view/80>), [Consulta: 8 de marzo de 2018].

Black Mirror, [Temporada 3, capítulo 1, Nosedive], Londres, Zeppotron, 2016.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2014.

BUTT, (<http://www.buttmagazine.com>), [Consulta: 10 enero de 2016].

BYUNG-CHUL, Han, *Psicopolíticas*, Barcelona, Herder, 2014.

BYUNG-CHUL, Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012.

BYUNG-CHUL, Han, *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder, 2013.

BYUNG-CHUL, Han, *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder, 2014.

BYUNG-CHUL, Han, *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2017.

BYUNG-CHUL, Han, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2015.

BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016.

BOLTANSKI, Christian, *Conversación del director con Christian Boltanski*. Con motivo de la entrega del Premio Internacional Julio González, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2015.

CELORIO, Álvaro, "La 'plumofobia' entre gays: ser homosexual sin que se note", en *El Mundo*, (<http://www.elmundo.es/papel/historias/2018/07/14/5b487391268e3eb4768b45c7.html>), [Consulta: 14 de julio de 2018].

CABLEVISION, *Magnificent Obsession: Alan Berliner. A portrait of the filmmaker and artist Alan Berliner*, (<https://youtu.be/em-dV7-s1nA>), [Consulta: 4 de diciembre de 2015].

CHIRBES, Rafael, *Pariz-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2016.

Chop Suey, [Documental], Dir. Bruce Weber, Estados Unidos, Just Blue Films Inc, 2001.

CINE GAY ONLINE, (<https://www.cinegayonline.org/>), [Consulta: 1 enero de 2015].

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA, *Héroes Caídos. Masculinidad y representación*, [Catálogo], EACC. Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002.

COMUNIDAD DE MADRID, *Espacio P. 1981-1997*, [Exposición], Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2017.

DYER, Richar, et. al, *Cine y homosexualidad*, Barcelona, Laertes, 1986.

ELIAS STORY, (<https://www.youtube.com/channel/UCoch3cSk18odYjYzjISECHg>), [Consulta: 21 noviembre de 2015].

ESPAI TACTEL, (<http://espaitactel.com/artists/eduardo-hurtado/>), [Consulta: 4 de marzo de 2016].

FAKA, (<http://www.siyakaka.com/about-1/>), [Consulta: 10 de Julio de 2018].

FUNDACIÓN TELEFÓNICA, *Big Bang Data*, [Exposición], Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2014.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA, *Rafael Lozano-Hemmer: Abstracción biométrica*, [Exposición], Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2014.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA, *Jim Campbell. Ritmos de luz*, [Exposición], Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2015.

FERNANDO BAYONA, (<http://fernandobayona.com/gallery/paragraph-175/>), [Consulta: 10 de enero de 2017].

FERNÁNDEZ, Agustín, *Nocilla Dream*, Madrid, Alfaguara, 2006.

- FERNÁNDEZ, Agustín, *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- FERNÁNDEZ, Agustín, *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- FERNÁNDEZ, Agustín, *Trilogía de la guerra*, Barcelona, Editorial Planeta S.A., 2018.
- FERNÁNDEZ, June, *10 Ingovernables: historias de transgresión y rebeldía*, Madrid, Libros del K.O., 2016.
- FERRANDIS, Miguel, "El poder de la palabra maricó" en *El Mundo*, (<http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2017/05/04/590adb76ca4741c8048b4615.html>), [Consulta: 21 marzo de 2018].
- FICAE, (<http://ficae.es/3-ficae/>), [Consulta: 23 enero de 2018].
- FOUCAULT, Michel, *La Hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal, 2005.
- Freier Fall*, [Película], Dir. Stephan Lacant, Alemania, SWR / Kurhaus Produktion, 2013.
- FUNDACIÓN MONTEMADRID, *Contando con la gente*. Neil Beloufa, [Catálogo], La Casa Encendida, Madrid, 2015.
- FUNDACIÓN MONTEMADRID, *Priority Innfiel*. Lizzie Fitch/Ryan Trecartin, [Catálogo], La Casa Encendida, Madrid, 2016.
- GARCÍA, Francisco José, *Análisis del concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan frente a la crisis del sujeto contemporáneo*, [Tesis doctoral], Barcelona, Facultat de Filosofia, Universitat de Barcelona, 2013, (https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/130921/FJGC_TESIS.pdf?sequence=1), [Consulta: 17 de mayo de 2017].
- GAY STORYLINES, (<http://gay-storylines.com/>), [Consulta: 22 de marzo de 2015].
- Getting go, the go doc project*, [Película], Dir. Cory Krueckberg, Estados Unidos, SPEAKproductions, 2013.
- Glee*, (Temporada 1-6), Dir. Ryan Murphy, Los Ángeles, 20th Century Fox, 2009.
- GUGGENHEIM BILBAO, *Bill Viola: retrospectiva*, (<https://billviola.guggenheim-bilbao.eus/obras>), [Consulta: 25 de mayo de 2018].
- GROVE, Ánxel, "Cuarenta años de experimentos artísticos con fotos Polaroid", en *20 minutos*, (<https://www.20minutos.es/noticia/1815065/0/fotos-polaroid/experimentos/artisticos/>), [Consulta: 20 junio de 2018].

Happy together, [Película], Dir. Wong Kar-Wai, Hong Kong, Block 2 Pictures / Jet Tone Production / Prénom H Co. / Seewoo Film Company, 1997.

HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual*, España, Melusina, 2009.

IVAM, "Resistencias del sur. Usos del pasado, periferias y espacios de liberación sexual" [Congreso] *Cruising the 1970s: Unearthing Pre- HIV/AIDS Queer Sexual Cultures*, Universidad de Murcia en colaboración con el Intitut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 2018.

JOAQUÍN ARTIME, (<http://joaquinartime.com/category/obra>), [Consulta: 10 de enero de 2017].

Jongens, [Película], Dir. Mischa Kamp, Holanda, Pupkin/ntr., 2014.

KÖNIG GALERIE, (<http://www.koeniggalerie.com/>), [Consulta: 19 de julio de 2018].

LLAMAS, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XX, 1998.

Looking, (Temporada 1-2), Dir. Andrew Haigh y Michael Lannan, San Francisco, HBO, 2014.

Les roseaux sauvages (Los junco salvajes), [Película], Dir. André Téchiné, Francia, IMA Films / Les Films Alain Sarde, 1999.

MADRID DESTINO CULTURA TURISMO Y NEGOCIO. *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ*, Madrid, Publicación El Porvenir de la Revuelta, 2017.

MARTÍN PRADA, Juan, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2012.

MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.

MARTÍNEZ, Beatriz, "Películas para terminar (de una vez) con el tabú de la homosexualidad 'teen'", Madrid, *El País. Tentaciones*, 2018, (https://elpais.com/elpais/2018/03/27/tentaciones/1522135661_573074.html), [Consulta, 4 de mayo de 2018].

MARTÍNEZ, José Luís, "Entrevista a /Javi Moreno", en PAC (*Plataforma de Arte Contemporáneo*), (<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-javi-moreno/>), [Consulta: 4 de marzo de 2016].

MARTÍNEZ, Ramón, *La cultura de la homofobia y cómo acabar con ella*, Madrid, Egales, 2016.

MIRA, Alberto, *De Sodoma a Chueca: una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales, 2007.

MIRA, Alberto, *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*, Madrid, Egales, 2008.

MIRA, Alberto, *El futuro, frustrado: Perspectivas sobre la infancia queer*, [Conferencia], Cátedra de Estudios Artísticos Siglos XX/XXI, IVAM, 2018.

MIRA, Alberto, Mario Casas y el hombre "depornosexual": la espectacularización erótica del cuerpo masculino en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Ediciones Complutense, Madrid, 2015.

MOCA Pacific Desing Center, *Axis Mundo: Queer Networks in Chicano L.A.*, (<https://www.moca.org/exhibition/axis-mundo-queer-networks-in-chicano-la>), [Consulta: 11 de Julio de 2918].

MOSTRA LA PLOMA, (<https://mostralaploma.org/es/>), [Consulta: 10 de mayo de 2017].

MORRISSEY, "Everyday is like sunday", en *Viva Hate* [CD], Londres, HMV, 1988.

My brother the devil, [Película], Dir. Sally el Hosaini, Reino Unido, Rooks Nest / Wild Horses Film Company, 2012.

My own private Idaho, [Película], Dir. Gus Van Sant, Estados Unidos, New Line Cinema, 1991.

NABAL, Eduardo, *El marica, la bruja y el armario*, Madrid, Egales, 2007.

NEURADS, *Conociendo a Puto Chino Maricón* (Capítulo CREADORXS) en You Tube (<https://youtu.be/-XVhgp1HBVo>), [Consulta: 12 mayo de 2018].

NONSITE, *Nonsite conversa con el artista Pepe Miralles*, (<https://vimeo.com/86311458>), [Consulta: 12 de julio de 2018].

ORTIZ, Vicente, et al., *Una propuesta escultórica: videoinstalación y videoescultura: un análisis estructural de la videoinstalación y cuatro ejercicios experimentales*, [Tesis doctoral], Valencia, Universitat Politècnica de València, 2001.

Paquita Salas (Temporada 1-2), Dir. Javier Ambrossi y Javier Calvo, España, DMNTIA (1ª Temporada) Apache Films (2ª Temporada), 2016.

PEPE MIRALLES, (<http://www.pepemiralles.com/>), [Consulta: 16 de diciembre de 2016].

PÉREZ, David. (ed.), *La certeza de lo vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2004.

PÉREZ, David, *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1997.

PÉREZ, David, *Leer lo no vivido*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2016.

PHILLIPS, Adam, *Monogamia*, Barcelona, Anagrama, 1998.

PIANETA GAY, (<https://www.youtube.com/channel/UCdR7VE9PRAuxTZlBrq15x8w>), [Consulta: 13 de diciembre de 2015].

PLACEBO, "Protège-Moi", en *Once more with feeling. Singles 1996-2004*, [DIGITAL], Londres, Virgin, 2004.

PLACEBO, "Protect me from what I want," en *Sleeping with ghosts*, [CD] New York, Astralwerks, 2003.

Plan B, [Película], Dir. Marco Berger, Argentina, Oh My Gomez! Films / Brainjaus Producciones / Rendez-vous Pictures, 2009.

PLATÓN, *El banquete o del amor*, Madrid, Aguilar, 1987.

PLAYGROUND, *Brays Efe: ningún maricón debería de casarse porque eso es una cosa muy antigua*, en You Tube (<https://youtu.be/bxEbu9X4AMI>), [Consulta: 11 de julio de 2018].

Please like me, (Temporada 1-4), Dir. Josh Thomas, Melbourne, Josh and John Productions, 2013.

Plynace Wiezowce, [Película]. Dir. Tomasz Wasilewski. Polonia: Alter Ego Films, 2013.

Pose, (Temporada 1), Dir. Ryan Murphy, New York, Fox 21 Television Studios, 2018.

REGUERO, Patricia, "Puto Chino Maricón: Lo que yo hago es la música que se escucharía en un bazar en el año 3000" en *El Salto. País valencià*, (<https://www.elsaltodiario.com/musica/chenta-tsai-puto-chino-maricon-musica-que-se-escucharia-en-un-bazar-en-el-ano-3000->), [Consulta: 15 de junio de 2018].

RTVE, Neïl Beloufa (Capítulo Metrópolis) en *RTVE.es A la carta* (<http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-neil-beloufa/3114337/>) [Consulta: 14 de noviembre de 2016].

SÁEZ, Javier y CARRASCOSA, Sejo, *Por el culo: políticas anales*, Madrid, Egales, 2011.

SILVESTRE, Ricardo, *Precedentes de las poéticas de la globalización desde el contexto artístico valenciano*, Valencia, Valencia, Editorial Universitat de València, 2013.

SMITH, Paul Julian, *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.

TATE, Room 16. Polaroids and portraits, (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/richard-hamilton/richard-hamilton-room-guide/richard-hamilton-13>), [Consulta: 20 de junio de 2010].

THE PRESETS, "This boy's in love", en *Apocalypso* [DIGITAL], Sidney, Modular, 2008.

THE ROLLING STONES, "(I can't get no) satisfaction)", en *Out of our heads* [7", 12"], California, Decca, 1965.

TIMBERLAKE, Justin, "Mirrors", en *The 20/20 Experience* [CD], California, RCA Records, 2013.

TONY OURSLER, (www.tonyoursler.space), [Consulta: 13 abril de 2017].

Transparent, (Temporada 1-4), Dir. Jill Soloway, Los Ángeles, Amazon Studios, 2014.

Un chant d'amour, [Película], Dir. Jean Genet, Francia, Nikos Papatakis, 1950.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, *Epistemologies de la prevenció del VIH-SIDA*, [Exposició], Palau de Cerveró, 2018.

VALERIA, "Felix Gonzalez-Torres y su amor por un hombre", en *Culturacolectiva* (<https://culturacolectiva.com/arte/felix-gonzalez-torres-y-su-amor-por-un-hombre/>), [Consulta: 7 de septiembre de 2017].

VICENTE, Alex, "La homosexualidad se ha convertido en un género", entrevista a Gus Van Sant en *El País*, (https://elpais.com/cultura/2016/04/21/actualidad/1461249827_328387.html), [Consulta: 25 de abril de 2017].

VIDARTE, Paco, *Ética marica*, Madrid, Egales, 2010.

VILA, Fefa. "De la memoria y el deseo a la acción" en *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ*. Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio. Madrid, 2017.

Weekend, [Película], Dir. Andrew Haigh, Reino Unido, Glendale Picture Company, 2011.

When we rise, (Temporada 1), Dir. Dustin Lance Black, Burbank, ABC Studios, 2017.

XUNTA DE GALICIA, *En Todas Partes: Políticas De La Diversidad Sexual Del Arte* [Catálogo], Centro Galego De Arte Contemporánea, 2009.

ZAFRA, Remedios, "Cuerpo, deseo y (ciber)espacio", en *#DONE2 Programa de reflexión y creación visual*, CCCB, Barcelona, 2017, (<https://youtu.be/HMleelzG444>), [Consulta: 18 de mayo de 2018].