

**Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts Sant Carles**

Programa de Doctorado en Arte:

Producción e Investigación



GENEALOGÍAS BOLLERAS

**REPRESENTACIÓN LÉSBICA EN LAS ARTES VISUALES EN
LA DÉCADA DE LOS NOVENTA EN EL ESTADO ESPAÑOL**

Tesis Doctoral presentada por:
Yolanda Franco Peña

Dirigida por:
Dra. Carmen Navarrete Tudela
Dr. Juan Vicente Aliaga Espert

Valencia, febrero de 2024

GENEALOGÍAS BOLLERAS

Representación lésbica en las artes visuales en la década de los noventa en el
Estado español

Yolanda Franco Peña

Esta tesis ha sido realizada en el marco del Programa de Ayudas para la Formación de Profesorado
Universitario FPU (FPU17/00175)

Agradecimientos

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a Carmen Navarrete y a Juan Vicente Aliaga, quienes me hicieron muy afortunada al aceptar la dirección de esta tesis y ofrecerme su apoyo durante estos años

I would like to extend my gratitude to Professor Elke Krasny for offering me the opportunity to undertake a Research Stay at the Akademie der bildenden Künste Wien in 2021.

A todxs aquellxs compañerxs de doctorado con lxs que organizamos los *Docto-Picnics* para que esta aventura fuera menos solitaria.

A mis padres que me brindaron la libertad y los medios para ser quien he querido ser y a mis hermanos por su apoyo.

Gracias a todxs por formar parte de este viaje, no sólo académico sino también personal.

Resumen

Esta tesis examina la representación de subjetividades lésbicas en el arte español durante la década de los noventa, un período marcado por la consolidación de la democracia y la influencia de la globalización. Este contexto histórico y social propició un auge en la experimentación artística y la expresión de identidades diversas, con un enfoque especial en las perspectivas feministas y queer.

Este estudio busca llenar el vacío en la literatura existente respecto a la representación lésbica, explorando las representaciones artísticas que abordan temas en torno al cuerpo, la construcción de identidades y las relaciones múltiples entre sexualidad y género.

La investigación contribuye a la reconstrucción de una genealogía de las subjetividades lésbicas en el contexto del Estado español que irrumpe con fuerza durante los años noventa, desde perspectivas teóricas, críticas, históricas y artísticas. Se realiza un análisis de la producción discursiva entre arte y sexualidad, y la influencia internacional de los discursos, teorías y prácticas artísticas que tuvieron repercusión en las artistas de esa década.

A través del análisis de cuatro casos de estudio basados en los proyectos de Cecilia Barriga, LSD, Cabello/Carceller y Carmela García, se exploran conceptos como el desarrollo de las tecnologías de la imagen en movimiento, el activismo sexo político, la performatividad y la heterotopía. Estos casos reflejan temas recurrentes entre las artistas de la década de los noventa y proporcionan una visión integral del contexto en el que estas prácticas artísticas se desarrollaron, situándolas dentro del marco cultural más amplio del movimiento lésbico español del siglo XX y su legado en estas décadas del siglo XXI.

Resum

Aquesta tesi examina la representació de subjectivitats lèsbiques en l'art espanyol durant la dècada dels noranta, un període marcat per la consolidació de la democràcia i la influència de la globalització. Aquest context històric i social va propiciar un auge en l'experimentació artística i l'expressió d'identitats diverses, amb un enfocament especial en les perspectives feministes i queer.

Aquest estudi busca omplir el buit en la literatura existent respecte a la representació lèsbica, explorant les representacions artístiques que aborden temes entorn del cos, la construcció d'identitats i les relacions múltiples entre sexualitat i gènere.

La investigació contribueix a la reconstrucció d'una genealogia de les subjectivitats lèsbiques en el context de l'Estat espanyol que irromp amb força durant els anys noranta, des de perspectives teòriques, crítiques, històriques i artístiques. Es realitza una anàlisi de la producció discursiva entre art i sexualitat, i la influència internacional dels discursos, teories i pràctiques artístiques que van tindre repercussió en les artistes d'eixa dècada.

A través de l'anàlisi de quatre casos d'estudi basats en els projectes de Cecilia Barriga, LSD, Cabell/Carceller i Carmela García, s'exploren conceptes com el desenvolupament de les tecnologies de la imatge en moviment, l'activisme sexe polític, la performativitat i la heterotopia. Aquests casos reflecteixen temes recurrents entre les artistes de la dècada dels noranta i proporcionen una visió integral del context en el qual aquestes pràctiques artístiques es van desenvolupar, situant-les dins del marc cultural més ampli del moviment lèsbic espanyol del segle XX i el seu llegat en aquestes dècades del segle XXI.

Abstract

This thesis examines the representation of lesbian subjectivities in Spanish art during the nineties, a period marked by the consolidation of democracy and the influence of globalization. This historical and social context fostered a surge in artistic experimentation and the expression of diverse identities, with a special focus on feminist and queer perspectives.

This study seeks to fill the gap in the existing literature regarding lesbian representation, exploring artistic representations that address themes around the body, the construction of identities, and the multiple relationships between sexuality and gender.

The research contributes to reconstructing a genealogy of lesbian subjectivities in the context of the Spanish State that burst forth strongly during the nineties from theoretical, critical, historical, and artistic perspectives. An analysis is conducted of the discursive production between art and sexuality and the international influence of discourses, theories, and artistic practices that impacted the artists of that decade.

Through the analysis of four case studies based on the projects of Cecilia Barriga, LSD, Cabello/Carceller, and Carmela García, concepts such as the development of moving image technologies, sex-political activism, performativity, and heterotopia are explored. These cases reflect recurring themes among artists of the nineties and provide a comprehensive view of the context in which these artistic practices developed, placing them within the broader cultural framework of the Spanish lesbian movement of the 20th century and its legacy in these decades of the 21st century.

Índice

Introducción.....	13
Antecedentes y estado de la cuestión.....	14
Preguntas de investigación.....	18
Hipótesis y objetivos.....	19
Metodología.....	19
Estructura del trabajo.....	27
I Contexto artístico en los años 90.....	33
Contexto político-cultural del Estado español en la década de los ochenta y noventa.....	33
La Generación de los noventa.....	39
* Archivo de proyectos expositivos.....	63
II Movimiento lésbico en el Estado español.....	73
Introducción.....	73
Década de los setenta y ochenta: Los frentes de liberación y el movimiento feminista.....	75
Década de los noventa: Lesbianismo reformista o lesbianismo queer.....	83
* Archivo del movimiento lésbico en el Estado español.....	89
III Representación del cuerpo lesbiano.....	107
Introducción.....	107
Parte I Régimen de la representación del cuerpo lesbiano.....	108
Parte II La representación desde el sujeto lesbiano.....	127
* Archivo de la producción artística.....	161
IV Encuentro entre dos reinas (1991): Cecilia Barriga y el cine de Hollywood ...	181
Teoría Fílmica Feminista.....	183
Videoarte.....	187

Found footage	191
La espectadora lesbiana	195
La cinefilia lésbica en el contexto del vídeo lésbico independiente de la década de 1990	198
Las estrellas de Hollywood en el contexto de la creación de genealogías lésbicas	209
La construcción de la masculinidad en el contexto de la cultura cinematográfica de Hollywood	210
V <i>Es-cultura lesbiana (1994): LSD y el activismo sexopolítico</i>.....	219
Introducción.....	219
<i>Es-cultura lesbiana (1994)</i>	224
Activismo contra el sida	234
El fanzine como medio de expresión queer.....	241
VI <i>Bollos (1996): Cabello/Carceller y la performatividad</i>.....	245
Introducción.....	245
<i>Bollos: La performatividad del lenguaje</i>	247
La performatividad de Judith Butler y la teoría de los Actos del habla de John L. Austin.....	253
La performatividad de género y la masculinidad en el videoarte lesbo-queer en el contexto español de la década de los noventa y principios de los dos mil	256
Arquitecturas de género en Cabello/Carceller	269
VII <i>Chicas, deseos y ficción (1998): Carmela García y la heterotopía</i>.....	273
Espacios de <i>cruising</i>	288
El archivo como heterotopía.....	291
Entre la utopía y el gueto	295
* Archivo de publicaciones.....	303
Conclusiones	329
Conclusions	339
Bibliografía	349
Índice de figuras.....	373

Introducción

La dificultad de elaborar una genealogía lesbo-feminista en la historia del arte, planteada por teóricas como Laura Cottingham (1996), es un reflejo de la lucha continua por la visibilidad y reconocimiento dentro del canon artístico. No obstante, en los últimos años se han realizado una serie de investigaciones que abordan esta cuestión de una manera más o menos directa.

En este contexto, la presente tesis doctoral, desarrollada en Valencia en un momento de creciente interés por propuestas culturales con enfoque feminista/queer, busca contribuir a este diálogo en permanente evolución. La programación museográfica reciente en los principales museos y centros de arte en España refleja un cambio significativo hacia la inclusión y la diversidad, evidenciando una mayor apertura hacia las expresiones artísticas que abordan temas de género y sexualidad.

El marco conceptual de esta investigación incorporará estudios relacionados con la teoría queer y los estudios feministas sobre la sexualidad. El propósito fundamental de este estudio es elaborar un relato historiográfico sobre la representación de la sexualidad lésbica en las artes visuales durante la década de los noventa en España.

Con el objetivo de aportar una nueva perspectiva a la comprensión de la sexualidad lésbica en el arte contemporáneo, este trabajo se propone analizar la intersección entre arte, activismo y vida cotidiana, explorando cómo las artistas bolleras y feministas han utilizado el arte como medio de expresión, resistencia y testimonio de una identidad indómita.

Antecedentes y estado de la cuestión

Para contextualizar adecuadamente el marco de esta investigación y señalar las lagunas en la literatura existente, es esencial observar cómo en la década de los noventa se llevaron a cabo diversas prácticas culturales impulsadas por artistas, teóricas y activistas con una perspectiva feminista y queer. Aunque se han producido numerosas publicaciones sobre estas prácticas, existe una brecha en la literatura que justifica la necesidad de ampliar el estudio, particularmente en lo que respecta a la representación de las subjetividades lésbicas.

La década de los noventa marcó un período de efervescencia y transformación en el contexto artístico de España, especialmente en las representaciones feministas y queer. Esto se debe a varios factores clave que caracterizaron este momento histórico:

En primer lugar, los años noventa fueron testigos de significativas transformaciones sociales y políticas en España. La consolidación de la democracia, junto con la apertura a influencias culturales globales debido a la globalización y el crecimiento económico, crearon un entorno propicio para la experimentación y la expresión artística.

En segundo lugar, este período presenció un resurgimiento y fortalecimiento de los movimientos feministas y queer, que desafiaban las normas de género tradicionales y promovían la igualdad y la diversidad sexual. El arte se convirtió en un medio poderoso para estos movimientos, permitiéndoles expresar sus ideas y provocar debates públicos.

Además, las instituciones culturales y artísticas comenzaron a reconocer y respaldar exposiciones que presentaban perspectivas feministas y queer. Todo esto, en combinación con un creciente diálogo con tendencias internacionales que incorporaban y respondían a movimientos y discursos globales, dio forma a la década de los noventa en el Estado español como un período de efervescencia y de surgimiento de muchas propuestas particularmente en lo que respecta a la expresión artística

Para una comprensión más profunda del contexto artístico en España durante la década de los noventa, es crucial explorar los cambios sociales y políticos de la época, los eventos expositivos clave y las influencias teóricas que definieron este período crucial en la historia del arte español.

Estos movimientos encontraron en el arte un medio fundamental para la expresión y el debate. Durante esta década, se produjeron exposiciones que desempeñaron un papel crucial en la construcción de una historiografía del arte

feminista en España. Un ejemplo destacado fue la exposición *100%*, comisariada por Mar Villaespesa en 1993, que marcó un hito al ser la primera exposición feminista de la década. Le siguieron otras muestras importantes que presentaron obras bajo una perspectiva feminista y de cuestionamiento de las identidades LGTB.

Estas exposiciones no solo dejaron su huella en el arte de la época, sino que también sentaron las bases para futuras discusiones y estudios. El inicio del siglo XXI continuó explorando temas similares, reflejando un desarrollo y cuestionamiento teórico y visual de gran calado, generando debates sobre el cuerpo, la identidad y la sexualidad desde una perspectiva feminista y LGBTQ crítica.

Numerosas publicaciones han contribuido a la comprensión de este contexto. Destaca el catálogo de exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013), editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, que incluye textos de otras autoras que aportan valiosos puntos de vista sobre las prácticas estudiadas en esta tesis. Esta publicación, junto con muchas otras, sirve como punto de partida para la búsqueda de una genealogía de estas prácticas.

Además de las publicaciones, se han realizado estudios desde diversas disciplinas, como la sociología y la antropología, que han ofrecido valiosas contribuciones a la investigación sobre el movimiento lésbico en el Estado español. Esto se puede observar en el archivo incluido en la tesis, denominado "Archivo de publicaciones", que se encuentra después del capítulo siete.

Asimismo, destacan diversas publicaciones de Juan Vicente Aliaga publicadas en 1997 como *¿Existe un arte queer en España?* (1997b), donde vincula la noción de lo queer a la práctica artística. Por otra parte, destaca la publicación de *Bajo vientre* (Aliaga, 1997a), donde se habla de prácticas artísticas que abordan la cuestión lésbica como Nicole Eisenman, LSD, G.B. Jones, The Lesbian Avengers, Del LaGrace Volcano, Catherine Opie.

En el mismo año, se llevó a cabo el seminario/taller internacional *Sólo para tus ojos: El factor feminista en el arte*, un evento de referencia para explorar las relaciones entre el arte y las teorías feministas, algo escaso en el panorama artístico español de ese momento como así indican diferentes autoras (Garbayo-Maeztu, 2020; C. Navarrete et al., 2005; Trafí-Prats, 2012).

En cuanto a textos que abordan una serie de propuestas artísticas vinculadas a la representación de sexualidades no normativas y, en particular, el lesbianismo, destaca el texto de Juan Albarrán, *Representaciones del género y la sexualidad en el arte*

contemporáneo español (2007), que plantea tres líneas de investigación que desarrollan diferentes artistas en un intento de plantear la sexualidad más allá del rígido binarismo hombre / mujer, hetero / homosexual, masculino / femenino. También es importante el libro que coordina Lucas Platero *Lesbianas. Discursos y representaciones* (2008b), que es un libro pionero en el conjunto de estudios de género que da voz al colectivo de lesbianas, mediante la suma de una serie de textos que abordan la historia reciente del lesbianismo en el Estado español. En especial cabe destacar el capítulo sobre la representación de las lesbianas en las artes visuales, *Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo* (Norandi, 2008). Véase también otras publicaciones que trabajan en esta misma línea como la compilación de Meri Torras, *Accions i reinventions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombat de segle XX-XXI* (2011); los resultados del congreso *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas* (Sentamans & Tejero, 2010); el recorrido de fotografía y feminismo que lleva a cabo Laura Torrado, *Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)* (2012); el artículo de Yera Moreno, *Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista* (2014), sobre un conjunto de trabajos de diferentes artistas contemporáneas que abordan la producción del deseo en el imaginario feminista; el libro *Desobediencias* (Aliaga & García Cortés, 2014) que se centra en la producción artística que ha emergido de América Latina y de España y que incluye un análisis de la artista Carmela García en relación con la forma en la que muestra cómo las mujeres lesbianas ocupan y transforman los espacios públicos.

Recientemente se han publicado artículos de investigación y conferencias que abordan el escenario político y cultural en relación con las prácticas queer-feministas como *Prácticas artísticas queer en el contexto valenciano de los años 90: de la práctica invisibilidad al (breve) entusiasmo* (2019) de Jesús Martínez Oliva; *Prácticas políticas y expresiones culturales queer-feministas: modos de hacer y pensar a (la España de) la década de los noventa* (2020), una conferencia de Fefa Vila donde analiza el contexto político-cultural a finales de los ochenta y, en concreto, en España en la década de los noventa; asimismo destaca la conferencia *Revolverse con lo queer en los 90* (Vila, 2022), donde contextualiza el periodo en que surgen concretamente los colectivos LSD y La Radical Gai.

En la última década, ha habido un un creciente interés académico en las áreas de género, sexualidad y representación artística. Este interés se refleja en la amplia gama de tesis doctorales presentadas sobre el tema en el Estado español. Entre ellas, la investigación de Andrea Corrales en 2023, *Por la imagen pornográfica. Infraestructuras, materialidades y corpo*realidades desde la perspectiva de sus trabajadoras*, donde aborda cuestiones relacionadas con la sexualidad y los Gay & Lesbian Studies. De forma similar, Beatriz Higón, en 2022, ofrece un análisis

estético y político sobre las prácticas artísticas transfeministas en España, con un enfoque particular en el trabajo de 20 años del colectivo O.R.G.I.A, subrayando la intersección de lo político, lo afectivo y lo visual en sus obras.

Por otro lado, Leticia Rojas Miranda, en 2021, compara las narrativas políticas trans y lesbianas entre España y Ecuador, mientras que Bárbara Ramajo presenta *Desbordar el cuerpo lesbiano: sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas*, profundizando en cuestiones relativas a las estructuras del armario. Ese mismo año, Joaquín Artime se enfoca en un estudio sobre la escritura en el arte, *Palabras, palabras, palabras. Análisis del uso de la escritura en la obra artística a través de cinco casos de estudio*, vinculándolo a prácticas queer.

Azucena Vieites, en 2019, examina las prácticas artísticas low-fi en el País Vasco entre 1985 y 2005, destacando el trabajo del colectivo Erreakzioa-Reacción. Ese mismo año, Francina M. Ribes Periclàs investiga la representación lésbica en el cine comercial en *Absència i excés: la lesbiana assassina en el cinema comercial contemporani*. Pau López, en 2018, explora el movimiento gay, lesbiano y trans valenciano en *El rosa en la senyera*, mientras que Elia Torrecilla aborda el concepto de flâneur en contextos, incluyendo en su tesis doctoral un artículo sobre las Flâneuses y Las Sinsombrero.

Entre otros trabajos destacados se encuentran la tesis doctoral de Elina Norandi, *Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff* (2018), la tesis *Espacio doméstico, cuerpo domesticado* de Estibaliz Sádaba en 2017 y la exploración del homoerotismo en la fotografía por Javier Moreno en 2016, bajo el título *Eromenofilia*. Diego Marchante, en 2015, aporta una visión crítica sobre el transfeminismo en *Transbutch: Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*, el mismo año en que Anxela Caramés discute las prácticas curatoriales feministas en España en *Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013)*.

La década anterior también aportó contribuciones significativas, como *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo* de Maite Garbayo Maeztu en 2014 y estudios sobre el apropiacionismo, por Helena Cabello en *Apropiacionismo: autoría y género en el discurso artístico postmoderno* (2012) y por las prácticas artísticas feministas en los años setenta, por Ana Carceller en su tesis *Estéticas feministas en los años 70* (2012). Asimismo, Carmen G. Muriana en 2014 reflexiona cuestiones relativas al sexo, género y sexualidad en *Esther Ferrer, la (re)acción como leitmotiv*.

Finalmente, investigaciones anteriores, como la de Gerard Coll-Planas en 2009 sobre construcciones discursivas de género y sexualidad, o la de Lourdes Santamaría Blasco (2008) en *Figuras del exceso y políticas del cuerpo* (2008), la de

Virginia Villaplana, *Nuevas Violencias de género: Arte y Cultura Visual* (2008) y la tesis de Gracia Trujillo en 2007 sobre el movimiento lesbiano en España (*Identidades y acción colectiva un estudio del movimiento lesbiano en España, 1977-1998*), junto con el trabajo de María Laura Rosa, *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* (2006), Daniel Tejero Olivares con *El quehacer artístico como una búsqueda y/o reivindicación de una identidad gay* (2003) y Olga Viñuales con *Identidades lésbicas* (1999) demuestran el interés y la evolución del estudio sobre género, sexualidad y arte a lo largo de los años, marcando un camino hacia una comprensión más profunda de estas complejas intersecciones.

Han sido numerosas las publicaciones y los trabajos académicos los que han continuado abordando estas cuestiones en la última década. A pesar de este interés significativo, ninguno de los estudios previos ha investigado de manera tan específica la relación entre las prácticas artísticas y las subjetividades lésbicas en el Estado español durante la década de los noventa. Esto subraya la relevancia y la necesidad de la presente investigación.

Preguntas de investigación

Entre las preguntas clave que esta investigación busca responder se incluyen:

- ¿Cómo se ha representado las subjetividades lésbicas en las artes visuales en el Estado español?
- ¿Cómo se desarrolla el movimiento lésbico en España tras la dictadura franquista?
- ¿Supone la década de los noventa un resurgimiento y planteamiento poderoso en las prácticas y teorías artísticas?
- ¿Cuáles son las principales artistas que han representado las subjetividades lésbicas en España durante los años noventa?
- ¿Cuál era el contexto político-cultural en la década de los noventa en España?
- ¿Cómo se ha representado la sexualidad lésbica en general, tanto en la práctica artística como en otros medios de representación visual?
- ¿Qué conceptos son los más relevantes en la producción artística española en relación con la representación de las subjetividades lésbicas?

Esta investigación pretende arrojar luz sobre un período crucial en la historia del arte español y la representación de las subjetividades lésbicas.

Hipótesis y objetivos

La hipótesis postula que la década de los noventa se configura como un período propicio para el desarrollo de prácticas relacionadas con la construcción de subjetividades lésbicas, y que este contexto influye en las manifestaciones artísticas contemporáneas.

Teniendo en cuenta que han salido a la luz escritos en capítulos de libros, catálogos, artículos de revistas que recogen parte de la historia de las subjetividades lésbicas en el Estado español, se puede confirmar que hasta la fecha no hay ningún estudio que haya sistematizado y organizado esta cuestión. Por ello, el objetivo principal de esta investigación es contribuir a la reconstrucción de una genealogía de las subjetividades lésbicas en el ámbito de la teoría, la crítica, la historia y el arte en el Estado español durante la década de los años noventa del siglo XX.

Así pues, se pretende iniciar una posible cartografía de la producción discursiva de arte y sexualidad en el Estado español, que pueda contribuir a ampliar los estudios que existen sobre estos cuestionamientos, siendo así el principal objetivo general de esta investigación. Se ha tenido en cuenta y así lo refleja esta tesis la influencia extranjera en la construcción del discurso de las subjetividades lésbicas en la producción artística española. Para ello, se evaluarán las aportaciones foráneas, fundamentalmente del contexto anglosajón, para establecer similitudes entre los proyectos artísticos.

Para llevar a cabo esta investigación, se han planteado diversos objetivos específicos de investigación en función de los temas a tratar. El primer objetivo específico es revisar cuál era la situación de la política cultural en España en la década de los noventa. El segundo objetivo es revisar los hitos más relevantes del movimiento lesbiano en el Estado español desde sus inicios tras el fin de la dictadura hasta la década de los noventa. El tercer objetivo se basa en comprender cómo ha sido históricamente el sujeto lésbico representado a nivel general. El cuarto objetivo es analizar diferentes obras realizadas en los noventa y compararlas entre sí a la vez que se vinculan con diferentes conceptos teóricos relacionados con el movimiento feminista y queer.

Metodología

Para la realización de esta tesis doctoral, se va a emplear un "enfoque metodológico mixto e interdisciplinario", que combina técnicas de investigación histórica, análisis cualitativo, estudios interdisciplinarios y documentación visual

para un análisis exhaustivo y contextualizado de la representación lésbica en el arte español de los años noventa.

Esta metodología mixta incluye una metodología archivística, en el que se hace uso de fuentes primarias como exposiciones artísticas, revistas y periódicos para reconstruir el contexto histórico y cultural. Para ello, se ha hecho una recopilación, análisis e interpretación de documentos y materiales históricos, como son los catálogos expositivos y los textos publicados en los noventa.

También se ha empleado una metodología cualitativa puesto que se ha entrevistado a alguna de las artistas, para poder comprender algunos de los proyectos objeto de este análisis, sus opiniones y motivaciones. Además, se ha empleado un enfoque Interdisciplinario, sugerido por la integración de teorías y metodologías de estudios de género, sociología y estudios culturales. Este enfoque permite analizar la representación lésbica en el arte desde varias perspectivas académicas, enriqueciendo así la comprensión del tema. Por último, se ha hecho uso de un análisis comparativo y contextual, puesto que se ha realizado un análisis y comparación de la producción artística realizada en el contexto del Estado español, respecto a otros contextos internacionales. Este método ayuda a situar las observaciones dentro de un marco más amplio de tendencias artísticas y culturales globales.

Fuentes

Esta investigación se inició a finales de 2017 y se ha desarrollado principalmente a partir de la revisión de libros y ensayos recopilados de diversas fuentes documentales. En la búsqueda de fuentes para una tesis doctoral de estas características ha sido importante adoptar un enfoque exhaustivo y multifacético. Se ha visitado bibliotecas universitarias y especializadas en arte, como las de Facultad de Bellas Artes de la UPV, bibliotecas especializadas como la biblioteca del IVAM y la Biblioteca de la Dona (GVA), así como archivos personales y archivos de colectivos activistas, como el LAMBDA Valencia, el Archivo de la Casa de la Dona o el archivo austriaco queer QWIEN al que se pudo acceder durante la Estancia de investigación en 2021.

Se ha hecho uso de bases de datos académicas como Google Scholar o Dialnet, que proporcionan acceso a artículos de revistas, libros, tesis y artículos importantes para la investigación. Además, se ha analizado las colecciones de diferentes museos que conservan obra de las artistas analizadas en esta tesis y que han publicado catálogos de interés para la investigación.

También se ha buscado revistas de arte y publicaciones culturales de los años noventa que proporcionan un contexto y muestran cómo se percibía y discutía la

representación lésbica en el arte en ese momento. Por otro lado, ha sido muy relevante la asistencia a conferencias y seminarios sobre arte contemporáneo, estudios de género, y temas relacionados. Estos eventos no solamente han proporcionado información relevante sino también han permitido generar intercambios con otras investigadoras.

Por último, vale la pena destacar el recurso en línea que facilita el acceso a algunos libros disponibles en Open Library de The Internet Archive. Esta plataforma ha sido de gran ayuda para recopilar información, por ejemplo, de la obra de Cecilia Barriga, que tuvo un gran impacto a principios de los años noventa en los Estados Unidos. Muchos de los libros que recopilaban su trabajo están descatalogados, pero se han podido consultar de forma digital en esta plataforma.

La observación participante

La observación participante ha sido empleada en la elaboración de esta tesis, utilizando un enfoque cualitativo a través del método de observación participante. Este método se caracteriza por la obtención de información a partir de un contacto directo con el fenómeno objeto de estudio. En este caso, la observación participante puede ser descrita como no buscada, ya que en muchos de los casos se llevó a cabo antes de la matriculación en el Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación. La participación en varios talleres dirigidos por reconocidas artistas formó parte de esta observación. En primer lugar, se participó en el taller *Bailar El género en disputa*, dirigido por las artistas Cabello/Carceller, como parte del Programa de Artes Visuales Madrid 45/Línea3, organizado por la Comunidad de Madrid y realizado en la Sala El Águila en 2015. En este mismo programa se participó en otros talleres como el de Esther Ferrer, *Teoría y práctica de la performance* (2015), e Itziar Okariz, *B-A (el sentido inverso)* (2016), que pertenece a la generación de los noventa.

Se volvió a asistir a un taller de Cabello/Carceller en 2016, titulado *Pregunta y habla*, con motivo de su exposición en el IVAM, *Lost in Transition. Un poema performativo* (2016). También se ha participado en otros encuentros con otras artistas que abordan cuestiones relevantes para esta tesis como Ana Navarrete y Javier Codesal.

Además, se participó en algunos talleres vinculados a *El porvenir de la revuelta* (2017) y se asistió a la proyección del documental *Cárceles Bolleras*, lo que permitió conocer a personas que trabajan en cuestiones relacionadas con esta tesis.

La participación no se limitó solo a talleres, sino que también incluyó la colaboración en la organización de mesas de trabajo y eventos, tales como *La*

práctica artística en colectivo desde una perspectiva feminista (2017) con Art al Quadrat y O.R.G.I.A y *Cuerpos (des)regulados. Práctica artística y disidencias políticas* (2018), donde intervinieron Miriam Solà, Xosé M. Buxán, y Gracia Trujillo quienes trabajan con archivos queer. También se participó en un taller dirigido por Carmela García en 2017 en la UPV, denominado *Talleres del IVAM. Interrelacionar memoria, identidad y espacio*, que permitió conocer de primera mano el proceso de trabajo de la artista. Por otra parte, la asistencia a la conferencia *Revolve con lo queer en los 90: sin futuro, sin esperanza, pero con LSD y la Radical Gai*, organizada por La Cátedra Institucional de Estudios Artísticos Annetta Nicoli, fue impartida por Fefa Vila, lo que permitió conocer surgimiento del colectivo LSD, analizado en esta tesis.

Esta experiencia de observación participante proporcionó un conocimiento previo sobre estas artistas y su obra, en muchos casos antes de iniciar la investigación formal. Este conocimiento basado en la experiencia no solo facilitó el desarrollo de la tesis, sino que también permitió establecer contactos con las artistas posteriormente para llevar a cabo las entrevistas necesarias para el trabajo.

Proceso

Después de analizar el estado de la investigación existente e identificar una brecha en la literatura, se optó por abordar el tema de la representación de las subjetividades lésbicas en la práctica artística durante la década de los noventa en el contexto del Estado español.

Es importante tener en cuenta que esta investigación se centra en una generación que no corresponde en edad a la autora de esta tesis. Se trata de una generación que ha sido pionera en abrir nuevas perspectivas para generaciones posteriores en temas relacionados con el cuerpo, el feminismo, el lesbianismo queer y otras cuestiones relevantes. Por esta razón, resulta particularmente interesante. Esta propuesta devino necesaria como un punto de inflexión importante del cuestionamiento de la representación lésbica en un periodo y contexto donde empezaron a surgir con fuerza ciertos planteamientos que parecen relevantes para trazar una genealogía y memoria de estas prácticas artísticas.

Al comenzar esta investigación, se encontró una gran cantidad de obras de artistas, nacidas a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, que destacaron profesionalmente en la década de los noventa. Toda esta información encontrada permitió crear un mapa de las prácticas artísticas consideradas relevantes para el estudio de esta tesis.

Es importante destacar que se tomó la decisión de limitar el estudio exclusivamente a la década de los noventa y no extenderlo a los años dos mil. Esta

decisión se basó en el interés particular por cómo habían surgido estos planteamientos en un contexto poco estudiado donde surgen planteamientos muy novedosos respecto a la representación y los conceptos teóricos que se desarrollan en la tesis. Los años 90 significan un cambio de ciclo muy importante para entender las siguientes décadas del siglo XXI. En cuanto a los planteamientos identificados, se observa una expansión de estos que justificaría un análisis más exhaustivo en temas relacionados con el transfeminismo, cuestiones queer/cuir y decoloniales que podrían ser objeto de otra tesis doctoral.

A continuación, se va a exponer el procedimiento de identificación de los trabajos artísticos que van a ser objeto de estudio de esta investigación y que constituye la estructura de esta tesis. Como se ha indicado, el análisis de los antecedentes y el estado de la cuestión permitió identificar una serie de artistas, exposiciones de grupo e individuales que se consideraron representativas del periodo en estudio.

Una vez que se estableció una lista de artistas relevantes, se procedió a crear un archivo que recopilaba todas las obras realizadas por cada artista a lo largo de su carrera, independientemente de si estas obras se enmarcaban en el período de estudio. Este archivo se organizó en cuatro secciones distintas: la fecha de producción de cada obra, el título de la obra, el concepto subyacente en la obra y las posibles relaciones con las obras de otras artistas. Esta estructura facilitó el análisis de si los intereses conceptuales de las obras variaban a lo largo del tiempo y si existían coincidencias temáticas tanto entre las propias artistas como con otras artistas que trabajaban fuera de España. Una premisa latente en este enfoque es que las artistas pueden haberse visto influenciadas por el trabajo de otras artistas en diferentes contextos, y plantear destacar estas relaciones se vuelve esencial para comprender de manera integral la trayectoria profesional de muchas de ellas.

Los conceptos que se observaron incluyeron la reinterpretación de espacios heteronormativos, la performatividad, el cuestionamiento de la masculinidad, el activismo sexo político, el VIH-sida, la autodenominación frente al insulto, la lesbofobia, la ficción (utópica), la construcción de genealogías, el apropiacionismo, el archivo y registro, las subculturas, la imagen de la mujer estereotipada, entre otros. Es importante señalar que la elaboración de este archivo conceptual fue un proceso continuo que se llevó a cabo a lo largo de varios años, en concordancia con el avance de la investigación. Este archivo de investigación se convirtió en una herramienta fundamental para definir la estructura posterior de la tesis. En los capítulos que se refieren a los casos de estudio, se hace referencia al título de una obra y se establece una relación con un concepto, lo que refleja el trabajo previo realizado en esta etapa.

La razón detrás de la elección de cuatro casos de estudio radicó en la observación de que, al analizar los diversos conceptos y preocupaciones presentes en los proyectos de estas artistas en la década de los noventa, surgieron cuatro cuestiones clave que se repetían en diferentes obras. Estas cuestiones se relacionaban con las tecnologías de la imagen en movimiento, el activismo sexo político, la performatividad y la heterotopía. Otros temas de interés, como el archivo y la construcción de genealogías, se integraron en los conceptos previamente mencionados.

Es importante destacar que, aunque la trayectoria artística de todas las artistas revela un interés diverso en diferentes conceptos y cuestiones, la selección de obras específicas se realizó considerando que ejemplificaban de manera destacada un concepto particular. Esta elección permitió establecer conexiones posteriores tanto con otras obras de la misma artista como con obras de otras artistas que también se abordan en la tesis.

De esta forma, la estructura de esta tesis doctoral se ha diseñado siguiendo un enfoque rizomático, inspirado en el concepto de rizoma desarrollado por los filósofos postestructuralistas Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Mil Mesetas* (1988). Este enfoque se caracteriza por su naturaleza descentralizada y no jerárquica, en contraste con las estructuras tradicionales y lineales.

El concepto de rizoma se origina en la botánica, donde se refiere a un tallo subterráneo que se extiende horizontalmente, generando raíces y brotes en sus nodos. Al aplicar esta idea a la organización del conocimiento, el rizoma se opone a las estructuras jerárquicas y lineales presentes en el pensamiento arbóreo, donde la organización es claramente definida.

La estructura rizomática de esta tesis se manifiesta en su proceso de desarrollo, que es flexible y adaptable, incorporando nuevos elementos y direcciones según sea necesario. A pesar de que en apariencia podría seguir una estructura jerárquica tradicional que incluye todos los elementos académicos esperados en una tesis doctoral, es importante destacar las interconexiones que se establecen entre los cuatro casos de estudio. Similar a un rizoma, cualquier punto en estos capítulos puede estar relacionado con otro capítulo, lo que refleja la ausencia de una jerarquía definida. Esto implica que la interpretación de este conocimiento en los capítulos que se presentan no es más que un punto de vista de una multiplicidad de perspectivas posibles. En consecuencia, esta tesis ofrece una visión de la cuestión de la representación lésbica en las artes visuales de la década de los noventa, no obstante, se podría reformular de múltiples maneras.

La implementación de un enfoque rizomático en la estructura de una tesis doctoral es un proceso complejo. Sin embargo, para facilitar la comprensión, se han incluido archivos elaborados en el cuerpo de la tesis, actuando como elementos de conexión entre los capítulos. Por ejemplo, el primer archivo, situado tras el capítulo I, se centra en proyectos expositivos de interés, tanto internacionales como estatales, relacionados con el objeto de estudio. Inicialmente, este archivo incluía todas las exposiciones individuales en las que las artistas seleccionadas habían participado, pero debido al volumen de información, se decidió limitarlo a las exposiciones colectivas para facilitar su lectura.

Un segundo archivo se encuentra entre el capítulo II y III y aborda el desarrollo del movimiento lésbico español desde la promulgación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1970 hasta 1999. Este archivo se presenta en forma de una cronología que documenta la creación de diversos grupos a lo largo de los años, junto con la evolución de las leyes y las actividades como jornadas y manifestaciones organizadas por estos grupos. Para evitar que este archivo fuera excesivamente extenso, se han empleado siglas para los nombres de los diferentes colectivos y organizaciones, cuyos significados se encuentran al final del archivo.

Un tercer archivo se encarga de mostrar la producción artística tanto a nivel estatal como internacional relacionada con la representación lésbica. Este archivo se ubica entre el capítulo III y los cuatro casos de estudio, desempeñando un papel crucial al establecer un puente entre lo que está ocurriendo en el ámbito internacional y la producción artística de las artistas que desarrollan su obra en el contexto español. Es importante señalar que el archivo de producción artística presentado en las páginas de esta tesis es una versión simplificada del archivo original con el que se trabajó. El archivo original contenía una descripción más detallada de cada obra, además de incluir el año de producción, el título, la autora, una descripción de la obra, el medio utilizado, una imagen de esta y, quizás lo más relevante, un listado bibliográfico que hacía referencia a la obra en cuestión.

Por último, se añade un archivo que recopila diversas publicaciones, como libros, artículos, catálogos de exposiciones, etc. Este archivo abarca tanto publicaciones relacionadas con el ámbito artístico como aquellas que se centran en la teoría sobre el lesbianismo y su representación, además de las publicaciones vinculadas al movimiento lésbico. La información se encuentra organizada en dos columnas. Cabe mencionar que en su forma original, este archivo estaba segmentado en diversas categorías, que incluían publicaciones sobre exposiciones realizadas en la década de los noventa en España, publicaciones de carácter feminista o queer, publicaciones relacionadas con los movimientos LGBTQ en España, publicaciones sobre la representación del cuerpo lesbiano, publicaciones sobre teoría o historia

del lesbianismo, publicaciones sobre artistas internacionales que abordaron la temática lesbiana y publicaciones específicas sobre las artistas objeto de estudio en esta tesis.

En la sección dedicada a las fuentes bibliográficas relacionadas con las artistas objeto de estudio, se optó por no segmentar la bibliografía de cada artista, basándose en la consideración de que existen obras bibliográficas que contienen información relevante sobre el trabajo de múltiples artistas. Además, se incluyeron secciones más breves que abordan publicaciones sobre el arte y el VIH-sida, publicaciones relacionadas con las lesbianas y la literatura, así como publicaciones sobre teoría del cine feminista, que contribuyeron a contextualizar específicamente la obra de Cecilia Barriga.

Se debe esclarecer que la elaboración de estos archivos ha sido fundamental para el progreso de esta investigación. Dada la amplitud de la revisión bibliográfica llevada a cabo para un proyecto de esta naturaleza, la capacidad de organizar estas lecturas ha aportado una considerable eficiencia al desarrollo del estudio. Resulta relevante destacar que, aunque la elaboración de este archivo constituye un paso fundamental para el inicio de la redacción de la tesis, ya que proporciona una visión general del estado actual de la investigación, no debe considerarse como una acción que tiene lugar puntualmente al inicio de la investigación. Es esencial tener en cuenta que constantemente se publican nuevos estudios y que las propias artistas objeto de esta tesis continúan activas, lo que implica la posibilidad de que generen nuevas obras que puedan ser relevantes para relacionar con su producción artística de la década de los noventa. El archivo de publicaciones que se presenta en estas páginas es una versión simplificada del archivo original con el que se trabajó para la elaboración de esta tesis.

Esta tesis refleja la estructura de los archivos que se han creado a lo largo del proceso de investigación. En consecuencia, siguiendo la idea del rizoma, ha experimentado modificaciones estructurales a medida que la propia estructura del archivo ha crecido y evolucionado. Por lo tanto, si esta tesis no se diera por concluida en 2024, el archivo en el que se basa este texto seguiría desarrollándose y expandiéndose de manera horizontal, dando lugar a nuevas conexiones y perspectivas sobre el mismo objeto de estudio. En última instancia, esto implicaría que la tesis en sí misma sería diferente.

Con el fin de ofrecer una perspectiva comprensible para futuros doctorandos interesados en llevar a cabo una tesis doctoral de naturaleza similar, es importante señalar que en su conjunto se han incorporado más de 1150 referencias bibliográficas en el archivo completo. Sin embargo, es crucial distinguir entre la creación del archivo bibliográfico y la lectura efectiva de los textos. Estas son dos

actividades distintas que han avanzado de manera simultánea a lo largo del proceso de redacción de la tesis. La lectura de textos conduce a la identificación de nuevas obras que pueden ser incluidas en la tabla bibliográfica, lo que subraya la naturaleza dinámica y rizomática de esta tarea a lo largo del desarrollo de la investigación.

Estructura del trabajo

La presente tesis doctoral se estructura en dos secciones fundamentales. La primera parte se compone de tres capítulos, mientras que la segunda parte se extiende a lo largo de cuatro capítulos. Los tres capítulos iniciales se erigen como los cimientos que sustentan la base teórica e histórico-social, proporcionando un contexto para los cuatro capítulos posteriores. En la segunda parte, se analizan diversos proyectos artísticos que se entrelazan con conceptos que han sido de interés para las artistas de la década de los noventa.

En el primer capítulo pretende definir el contexto artístico español en la década de los noventa. En primera instancia, se plantea cuál es el contexto político-cultural en el momento, enfatizando los hitos más sobresalientes acaecidos en 1992, así como la creación de nuevos museos en el Estado a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa. Además, se hace una revisión de las exposiciones de mujeres que se mostraron durante los noventa y se analiza de qué forma estaban vinculadas con el feminismo institucional.

A continuación, se procede a la definición y delimitación del fenómeno reconocido como la "Generación de los noventa", trazando paralelismos con sus predecesoras y delineando una cartografía de sus influencias preeminentes en el ámbito artístico internacional. Estas influencias, en parte atribuibles a experiencias de residencia en el extranjero, han dejado un sello en sus producciones artísticas. Por otro lado, también se establece una relación entre las prácticas artísticas y los diferentes debates que se estaban gestando dentro del movimiento feminista.

Por último, el capítulo se adentra en la relación entre videoarte y feminismo, ilustrando los diversos proyectos curatoriales que gravitan en torno a la "Generación de los noventa". Además, se van a revisar las diferentes exposiciones de carácter feminista que marcan la década en su conjunto, abarcando incluso aquellas de alcance internacional que ejercieron una influencia directa sobre el panorama artístico español.

El segundo capítulo de esta investigación centra su atención en el movimiento activista lésbico dentro del contexto del Estado español. El análisis se inicia con la presentación de los colectivos de lesbianas que participaron en los Frentes

Libertarios y su interacción con la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970). Se examina asimismo la relación de estos grupos respecto al movimiento feminista a finales de la década de los setenta y de los ochenta.

La década de los noventa se perfila como un período relevante, caracterizado por la emergencia de una tercera ola en el activismo lesbiano. En ese sentido, van a aparecer dos vertientes principales: el lesbianismo reformista o pragmático, y el lesbianismo queer. El primero está compuesto por grupos con enfoques más moderados, mientras que el segundo, el lesbianismo queer o radical, está profundamente influenciado por teorías y prácticas queer, que procedían en una primera instancia principalmente del mundo anglosajón. Asimismo, la irrupción de la pandemia del sida ejerce un impacto significativo en este contexto.

Esta investigación procura entender las diferentes corrientes de activismo lésbico en la década de los noventa en el Estado español para poder comprender más adelante, de qué forma convergen estas corrientes y el pensamiento queer respecto a las prácticas artísticas que se realizaban en el momento.

El tercer capítulo de este estudio aborda la problemática específica de la representación del lesbianismo, descomponiéndose en dos secciones. La primera recibe el nombre de *Régimen de la representación del cuerpo lesbiano*, hace referencia a la configuración histórica y contemporánea de las representaciones lésbicas en diversos medios, en algunas pinturas de principios del siglo XX, en la literatura, en el cine y en los medios de comunicación. Este análisis conduce a lo que Beatriz Gimeno (2008) ha llamado “la construcción de la lesbiana perversa” y muestra su profunda repercusión en la vida cotidiana de los individuos.

La segunda sección, titulada *La representación desde el sujeto lesbiano* arroja luz sobre cómo las lesbianas han ejercido su autorrepresentación dentro del ámbito artístico. De esta manera, se inicia con una incursión en algunos círculos que representaban la idea de la Nueva Mujer, en Francia, Alemania y España. Se continúa con las ilustraciones presentes en las novelas de Pulp Fiction y luego se adentra en las prácticas visuales que empiezan a desarrollarse a partir de las Revueltas de Stonewall y que se materializan en representaciones desde aquellas que evitan mostrar el propio cuerpo hasta aquellas que abrazan una exhibición explícita y, en ocasiones, desde una perspectiva sadomasoquista. Así mismo, se abordará brevemente el debate que se desarrolló en la década de los ochenta en torno a las representaciones pornográficas.

Este apartado resulta muy esclarecedor para poder observar la influencia de las corrientes artísticas y culturales extranjeras, especialmente del contexto

anglosajón, en el estudio de las subjetividades lésbicas en España y en su representación, que se analiza en los siguientes capítulos.

En la segunda parte de esta tesis se encuentran los cuatro casos de estudio. Como se ha indicado, cada caso de estudio está centrado en un concepto de interés general para esta generación de los noventa, que aborda cuestiones relativas a la subjetividad bollera.

Así pues, el cuarto capítulo de esta investigación se centra en la convergencia entre la representación lésbica y la producción cinematográfica de Hollywood, a través de la exploración de diferentes proyectos artísticos. La representación lésbica en el cine ha sido de interés por parte de las artistas españolas durante la década de los noventa e incluso en la década de los dos mil, donde ya se adopta una perspectiva transfeminista y queer/cuir.

Este capítulo se ha centrado en analizar el proyecto de Cecilia Barriga *Encuentro entre dos reinas/ Meeting of Two Queens* (1988-1991) en relación con la idea de la imagen cinematográfica apropiada. Además, se ha relacionado el trabajo de Barriga con el de otras artistas, internacionales que trabajaron con esta idea en la misma época, como Deborah Bright, Jane Cottis, Kaucyila Brooke, y estatales, aunque ya en la nueva década, como Carmela García con *Casting* (2007) y la trilogía de Cabello/Carceller *Microcinema: Actos 1-3* (2004-2007), cuyos proyectos continuaron la exploración de la intersección entre la representación visual y la identidad lésbica.

El estudio planteado amplía la evaluación de cómo las artistas han abordado la representación lésbica en la cinematografía de Hollywood, aportando una dimensión crítica y una mayor comprensión de la evolución de esta temática en el arte contemporáneo español.

El quinto capítulo de este estudio se encuentra dedicado a examinar la intersección entre el activismo sexopolítico y la producción artística, específicamente en lo que concierne a la representación del lesbianismo. Este capítulo dirige su atención en el desarrollo del grupo LSD (Lesbianas Sin Duda), un grupo que surge a partir de la confluencia de influencias diversas, que incluyen la corriente del pensamiento queer anglosajón y los impactos de la pandemia del sida, junto con su consiguiente falta de respuesta institucional.

De esta forma, este capítulo busca analizar cómo estas influencias se entrelazan y contribuyen a la consolidación del grupo LSD. Así pues, se va a explorar la influencia en la formación de este colectivo que ejercieron movimientos activistas previos como ACT UP, Queer Nation o Lesbian Avengers. También se va a indagar sobre el papel desempeñado por artistas como Del LaGrace Volcano y Zoe Leonard

en la producción del imaginario lésbico de LSD. De manera más específica, se examina de qué forma influyen en la confección de la serie fotográfica *Es-cultura Lesbiana* (1994).

En conjunto, este capítulo aborda la cuestión de la autorrepresentación, que evita la representación homonormativa y heteronormativa que se hacían de las lesbianas hasta el momento. Hacen uso de la noción de autorrepresentación como fundamento de tomar como propio el propio cuerpo. Además, este capítulo se adentra en la compleja relación entre el ámbito del activismo político y la producción artística y revela el marco político en el que se mueven muchas de las artistas cuya obra se analiza en esta investigación.

En el sexto capítulo se analiza el concepto de performatividad del lenguaje en relación con la representación del lesbianismo. Este análisis se centra en la obra de Cabello/Carceller *Bollos* (1995). Uno de los aspectos que se revisa es la apropiación del insulto como resistencia queer, la cual busca despojar al término injurioso de su carga moral. Esta estrategia se erige como una manera de desafiar y transformar los significados convencionales y peyorativos, al reconocer el término insultante como parte inherente de la propia identidad.

Se trata de una estrategia empleada por muchos colectivos de activistas, y también por artistas internacionales como David McDermott y Peter McGough, Barbara Hammer, Fierce Pussy, Catherine Opie, y ya en el nuevo milenio encontramos artistas españolas que hacen uso de esta herramienta como, por ejemplo, el colectivo O.R.G.I.A, Carmelo Gabaldón o Joaquín Artime. En todos estos trabajos se puede apreciar el uso de la performatividad del lenguaje en las prácticas artísticas y maneras en la que se puede reconfigurar y resignificar un término como resistencia queer.

En el séptimo y último capítulo de esta investigación, se procede a un análisis de la obra de Carmela García, estableciendo una vinculación entre su producción artística y la concepción de espacios lesbianos, específicamente, explorando la noción de heterotopía. De esta forma, la cuestión central trata la existencia de espacios apropiados y transitados por esos “otros” cuerpos.

Este capítulo se propone examinar cómo la serie fotográfica *Chicas, deseos y ficción* (1998) de García plantea una serie de interrogantes en relación con la expresión del deseo lésbico en el espacio público. Además, se va a ver cómo otras artistas también se interesan sobre estas cuestiones y guardan una relación directa con la producción de Carmela García. Destacan, en este sentido, la presencia de artistas como Cabello/Carceller y Barbara Hammer, quienes, al

abordar el concepto de utopía, contribuyen a la comprensión de la creación de espacios lésbicos alternativos.

La exploración de las heterotopías y los espacios de *cruising* encuentra su enfoque en la obra de Jill Posener. Mientras que Janet Cooling, Hollis Sigler, Nancy Fried y Catherine Opie presentan espacios domésticos como posibles escenarios de relación lésbica o que insinúan la sexualidad.

También se habla de la noción del archivo como heterotopía, que combina la idea foucaultiana de heterotopía con la teoría y práctica del archivo. En la obra de Carmela García, el archivo actúa como una heterotopía al coleccionar y presentar imágenes que desafían las normas sociales convencionales. García crea un 'archivo heterotópico' al reunir fotografías e imágenes que representan, reinterpretan, y cuestionan las narrativas dominantes sobre la sexualidad, el género, y la identidad. Esta idea se puede observar en el trabajo de otras artistas como Andrea Weiss, Kaucyila Brooke o Chloe Atkins. El capítulo continúa con la noción de utopía que también se encuentra en la obra de García y que está ligada al trabajo de otras artistas como Cabello/Carceller, y otras internacionales como Joan E. Biren (JEB), Tee Corinne, Nancy Rosenblum, Nancy Fried y Danita Simpson.

Finalmente, la tesis aborda un capítulo dedicado a las conclusiones de la investigación. Posteriormente, se presenta una sección que abarca la bibliografía y la webgrafía. Adicionalmente, se incluye un apéndice fotográfico que brinda información sobre las imágenes presentadas, donde se puede consultar una ficha técnica y la procedencia de éstas.



Contexto artístico en los años 90

Contexto político-cultural del Estado español en la década de los ochenta y noventa

La década de los años ochenta marcó un período de cambios significativos en España y en el escenario internacional. Se inició con un intento fallido de golpe de Estado liderado por Tejero. A medida que avanzaba la década, surgió un sentimiento de eurooptimismo, impulsado en parte por el crecimiento económico y la creación de empleo en España.

El cierre de la década estuvo marcado por eventos trascendentales a nivel mundial. La caída del Muro de Berlín y la emancipación de las naciones europeas de la esfera de influencia soviética marcaron el fin de una era y el comienzo de la globalización. Estos acontecimientos generaron grandes expectativas de progreso continuo en todo Occidente.

A finales de la década de los ochenta, España se convirtió en el centro de atención internacional al prever la acogida de dos eventos de gran magnitud en 1992: la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos en Barcelona. Estos eventos no solo tuvieron un impacto mediático significativo, sino que también influyeron en los ámbitos social, político y económico del país. La revista Newsweek incluso dedicó un reportaje titulado *The Year of Spain* (Dickey, 1992), resaltando la importancia de estos acontecimientos en diversos puntos del país.

Este mismo año coincide con la designación de Madrid como Capital Europea de la Cultura y la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Estas conmemoraciones estuvieron acompañadas de una serie de

programas culturales que enfatizaron los valores clásicos y culturalistas de la memoria hispana. No obstante, la atención predominante se centró en las ciudades de Barcelona y Sevilla.

Desde el momento en que Sevilla y Barcelona fueron seleccionadas como sedes de estos eventos, ambas ciudades experimentaron una transformación urbana significativa. En Sevilla, se destaca la construcción de siete puentes y la inauguración del primer tren de alta velocidad entre Madrid y Sevilla. Mientras que en Barcelona se llevó a cabo la construcción de cinturones de circunvalación, la creación del nuevo barrio de la Villa Olímpica y la extensión de la Avenida Diagonal hasta el mar.

De acuerdo con Marzo y Mayayo (2015, pp. 661-663), los Juegos Olímpicos se inauguraron con una ceremonia a cargo de la compañía de teatro La Fura dels Baus, seguida por una audiencia de más de tres mil millones de espectadores, logrando así convertirse en un evento de alcance global. La mascota Cobi, diseñada por Javier Mariscal, contribuyó a reforzar la idea de posmodernidad vanguardista. Sin embargo, a partir de estos eventos, el clima político en el Estado español comenzó a deteriorarse, culminando con el declive del socialismo y el inicio de la revolución neoliberal a finales de la década.

Estas celebraciones generaron críticas y protestas. A principios del año 1992, un grupo de detractores inició una campaña denominada *Desenmascaremos el 92*, compuesto por diversos grupos pacifistas, ecologistas, insumisos, okupas, feministas, internacionalistas, entre otros, que se unieron en la Comisión Española del Encuentro Internacional de Grupos de Solidaridad. Su manifiesto de campaña *Desenmascaremos el 92* cuestionó la celebración de una serie de efemérides que presentaban al Estado español como un escaparate del nuevo modelo de capitalismo avanzado.

Además de las protestas, el gobierno central se enfrentó a otros problemas en 1992. Desde principios de ese año, la economía mostró signos de estancamiento, que finalmente derivaron en una recesión a finales de año. En 1993, el desempleo comenzó a crecer y la peseta española se devaluó en tres ocasiones. A todo esto, se añade el descontento por los escándalos de corrupción vinculados al partido socialista, el cual, a pesar de perder número de votos en las elecciones autonómicas y municipales en 1991, consigue ganar las elecciones generales en 1993, manteniéndose en el poder hasta 1996.

Estos acontecimientos se desarrollan simultáneamente con el inicio de lo que se ha configurado como la industria cultural en el contexto español. Con la llegada de la democracia en España, las distintas administraciones, tanto a nivel estatal

como autonómico y local, buscaron promover nuevas políticas culturales. Esto implicó la restauración de edificios históricos y la promoción de la creación de museos y centros de arte de nueva construcción, con el propósito de proyectar una imagen de modernidad y una identidad renovada. Uno de los ejemplos emblemáticos de esta iniciativa es el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), un proyecto político que coincide con el nacimiento del estado de las autonomías. Su decreto de creación data de 1986, y fue inaugurado en 1989 con dos sedes: el IVAM, Centre Julio González y el IVAM Centre del Carme, un edificio de nueva planta y un edificio histórico, respectivamente.

En un contexto similar, Arteleku, el primer centro de arte promovido por la Diputación Foral de Gipuzkoa, abrió sus puertas en San Sebastián en 1987, aunque cerró sus puertas en 2014. Siguiendo esta tendencia, en diciembre de 1989 se inauguró el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en Las Palmas de Gran Canaria. Posteriormente, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue creado en 1988, aunque su apertura al público no se realiza hasta 1992, coincidiendo con el traslado del *Guernica* desde el Casón del Buen Retiro al MNCARS. Además, en octubre de ese año, el Museo Thyssen-Bornemisza abrió sus puertas al público en el Palacio de Villahermosa, completando así el llamado Triángulo del Arte junto al Museo del Prado y el Museo Reina Sofía. Con esta apertura, se restauró el eje cultural del Paseo del Prado, una iniciativa promovida por el gobierno socialista.

A lo largo de la década de los noventa les seguirán numerosas inauguraciones de centros de arte contemporáneo y museos por todo el territorio del Estado español¹.

¹Como indica Laura Silvestre: «Factores sociológicos, económicos y urbanísticos tuvieron también una influencia decisiva en la génesis en los noventa de una segunda generación de museos y centros de arte como el Centro Gallego de Arte Contemporáneo CGAC de Santiago de Compostela (1993), el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB (1994), el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC de Badajoz (1995), el Museu d'Art Contemporani MACBA de Barcelona (1995), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC de Sevilla (1997), el Espai d'Art Contemporani EACC de Castelló (1999) o el Museo de la Universidad de Alicante MUA (1999). También es mencionada en esta década el Museo Guggenheim de Bilbao (1997) que, aunque de promoción privada, surge en alianza con los poderes públicos, alzándose como uno de los proyectos museísticos más emblemáticos de España, tanto desde el punto de vista arquitectónico –con su grandilocuente contenedor–, como desde el punto de vista de su significación como símbolo de identidad urbana» (Silvestre, 2022, pp. 84-85).

Durante la década de 2000, esta creación de nuevos museos y centros de arte contemporáneo continuó, siendo una de las etapas más prolíficas en este sentido.

Así pues, pintoras, fotógrafas y videoartistas nacidas entre finales de las décadas de los treinta y los cincuenta del siglo XX como Elena Asins, Eugènia Balcells, Elena Blasco, Carmen Calvo, Victoria Civera, Esther Ferrer, Cristina García Rodero, Marisa González, Concha Jerez, Paloma Navares y Soledad Sevilla, participaron en exposiciones individuales en los recién inaugurados centros de arte y museos de la época. Además, se destaca la labor de pintoras nacidas en el primer tercio del siglo XX, como Menchu Gal, María Girona, Amalia Avia e Isabel Quintanilla, quienes realizaron retrospectivas de sus obras en los noventa.

Por otra parte, es relevante señalar que las escultoras posminimalistas que emergieron durante la década de los ochenta, entre las cuales se destacan figuras como Susana Solano, Eva Lootz y Cristina Iglesias, habían alcanzado notoriedad a nivel internacional en la década de los noventa (de la Villa, 2013, pp. 265-266). Cabe destacar que estas tres artistas fueron galardonadas con el Premio Nacional de Artes Plásticas en los años 1988, 1994 y 1999, respectivamente.

La creación del Instituto Cervantes en 1990 permitió que estas artistas se insertaran en la red de exposiciones de la política artística de España en el extranjero. A su vez, la Unión Europea también ejerció influencia en las políticas culturales de los países miembros, haciendo mención a la cultura en el Tratado de Maastricht, firmado en 1992. Este tratado promovió el fomento de las actividades de las redes europeas de artistas e instituciones culturales como parte de una estrategia de promoción cultural a nivel internacional.

En consecuencia, no solo las artistas españolas comenzaron a exponer en el extranjero, sino que también se iniciaron exposiciones de artistas extranjeras en España, algunas de las cuales tenían una perspectiva feminista o protofeminista. Ejemplos destacados incluyen la exposición de Gina Pane, comisariada por Gloria Picazo en 1990 en el Palau de la Virreina en Barcelona, la muestra de Louise Bourgeois en la Fundació Tàpies en Barcelona en el mismo año, comisariada por Peter Weiermeier y la exhibición de Maria Helena Vieira da Silva en la Fundación March en Madrid en 1991, comisariada por Fernando Pernes.

La influencia del feminismo institucional en las exposiciones de artes visuales

En la década de los setenta, se producen en el seno del movimiento feminista debates sobre la cuestión de la doble militancia. A medida que la década de los ochenta avanzaba, se evidenció un conflicto entre dos corrientes: aquella que abogaba por el "feminismo de la igualdad" y la que respaldaba el "feminismo de la diferencia", como señala Mayayo (2008). El "feminismo de la igualdad" generó lo que se conoce como el "feminismo de Estado" o "feminismo institucional",

centrado en el papel que debía desempeñar el Estado para alcanzar gradualmente la igualdad de género mediante la legislación.

La consolidación del "feminismo de Estado" se produjo con la llegada de la democracia y los primeros gobiernos socialistas. Un componente destacado de esta corriente fue el grupo militante del PSOE denominado "Mujer y Socialismo," fundado en 1976. No obstante, como se ve en el capítulo II de esta tesis, una corriente del feminismo se muestra escéptica respecto a la colaboración con partidos políticos. De tal forma que, el "feminismo de Estado" va a operar de manera paralela al activismo militante independiente.

El "feminismo de Estado"² se expandió, en parte, gracias a las políticas culturales que se llevaron a cabo por medio del Instituto de la Mujer en la década de los ochenta. El Instituto de la Mujer se crea en España por medio de la Ley 16/1983, de 24 de octubre. Desde su comienzo, hasta 1988, este organismo autónomo quedó adscrito al Ministerio de Cultura y su objetivo fundamental, en línea con los principios constitucionales, era promover y fomentar las condiciones que posibilitaran la igualdad social de ambos sexos y la participación de la mujer en la vida política, cultural, económica y social. De tal forma que, con su creación, se llevaron a cabo políticas feministas para fomentar la organización de festivales, bienales, certámenes y las denostadas "exposiciones de mujeres".

En este contexto, se llevaron a cabo diversas iniciativas, como la creación de festivales de cine y vídeo de mujeres³. Uno de los pioneros en este ámbito fue el festival de Madrid, que se inició a mediados de la década de los ochenta y se interrumpió en los años noventa debido a desavenencias políticas con la administración liderada por el Partido Popular.

En el caso de los certámenes, resulta relevante destacar la instauración del Premio Nacional de Vídeo por parte del recién estrenado Instituto de la Mujer. En 1985 el premio al mejor vídeo al documental es otorgado a Cecilia Barriga por *Alcobendas puede ser un nombre de mujer*. El vídeo tiene la apariencia de una encuesta callejera en la cual se pregunta a mujeres del municipio de Alcobendas qué es ser mujer. Según cuenta la autora (Touton, 2021, pp. 240-241) en un principio podría parecer una pregunta muy sencilla y, sin embargo, los resultados que se ofrecen en el film muestran un trasfondo relacionado con la supervivencia económica, la violencia de género, etc. Con el reconocimiento otorgado por el Instituto de la Mujer, el ayuntamiento de Alcobendas decide proporcionar a Cecilia Barriga un

² Véase: (Uría, 2010; Valiente Fernández, 1994, 2006)

³ Este festival motiva la creación en 1996 del festival promovido por la Fundación Triángulo, el Festival de Cine de Gays y Lesbianas, cuyo nombre oficial en 2022 es LesGaiCineMad.

presupuesto para establecer un departamento de vídeo en el municipio. Esto brinda a Barriga la oportunidad de experimentar técnicamente y propiciar un lugar de formación e intercambio. Este es un ejemplo destacado de la influencia ejercida por el Instituto de la Mujer en la promoción de la obra de una artista/cineasta, cuyo corpus artístico es de interés para esta tesis⁴.

Por último, se destacan las "exposiciones de mujeres", las cuales se convirtieron en el modelo expositivo predominante a finales de los años ochenta y durante la década de los noventa en el Estado español. Estas exposiciones eran financiadas por las comunidades autónomas con motivo del 8 de marzo, a través de sus respectivos Departamentos de la Mujer, Asuntos Sociales o Consejerías de Cultura. A pesar de que se originaron como una respuesta institucional destinada a abordar la discriminación que enfrentaban las mujeres en el ámbito artístico, no siempre seguían un enfoque feminista, dado que el principal criterio de selección de las artistas se basaba en su género.

Este modelo expositivo ya había sido empleado en otros contextos previamente. Es relevante destacar que el Instituto de la Mujer se creó en España aproximadamente una década más tarde que los organismos equivalentes en otros países europeos. En este sentido, en 1976, la crítica de arte Lucy Lippard, en su libro *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, abordó el debate que tuvo lugar en el movimiento feminista anglosajón de los años setenta con respecto a las "exposiciones de mujeres". En dicho texto, Lippard señaló cómo este tipo de exposiciones podía correr el riesgo de fortalecer la segregación de género. Sin embargo, consideró que esta fórmula era más efectiva que la alternativa de llevar a cabo certámenes artísticos con cuotas de participación femenina.

En el contexto español, las "exposiciones de mujeres" también enfrentaron críticas por parte de una generación de artistas que buscaba romper con las estructuras tradicionales del arte. A pesar de ello, estas exposiciones se convirtieron en una tendencia dominante durante los años noventa. Como resultado, las jóvenes artistas que comenzaron a destacar en esa década lograron visibilidad, algo de lo que generaciones anteriores no pudieron beneficiarse (Mayayo, 2013, p. 35).

⁴ Véase el capítulo IV de esta tesis.

La Generación de los noventa

La década de los noventa en el Estado español proporcionó un entorno propicio para la emergencia de una generación de artistas jóvenes, críticas de arte y teóricas feministas. Nacidas en la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta, compartían una serie de características comunes, abarcando aspectos políticos, educativos, sociales y económicos. Este colectivo, aunque no conformó una organización formal, ha sido denominado como “la Generación de los noventa” (de la Villa, 2005, 2013; Mayayo, 2008, 2013; C. Navarrete, 2010; C. Navarrete et al., 2005). Sus intereses se centraron en la teoría de género y las tecnologías visuales, marcando así un cambio significativo en el panorama artístico y feminista de la época.

Se trata de una generación posterior a las utopías de mayo del 68, ajenas a la doble militancia de sus predecesoras, pero conscientes de las revueltas estudiantiles y de las diferentes Jornadas organizadas por el movimiento feminista. De hecho, según indica Rocío de la Villa (2013, p. 267) la generación de los noventa fue pionera al crear desde su condición sexual y de género sin ningún tipo de restricciones y experimentando con todo tipo de medios interdisciplinares.

La facilidad de movilidad geográfica en el territorio español permitió a esta primera generación feminista agruparse en pequeños colectivos, que incluían a lesbianas, mujeres autónomas, asambleas feministas en la universidad, mujeres internacionalistas, e incluso, surgieron los primeros grupos musicales liderados o compuestos exclusivamente por mujeres (C. Navarrete et al., 2005, p. 171). A pesar de su perspectiva crítica hacia las políticas promovidas por entidades como el Instituto de la Mujer, esta generación coexistió con ellas. Este entorno de convivencia puede haber contribuido a que el ámbito artístico en el Estado español se volviera más receptivo a la influencia de los discursos feministas, lo que culminó en el surgimiento en los noventa de «la primera hornada numéricamente significativa de artistas con un programa feminista explícito y consciente» (Mayayo, 2013, p. 32).

El síndrome de *tabula rasa* y la búsqueda de referencias en el extranjero.

En términos generales, las artistas de principios de la década de los noventa en España no se vieron significativamente influenciadas por la generación artística

inmediatamente anterior⁵. Esta falta de influencia se debió, en parte, a la percepción de que la generación previa tendía a regresar a formas más tradicionales de expresión artística, como la pintura y la escultura, que estaban en línea con las tendencias promovidas por el mercado internacional del arte. Además, estas artistas de principios de los noventa no percibían en las obras de sus predecesoras una sensibilidad política destacada.

Es relevante destacar que, las artistas experimentales de los setenta evitaban la etiqueta de "feministas" debido a que, al final de la dictadura y principios de la democracia, dicho término tenía connotaciones estigmatizantes. Esto complicó la capacidad de las generaciones posteriores para reconocer la producción artística de estas mujeres como una expresión de compromiso político.

Según indica Carmen Navarrete⁶ «Las mujeres artistas en los setenta tenían miedo, y siguen teniéndolo, a que el hecho de meterse en grupos feministas las marginase todavía más y el mundo de las instituciones las dejase de lado» (2008, p. 208). Aunque, como indica Mayayo (2013: 34), la estrategia de las artistas de los setenta de evitar nombrarse feministas para no verse perjudicadas habría sido en vano ya que, teniendo en cuenta las denuncias por parte de la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), los museos españoles han ignorado de forma reiterada la contribución de las mujeres artistas españolas, ya fueran feministas o no.

Las artistas que iniciaban sus trayectorias en círculos y escenarios de vanguardia proyectaban ciertos estereotipos sobre 'las feministas' —observa Bassas. Algunas me han comentado, sobre todo, su rechazo a una cierta estética personal 'masculinizada' de las mujeres militantes que les desagradaba y, por otro lado, en cuanto a las manifestaciones visuales-plásticas que surgían en forma de carteles o exposiciones en el seno del feminismo, aquí o en Nueva York, alguna artista comenta que le parecía una 'estética cutre' o de 'trabajos manuales'. Por otro lado, hay que tener en cuenta que algunos de los trabajos marcadamente 'feministas' se situaban en estéticas de la 'expresividad' de las que precisamente las prácticas conceptuales se alejaban en sus procesos y proyectos (Bassas, 2008a, p. 228).

Durante la década de los ochenta, se buscaba la homologación de la institución artística española con el contexto internacional. Esto se logró respaldando una producción artística que se adaptara a las demandas del mercado y que se alejara de perspectivas críticas hacia la situación sociohistórica. Como menciona María

⁵ Algunas de las mujeres artistas que destacan en los años ochenta en el Estado español son Susana Solano, Soledad Sevilla o Cristina Iglesias.

⁶ Véase también, a este respecto, Isabel Tejada (2011b)

Ruido (2006), esta asimilación implicó incorporar la crítica feminista de la representación a temas específicos, a menudo utilizados como símbolos de corrección política o modernidad superficial, a expensas de desactivar posturas políticas más reivindicativas. Se puede afirmar que, en general, en el contexto español hubo una continua omisión de la producción artística realizada por mujeres. Por un lado, las condiciones sociales y culturales borraron de manera constante el trabajo de artistas previas a la democracia⁷ y, por otro lado, la generación de los ochenta marginó a las artistas conceptuales de los setenta como las de los noventa a quienes las precedieron.

En el año 2007, se llevó a cabo un debate en el contexto del seminario *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, coordinado por Juan Vicente Aliaga, que contó con la participación de Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz y Assumpta Bassas. Durante este debate, Carmen Navarrete (2008, p. 246) expresó su preocupación por la falta de oportunidades que tuvo su generación durante su formación para familiarizarse con el trabajo de otras mujeres artistas en un contexto más cercano y que, en consecuencia, crecieron con la idea de que estas artistas no existían, por lo que tuvieron que recurrir a otras fuentes y genealogías artísticas. De esta forma, enfatiza la importancia de desarrollar una historiografía artística más cercana a las experiencias de las mujeres artistas, que pudiera servir como una genealogía para aquellos que trabajan en el campo del arte y en otros ámbitos.

En la mayoría de los casos, tanto artistas como historiadores y críticos de arte en España tomaron como referencia las teorías y obras producidas en otros países que empleaban métodos de investigación avanzados y abordaban temas feministas de manera más explícita. Esta tendencia contribuyó a fortalecer la percepción de que las artistas de los noventa en España conformaban una generación sin antecedentes sólidos, obligada a asumir como propios los desarrollos artísticos que se estaban produciendo en otros lugares.

Rocío de la Villa (2013, pp. 264-265), en el contexto de este debate, se refirió a este grupo como la generación "bricolage", caracterizada por la falta de referentes propios debido a la desarticulación de la información sobre las luchas, resistencias y logros de las mujeres artistas que las precedieron. Esta generación se formó en gran medida a través de la creación de grupos con experiencias fragmentarias, intuitivas y autodidactas, en una época en la que el acceso a Internet era limitado. La situación de "modelo ausente" se vio paliada por viajes, encuentros y

⁷ Véase el recién estrenado documental sobre la figura de Isabel Santaló, de la generación de los 50, de Irene M. Borrego: *La visita y un jardín secreto* (2022)

residencias en el extranjero, donde la práctica artística feminista llevaba inserta en el sistema del arte desde finales de los setenta.

De esta forma, las artistas buscaron en otros contextos, particularmente en los discursos anglosajones y franceses, teniendo como referentes artísticos a Barbara Kruger, Annette Messager, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Martha Rosler, etc. (C. Navarrete et al., 2005, p. 171). Marzo y Mayayo (2015) señalan ejemplos concretos de esta tendencia de buscar referentes en contextos ajenos al propio, como la tesis doctoral de María Ruido, que apenas menciona a unas cuantas artistas y pensadoras españolas, las publicaciones sobre ciberfeminismo de Remedios Zafra que suelen centrarse en la producción extranjera, y el texto de influencia angloamericana *Historias de mujeres, historias del arte* (2003) de Patricia Mayayo.

Durante la década de los noventa, muchas artistas españolas realizaron estancias en el extranjero que influyeron en sus perspectivas feministas. Patricia Gadea y Victoria Civera, por ejemplo, destacaron por su tiempo en Nueva York. Aunque Civera no consideraba su trabajo "feminista", se convirtió en un referente para las artistas más jóvenes.

Entre otras artistas que emprendieron estancias en el extranjero, cabe mencionar a Cabello/Carceller, que obtuvieron en 1995 una beca de Investigación de Postgrado para estudiar en la Universidad de Glasgow (Escocia) y en 1996 amplían sus estudios en San Francisco con una Beca Fulbright. De la Villa (2013, pp. 268-269) califica de excepcional el temprano posicionamiento de Cabello/Carceller por introducir el pensamiento feminista europeo en la crítica artística tras su paso por el San Francisco Art Institute. Este pensamiento fue plasmado en el texto principal del catálogo de la exposición *Territorios indefinidos*, comisariada por Isabel Tejada.

Asimismo, durante este período, varias artistas realizaron estancias más o menos prolongadas en el extranjero. Entre ellas se incluyen a Marina Núñez, Virginia Villaplana, Carmen Navarrete y Yolanda de los Bueys, quien formaba parte del colectivo Erreakzioa-Reacción. Por otro lado, Eulàlia Valldosera, Alicia Framis y Dora García prácticamente residieron en Holanda y Bélgica durante este periodo. Por último, algunas artistas se establecieron en Nueva York, como Elena del Rivero y Ana Busto. Estas experiencias en el extranjero contribuyeron significativamente a la evolución de sus perspectivas y enfoques artísticos, especialmente en relación con las cuestiones feministas.

Además de las artistas, también es importante señalar que las estancias en el extranjero de críticos e historiadores del arte contribuyeron al surgimiento de nuevos discursos críticos (Aliaga, 2005, p. 235). Mar Villaespasa, por ejemplo,

concluyó sus estudios en el extranjero, mientras que Juan Vicente Aliaga completó su formación en el Reino Unido. Jorge Luis Marzo llevó a cabo una estancia en Canadá y fue el primero en publicar sobre cuestiones relacionadas con el arte feminista en la revista *Lápiz* con el artículo titulado *La revisión feminista de la historia del arte* (1991). La socióloga y miembro del grupo LSD, Fefa Vila, realizó su estancia en los Estados Unidos, específicamente en el departamento donde trabajaba Teresa de Lauretis. Por su parte, Estrella de Diego continuó sus estudios en la Universidad de Helsinki y recibió una beca Fulbright en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Durante su tiempo en Nueva York, donde redacta la primera parte de su texto *La mujer y la pintura del XIX español* (1987) y el ensayo que reforzaría a quienes se posicionaban en la diferencia: *El andrógino sexuado* (1992). Estas experiencias académicas en el extranjero contribuyeron al desarrollo de nuevos enfoques críticos en relación con el arte feminista y de género en España.

De esta forma, en los noventa críticas e historiadoras van a comenzar a plantearse la diferencia entre proyectos artísticos realizados por mujeres de aquellos que podrían considerarse feministas. Para ello se tienen en cuenta una serie de criterios, entre los cuales están que los proyectos hagan una referencia directa a aquellas problemáticas que se están planteando en el seno del movimiento feminista, que los proyectos hagan referencia a textos teóricos feministas o aquellos proyectos que, sin abordar explícitamente ninguna cuestión feminista consiguen ampliar de alguna forma el discurso de género imperante en la sociedad.

Algunas referencias a la producción artística feminista en los años noventa en el Estado español

La década de los noventa fue testigo de un florecimiento en el ámbito artístico en el que varias artistas abordaron cuestiones que se encontraban en el epicentro de los debates feministas de la época. A continuación, se ofrece una breve panorámica de algunas de las obras y proyectos que surgieron en los años noventa y que recurrieron al feminismo como un tema central para su expresión artística. Se destacan aquellas obras que contribuyeron a la reflexión en torno a cuestiones fundamentales, como la identidad de género, la representación simbólica, la deconstrucción de la mirada social, la violencia de género y la construcción de genealogías. Este recorrido permitirá comprender el contexto propicio en el que se desarrollaron las prácticas artísticas bollo/queer de esa década y, a su vez, cómo influyeron en las prácticas artísticas contemporáneas.

Conforme a la investigación de Marzo y Mayayo (2015, pp. 583-585), se hace evidente la presencia de varias artistas cuyas creaciones durante la década de los noventa abordan cuestiones que se encontraban en el centro de los debates feministas de la época. Un ejemplo destacado es la obra *El ombligo del mundo* (1990) de Eulàlia Valldosera, una obra que explora los límites entre la experiencia subjetiva femenina y su representación en el ámbito simbólico. Asimismo, Simeón Saiz Ruiz presentó su proyecto *Masculino-femenino* en 1990, abordando la aceptación de la identidad en función del género. Juan Hidalgo, por su parte, contribuyó a la construcción del imaginario homosexual con *Narciso* (1990). En 1991, Carmen Navarrete desarrolló el proyecto *Peep Show, Rue Saint Dennis*, vinculado a las trabajadoras sexuales. Itziar Okariz reflexionó sobre la relación entre belleza y alimentación en su obra *Variations sur le même t'aime* (1991). Además, Soledad Sevilla creó *Leche y Sangre* en 1986, y Ana Prada presentó *Pieza dulce* en 1992, ambas obras relacionadas con los "espacios de la intimidad".

Otra temática de relevancia para las prácticas feministas, según Marzo y Mayayo (2015, p. 580), es la deconstrucción de la mirada social y del lenguaje impuesto sobre el cuerpo femenino y sus roles. En este contexto, se destacan los trabajos de artistas como Ana Casas con su obra *Cuaderno de dieta* (1986-1992) y el de Itziar Elejalde con *Penélope* (1980), este último relacionado con las tareas domésticas. Asimismo, Patricia Gadea contribuye a esta línea de reflexión con su obra *Diosas, esposas, rameras y esclavas* (1993).

Con relación a la violencia de género, como una referencia directa a una problemática abordada desde el seno del movimiento feminista, se encuentran diversos proyectos. Uno de ellos es *Sin título (Sangre en la calle)* (1992) de Pilar Albarracín, compuesta por una serie de ocho acciones documentadas en vídeo, realizadas durante la celebración de la Expo 92 en Sevilla. En las imágenes grabadas, se muestra a una mujer tendida en el suelo, inmóvil y manchada de sangre, evocando la escena de un crimen. En el monográfico que le dedica el programa *Metrópolis* (2006) a la artista, Albarracín comenta que realizó esta acción en un momento en que el VIH/sida estaba siendo comentado públicamente, por lo que el uso de la sangre generaba una imagen muy impactante socialmente.

El proyecto de Carmen Navarrete *Maneras de matar a una mujer* (1998), es una obra influenciada por Nicole Loroux. Se trata de una impresión digital en lona que aborda las diversas formas de violencia histórica contra las mujeres. Esta instalación fue expuesta tanto en *Mar de fondo* (1998), comisariada por Rosa Martínez en el Teatro de Sagunto, como en la exposición *Trangenéric@s* (1998), de la que se hablará más adelante.

Algunas artistas e historiadoras comenzaron a incorporar teorías que eran de actualidad en el contexto internacional. Rocío de la Villa (2013, p. 267) resalta la consideración de cuestiones como lo siniestro, lo abyecto y lo queer, así como la adopción de estrategias vinculadas a conceptos y metodologías propias de un marco postestructuralista, como puede ser el apropiacionismo, la deconstrucción, la narratividad o el panoptismo.

A modo de ejemplos significativos, se puede mencionar el trabajo artístico de Eva Lootz titulado *Lengua de tierra* (1983), que se encuentra relacionado con el análisis psicoanalítico de Julia Kristeva. En la década de los noventa, surge la obra de Pilar Albarracín titulada *Las mujeres barbudas* (1997), que se caracteriza por una serie de dibujos que emplean técnicas tradicionales como el dibujo y la fotografía. En esta obra, la artista comienza a explorar las cuestiones de género a través de la apariencia. Los proyectos artísticos de Pilar Albarracín se enfocan en la noción de diferencia y en la flexibilidad de las identidades de género, conceptos que pueden relacionarse con ideas como la "mascarada" propuesta por Joan Rivière (1929) o la noción de performatividad de género desarrollada por Judith Butler (1990).

Mujeres barbudas representa el primer proyecto de Albarracín que aborda temas relacionados con el género y la identidad sexual. Esta serie consta de cuatro retratos fotográficos de mujeres que han sido intervenidos con lápiz para agregar una barba incipiente a sus rostros. Según las palabras de Albarracín:

(...) si cubrías la mitad del dibujo eran una mujer muy hermosa, y si cubrías la otra mitad pues era unos efebos con barba a punto de salir. Estaba ese juego intermedio entre lo que las cosas parecen y lo que las cosas son (Iraizoz, 2006).



Fig. 1. Pilar Albarracín (1997) Serie *Mujeres barbudas*

María Ruido, en su video-performance *La voz humana* (1997), parte del libro *El origen de la mujer sujeto* (1996) del teórico de arte Miguel Cereceda, que se ha considerado una arqueología del feminismo moderno. En dicho libro, Cereceda investiga el momento histórico en que las mujeres comenzaron a considerarse a sí mismas como iguales en derechos y deberes respecto a los hombres. En su performance, Ruido lee un texto que comienza con una referencia a la novela *Malina* de la escritora austriaca Ingeborg Bachmann, traducida al castellano en 1986 por Ediciones Alfaguara.

Dentro del contexto de proyectos artísticos que amplían el discurso de género imperante en la sociedad, cabe destacar la serie titulada *Si te quise* (1995) de Laura Torrado. En esta serie, la artista aborda las construcciones y estereotipos relacionados con lo femenino, representándose a sí misma vistiendo una chaqueta y corbata y llevando una cacerola en la cabeza:

Por supuesto que hay un juego de género al estar disfrazada de hombre, con corbata, con traje y chaqueta y con una cacerola en la cabeza. Hay una serie de elementos que apelan a todas esas construcciones y el estereotipo de lo femenino. La serie *Sí te quise* hace alusión a un cuadro de Frida Kahlo, cuyo título es *si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero*. El origen es una canción popular mexicana. Puede tener referencias pictóricas como puede ser la Venus de Urbino, la cantidad de Venus que hay en toda la tradición occidental de pintura. La imagen pretende cuestionar estereotipos cuestionados con lo femenino (Metrópolis, 2013).

Asimismo, en su serie fotográfica *El dormitorio* (1995), Laura Torrado explora el espacio privado e íntimo del hogar, donde comúnmente se construye la noción de lo femenino. En estas imágenes, la artista se retrata junto a su abuela, buscando desvelar las construcciones culturales que moldean las vidas.

Otro ejemplo significativo es la serie fotográfica *Mujeres* con la que Pilar Albarracín participó en la exposición *100%* en 1993. La obra de Albarracín se enfoca principalmente en el cuerpo como terreno de experimentación y autorrepresentación, haciendo uso del vídeo y la fotografía para documentar sus performances. En relación con la serie *Mujeres* (1993), las comisarias de la exposición señalan en el catálogo:

La obra *Mujeres*, fotografías de travestís, expresa que uno de los mayores desafíos a la actual división de géneros se da en la transexualidad. (...) Pero el transexualismo también puede ser analizado como un cuestionamiento a la rígida división de géneros y en el debate político del feminismo existen posiciones a favor del mismo como también a darle la palabra a las prostitutas para romper muchos de los estereotipos que existen no sólo sobre ellas sino sobre la sexualidad femenina en general (Villaespesa & López, 1993, pp. 24-25).

También va a destacar la presencia de prácticas artísticas interesadas en reflexionar sobre cuestiones de género, sexualidad, el cuerpo, "otras identidades" y la construcción de genealogías. Ya en los años sesenta las feministas estadounidenses tratan de construir en su obra una identidad artística que tenga en cuenta el legado de las mujeres que las han precedido. En 1931 Virginia Woolf escribe el ensayo *Una habitación propia*, en el que expresa la importancia de que las mujeres escritoras o artistas puedan insertarse en una genealogía femenina (y añade Mayayo, genealogía feminista (2013, p. 33)), ya que «si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres» (Woolf, 1931, p. 104).

De esta forma, se pueden mencionar varios ejemplos que exploran estas cuestiones en las prácticas artísticas españolas, como el trabajo de María Gómez sobre Sonia Delaunay en *Sonia* (1981), el vídeo de Paloma Navares *Els Banyets. A Virginia Woolf* (1987), las performances de Paz Muro *Las preciosas y Molino Rojo* (1983) en relación con Madeleine Scudéry, y la vídeo-performance de Eugènia Balcells *Álbum portátil* (1993), en la que se presenta ataviada con postales que muestran rostros de mujeres de diferentes culturas y épocas. Asimismo, Virginia Villaplana aborda la genealogía lésbica y feminista en sus proyectos, como los vídeos *Retroalimentación LSD* (1998) y *Anonymous Film Portrait. Fuera del Paraíso* (1999), que hacen referencia a Lucía Sánchez Saornil.

Mientras, Laura Torrado utiliza su cuerpo como soporte y la fotografía como documento en sus imágenes *To Rebeca Horn* (1994) y *Louise Bourgeois. La poupée* (1994), que incluyen una serie de objetos de papel adheridos al cuerpo. Concha Prada contribuye con su serie fotográfica *Basuras domésticas* (1996), que contiene una imagen, *Sin título nº1*, que hace referencia directa a una iconografía feminista emblemática creada veinticinco años antes por Judy Chicago en su fotolitografía *Red Flag* (1971). En 1998, Carmen Sigler crea el vídeo *Des-medidas*, que cuestiona las medidas canónicas del cuerpo ideal de la mujer (90-60-90) y critica el sistema de control patriarcal. Esta obra guarda relación con el trabajo de Martha Rosler, quien en 1974 realizó una performance en la que se desnudaba mientras médicos medían distintas partes de su cuerpo y, posteriormente, adaptó esta performance a una versión en vídeo titulada *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977).



Fig. 2. Ángeles Santos (1929), *Tertulia*

Fig. 3. Carmela García (2020), *Las nietas del Lyceum o Tertulia*

En el nuevo milenio, siguen surgiendo trabajos que exploran estas temáticas. Carmela García, por ejemplo, rinde homenaje a las mujeres del Lyceum Club Femenino y a la artista Ángeles Santos en su trabajo *Las nietas del Lyceum o Tertulia* (2020). También en el ámbito académico surge un interés en las primeras décadas de los 2000, en analizar las distintas prácticas artísticas con carácter feminista que se desarrollaron en los años setenta en el contexto español. Entre estos textos, destacan las contribuciones de Assumpta Bassas (2008b), Carmen Navarrete (2008), e Isabel Tejeda (2011a). Asimismo, cabe destacar la aportación del proyecto curatorial *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (2012) de Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, que tuvo lugar en el MUSAC.

La exposición *Genealogías feministas* presentó una colección de 350 obras creadas por 80 artistas, abarcando el período desde los años sesenta hasta la primera década de los dos mil. Esta exhibición adoptó una estructura temática que proporcionó una visión general de la producción artística feminista en el contexto del Estado español por primera vez. Previamente, se habían realizado otras exposiciones como *Kiss Kiss Bang Bang, 86 pasos en 45 años de Arte y Feminismo*

(2007) y *La batalla de los Géneros* (2007). A diferencia de *Genealogías feministas*, estas muestras vinculaban las obras producidas en España con el panorama internacional.

La exposición curada por Mayayo y Aliaga fue complementada por una página web, que funcionó como una extensión de la exposición. Este recurso en línea no solo incluyó información detallada sobre las obras exhibidas, como sus respectivas cartelas y representaciones visuales, sino que también incorporó los textos presentados en las salas de exposición y los vídeos de las diversas conferencias que tuvieron lugar durante el seminario realizado en febrero de 2013 en colaboración entre el MUSAC y el MNCARS.

Las diferentes mesas redondas del evento se enfocaron en diversos aspectos relacionados con el feminismo y el arte en el contexto del Estado español. En la primera mesa, donde participaron Jesús Carillo, Assumpta Bassas, Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga e Isabel Tejeda, se centraron en la revisión del lugar que ocupan los discursos feministas en la historiografía del arte en España. Se debatió sobre las posturas adoptadas en diferentes proyectos expositivos y se reflexionó sobre la adecuación de las categorías anglosajonas para el análisis del caso español. La segunda mesa, que llevaba por título *Los feminismos en las narraciones de los museos y centros de arte* estuvo moderada por Agustín Pérez Rubio y participaron Margarita Aizpuru, Xabier Araskistain, Olga Fernández y Laurence Rassel. En este bloque se abordó el papel de los museos en el estudio de las prácticas artísticas feministas y se preguntó cómo los grandes museos han contribuido a corregir la falta de atención historiográfica previa. También se exploró la integración de discursos de género en las colecciones permanentes de los centros de arte.

La mesa *Feminismos, producción cultural, activismos: otra mirada a los años setenta en España* estuvo moderada por Juan Vicente Aliaga. Las participantes, Justa Montero, Empar Pineda, Elsa Plaza Müller y Paloma Uría, se centraron en la revisión de la lucha feminista durante la Transición en España. La mesa 4 *La década de los noventa: ¿institucionalización o nuevos feminismos?* se centró en dos fenómenos que ocurrieron simultáneamente en la década de los noventa: la consolidación de un "feminismo de estado" en el ámbito institucional y la emergencia de "nuevos feminismos" desde movimientos relacionados con la okupación, el activismo de mujeres lesbianas, colectivos transexuales y grupos antimilitaristas. En esta mesa participaron Patricia Mayayo, Silvia L. Gil, Ana Navarrete y Alicia Puleo. En la última mesa de debate, *Activismo feminista, educación artística y prácticas colaborativas* se exploró la intersección entre el activismo feminista, la educación artística y la creación colectiva. La moderación

estuvo a cargo de Belén Sola, y participaron Contenedor de Feminismos León, EG + YM (Eva Garrido y Yera Moreno) y Susana Rioseras.

Además de estas mesas de debate tuvieron lugar dos conferencias: *Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el Estado español*, a cargo de Tatiana Sentamans, donde examinó la emergencia de prácticas artísticas y activistas en la década de los 2000 que desafían el binarismo sexual y el enfoque esencialista, proponiendo una utilización imaginativa y provocadora de la performance y las nuevas tecnologías. La segunda conferencia corrió a cargo de María José Belbel, *Resistencia subcultural y disidencia de género en la época de la «movida»*, donde abordó la resistencia subcultural y la disidencia de género en la década de los ochenta, desafiando la visión oficial de la *movida* como un símbolo de la banalidad postmoderna.

Además, se publicó un libro que trascendió la función de un catálogo de exposición, ya que tuvo como objetivo abarcar el marco conceptual y teórico que respaldaba gran parte del proyecto expositivo. Como indica González Madrid (2014, p. 221), uno de los aspectos más interesantes de esta publicación son las distintas investigaciones publicadas que presentan enfoques muy diversos. Una de las co-comisarias, Mayayo, inicia la publicación resaltando la relevancia que tiene la construcción de genealogías en las prácticas artísticas. Aliaga continúa con un análisis de las obras expuestas en la muestra. Olga Fernández López incluye el texto *El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa*, donde analiza el papel que ha asumido el feminismo y cómo se refleja en las políticas expositivas desde la década de los ochenta. *Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico* es el texto de Noemi de Haro García en el que pone en cuestión la relación entre antifranquismo y feminismo en las prácticas artísticas de las décadas de 1960 y 1970. Por su parte, Isabel Tejada Martín incluye su texto *Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta*, que se complementa con el de Assumpta Bassas Vila, *Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta*. Finalmente se recogen las reflexiones de Rocío de la Villa sobre la generación de los noventa y las de Paul B. Preciado sobre la revolución feministapornopunk.

Proyectos curatoriales en torno a la Generación de los noventa

A partir de 1992 surgen exposiciones individuales de artistas feministas como Eulalia Valldosera, Cabello/Carceller, Marina Núñez, Carmen Navarrete y, además, aparecen colectivos formados por artistas y activistas feministas y queer como LSD y Erreakzioa-Reacción. Va a destacar el análisis de género como interés central de

discusión desde la óptica de las artes y el planteamiento de la cuestión de la identidad y la reflexión sobre los estereotipos.

A lo largo de la década de los noventa, se llevaron a cabo alrededor de una media de dos exposiciones al año con un corte de género, feminista o queer. De esta forma, aparecen, en orden cronológico, exposiciones como *100%* (1993), *Políticas de Género* (1993), *La primera generación: mujeres y vídeo, 1970-1975* (1994), *Mujeres. 10 fotografías/ 50 retratos* (1994), *Territorios indefinidos* (1995), *A arte inexistente* (1995), *Estación de tránsito* (1995), *Identidad múltiple* (1996), *Femenino plural. Doce artistas valencianas* (1997), *Luces, cámara, acción! (...)* *¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras* (1997), *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos* (1997), *Sólo para tus ojos* (1997), *El rostro velado* (1997), *Máscara y espejo* (1997), *Transgenéric@s* (1998), *Fuera de orden* (1998), *Nosotras x nosotras* (1998), *Mar de fondo* (1998), *A voz en grito* (1998); *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas* (1998), *El jardín de Eros* (1999).

No todas estas muestras han sido consideradas estrictamente feministas. Según el análisis de Navarrete y Paniagua (2019, p. 10), la exposición *100%* intenta enmarcar su propuesta dentro de un término más amplio, como es el "arte de mujeres", y *Territorios indefinidos* aborda la cuestión de género de manera más general. La década concluyó sin una exposición que resumiera completamente lo que se estaba gestando en el arte y el feminismo en ese momento.

A principios del nuevo milenio, destacaron exposiciones como *Zona F* (2000) y *Héroes Caídos* (2002), aunque estas incluyeron trabajos de artistas extranjeros en su mayoría. Cabe destacar asimismo la trilogía que Metrópolis (TVE2) dedicó a la identidad: *XX/XY*, *XXY* y *01010 Cyborg* (1999). En líneas generales, durante la década de los noventa, las exposiciones no se centraron exclusivamente en la "generación de los noventa", sino que incluyeron a artistas de diversas generaciones, como por ejemplo Esther Ferrer o Eugènia Balcells, reconocidas como artistas de la década de los setenta.

Al examinar las exposiciones realizadas en ese período, Rocío de la Villa (2013, pp. 267-268) llega a la conclusión de que cada una de estas muestras intentaba agrupar una variedad de piezas diversas que no encajaban completamente en el argumento. Selecciones más ajustadas se encuentran ya entrados al nuevo siglo con muestras como *El bello género* (2002) comisariada por Margarita Aizpuru en la Sala de la Comunidad de Madrid. Ese mismo año tienen lugar otras muestras enmarcadas en el festival PhotoEspaña 2002, dirigido por Oliva María Rubio bajo el tema *Femeninos*.

Rocío de la Villa (2013, p. 272) señala que la escena de la producción artística de los noventa se divide en dos factores influyentes. Por un lado, se encuentra el "arte de género", mientras que por el otro está el "arte feminista"⁸. Las primeras solían reunir a artistas consideradas biológicamente mujeres, incluso si su trabajo no cuestionaba de manera crítica los valores machistas o sexistas predominantes (Aliaga, 2004, p. 62). Esto da lugar a diversas dicotomías, como la confrontación entre "la igualdad" y "la diferencia", o entre el "esencialismo" y el "constructivismo cultural" o la "teoría de la performatividad" de Judith Butler. Además, de la Villa destaca la existencia de una política artística oficialista, cuestionada, desinformada y arbitraria, en contraste con grupos en el ámbito artístico formados por artistas, críticos y comisarios que tienden a ser bastante endogámicos y que comenzaron a apropiarse del "arte feminista" en España a fines de los años noventa mediante la organización de publicaciones, eventos, seminarios y exposiciones. Así, las críticas y comisarias desarrollaron lo que se conoce como "ginocrítica" en el campo de las artes, abordando junto con artistas más jóvenes la cuestión de género en las prácticas artísticas y proyectos culturales en España.

Proyectos expositivos que marcaron la década

100% (1993)

A lo largo de la década de los noventa, se observa un notable aumento en la presencia de mujeres en los circuitos culturales, lo que también se refleja en las instituciones. En 1993 la Junta de Andalucía y el Instituto Andaluz de la Mujer proponen a Mar Villaespesa y Luisa López Moreno⁹, quien ejercía el cargo de directora del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, la organización de una muestra colectiva sobre la obra de mujeres artistas contemporáneas de Andalucía para exhibirse en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en septiembre de 1993 y, posteriormente, en las Salas del Palacio Episcopal en Málaga a finales de ese mismo año.

Según Aliaga (2012), el hecho de que el Instituto Andaluz de la Mujer avalara la exposición cuyo presupuesto procedía de la Junta de Andalucía daba a entender que algunas mujeres cercanas o miembros del PSOE habían logrado hacerse un espacio en el entorno predominantemente masculino del poder y la administración pública. En enero de 1988, durante el 31º Congreso del PSOE, se aprueba la cuota del 25% de presencia femenina para estimular la participación de las mujeres en la vida pública española en general:

⁸ Véase al respecto (Aliaga, 2012; Fernández López, 2013; Nualart Lee, 2019)

⁹ María José Belbel (2016, p. 107) indica que ella misma ayudó a la concepción de la exposición.

(...) Estimulando la presencia de las mujeres y su mayor participación en el ámbito de la organización socialista, y también en la vida pública española en general. En este sentido, en la elaboración de listas de candidatos, de puestos de representación, de Comités, etc., debe procurarse mantener una presencia de mujeres en un 25% como mínimo (31 congreso federal, 1988, p.83).

Como una referencia irónica a esta cuota, la exposición curada por Villaespesa llevó el nombre de *100%*¹⁰. *100%* es comúnmente considerada por la crítica como la primera exposición feminista realizada en una institución pública en el Estado español. En esta muestra, se percibe cómo el cuerpo comienza a ocupar un espacio de exploración y experimentación artística durante la década de los noventa. La comisaria de la exposición pretendía, como sugiere en el catálogo, iniciar una reflexión sobre el impacto de los discursos feministas en la producción artística de las artistas españolas en esa década. Sin embargo, la representación de las artistas se centró en un contexto muy concreto al exponer obra de artistas andaluzas. Patricia Mayayo (2013, pp. 35-37) señala que la exposición solo logró parcialmente su objetivo de reflexionar sobre el impacto de los discursos feministas en la producción de los noventa. Argumenta que, por un lado, las obras seleccionadas eran de signo desigual y, por otro lado, las artistas se basaban más en experiencias personales e intuitivas que en discursos feministas críticos.

María José Belbel indica que el proyecto curatorial subyacente se originó debido a la percepción de la escasa cantidad de artistas que se autodefinían como feministas en Andalucía, a pesar de la existencia de un sólido movimiento de militancia feminista en varias ciudades andaluzas¹¹. Sin embargo, este movimiento carecía de referentes culturales y artísticos feministas, así como de una necesidad de conocimiento teórico e histórico del feminismo y de sus producciones culturales, tanto en la alta cultura como en la cultura popular (Belbel, 2016, p. 107).

Por tanto, Villaespesa enfatiza en el catálogo de la exposición que el tema central de la muestra no es el sexo biológico de las artistas (Villaespesa & López, 1993, p. 25), sino más bien la necesidad de recuperar un tiempo perdido en España y ponerlo al nivel de otros lugares donde las revoluciones sociopolíticas de finales de los años sesenta y principios de los setenta dieron lugar a un feminismo sólido y comprometido (Barro et al., 2021).

¹⁰ También se ha hecho referencia a esta muestra como: *100x100. Diez mujeres andaluzas* (Belbel, 2016)

¹¹ Precisamente las II Jornadas Feministas Estatales se celebraron en Granada en diciembre de 1979

No obstante, Aliaga (2012) califica la selección de obras como heteróclita¹² y añade, que algunas de las obras expuestas tienen una difícil lectura crítica de las normas de género. Así y todo, Aliaga considera que la exposición tenía una clara impronta feminista y, sin embargo, no se configuró como paradigma o referente para proyectos expositivos posteriores, sino más bien, se produjeron proyectos donde se cuestionaba o desdeñaba el feminismo y cuyo hilo conductor de dichas exposiciones se basaban en la biología de las artistas.



Fig. 4. Pilar Albarracín (1993) *Serie Mujeres*

Teniendo en cuenta los intereses de esta investigación, se van a destacar dos proyectos de esta exposición: *Mujeres* (1993) de Pilar Albarracín y *No pienso arrugarme con los años* (1993) de María José Belbel. En términos generales, la obra de Albarracín se centra en el cuerpo como terreno de experimentación mediante la performance, que fotografía y graba como documentación. Para la exposición *100%*, Pilar Albarracín propone un proyecto fotográfico en el que retrata a cinco mujeres trans (en el catálogo se hace uso del término entonces popularmente empleado “travestis”). Con la introducción de esta pieza en la exposición se consigue que el concepto de “mujer” quede ampliado. A propósito de la pieza se comenta en el catálogo:

El transexualismo puede ser analizado como un cuestionamiento a la rígida división de géneros y en el debate político del feminismo existen posiciones a favor del mismo como también a darle la palabra a las prostitutas para romper muchos de los estereotipos que existen no sólo sobre ellas sino sobre la sexualidad femenina en general. (...) El travestismo, según algunas teóricas feministas, subvierte completamente la distinción entre los espacios psíquicos interno y externo y se burla de la noción de una identidad genérica verdadera, además de cuestionar el discurso de la verdad y la falsedad. (...) Este desplazamiento perpetuo constituye una fluidez de identidades que sugiere una

¹² Las artistas que formaron parte de la exposición *100%* (1993) son: Pilar Albarracín, María José Belbel, Salomé del Campo, Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco, Victoria Gil, Nuria León, Encarni Lozano, Pepa Rubio y Carmen Sigler.

apertura a la resignificación y recontextualización y priva a la cultura hegemónica y a sus críticos de explicaciones esencialistas de la identidad de género (Villaespesa & López, 1993, pp. 24-25).

Por otro lado, María José Belbel describe su proyecto *No pienso arrugarme con los años* (1993) como un trabajo de edición bajo un enfoque pedagógico. Para este proyecto, distribuye cuatro diseños de carteles por la ciudad de Sevilla, como reivindicación del arte público. Los carteles funcionaban como poemas visuales y, uno de ellos, destaca como reconocimiento al papel desarrollado por el activismo lesbiano en el movimiento feminista y al continuum lesbiano de Adrienne Rich como sororidad feminista. En sus propias palabras:



Fig. 5. María José Belbel (1993) *No pienso arrugarme con los años*

Se puede pensar en ella como un libro de poemas visuales, collages, citas, traducciones acompañado de una cassette en las que parte de los poemas visuales se expusieron en la calle y otros en la paredes del museo, el libro se convirtió en un fanzine del que se imprimieron quinientas copias (traducción de letras de canciones de músicas feministas como Bjork –The Sugarcubes–, P.J. Harvey, Patti Smith, Michelle Shocked, Hole, Diamanda Galás, My Bloody Valentine) y en un fonokollage, un collage sonoro. Las letras de las canciones fueron escogidas como si se tratara de un programa mínimo de reivindicaciones feministas, «poesía necesaria»: la solidaridad entre las mujeres, otras formas de maternidad y de relacionarse con los hijos, el Sida, el acoso sexual, los malos tratos, los mundos simbólicos representados por las estatuillas de diosas femeninas de la prehistoria, la crítica a los cuerpos normativos, la reivindicación de las artes decorativas textiles como arte, la mirada hacia las mujeres palestinas y libaneses que huían de los bombardeos del ejército israelí.... Muchas imágenes estaban sacadas de los propios discos o de revistas anglosajonas como *The Face*, *Vox* (Belbel, 2016, p. 109).

A pesar de que las obras presentadas en la exposición *100%* no surgieron de discursos feministas formales, sino más bien de experiencias personales e intuitivas, la exposición incluyó una mesa redonda en la que participaron activistas feministas y lesbianas como Empar Pineda, artistas como Soledad Sevilla y la

profesora de Historia del Arte Estrella de Diego, quien contribuyó con un texto en el catálogo titulado *Ver, mirar, olvidarse, reconstruir*, haciendo referencia a las teorías de Laura Mulvey, Griselda Pollock y Luce Irigaray.

Además, la exposición adquiere una gran relevancia debido a la notable influencia que ejerce, en particular por la inclusión, por primera vez en su catálogo, de la traducción de textos de figuras prominentes en la teoría feminista anglosajona que hasta ese momento no estaban disponibles en castellano. La compilación de estos textos fue realizada por Teresa Gómez y Carmen África Vidal, y el conjunto lleva el título de *Aracnologías*, «en homenaje a aquella artista en cuyo tapiz se bordaron las huellas de una poética reacia a la jerarquía» (Gómez, 1993, p. 44).

Concretamente, el catálogo incorpora una serie de textos producidos entre 1981 y 1990, incluyendo temas como *Los estudios feministas y la configuración social de la mujer*¹³ (Gayle Greene y Coppelia Kahn), *La crítica feminista en el desierto*¹⁴ (Elaine Showalter), *Cambiando el sujeto: el concepto de autor, la escritura y el lector*¹⁵ (Nancy Miller), *Feminismo y modernismo*¹⁶ (Janet Wolff), *Representación y sexualidad*¹⁷ (Kate Linker), *El 'postfeminismo': ¿Vuelta de la cultura a lo masculino?*¹⁸ (Amelia Jones), *Vivir la contradicción: prácticas críticas en los tiempos de la estética de oferta y demanda* (Abigail Solomon-Godeau)¹⁹, *Estética y teoría feminista: reconociendo el cine feminista*²⁰ (Teresa de Lauretis) y *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*²¹ (Elizabeth Dempster).

Conforme indica Rocío de la Villa (2013, pp. 268-269), estos textos desempeñaron un papel fundamental al estimular la concienciación feminista de cada artista y crítica de manera individual. Por lo tanto, es posible observar que, en la

¹³ Este artículo se publicó por primera vez en *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Gayle Greene y Coppelia Kahn, eds. (Methuen, 1985).

¹⁴ Este artículo se publicó por primera vez en *Critical Inquiry*, 8 (invierno 1981).

¹⁵ Extractos de *Arachnologies* en Nancy Miller, *Subjects to Change* (Columbia University Press, 1988).

¹⁶ Este artículo se publicó por primera vez en *Feminine Studies* (University of California Press, 1990).

¹⁷ Este artículo se publicó por primera vez en *Parachute*, 32 (otoño 1983).

¹⁸ Este artículo se publicó por primera vez en *M/E/AJN/I/N/G: Contemporary Art Issues*, 1 (mayo 1990).

¹⁹ Este artículo se publicó por primera vez en *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Andrew Ross ed. (University of Minnesota Press, 1988).

²⁰ Este artículo se publicó por primera vez en *New German Critique* 34 (invierno 1985).

²¹ Este artículo se publicó por primera vez en *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, Susan Sheridan, ed. (Verso 1988)

producción de prácticamente todas las artistas emergentes de esa década, se encuentra algún trabajo que, de alguna manera, aborda cuestiones de género, aunque este enfoque se derive de la experiencia individual o subjetiva de la artista. En este sentido, Patricia Mayayo (2013, pp. 35-37) plantea el interrogante de si la inclusión de estos ensayos tenía la intención de contextualizar las obras y afirmar su naturaleza feminista dentro de un marco de pensamiento feminista anglosajón.

Villaespesa concluye su texto para la exposición indicando que la discusión sobre el feminismo ha sido enormemente enriquecida durante los últimos años en parte con otros discursos como la cuestión gay, discursos sobre la pornografía, la androginia²² y las relaciones entre arte, sexualidad y poder. De esta forma, indica Aliaga que la visión de la comisaria es «abarcadora y abierta y tiene en cuenta que determinados sectores de la sociedad española empezaban a ser receptivos a la multiplicidad de enfoques dentro de los feminismos: el de la igualdad, el de la diferencia, el que aborda la sexualidad lesbiana, el transexualismo» (Aliaga, 2012).

Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina (1995)

Mar Villaespesa, en el contexto del catálogo de la exposición *100%* (1993), señala la necesidad de ampliar el ámbito geográfico que limitaba la exposición que ella misma había comisariado. En respuesta a esto, y partiendo de la muestra *100%*, Isabel Tejada emprende un esfuerzo por expandir los discursos en diálogo con la producción artística que se llevaba a cabo en otras comunidades autónomas. Como resultado de esta iniciativa, surge la exposición titulada *Territorios Indefinidos: Discursos sobre la Construcción de la Identidad Femenina* (1995).

Según indica Tejada (2020, n. 12), en un primer momento comienza a desarrollar el proyecto curatorial junto a Pepe Miralles. Durante el primer año realizan la tarea de revisar juntos la obra de más de ciento veinte artistas españolas, que habían enviado su dossier puesto que trabajaban sobre la cuestión de interés para la exposición. Tejada y Miralles clasificaron los trabajos por temas, iconografía, materiales y técnicas. Seleccionaron obra de artistas de diferentes generaciones, desde las que habían comenzado a trabajar en la década de los setenta hasta las más noveles. No obstante, todas las obras debían estar producidas recientemente, salvo la obra de Isabel Villar *Mujer y tigre* (1972) que formaba ya parte del Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Una vez realizada la selección de veintisiete

²² Introducida por Estrella de Diego con su libro *El andrógino sexuado* (1992)

artistas²³, Pepe Miralles renuncia al co-comisariado del proyecto y lo sustituye el artista Eduardo Lastres.

Esta exposición fue inaugurada el 8 de marzo de 1995 en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche y posteriormente se presentó en la Galería Luis Adelantado de Valencia en junio del mismo año. Tejeda muestra el hartazgo por parte de comisarias y artistas de que esta práctica artística se mostrara únicamente cada 8 de marzo, con motivo del Día Internacional de la Mujer, con el objetivo de dar una imagen de normalidad institucional. Así pues, Tejeda aprovecha la propuesta de realizar una muestra, nuevamente para dicha fecha, y así construir un proyecto que incluyera trabajos que se enfrentaran a la cuestión de la identidad y, de esta forma, poder escapar de la exposición común que reunía obra realizada por mujeres por el mero hecho de serlo.

Cabe señalar que, durante el proceso de selección, algunas artistas se negaron a participar debido a que percibían que el enfoque de la exposición incidía en la división por géneros en la sociedad y que, al llevar a cabo exposiciones de este tipo, se contribuía a la creación de guetos. A pesar de estas objeciones, Tejeda consideraba que *Territorios Indefinidos* representaba una exposición de tesis sobre cuestiones de género en el arte contemporáneo español más reciente, y que la mayoría de las personas que trabajaban en estas cuestiones eran artistas mujeres. La comisaria tenía como objetivo distinguirse de otras exposiciones que partían de tesis más o menos cerradas para sus proyectos expositivos. En su lugar, concibió la muestra como una investigación basada en el resultado de un trabajo de campo que sería diseñado por las propias artistas.

Nueve meses antes de la inauguración de la exposición, Tejeda informó a las artistas que su intención era darles voz. Para lograr esto, reservó un espacio individual para cada una de ellas en una página del catálogo donde pudieran expresarse a través de palabras o imágenes, comunicando lo que deseaban transmitir. Además de esto, se incluyeron fotografías detalladas de dos piezas de cada artista en el catálogo. Esta decisión curatorial es interesante porque demuestra la capacidad de la comisaria para modificar o modular el discurso de una obra, un punto que Patricia Mayayo había cuestionado con respecto a la exposición *100%*, donde se incluyeron numerosos textos feministas de otros contextos geográficos.

²³ Pilar Albarracín, Amada Esteban y Bárbara Sebastián, Carme Saumell, Teresa Lanceta, Concha García, Isabel Villar, Patricia Gadea, Victoria Gil, Esther Mera, Ana Casas, Carmen Gandía, Mercedes Carbonell, Gema Intxausti, Olga Adelantado, Itziar Okaritz, Nuria Canal, Ana Busto, Alejandra Icaza, Elena Blasco, Nekane Zaldúa, Begoña Egurbide, Eulalia Valldosera, Begoña Montalbán, Marina Núñez, Paloma Navares, Ana Navarrete y Carmen Navarrete.

A este respecto, Juan Vicente Aliaga (1995), en una reseña de la exposición para la revista *Frieze*, plantea dudas sobre las pretensiones globalizadoras y no conflictivas de la muestra, especialmente cuando se hace referencia a Hélène Cixous en el catálogo, lo que podría inclinar el discurso hacia un feminismo esencialista. Sin embargo, Isabel Tejeda (2011c) responde a esta crítica rechazando esta adscripción y señala que en la exposición se incluyen obras de carácter más constructivista. Tejeda (2001) ya había subrayado previamente que para la definición de esta exposición se parte de la idea de que las identidades no nacen, no son esenciales, sino que se construyen, por ello la exposición tiene como subtítulo: *La construcción de la identidad femenina* y, por otro lado, el título *Territorios indefinidos* hacía alusión a que nada quedaba cerrado y todo estaba en constante cambio.

En la elaboración del catálogo, se solicitaron textos a África Vidal y a Cabello/Carceller, quienes redactaron el ensayo principal del catálogo. Además, Estrella de Diego contribuyó con un texto en el que citó a Joan Rivière y su ensayo *La feminidad como mascarada* (1929). Es importante señalar que, según Juan Vicente Aliaga (2004, p. 60), en ese momento, el texto de Rivière no era ampliamente conocido, aunque la artista y profesora Marina Núñez se encontraba en ese momento elaborando una tesis doctoral que llevaría el nombre de *Feminidad y Mascarada* (1996).

Transgénéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo (1998)

La exposición *Transgénéric@s. Representaciones y experiencias de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (1998)²⁴ marca un punto de inflexión en el panorama curatorial al ser la primera de una serie de exposiciones feministas que cuenta con artistas de ambos sexos y, además, es la primera en introducir de forma clara y evidente la teoría queer en el Estado Español. Este proyecto busca distanciarse significativamente de las muestras previas etiquetadas como "arte de mujer" o "femeninas," que se habían desarrollado en las décadas de los ochenta y noventa con motivo del 8 de marzo.

La exposición fue comisariada por Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga en el Koldo Mitxelena de San Sebastián, perteneciente a la Diputación Foral de Guipúzcoa. Esta muestra adopta una perspectiva queer en su exploración del panorama artístico español de la época y se inspira en la exposición *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity and Queer Practice* (1995). *In a Different Light* es

²⁴ La exposición *Transgénéric@s* incluye obras pertenecientes a LSD, Cabello/Carceller, Azucena Vieites, Estíbaliz Sádaba, Juan Pablo Ballester, Miguel Benlloch, Jesús Martínez Oliva, Nuria Canal, Chelo Matesanz, Joan Morey, Carles Congost, Carmen Navarrete, Ricardo Cotanda, Marina Núñez, Txaro Fontalba, Alex Francés, Edouard Sourrouilles, Nuria León y Eulalia Valladosera.

comisariada por Nayland Blake, Lawrence Rinder y Amy Scholder en una sala de la University Art Museum de Berkeley, de la Universidad de California. Esta muestra es muy relevante ya que es primera exposición declarada como *queer*. Muestra las obras de Lynda Benglis, Romaine Brooks, Nicole Eisenman, Nan Goldin y Sarah Lucas.

De esta manera, la exposición de Villaespesa y Aliaga incluye en su catálogo textos provenientes del catálogo de *In a Different Light*, escritos por Lawrence Rinder y Nayland Blake. Según indican lxs comisarixs, *In a Different Light* fue una muestra altamente influyente que abordó estudios LGBT, el legado del feminismo y los estudios de masculinidad en el contexto de la representación estética.

El marco teórico que respalda la exposición se basa en teorías feministas antiesencialistas, haciendo referencia a obras como *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991) de Donna Haraway y *Placer y peligro* (1984) de Carole S. Vance. La exposición también se apoya en el pensamiento queer, introduciendo textos inéditos en España de la filósofa Judith Butler, como *El género en disputa* (1990) y *Cuerpos que importan* (1993). Por tanto, esta muestra aspira plantear un nomadismo *performativo*, como indica el comisario (Aliaga, 2004, p. 62), y así alejarse de las identidades sexuales y las categorías como hetero/homosexual, lesbiana, bisexual.

Transgénic@s se centra en un contexto espaciotemporal concreto. Es una muestra vinculada al activismo social, que pone en valor la labor llevada a cabo por los colectivos feministas, y sobre todo los grupos de gays y lesbianas para luchar contra el discurso de odio que se había producido contra los enfermos de sida. La exposición ofrece un panorama diverso de cuerpos y sexualidades en España en la década de los noventa e incluye referencias al movimiento *queer* (Aliaga, 1998, pp. 9-11) con grupos como Queer Nation, Outrage, ACT UP y Gran Fury.

También se hace referencias a distintos proyectos curatoriales que tienen lugar en diferentes contextos, dando a entender que *Transgénic@s* se inserta en un contexto concreto. Así pues, se destaca *Fémininmasculin, le sexe de l'art* (1995) comisariada por Marie-Laure Bernadac y Bernard Marcadé, que tuvo lugar en el Centre Georges Pompidou de París. Con esta muestra se pretende romper con los binarismos y jerarquías de género revisitando el arte de todo el siglo XX. Entre otras artistas, se mostró obra de Claude Cahun, Zoe Leonard y Catherine Opie. Asimismo, también se hace referencia a la exposición *What She Wants* (1994) organizada por Naomi Salaman y a la serie de exposiciones *Bad Girls* comisariada por primera vez en 1993 por Cherry Smith, Emma Dexter y Kate Bush en el ICA londinense, más tarde, en 1994 comisaría Marcia Tucker *Bad Girls* en Nueva York

donde plantea la cuestión de la autorrepresentación de la mujer como medio para cambiar su estatus social y el derecho al propio placer. En 1994 también realiza Marcia Tanner *Bad Girls West* en The Wight Gallery, perteneciente a la Universidad de California.

En definitiva, el contexto político de la década de los ochenta y principios de los noventa propició la promoción de exposiciones de corte feminista durante la década de los noventa y posteriores. Estas exposiciones abordaron diversas problemáticas que eran de interés para la generación de los noventa, incluyendo la exploración de temas relacionados con la sexualidad. Estas muestras desempeñaron un papel fundamental en la configuración de la historiografía del arte feminista en el contexto del Estado español.

En este capítulo, se han examinado las exposiciones colectivas más significativas de la década de los noventa. Es importante destacar que el impulso generado en esta década condujo a una explosión de exhibiciones en la década de los 2000. Un ejemplo inicial de esto fue la exposición *Zona F* (2000) comisariada por el dúo Cabello/Carceller en el EACC de Castellón. Asimismo, es relevante mencionar *Transexual Express*, que se presentó en el Centre de Arte Santa Mònica de Barcelona en 2001 y en el Palacio Municipal de Exposiciones "Kiosko Alfonso" de A Coruña en 2002. En el año 2002, se destacaron las muestras *Héroes caídos* y *El bello género. Convulsiones y permanencias actuales* en el EACC y en la Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid, respectivamente.

Además, merece la pena mencionar otras exposiciones significativas como *Extraversiones* (2003), *Corpos do producción* (2003), *Fugas subversivas* (2005), *Radicales libres* (2005), *Kiss kiss bang bang* (2006), *La batalla de los géneros* (2008), *En todas partes* (2009), y *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2012). Evidentemente, hay muchas más exposiciones colectivas de carácter feminista que tuvieron lugar en estas décadas. Las exposiciones aquí nombradas han sido seleccionadas por ser las más cercanas al propósito de esta investigación.



Movimiento lésbico en el Estado español

Introducción

En términos generales, la historia del movimiento lésbico en el Estado español tiende a ser abordada desde finales de la década de los setenta del siglo XX, ya que es en este período cuando las lesbianas se unen y definen en torno a un "yo" colectivo para promover y defender sus intereses. No obstante, es plausible trazar los orígenes de este movimiento hasta los albores del siglo XX, dado que en ese período emergieron diversas figuras cuyas historias podrían servir como antecedentes para comprender los acontecimientos posteriores.

Entre estas figuras destacan las integrantes de Mujeres Libres (1936), una organización feminista vinculada al anarcosindicalismo español en la que participó Lucía Sánchez Saornil²⁵. Además, se debe resaltar la pertenencia de Victorina Durán y Elena Fortún al Lyceum Club Femenino en 1926, un espacio que también sirvió como el escenario inaugural de la primera exposición individual de la artista Marisa Roesset Velasco, a pesar de no ser socia formal del Lyceum.

Adicionalmente, Durán y Fortún también fueron parte del Círculo Sáfico de Madrid, del que también formaron parte Matilde Ras, Gabriela Mistral, Victoria Kent, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Carmen Conde e Irene Polo, entre otras. Cabe señalar que el Círculo Sáfico²⁶ no se refiere a un espacio físico concreto, sino

²⁵ Véase (Sanfeliu, 2012)

²⁶ Véase una investigación reciente acerca del Círculo Sáfico de Madrid: (Moreno-Lago, 2021)

a un ambiente social formado por un reducido grupo de mujeres que mantuvo su actividad tanto en el exilio como en la España franquista.

Teniendo esto en cuenta, se pueden identificar obras relevantes en la literatura que exploran temas relacionados con la homosexualidad femenina durante las primeras décadas del siglo XX y en el contexto de la dictadura franquista en España.

Elena Castro (2014), realiza un análisis de la producción de identidades genéricas y prácticas sexuales en la obra de poetisas lesbianas queer del estado español, abarcando desde principios del siglo XX hasta la actualidad. En particular, durante el período de 1910 a 1930, se destacan figuras como Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Elisabeth Mulder por su contribución a esta temática. También se menciona a Gloria Fuertes y Alfonsa de la Torre como ejemplos de disidencias sexuales en la España franquista.

Adicionalmente, mencionar dos recientes publicaciones relevantes. Se trata de la edición de los libros *Poemas a Amanda* (2021) que reúne por primera vez los poemas que Carmen Conde dedicó a Amanda Junquera entre los años 1936 y 1983. La segunda publicación es *Epistolario 1936-1978* (2021), que incluye las 393 cartas intercambiadas entre ambas durante el período comprendido entre los años 1936 y 1978. Este epistolario ofrece una valiosa perspectiva de la relación entre estas dos mujeres a lo largo de décadas.

Por otra parte, es importante destacar las novelas de Elena Fortún, que fueron escritas durante su exilio con motivo de la dictadura. Ambientada en la España del primer tercio del siglo XX Elena Fortún escribe *Oculto sendero*, una autobiografía novelada que circulaba entre las redes de mujeres desde 1945 y que no llegó a editarse hasta 2016. También, en colaboración con Matilde Ras, escribió *El pensionado de Santa Casilda*, cuyo manuscrito fue escrito aproximadamente entre 1940 y 1952, y pasó de mano en mano hasta su publicación en 2022.

Asimismo, se destacan otras obras literarias como *Los soldados lloran de noche* (1964) de Ana María Matute, *El último verano en el espejo* (1967) de Teresa Barbero, *Julia* (1969) de Ana María Moix, *Celia muerde la manzana* (1972) de María Luz Malecón, *El mismo mar de todos los veranos*, publicada en 1975 y ambientada en un contexto histórico español que abarca desde la Guerra Civil hasta la década de los setenta y *Su cuerpo era su gozo* (2005) de Beatriz Gimeno, que se sitúa en los últimos años del franquismo. Esta fue adaptada al cine por el director Juan Carlos Claver en la película *Electroshock* (2006).

Además, en el ámbito audiovisual, se puede mencionar la serie de televisión española *Amar en tiempos revueltos* (2005), que presenta la historia de los

personajes Ana y Teresa, abordando las experiencias de lesbianas durante el periodo franquista en España (Macías, 2010). En 2010 Matilde Albarracín presenta su documental *Vidas de lesbianas en el primer franquismo*, cuestión sobre la que también escribe más adelante (Albarracín, 2012). Adicionalmente, en el ámbito del teatro, en el año 2020 se estrenó la obra *Una luz tímida*, del Col·lectiu La Cicatriz, la cual se inspira en una historia real de dos maestras en la Valencia franquista.

Estas obras literarias, audiovisuales y teatrales son solamente algunos ejemplos que ofrecen una visión amplia y enriquecedora de las experiencias de las lesbianas en el contexto de principios del siglo XX y durante la dictadura franquista en España, que enlaza con el activismo político que empieza a desarrollarse en los últimos años del franquismo.

Década de los setenta y ochenta: Los frentes de liberación y el movimiento feminista

Los Frentes de Liberación

Al inicio de la década de los años setenta en el Estado español, comienzan a organizarse políticamente las lesbianas. Por un lado, militan en los distintos grupos feministas y, por otro lado, crean una alianza con los gays en el ámbito de la protesta sexual organizada. De hecho, hay constancia de la incorporación de dos activistas, Marga y Amanda Klein (pseudónimos), al Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH) en 1972.

En la segunda mitad de la década de los setenta, la mayoría de las lesbianas forman parte de los Frentes de Liberación Homosexual, que se convirtieron en espacios más receptivos para su inclusión en comparación con los colectivos feministas. Estos Frentes surgieron en diversas partes del territorio nacional y se establecieron bajo la influencia de movimientos similares que habían sido organizados en Francia a principios de esa década. Ejemplos de tales movimientos incluyen, el Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR)²⁷, que se estableció en 1971 en Francia, y el Gay Liberation Front (GLF), fundado en 1969 en Estados Unidos. Este periodo coincidió con un contexto de movilización generalizada en España, característico de los años de transición política desde la dictadura hacia la democracia.

²⁷ *Ma saison super 8* (2005), dirigida por Alessandro Avellis, es una película inspirada en el contexto en el que se desarrolla el FHAR francés y en sus activistas, como Guy Hocquenghem y Françoise d'Eaubonne.

Los Frentes de Liberación Homosexual se originan como respuesta a la promulgación de la Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social, abreviada como LPRS. Esta legislación reemplazó a la Ley de Vagos y Maleantes, que se promulgó en 1954 como una revisión de una ley homónima establecida en 1933 durante la Segunda República Española. Cabe destacar que esta modificación de 1954 amplió la inclusión de personas homosexuales en el marco de esta ley.

El preámbulo de la LPRS se inicia con la siguiente premisa:

Los ordenamientos contemporáneos, impulsados por la necesidad de defender a la sociedad contra determinadas conductas individuales, que sin ser, en general, estrictamente delictivas, entrañan un riesgo para la comunidad (...). Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social

El segundo artículo de esta ley considera individuos en “estado peligroso” los siguientes:

Los vagos habituales; los rufianes y proxenetas; los que realicen actos de homosexualidad; los que habitualmente ejerzan la prostitución; los que promuevan o fomenten el tráfico, comercio o exhibición de cualquier material pornográfico o hagan su apología; los menores de veintiún años abandonados por la familia o rebeldes a ella, que se hallaren moralmente pervertidos, etc. (Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social)

La ley también prevé la creación de nuevos establecimientos especializados, con el fin de:

(...) cumplir las medidas de seguridad (...) de reeducación para quienes realicen actos de homosexualidad, ejerzan la prostitución y para los menores, así como los de preservación para enfermos mentales; establecimientos que, dotados del personal idóneo necesario, garantizarán la reforma y rehabilitación social del peligroso, con medios de la más depurada técnica y mediante la intervención activa y precisa de la autoridad judicial especializada. (Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social)

Esta ley entró en vigor seis meses después de su promulgación, permitiendo al Ministerio de Justicia habilitar los establecimientos requeridos. Es importante destacar que esta ley estaba dirigida principalmente a individuos homosexuales, travestis y prostitutas. La LPRS representaba la hostilidad social y legal existente hacia las minorías sexuales.

No obstante, la derogación de la LPRS no era la única acción común que emprendieron conjuntamente las lesbianas y los gays. También pretendían conseguir la Amnistía para aquellxs condenadxs por la LPRS, la legalización de los

colectivos de gays y lesbianas, el fin de las redadas policiales, entre otras demandas.

Las lesbianas se organizan de forma autónoma dentro de los Frentes, construyendo un "yo colectivo". Estaban influenciadas por un ideario libertario y revolucionario, que rechazaba el uso de las etiquetas "gay" y "lesbiana". Consideraban que estas etiquetas resaltaban las diferencias entre las minorías sexuales y las mayorías, lo cual contribuía a su discriminación y represión. No obstante, en su tesis doctoral, Gracia Trujillo (2007, p. 105) señala que estas activistas, a pesar de mantener esta postura, se vieron obligadas a adoptar la estrategia del autonombramiento como "lesbianas" debido al contexto represivo y hostil en el que se encontraban. Lo consideraron como una estrategia para hacer frente a los insultos y para llenar el vacío existente en el discurso y las representaciones sobre las minorías sexuales, con el objetivo de reclamar visibilidad en los espacios públicos.

Los movimientos identitarios se centraban en la construcción de redes afectivas y políticas y la recreación de identidades de cara al interior del movimiento, al tiempo que llevaban a cabo una política identitaria en el espacio público, a pesar de los altos costos personales y políticos involucrados.

Teniendo en cuenta que el elemento principal de movilización de estos grupos en la década de los setenta es la derogación de la LPRS, en el momento en que esta se modifica en diciembre de 1978 y se retira "los actos de homosexualidad" de su articulado, comienza un periodo de desmovilización en los Frentes. Además, surgieron desacuerdos entre gays y lesbianas debido a actitudes sexistas dentro de los Frentes, lo que condujo al fin de la colaboración política de las mujeres a partir de 1979.

Movimiento feminista

La década de los setenta en España marcó el surgimiento de un malestar acumulado durante el franquismo. Durante la dictadura, la estructura patriarcal de la sociedad había subordinado a las mujeres a los hombres, asignando roles de género específicos a cada uno. Sin embargo, este período también fue testigo del florecimiento del movimiento feminista que, aunque surge mucho más tarde que en el resto de países europeos²⁸, abordó temas relacionados con la sexualidad, desafiando la división entre lo público y lo privado bajo el lema "Lo personal es político", un concepto documentado por la activista lesbiana estadounidense Kate Millett en su influyente libro *Sexual Politics* (1970).

²⁸ Véase (Folguera, 1988)

En España, como señala Osborne (2006, pp.6-13), se formaron diversas agrupaciones feministas que abogaban por el derecho al control del propio cuerpo. Estas agrupaciones actuaban de manera autónoma o estaban afiliadas a partidos políticos. Este período coincidió con la creación de centros de planificación familiar y la aparición de espacios como librerías que facilitaban debates sobre temas como anticonceptivos, aborto y divorcio.

La creciente influencia de las ideas feministas va a coincidir con el periodo de desmovilización en los Frentes de Liberación Homosexual. De tal forma que, si a mediados de los setenta las lesbianas estrechan lazos con las minorías sexuales, a finales de la década de los setenta y en los ochenta las lesbianas encuentran afinidades con los colectivos feministas. Estas afinidades se basaban en la percepción compartida de discriminación debido a su condición de mujeres. En consecuencia, las lesbianas comenzaron a centrarse en la construcción de una identidad colectiva junto con las mujeres feministas.

El hecho de que las lesbianas se integraran en la estructura del movimiento feminista y adoptaran su corpus ideológico, priorizando las cuestiones de género sobre las de sexualidad, supuso un giro significativo en el movimiento lésbico y su discurso identitario durante la década de 1980.

A principios de la década de 1980, comenzaron a delimitarse dos líneas de acción principales dentro del movimiento lésbico: las feministas lesbianas (o lesbianas feministas) y las feministas separatistas (o autónomas). La primera corriente permitía la doble militancia de sus miembros, es decir, aunque la mayoría de las lesbianas participan activamente en el feminismo lesbiano, algunas colaboran tanto con organizaciones feministas, como con los colectivos gays o partidos políticos. La segunda corriente, operaba en colectivos completamente autónomos y, ocasionalmente, colaboraba en campañas o acciones con organizaciones feministas u otros grupos lésbicos.

Las feministas lesbianas (o lesbianas feministas) en torno a la COFEE

El feminismo lésbico se erigió, durante esta década y la primera mitad de los años noventa, como la corriente dominante en el movimiento lésbico en España. Estaba orgánicamente vinculado al movimiento feminista, puesto que se agrupaban en torno a la COFEE, establecida desde 1977. Es decir, se organizaron grupos de lesbianas como comisiones internas dentro de los diferentes grupos feministas en todo el estado. La COFEE defendía la posición feminista de la igualdad y también la doble militancia de sus militantes, lo que les permitía formar parte de organizaciones políticas.

Algunos de los colectivos de lesbianas que formaron parte de la COFEE son: el *Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid* (CFLM) creado en 1981, a raíz del *Primer Encuentro de Feministas Lesbianas de España* (1980); el *Colectivo de Lesbianas Feministas de Bizkaia* (CLFB/BLFK) en 1984 (organizado dentro de la *Asamblea de Mujeres de Bizkaia*, AMB), el *Colectivo de Lesbianas Feministas* de la *Coordinadora Feminista de Navarra* en 1985 y *Grup de Lesbianes Feministes* (GLF)²⁹ en Barcelona creado en 1986. Los grupos más numerosos son los creados en Madrid y Barcelona.

Tanto las feministas heterosexuales como las lesbianas experimentaron ventajas en el contexto de su colaboración. Por un lado, las lesbianas se beneficiaron de poder mantener un perfil público más bajo al ser parte integral del colectivo de mujeres. Por otro lado, las lesbianas aportaron al movimiento feminista, en un primer momento, su capacidad de movilización y logro en las demandas feministas al aceptar subordinar las reivindicaciones específicas de las lesbianas en favor de objetivos más amplios del movimiento de mujeres, como la legalización del aborto (1985), el acceso al divorcio (1981) y la lucha contra la violencia de género (1989).

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, las lesbianas consideraron necesario ampliar la base del sujeto político dentro del feminismo para que sus intereses y necesidades formaran parte de los objetivos generales del movimiento feminista. Por lo tanto, en contraposición a la definición del "yo" colectivo basado en un sujeto feminista homogéneo ("la mujer"), heredado de la lucha antifranquista y de izquierda, propusieron un sujeto político diverso ("las mujeres"). Más específicamente, buscaron visibilizar un sujeto y un discurso distintivamente lesbiano en el movimiento feminista, siendo este un tema central en esta época.

Grupos como el CFLM, GLF y el CLFB, fueron los primeros en cuestionar la agenda feminista unitaria y consideraron necesario prestar atención a las reivindicaciones específicas de las lesbianas dentro del movimiento feminista. Tanto el colectivo de Madrid como el de Barcelona se plantearon tres objetivos fundamentales: en primer lugar, establecer un espacio propio que promoviera la autoafirmación personal de las lesbianas; en segundo lugar, lograr que el movimiento feminista incorporara la defensa del lesbianismo en su agenda; y finalmente, actuar como colectivo frente a los medios de comunicación en defensa de los intereses de las lesbianas y en respuesta a las agresiones dirigidas a las lesbianas (Pérez Oliva, 1987).

²⁹ Sobre la acción política del GLF, véase: (Estella, 2008)

En este contexto, cabe destacar la acción emblemática conocida como la "Besada", que tuvo lugar en 1986. El 23 de enero de ese año, se lleva a cabo la primera "Besada" en la historia del movimiento feminista y lésbico en España. Según el relato de Empar Pineda (Vila et al., 2005), esta iniciativa surgió como respuesta a la detención y maltrato de dos mujeres que fueron arrestadas por besarse. El colectivo coordinó esfuerzos con otros segmentos del movimiento para organizar esta acción con carácter de protesta en la Puerta del Sol.

En cuanto a los debates que empezaron a plantearse en la segunda mitad de la década de 1980 se centraron en cuestiones relacionadas con las sexualidades no convencionales, las fantasías sexuales y las posiciones respecto a la igualdad y la diferencia, así como la cuestión de la doble militancia (Osborne, 2006). Respecto a la última cuestión, se abre el debate respecto a la definición colectiva: ¿deberían denominarse feministas lesbianas o lesbianas feministas? La diferencia entre un nombre u otro reside en a qué categoría le daban más importancia, al de feministas o al de lesbianas. Esta elección tenía implicaciones significativas en términos de alianzas y agenda política de las organizaciones.

La corriente del feminismo lesbiano comenzará a perder su posición predominante entre los colectivos de lesbianas conforme avance la década de los noventa, debido a la influencia de las ideas y experiencias provenientes de los movimientos LGTB y queer de otros países.

Las lesbianas en el Feminismo Independiente

En 1977, durante un acto en protesta por la derogación de la LPRS, el *Col·lectiu de Lesbianes Feministes de Barcelona* emitió el primer comunicado sobre lesbianismo en Cataluña, el cual fue respaldado por las lesbianas separatistas vinculadas al feminismo autónomo e independiente. En aquel momento, se consideraba que las feministas eran autónomas o independientes cuando simplemente habían optado por la única militancia. No obstante, según destaca Silvia L. Gil (2011, pp. 143-145), tras las *Jornadas Estatales de Granada* en 1979, estas mujeres se consolidan como grupo diferenciado³⁰.

Entre los grupos que participaron en el Movimiento de las Independientes, destacan Lamar, Las Magas, La Calle del Carmen, la Asamblea de Independientes, Lambroa y el Grup de Lluita per l'Alliberament de la Lesbiana. Este último se distingue notablemente por ser el primer colectivo lésbico en el Estado español que no mantenía afiliación con ninguna organización gay, lo cual no quiere decir

³⁰ Algunos de los grupos que representan el Movimiento de las Independientes son: el Grup de Lluita per l'Alliberament de la Dona, Lamar, Las Magas, La Calle del Carmen, la Asamblea de Independientes o Lambroa, entre otros.

que no continuara colaborando puntualmente con el *Front d'Alliberament Gay de Catalunya* (FAGC).

Esta corriente fue minoritaria pero muy crítica. Asumían la ideología feminista pero cuestionando la pérdida de autonomía de las organizaciones lesbianas y el aplazamiento de sus reivindicaciones. Además, cabe señalar que la relación entre las lesbianas y las heterosexuales no fue sencilla. Una vez integradas en el movimiento feminista, las lesbianas se encontraron con el desafío de la lesbofobia por parte de sus compañeras heterosexuales, quienes temían que la asociación del feminismo con el lesbianismo pudiera generar estigmatización o rechazo. En este contexto, la representante del movimiento del lesbianismo separatista en Cataluña, Gretel Ammann³¹, expresó sus preocupaciones durante las Jornadas Feministas de Granada:

“Solidaridad entre las mujeres”. Bajo este slogan se ha inventado una nueva forma de opresión de las lesbianas. Se nos ha dicho, que lo "nuestro" no está al orden del día y que mientras tanto debemos apoyar lo de las demás (esquema de vieja política de masas). Mientras tanto, lo nuestro es considerado "boicot", "provocación", "disidencia", "perjudicar a las mujeres" (¿NO SOMOS MUJERES NOSOTRAS TAMBIÉN?) ... En realidad, lo único que se está haciendo, es no considerarnos mujeres. Cuando se habla de amas de casa, de obreras, de prostitutas, etc., nadie se acuerda que también nosotras somos eso. Se nos exige que "guardemos las formas en público, porque si no las mujeres no vienen", se nos pide que "nos comportemos, porque si no damos una falsa imagen del movimiento de mujeres", se nos pide que vayamos y colaboremos con los Centros de Planning y se ve mal que llevemos a alguien a un bar de lesbianas... "Solidaridad" es la palabra que encubre una vez más, el eterno hecho de la lesbiana, su no-existencia, la ignorancia hacia ella (Ammann, 1979).

Esta corriente va a considerar necesaria la separación de espacios y la autonomía política de las lesbianas respecto al movimiento feminista y el gay. Los diferentes grupos que conformaron la corriente lesbiana autónoma organizó diferentes encuentros por todo el estado, celebrando la primera jornada en Barcelona en 1980³², seguidos de Vigo (1981), Donosti (1982), Valencia (1983), Madrid (1984), siendo el último en las Lagunas de Ruidera (1986) cuando se disuelve, al considerar que carecen de fuerzas, objetivos y perspectivas comunes.

A raíz de las jornadas que tuvieron lugar en Lagunas de Ruidera (1986) se crea la Red Amazonas, grupo feminista lesbiano separatista liderado por Gretel Ammann. Nace como un servicio de conexión entre todas las lesbianas del Estado español y

³¹ Sobre Ammann véase: (Belmonte, 2021; Trujillo, 2018)

³² Véase los contenidos de las diferentes ponencias que tuvieron lugar durante las seis jornadas de Feminismo Independiente en: (G. Luna, 2021)

con el propósito de generar una red con las organizaciones de otros países para poder divulgar la documentación teórica elaborada en el extranjero. Asociado a la Red Amazonas, se creó el Grupo de Estudios Lesbianos en noviembre de 1986, que se reunía en el Centre de Dones de Barcelona. Aunque la Red estuvo activa hasta 1991, llegaron a publicar hasta 37 números de la revista *Laberint* entre 1987 y 1997.

Tanto el feminismo independiente como las lesbianas autónomas van a dejar una gran influencia en las prácticas desarrolladas durante la década de los noventa. Sus planteamientos incluyeron ideas como la autonomía de las mujeres para reconstruir un mundo propio, promover relaciones entre mujeres, analizar el micropoder, explorar la sexualidad y el lesbianismo, practicar la autoconciencia y construir comunidades alternativas (Gil, 2011, p. 150).

Lesbianismo político

En el extremo de la corriente independiente en la que se encuentran las posiciones autónomas estaba el denominado “lesbianismo político”. Un temprano lesbianismo político se puede encontrar en el libro *Mujeres lesbianas* (1979), aportación de la feminista heterosexual Victoria Sau. El lesbianismo político será una corriente que no prosperó en España pero que sí lo hizo en EE. UU. en la década de los setenta y principios de los ochenta, con trabajos como el de Adrienne Rich, *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980), traducido al castellano en 1985. Victoria Sau, argumentaba en su libro que el feminismo, al actuar como un paraguas, lograba que tanto mujeres heterosexuales como lesbianas adoptaran las reivindicaciones feministas, eliminando las diferencias entre ellas (1979, p. 71). Al respecto de este libro, Osborne (2006) señala que Sau valora el lesbianismo, no por ser «un fenómeno de expresión sexual diferenciada respecto a la asumida mayoritariamente» sino por su carácter de «auténtica subversión respecto al sistema», lo que le confiere «un clarísimo contenido político y revolucionario» (Sau, 1979, p. 71). El enfoque que planea Sau considera el lesbianismo como una posición política que cualquier mujer podría adoptar como vanguardia del feminismo.

El enfoque de Sau fue objeto de crítica por parte de Ammann, quien argumentó que esta perspectiva colocaba a las lesbianas en una posición de superioridad con respecto a otras feministas. Esta postura podría generar controversia, ya que algunas mujeres heterosexuales llegaron a sentirse presionadas a experimentar el lesbianismo, incluso si no lo deseaban genuinamente. Como resultado, algunas desarrollaron actitudes negativas hacia las lesbianas y trataron de imponerles roles feministas predefinidos, además de ejercer un control riguroso sobre su comportamiento (Ammann, 1979, p. 20).

Década de los noventa: Lesbianismo reformista o lesbianismo queer

El fenómeno denominado 'tercera ola de activismo lesbiano' ha sido caracterizado por Gracia Trujillo (2007, p. 165) como un movimiento que surgió a principios de la década de los noventa en respuesta a la invisibilización a la que se veían sometidas como consecuencia de las prácticas políticas adoptadas en los grupos del feminismo lesbiano. Esta situación provoca una crisis en los colectivos, lo que resulta en un proceso de desvinculación del activismo lésbico respecto al movimiento feminista (Gil, 2011, p. 179).

En el contexto en el que el feminismo deja de desempeñar un papel unificador y movilizador entre las lesbianas, se produce una aproximación al creciente movimiento gay y lésbico, cuyo ideario en el contexto anglosajón comenzaba a ser muy influyente. Algunos grupos también van a acercarse a posturas de otros grupos sociales, como el movimiento okupa y antimilitarista.

Si hay un elemento que aglutine la preocupación de los distintos colectivos de lesbianas que surgieron en esta década es la percepción de la homofobia como forma de discriminación. Si el término 'sexismo' se relacionaba con la discriminación que enfrentan las mujeres en general, las lesbianas dirigieron su atención hacia el 'heterosexismo' que les afecta de manera particular. Así pues, los diferentes grupos adoptaron el término 'lesbiana' para autodenominarse y enfatizar la dimensión sexual en lugar del género.

De esta manera, producto de escisiones dentro de algunos colectivos feministas de lesbianas y de la creación de nuevos grupos, emergen dos corrientes claramente discernibles: el lesbianismo reformista o pragmático y el queer o radical, que coexistieron junto a los colectivos de feministas lesbianas (Trujillo, 2007). Las principales discrepancias identificadas entre estos grupos se centraron en las estrategias de alianzas y en los enfoques adoptados frente a las cuestiones que afectaban al colectivo, tales como la crisis del sida y los avances legislativos, entre otros.

La corriente del lesbianismo reformista o pragmático se enfocó en la década de los noventa en la defensa de los derechos sociales de las lesbianas. Mientras que la corriente queer o radical dirigió su atención hacia la transformación social, denunciando las discriminaciones sufridas por lesbianas, gays y transexuales, y cuestionando la representación de estos colectivos en la sociedad.

Lesbianismo reformista o pragmático. Grupos moderados

La corriente moderada va a ser la predominante durante toda la década de los noventa y será representada por los grupos mixtos LGTB, los cuales se van a movilizar por realizar reformas legales que afecten al colectivo. Estos grupos estaban coordinados por la Federación Estatal de Lesbianas, Gays y Transexuales (FELGT), fundada en 1992 (anteriormente denominada FELG).

Según indica Trujillo (2007, p. 200), los grupos de orientación reformista o pragmática se involucraron en dos frentes de lucha. Por un lado, buscaban obtener cambios legales y simbólicos mediante la colaboración con las autoridades políticas. Por otro lado, buscaban el respaldo de las lesbianas no politizadas y desafiaban a las instituciones de la subcultura comercial.

Un ejemplo destacado de un colectivo de lesbianas que pertenecía a la corriente reformista, con carácter autónomo, es el Colectivo Reivindicativo y Cultural de Lesbianas (CRECUL). Se trata de una de las organizaciones cofundadoras de la FELGT y, además, fue promotora de la primera presentación pública de la propuesta de Ley de Parejas de Hecho en 1993. Aunque se posicionaban como lesbianas feministas que defendían los derechos de las mujeres en general, el CRECUL no descuidaba los intereses específicos de las lesbianas. Además, colaboraban de manera puntual con el movimiento gay en la lucha por la igualdad y los derechos LGBT en su conjunto.

Otros colectivos de lesbianas dentro de la corriente reformista optaron por integrarse en los colectivos mixtos. Las que formaron parte de estos grupos no se autodenominaron feministas y sus objetivos se centraron en avances legales, visibilidad de las minorías sexuales, promoción de actividades de socialización, así como en actividades asistenciales e informativas relacionadas con el VIH/sida. Estos grupos consideraron que las actividades relacionadas con el ocio no eran contradictorias con sus luchas políticas centradas en conseguir cambios legales, sino más bien complementarias.

En este sentido, destacan ejemplos como el Grup Lésbia, que surgió dentro de la Coordinadora Gai-Lesbiana en 1991 y posteriormente se disolvió, dando lugar en septiembre de 1994 al Grup Lesbos. Asimismo, a partir del Casal Lambda de Barcelona se originó el grupo Les Noies del Casal, que posteriormente cambió su nombre a Les Dones del Casal. En el Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid (COGAM) se estableció la Comisión de Mujeres en 1994, y se organizaron grupos mixtos de gays y lesbianas, como Rosa Que Te Quiero Rosa (RQTR) en la Universidad de Madrid. Un año después, en 1995, el Col·lectiu Lambda de Valencia creó el Grupo de Mujeres. Además, como resultado de una

escisión del COGAM en 1996, surgió la Fundación Triángulo, que incorporó un Grupo de Mujeres a partir de 2003.

Lesbianismo queer o radical

Paralelamente al desarrollo del lesbianismo reformista o pragmático, que se observa en los grupos moderados, emerge en la década de los noventa en el Estado español la corriente conocida como el lesbianismo queer o radical. Los grupos que representan esta corriente han sido influenciados por las teorías y prácticas queer originadas en el mundo anglosajón, principalmente en Estados Unidos. Estas teorías y prácticas queer se originaron a raíz del trabajo realizado por activistas y prácticas políticas queer que finalmente adquirieron relevancia en el ámbito académico.

Estas ideas se desarrollan durante la crisis del VIH/sida que tiene lugar en la década de 1980 y 1990, la cual marca un período crucial en la historia de la salud pública y el activismo LGBT+ tanto en Estados Unidos como en España. Los primeros indicios de la pandemia se remontan a 1981, cuando se informó sobre los casos de VIH/sida en Estados Unidos. En ese momento, Ronald Reagan y Margaret Thatcher estaban al frente de sus respectivos países, y sus políticas económicas neoliberalistas influyeron en la respuesta a la crisis.

En Estados Unidos, el VIH/sida se utilizó para estigmatizar y discriminar a quienes llevaban un estilo de vida fuera de la norma, construyendo la idea de que el VIH/sida era una “enfermedad gay”, contribuyendo así a legitimar y perpetuar la homofobia en la sociedad. Ante la falta de apoyo institucional para la educación sexual y la prevención, los propios miembros de la comunidad LGBT se organizaron. En 1983, la *National Lesbian and Gay Health Conference* reunió a un grupo hombres gays con VIH/sida en Estados Unidos, marcando el inicio de la organización política de las personas afectadas por la enfermedad. Esta conferencia resultó significativa, ya que marcó el primer intento de organización política de las personas con VIH/sida y culminó con la redacción de un manifiesto conocido como *Los Principios de Denver*, que enumeraba una serie de derechos y responsabilidades tanto para el personal médico como para las personas con VIH/sida.

En España, los primeros signos de la pandemia surgieron en 1983, y hubo un período de desconocimiento sobre la forma de transmisión de la enfermedad. Algunos miembros de la comunidad gay inicialmente rechazaron la idea de que el VIH/sida se transmitiera sexualmente, temiendo que esto amenazara su libertad sexual ganada en el movimiento de liberación homosexual. Esta situación se vio agravada por la percepción de que los medios de comunicación estaban promoviendo una campaña anti-homosexual, como ocurrió en la EE. UU.

Es relevante destacar que, según Galaxina (2022, p. 46), los usuarios de drogas intravenosas fueron uno de los grupos más afectados por el VIH en España en los años ochenta, lo que llevó al lanzamiento de campañas institucionales del Plan Nacional sobre Drogas en 1985 con un enfoque asistencial. A partir de 1987, se estableció un Plan Nacional sobre el Sida en España que incluyó campañas de prevención centradas en el uso de preservativos, aunque estas generaron controversia, especialmente con la oposición de la Conferencia Episcopal. En España, el movimiento gay no respondió activamente hasta 1987, cuando se crearon los primeros comités y grupos dedicados a la prevención del VIH/sida, como Gays por la Salud (GPS) y Solidaridad Gay.

En EE. UU. se formaron asociaciones y colectivos específicos para abordar la crisis del VIH/sida, especialmente en ciudades como Nueva York y San Francisco, que eran los epicentros de la epidemia en ese país. En Nueva York se funda en 1987 ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), una organización de activismo radical que desafiaba la inacción gubernamental y promovía la acción directa y la desobediencia civil. ACT UP colaboró con colectivos artísticos y fue un referente para grupos similares en todo el mundo, como The Lesbian Avengers, Queer Nation, Outrage! y, en España ACT-UP BCN, ACTUA y ACTUA DONA en Barcelona o La Radical Gai y LSD.

Estos colectivos nacen en los años noventa en España por una insatisfacción con las estrategias implementadas para hacer frente a la pandemia del VIH/sida. Los colectivos de la corriente moderada adoptaron la estrategia de interactuar con las instituciones para buscar avances legales para el colectivo, cuestión muy criticada por parte de los grupos queer, quienes consideraban que era más efectiva la acción directa en la calle como medio para lograr un cambio social.

Tal como lo señalan Carrascosa y Vila (2005, pp. 50-53), estos grupos contribuyeron a la formulación de una nueva concepción del sujeto político, caracterizado como "maricón" o "bollo" subversivo, capaz de desafiar el predominio del heterocentrismo. Esta nueva visión de sujeto político se distingue por considerar que las identidades se conciben como contingentes, donde elementos transversales como la clase social, la raza, las creencias o la cultura desempeñan un papel constitutivo en la conformación de la propia identidad. Esta perspectiva aleja a estos grupos de la falsa dicotomía entre homosexual y heterosexual que entonces fundamentaba las políticas de los movimientos de liberación sexual.



Fig. 1. Manifestación del 8 de Marzo (1995) Intervención de LSD con un traje que recuerda a las fotografías de Grace Jones tomadas por Keith Haring

El colectivo LSD (Lesbianas Sin Duda) desempeñó el papel representativo de la corriente del lesbianismo queer o radical en el contexto del Estado español en la década de los noventa. Según las observaciones de Vélez-Pelligrini, no es una coincidencia que el surgimiento de LSD tuviera lugar en el barrio madrileño de Lavapiés, el cual encarnaba «los valores de un multiculturalismo abierto y de una diversidad identitaria no fragmentadora» (2011, p. 167). LSD llegó a publicar el fanzine *Non Grata*, entre 1994 y 1998.

LSD irá en contra de las identidades fijas y las etiquetas de lo que se supone ser lesbiana, gay o trans. Con la aparición de los grupos queer irrumpen lo que Paul B. Preciado llama las “multitudes queer” (Preciado, 2003). El enfoque de LSD se centró en desafiar la construcción de la norma sexual y crear imágenes y representaciones que socavaran el consenso en torno a esta norma, ya sea en su manifestación heterosexual o homosexual. Su objetivo no se limitó a la visibilidad del lesbianismo, sino que abogaron por cuestionar la sexualidad en sí y su relación con el sistema patriarcal, racista y capitalista. Esto se refleja en una declaración formulada en el fanzine *Non Grata*:

El lesbianismo no es solo cuestión de con quiénes hacemos el amor, ni siquiera de cómo lo hacemos, sino del cuestionamiento que planteamos dentro de nuestras relaciones y al sistema de relaciones del mundo patriarcal, racista y capitalista. Por esto, no podemos quedarnos contentas con reivindicar el derecho (legítimo) de acostarnos con quienes queremos. Tenemos que ir más allá y cuestionar la sexualidad en sí, heterosexual, lésbica, bisexual, sadomasoquista,

fresa, promiscua o monógama, romántica o mercenaria. Y es tarea de todas las feministas, no solo de las minorías (LSD, 1994, p. 17).

LSD va a trabajar de manera autónoma pero va a forjar alianzas con grupos afines de igual naturaleza, como La Radical Gai. La Radical Gai se originó como una escisión del Colectivo Gay de Madrid (COGAM) y se centró en la acción directa en las calles, especialmente en respuesta a la pandemia del VIH/sida. A diferencia de COGAM, que buscaba cambios legales y la inserción en las instituciones. La Radical Gai, en desacuerdo con la creciente despolitización y comercialización de aspectos relacionados con la cultura "gay", manifiesta su descontento al emplear la letra "i" en lugar de la "y" en su nombre, es decir, "Gai" en lugar de "Gay".



Fig. 2. LSD (1994) Pegatina

Cabe destacar que, durante los años ochenta, la mayoría de los colectivos de feministas lesbianas en España no consideraron que la pandemia del VIH/sida le afectara directamente y, en términos generales, no participaron activamente en los esfuerzos de prevención de transmisión de la enfermedad entre mujeres (Trujillo, 2007, p. 151). Sin embargo, LSD y La Radical Gai canalizaron su activismo hacia la creación de materiales y acciones que desafiaban la estigmatización y la construcción de cuerpos sexualmente punibles. LSD y La Radical Gai actúan:

(...) contra la construcción de un cuerpo sexual punible, contra la representación del sidoso, del yonki, del maricón como persona indeseable, de las bollerías como seres asexuales e inexistentes, contra los mecanismos prácticos e ideológicos de estigmatización, contra el silencio de las autoridades públicas..." (Carrascosa & Vila, 2005, pp. 50-53).



Archivo del movimiento lésbico en el Estado español³³

³³ Significado de las siglas al final del archivo



Representación del cuerpo lesbiano

Introducción

El presente capítulo se divide en dos secciones para abordar la representación del cuerpo lesbiano. La primera parte revisa el desarrollo de esta construcción a lo largo del siglo XX, destacando tres modos de representación: la invisibilización u ocultación, la presentación de la lesbiana como un ser perverso y la objetualización erótica de la lesbiana para la mirada masculina. Esta representación del cuerpo lesbiano, se centra en la construcción de los estereotipos que llegan hasta la actualidad y que tendrán consecuencias directas en la vida de las personas a finales de la década de los noventa.

La segunda parte se centra en la representación de la subjetividad lésbica desde el propio sujeto. Examina las raíces de la auto-representación lésbica en las subculturas europeas de las décadas de 1920 y 1930, con el surgimiento del concepto de Nueva Mujer, y posteriormente en los años 50 y finales de los sesenta con el auge de las novelas Pulp Fiction en Estados Unidos. Finalmente, se hace un análisis de la representación lésbica después de Stonewall. Para comprender este proceso, es esencial retroceder hasta finales de la década de los sesenta en EE. UU., situándose en el epicentro de las transformaciones culturales que influyeron en la construcción y representación de la identidad lésbica en el arte. Este subapartado está dividido en cuatro partes, organizadas por cuestiones temáticas. De tal forma que se aborda la influencia del feminismo en la iconografía vaginal, el interés por la construcción de genealogías, el activismo político y, finalmente, la representación manifiesta de la sexualidad lesbiana.

El propósito central de este capítulo es proporcionar una visión contextual del surgimiento de representaciones lésbicas en las artes visuales durante el siglo XX, preparando el terreno para explorar el trabajo de artistas y colectivos españoles en capítulos posteriores.

Parte I

Régimen de la representación del cuerpo lesbiano

En su obra *Miss Media: una lectura perversa de la comunicación de masas* (1997), Ricardo Llamas postula que el régimen de la representación constituye el marco establecido que determina lo que puede y no puede tener existencia pública, autorizando o desautorizando determinadas imágenes, símbolos o narraciones. Este sistema regula quién puede acceder a qué contenido, en qué contexto, en qué momento y de qué manera. Aunque no se encuentre codificado en normas explícitas, el sistema tiene la capacidad de definir lo que puede ser legítimamente representado.

Por otra parte, Daniel Borrillo ha hablado en su libro *Homofobia* (2001), sobre un sistema jerárquico que distingue entre lo que constituye *el centro y el margen*. El centro opera empleando mecanismos de exclusión que se articulan en torno a factores emocionales, tales como creencias, convicciones y prejuicios, así como en relación con conductas que involucran actos, prácticas y leyes. Estos mecanismos se apoyan, asimismo, en dispositivos ideológicos, como teorías, doctrinas y mitos.

Por todo ello, Andrea Weiss propone abordar la cuestión de la representación lésbica aceptando su invisibilización como parte misma de la representación:

El color ultravioleta, al igual que gran parte de la historia lésbica, se encuentra justo más allá del espectro visible. El violeta, como símbolo del amor entre mujeres, actúa como un indicador de lo que yace más allá del espectro visible y como un medio para hacerse visibles entre sí. Sugiere una forma de abordar el problema de encontrar imágenes visuales lésbicas: considerar la invisibilidad, así como la visibilidad, como una forma de representación y buscar signos que tengan significados diferentes para las lesbianas que para la cultura occidental en general (Weiss, 1992, p. 2).

No obstante, cuando la existencia lesbiana se visibiliza de forma explícita, su representación parte de la abyección, desde la no-humanidad o lo monstruoso y desde la objetualización sexual cuya representación es destinada a la mirada masculina. Este proceso contribuye a que se mantenga bajo un orden de exclusión, al servicio de un sistema centrado en el heterosexismo y en la

homo(lesbo)fobia (Gimeno, 2008, pp. 71-72). En este sentido, la escritora y académica, Annamarie Jagose presenta *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence* (2002), donde argumenta que la representación del lesbianismo es el resultado tanto de un proyecto homófobo que entiende la homosexualidad como algo desviado de la heterosexualidad, como de un proyecto misógino, que asume la feminidad como el reverso abyecto de la masculinidad.

A continuación, se van a explorar tres formas de representación: la representación mediante la invisibilización; la representación de la lesbiana como un ser perverso; y la representación de la lesbiana como objeto erótico.

La representación de lo invisible

Se pueden identificar dos discursos represivos contradictorios en lo que respecta a gays y lesbianas. La homofobia opera a partir de los constructos hegemónicos de género y, de esta forma, destaca su gravedad cuando se trata de hombres, quienes a menudo son estigmatizados y castigados severamente. De hecho, a lo largo de la historia, se han aplicado de manera rigurosa códigos legales que tipifican la homosexualidad masculina como un delito grave, siendo objeto de represión a través del Estado.

En los años noventa en España, cuando un gay cometía un delito, se ponía un énfasis especial en su orientación sexual, especialmente en cuestiones relacionadas con la pederastia. En este sentido, se puede mencionar el caso Arny, que tuvo lugar en 1995 en el Estado español, donde 32 hombres fueron acusados y juzgados durante dos años en un intento de condenarlos por su orientación sexual³⁴. En este caso, prevaleció señalar a personajes famosos y figuras públicas que podían ser homosexuales, exponiéndolos a juicio público y linchamiento mediático, a pesar de que no tenían ninguna relación con el caso que se estaba investigando:

La lesbofobia, sin embargo, opera de forma distinta a la homofobia. Para empezar, las leyes que penalizaban la homosexualidad masculina no reflejaban explícitamente la comisión de actos lésbicos como delito. No obstante, esto no se debe a una cuestión de tolerancia, sino a la percepción de que estas acciones deben ser controladas a través de las instituciones familiares. De tal forma que, como indican autoras como Wilton (2000), Young-Bruehl (1996) y Llamas (1997), una forma específica de lesbofobia es la invisibilidad, el rechazo, la trivialización y el borrado, lo que implica un vacío cultural que dificulta la construcción de una

³⁴ Recientemente se ha estrenado el documental de Juan Moya Arny, *historia de una infamia* (2023), donde se puede ver el desarrollo de este caso.

identidad sexual alternativa a la norma heterosexual. Además, su omisión en las leyes, su invisibilización, impide que la lesbofobia sea percibida como opresión y así se obstaculiza que las lesbianas se consoliden como agentes de cambio social.

Así pues, hay una serie de mecanismos estructurales de la invisibilidad lésbica que conforman a la lesbiana como el reverso de la concepción cultural que naturaliza la (hetero)sexualidad como visible (Jagose, 2002, p. 2). Si se considera el lesbianismo apéndice de la femineidad, en consecuencia, se mantiene como una sombra difuminada. De esta forma es cómo la lesbiana se va a percibir únicamente en la ausencia. Su ser se desplaza entre una existencia que se asemeja a lo fantasmagórico y otra que se desarrolla en las sombras, sin llegar a alcanzar una corporeidad visible, como destaca Gimeno (2008, p. 71). Es representada como una especie de «*efecto fantasma* (...): elusiva, vaporosa, difícil de mirar, incluso cuando está ahí, mortal y magnífica, en el centro de la pantalla», tal como indica Terry Castle en *The Apparitional Lesbian* (1993). Las lesbianas forman parte de la imaginación, de los márgenes, de las sombras, alejadas de la mirada y representadas como un error.

En este sentido, destaca la tesis doctoral³⁵ de Bárbara Ramajo *Desbordar el cuerpo lesbiano. Sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas* (2021) que continúa el trabajo de Castle y pretende mostrar cómo la espectralidad caracteriza las diferentes presencias lesbianas (aparicionales, existenciales y corporales), puesto que están subordinadas a unas violencias fantasmas cuyo propósito es fantasmizar el sujeto lesbiano y, así, evitar que el sujeto se desprenda de su condición fantasmal.

Dicho esto, en un esfuerzo por visibilizar el lesbianismo, se ha recurrido a la negación, siguiendo la idea de que, como afirma Monique Wittig (1992), "La lesbiana no es una mujer"³⁶, y según indica Terry Castle (1993), "la lesbiana no es un gay".

Estas autoras han continuado las ideas de Freud en relación con su ensayo sobre *La negación*, en el que Freud argumenta que «El contenido de una imagen o un pensamiento reprimidos pueden, pues abrirse paso hasta la conciencia, bajo la condición de ser negados» (Freud, 1925). De esta forma, considera Castle que «el lesbianismo es la "idea reprimida" de la cultura patriarcal» (1993, p. 60). En esta línea plantea Innes (1997, p. 28) que el lesbianismo se puede entender metafóricamente como la sombra, signo de malestar de los hombres hacia la

³⁵ La editorial Bellaterra publicó la tesis en 2023 bajo el título *El fantasma lesbiano*

³⁶ Véase (Suárez, 2013)

independencia femenina. De esta manera, se revela cómo la negación y la invisibilidad han sido herramientas utilizadas para mantener al lesbianismo en los márgenes de la sociedad y la cultura patriarcal³⁷.

La lesbiana como un ser perverso

Lo monstruoso. La mujer masculina

En las dos últimas décadas del siglo XIX en Gran Bretaña, se inicia un debate sociocultural que da pie a que movimientos como el socialismo, antiimperialismo, sindicalismo o feminismo comenzaran a cuestionar los valores y estructuras que daban forma a la época victoriana. Es así como surge un grupo de escritoras conocidas como las New Women, las cuales reivindicaron más derechos sociales y legales para la mujer.

Con la aparición de la primera ola del movimiento feminista, surgieron estrategias destinadas a contrarrestar su creciente influencia. Estas estrategias involucraron la aplicación de leyes represivas, acciones policiales y otros mecanismos, como la publicación de diversos estudios científicos que forjaron múltiples estereotipos femeninos que contradecían los avances del movimiento feminista. El crítico Bram Dijkstra (1986) considera que, el origen de esta respuesta misógina radica en algunos aspectos planteados en la teoría de la evolución de Charles Darwin, cuyos estudios fueron cuestionados por su sesgo sexista por autoras como Antoinette B. Blackwell³⁸ y Eliza Burt Gamble.

Más tarde fueron publicados otros textos científicos, como *La Ginandroide* (1891) de Joséphin Péladan, el cual introduce el concepto de la 'lesbiana perversa', uno de los arquetipos femeninos más misóginos construidos en la época. Estrella de Diego (1992, p. 38) describe a Péladan como uno de los autores obsesionados con la idea de la androginia, distinguiendo entre el andrógino (adolescente masculino virginal con rasgos femeninos) y la gynander (mujer que aspira a adquirir características masculinas). En palabras de Bram Dijkstra, la ginandroide es la lesbiana o masturbadora que se asociaba con hombres en una tentativa inútil de absorber o chupar sus energías viriles para "masculinizarse", pero que, por otra parte, elegía relacionarse sólo con mujeres en una orgía de regresión degenerativa

³⁷ Diversas autoras han hablado de la invisibilización de las lesbianas en el ámbito del cine, como Andrea Weiss (1991, 1992), Tamsin Wilton (1995), Patricia White (1999, 2008, 2015), Susan Potter (2019) y Claire Whatling (1994, 1997).

³⁸ Blackwell publicó *Los sexos a través de la naturaleza* (1875) como respuesta a *El origen del hombre* (1871) de Darwin, donde afirma que el naturalista inglés malinterpretó la evolución humana al ofrecer una desproporcionada importancia a todo aquello que ha evolucionado en la línea masculina.

y fulminante hacia la feminidad absoluta, un viaje perverso hacia la tierra primordial (1986, p. 273).

Otros autores, como Freud y Havelock Ellis, trabajan en el ámbito de la psicología y la sexualidad, pero definen sus teorías en términos biológicos y, por ello, cuando describen a 'la lesbiana', parten de la fisionomía, la eugenesia, la herencia y el instinto. En la teoría de la sexología de la inversión, biológicamente un sexo se representa en el exterior y el otro en el interior. De tal forma, que el hombre podía quedar atrapado en el cuerpo de una mujer y viceversa. De ocurrir esta inversión, se vería reflejado en la fisionomía, tanto en el rostro como en la estructura corporal. Según Lillian Faderman (1981, p. 241), el texto de Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex - Sexual Inversion* (1900), se consideró uno de los tratados más influyentes escritos en inglés sobre la homosexualidad. Havelock Ellis analiza una serie de casos de estudio en el que vincula la lesbiana con un cuerpo masculino. De esta forma, se mantiene la idea de que la identidad sexual equivocada se convierte en un cuerpo inadecuado.

En el siglo XIX, los sexólogos sostenían que el deporte no solo tenía el efecto de masculinizar el cuerpo de las mujeres, sino que también influía en su carácter y espíritu. El razonamiento detrás de esta afirmación radicaba en que la participación en el deporte otorgaba a las mujeres una mayor independencia y autonomía, lo que llevó a los sexólogos y científicos sociales a interpretar que el advenimiento de la mujer moderna era síntoma de una epidemia.

En este sentido, cabe destacar la tesis doctoral de Tatiana Sentamans (2008) cuyo estudio se enmarca entre 1923 y 1936 en España. Esta investigación pretende reconstruir el imaginario de la mujer moderna española, específicamente el de la mujer deportista, a través del análisis de fotografías documentales y otras fuentes. Se examinan estas imágenes en el contexto de los mecanismos generadores de significado que conforman su enclave cultural. Así pues, determina su adecuación a los valores estandarizados de la mujer acordes con los principios de feminidad, así como la existencia inesperada de un imaginario subversivo de la mujer por vía de la categoría de lo masculino. Según indica Gimeno (2008, p. 109), a medida que las mujeres comenzaron a involucrarse en el deporte, la ciencia creó la tipología de la "lesbiana masculina", identificando sus preferencias por aspectos y actividades masculinas, incluyendo la práctica deportiva, como síntomas de trastornos psicológicos.

Así pues, la construcción de las lesbianas masculinas se atribuye a los sexólogos del siglo XIX, quienes establecieron un vínculo inquebrantable entre el lesbianismo y la manifestación de rasgos masculinos en las mujeres. Según la antropóloga estadounidense Esther Newton (1984), el punto de inflexión en la percepción

pública de la 'lesbiana masculina' (crossgender) como símbolo de la nueva categoría social/sexual 'lesbiana', basada en su comportamiento o vestimenta, que incluye elementos designados como exclusivamente masculinos, se sitúa alrededor del año 1900. Jack Halberstam también destaca que el rasgo que definía la identificación lesbiana era "la masculinidad femenina", que era determinado en sexología como "mujeres que se sienten hombres". De hecho, Sigmund Freud³⁹ enfatizaba que las «verdaderas» lesbianas eran masculinas.

Primeros indicios sobre el arquetipo de la lesbiana vampira en el cine

La noción del vampiro ha sido recurrente en diversas civilizaciones de la Antigüedad, y suele representar seres que comparten características fundamentales con este mito. Se desarrolla en Europa Occidental en el s. XVIII por medio de las historias orales y, comenzará a narrarse por escrito en el siglo XIX. Aunque históricamente se ha personificado al vampiro como un ente masculino, a mediados del siglo XIX, el arquetipo es desarrollado por un nuevo tipo de mujer que va a representar la amenaza para los europeos: la mujer libre (Gimeno, 2008, p. 147).

La imagen de la vampira encuentra sus raíces en la novela *Carmilla* (1872)⁴⁰ del escritor irlandés Joseph Thomas Sheridan Le Fanu que publicó su novela de forma seriada en la revista *The Dark Blue*. Esta obra se basa en la leyenda de la condesa húngara Isabel Báthory, cuya obsesión por preservar su juventud y belleza la llevó a recurrir al uso de sangre de jóvenes. La influencia de esta novela enriquece el mito del vampiro con elementos eróticos y lésbicos, que perduran y marcan la producción literaria y cinematográfica del siglo XX.

³⁹ El principal caso de estudio de Freud sobre una paciente lesbiana queda reflejado en el libro *The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman* (1920). La paciente, Margarethe "Gretl" Csonka, nacida en Viena en 1900, escribe la historia de su vida con la ayuda de sus biógrafas, Ines Rieder y Diana Voigt, a quienes conoce en la década de 1990. Acordaron no revelar su verdadero nombre debido al perjuicio que la lesbofobia social le podría ocasionar, ya que el lesbianismo se había considerado un delito en Austria hasta 1971. Finalmente utilizaron el pseudónimo Sidonie Csillag y fue publicada su biografía en el año 2000 bajo el título: *Die Geschichte der Sidonie C. (Sidonie Csillag: la joven homosexual de Freud)*.

⁴⁰ Esta novela de Sheridan Le Fanu ha servido de inspiración para numerosas películas y novelas como *Dracula* de Bram Stoker publicada en 1897.



Fig. 1. Grabados de *Carmilla*, dibujados por M. Fitzgerald en diciembre de 1871; y por D.H. Friston, en febrero y marzo de 1872 para la revista *The Dark Blue*.
Las tres imágenes fueron grabadas por C. M. Jenkin

Sigmund Freud contribuyó con el respaldo científico a la construcción del estereotipo de la lesbiana vampira al proponer tres tipologías míticas de mujeres perversas: la lesbiana masculinizada, la lesbiana-vampiro y la lesbiana femenina (Gimeno, 2008, p. 147). Finalmente, clasificó a estas tres tipologías en dos categorías: las "invertidas contingentes" (mujeres atraídas por otras mujeres pero que podrían volver a ser heterosexuales) y las "invertidas absolutas", consideradas incurables y caracterizadas como depredadoras sexuales, lo que implicaba un grave peligro social y cuya supuesta insaciabilidad sexual se iba a convertir en uno de los aspectos más persistentes de la lesbofobia.

La relación entre el lesbianismo y el vampirismo es un tema que prevalece en las representaciones culturales del siglo XX. Hasta la década de 1940, las novelas que presentaban vampiras fueron un género ampliamente exitoso. Según indica Irene Pelayo en su tesis doctoral, *Imagen filmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (2009, p. 289), en el contexto del cine español e internacional, la figura del vampiro alcanzó su apogeo en la década de 1960 y principios de la década de 1970, caracterizándose por combinar elementos de sangre y desnudez.

En este sentido, la primera aparición del arquetipo de la lesbiana vampira en el cine se registró en 1936 con la película hollywoodense *La hija de Drácula* dirigida por Lambert Hyller. En un intento por evitar asignar un papel activo a la mujer en las relaciones heterosexuales, el guion de la película muestra a la protagonista atacando a otras mujeres lo que, de manera insólita, insinúa connotaciones lésbicas.

En el contexto español, hasta finales de los setenta, con el destape⁴¹, la representación explícita de relaciones sexuales entre mujeres en el cine español no estaba permitida. No obstante, la primera incursión en la representación

⁴¹ Como la película *Me siento extraña* (1977) de Enrique Martí Maqueda

lésbica en el cine español tuvo lugar en 1964, a través de una coproducción con otro país europeo y haciendo uso del arquetipo de la vampira lesbiana como evocación del sexo. Así pues, *La maldición de los Karnstein* (1964) de Camillo Mastrocinque, es una película hispano-italiana. En este film, la cuestión del lesbianismo pudo quedar invisibilizada si el espectador/a desconocía que la película se basaba en la novela *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu. A partir de la película de Mastrocinque, el cine español continuó representando a las lesbianas como vampiras en dos vertientes: aquellas inspiradas en la obra *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu y aquellas basadas en la novela *Drácula* (1897) de Stoker.

En el primer grupo, también se incluye *La novia ensangrentada* (1972) de Vicente Aranda. Mientras que, en la película de Aranda, el aspecto lésbico se hace explícito, en *La maldición de los Karnstein* (1964) el lesbianismo se mantiene oculto, y al final de la película son los personajes masculinos los que "salvan" a la protagonista de ser mordida por la vampira. En este caso, la lesbiana es representada como algo perverso y fascinante construido a partir de la abyección y, al igual que el vampiro, la lesbiana representa una amenaza (simbólica) para la identidad (masculina). No se la considera completamente humana, sino un ser extraño, diferente e inconcebible. En los films se presentan como víctimas de las circunstancias que han perdido la capacidad de elección. Alberto Mira (2002, p. 736), considera que esto es una cuestión culturalmente relevante ya que las representaciones de estas lesbianas vampiras revelan las marcas de la paranoia masculina respecto a la sexualidad femenina, debido a la desestimación de la centralidad del falo. Por esta razón, el personaje de la lesbiana vampira tiende a ser derrotado al final de la película.

Por otro lado, se ven influidas por la novela de Stoker películas como *Las vampiras* (1973) de Jesús Franco, cuya versión inicial, titulada *Vampyros Lesbos*, no se estrenó de forma completa en España hasta 2003. Según indica Pelayo (2009, p. 287), las mujeres vampiras del cine español no solo muestran odio hacia la masculinidad, sino que compiten con los heterosexuales por sus presas, de forma que están en constante confrontación.

El Lethal Lesbian Genre y el New Queer Cinema

La representación del lesbianismo en EE. UU. se vio codificada por el Código Hays⁴². A partir de la década de los años cincuenta, el lesbianismo comenzó a aparecer con mayor frecuencia en películas independientes de *sexplotation* y en el cine de terror erótico, destacándose particularmente la figura de la lesbiana vampira. Sin embargo, la industria cinematográfica estadounidense atravesó una crisis debido a la llegada de nuevos cineastas en los años setenta. A finales de los ochenta y principios de los noventa, la tendencia cambió, el Código Hays dejó de ser influyente y el cine empezó a orientarse más hacia la ganancia económica que hacia las inquietudes intelectuales.

De acuerdo con B. Ruby Rich (2013, p. 103), durante el período comprendido entre 1984 y 1993, marca una fase crucial en el desarrollo cinematográfico, caracterizada por diversos elementos de importancia significativa. Por un lado, se presencia un notable auge en la cultura queer, acompañado por la emergencia del concepto "lesbian chic" y un fortalecimiento del empoderamiento de la sexualidad femenina. Por otro lado, se evidencia un aumento en la militarización de Estados Unidos y se produce una serie de asesinatos de gran relevancia mediática en dicho país, cuyo hecho será posteriormente conocido como el caso Aileen Wuornos. Este caso se convertirá en una fuente de inspiración significativa para la película *Monster* (2002), dirigida por Patty Jenkins. En este sentido, analizando el caso Wuornos, Lynda Hart publica *Fatal women. Lesbian sexuality and the mark of aggression* (1994) donde construye una compleja teoría que realiza una vinculación histórica entre criminalidad y la representación de la desviación sexual.

En la década de los noventa en Estados Unidos, se desarrolla el arquetipo de la lesbiana o bisexual asesina, que encarna los primeros ejemplos de lesbianismo explícito en el cine. Francina Ribes Pericàs va a estudiar este arquetipo en el ensayo *Ausencia y exceso. Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood* (2022). Ribes considera que este arquetipo es un elemento que forma parte de la cultura de masas y que, por ello puede ajustarse al fenómeno descrito por Butler. Butler (1990, p. 70) describe lo que denomina la "matriz heterosexual", una heterosexualidad sistemática que también se nutre de la noción de homosexualidad. Esta última se presenta como algo prohibido pero necesario para definir la norma, como un ejemplo de lo que no se debe ser (Ribes, 2022, p.

⁴² El Motion Picture Production Code, conocido como código Hays, fue un código de producción cinematográfico, redactado por William H. Hays e instaurado en 1930, que describe aquello que se consideraba moralmente aceptable y, por tanto, determinaba qué imágenes podían aparecer en pantalla. El código permaneció vigente hasta que se reformuló en 1966.

27). Es decir, la manera en la que está construido el personaje impide que el espectador/a se identifique con el mismo, lo cual acentúa la percepción de alteridad. El comportamiento que tienen estos personajes se muestra como la excepción dentro de la norma heterosexual, mostrando algo atractivo, pero a su vez perverso.

En este contexto, autoras como B. Ruby Rich (2013) o Michele Aaron (1999), han indicado que la década de los noventa fue un periodo que propició la aparición de dos corrientes cinematográficas: «*the lethal lesbian genre*» y «*New Queer Cinema*».

El *New Queer Cinema* es un término acuñado por Rich en 1992 para definir el cine independiente americano realizado por autores y autoras LGTBQ+ que se apropian de los estereotipos negativos vinculados al colectivo realizado por el cine en general. Estas películas están representadas por directores como Todd Haynes, Isaac Julien, Derek Jarman o Tom Kalin. Rich considera que son ejemplos de *New Queer Cinema* películas como *Basic Instinct* y *Thelma & Louise*, las cuales se apropian de imágenes que a priori son negativas y las transforman en positivas.

Por otro lado, las propuestas cinematográficas dirigidas por hombres heterosexuales en las que aparecen dos mujeres que pelean y matan por estar juntas pero que están predestinadas a fracasar será la narrativa que animará al género *The Lethal lesbian*. Esta vez, en vez de matar el personaje de la lesbiana al final de la película, se transforma en asesina (B. R. Rich, 2013, pp. 103-106), como es el caso de *Heavenly creatures* de Peter Jackson (1994).

Esta representación de la lesbiana asesina en el cine es fruto de la fusión de arquetipos femeninos, el de la vampira, junto con el de la *femme fatale* del género del film noir que tuvo su auge en la década de 1940. Es, en definitiva, producto de la misoginia y la homofobia. Esta imagen de la lesbiana asesina se reinventará en la década de los noventa escapando del arquetipo de la *femme fatale* o de la vampira. Entre otras destacan, la ya mencionada *Heavenly creatures* (1994) de Peter Jackson, *Sister, my Sister* (1994) de Nancy Meckler, *Fun* (1994) de Rafal Zielinski, *Butterfly Kiss* (1995) de Michael Winterbottom, *La cérémonie* (1995) de Claude Chabrol, *Freeway* (1996) de Matthew Bright o incluso *Bound* (1996) de Wachowski⁴³. Ruby Rich (2013, p. 109) considera que se puede extraer una interpretación positiva de estas películas que muestran parejas de lesbianas que son, además, asesinas. La positividad de esta lectura se fundamenta en la percepción de que el acto de asesinato se presenta como una forma de rebelión

⁴³ En el momento en que se estrena la película se consideraba que la dirección la habían asumido dos hombres heterosexuales. Sin embargo, más tarde se revela la identidad *queer* de las directoras.

contra la opresión del entorno. Esa lectura positiva se comprende mejor si se comparan estos proyectos cinematográficos con representaciones anteriores del lesbianismo en el cine, como puede ser la película *The Children's Hour* de William Wyler (1961), en el que una de las protagonistas acaba suicidándose.

En esta línea, la investigadora especializada en estudios cinematográficos, Deborah Jermyn (1996), realiza una relectura en clave feminista sobre el personaje psicópata femenino de una serie de *thrillers* de los noventa que se encuentran dentro del subgénero «home invasión». Jermyn explora las posibilidades de apropiación feminista que estos personajes ofrecen, sugiriendo que se puede encontrar una interpretación positiva del personaje de la psicópata femenina en la medida en que desencadena procesos de cambio y confronta su propia insatisfacción personal. En este sentido, Ribes (2022, p. 277) sostiene que el personaje de la lesbiana asesina también puede ser interpretado desde una perspectiva feminista, proporcionando un espacio para la resistencia que podría resultar emancipador para la espectadora.

Los medios de comunicación y el armario como instrumento de control y estigmatización

A continuación, se presentará un caso judicial que fue cubierto por los medios de comunicación, que ejemplifica los dos modos de representación discutidos anteriormente: la invisibilización y la caracterización de la lesbiana como un ser perverso. Se trata del caso Wanninkhof, el cual ejemplifica la situación de la sociedad española a finales de la década de los noventa y principios de los dos mil con respecto a los prejuicios y la representación social de las lesbianas. Este caso pone en evidencia cómo, a través de la lesbofobia, se construye una representación problematizada del lesbianismo.

En octubre de 1999, la joven de 19 años R. Wanninkhof desaparece, siendo su cuerpo hallado sin vida un mes después a más de 30 Km de su domicilio. Sin tener pruebas concluyentes, se condena de asesinato en 2001 a Dolores Vázquez, la cual había mantenido una relación sentimental con la madre de la víctima durante casi dos décadas y había contribuido en la crianza y educación de sus tres hijos. En 2005, cuatro años más tarde, después de haber pasado en prisión quince meses, la inocencia de Vázquez queda demostrada cuando se produce el asesinato de una segunda joven. Tras analizar las pruebas de ADN se concluye que Tony King, delincuente sexual de 32 años con un largo historial criminal, había cometido los dos asesinatos.

Este caso de asesinato fue en su momento muy mediático en los medios de comunicación españoles, quienes emplearon una fórmula amarillista para relatar el desarrollo del caso. Los elementos que entran en coalición eran paradigmáticos de muchas cuestiones sociales, fundamentalmente la lesbofobia. Años más tarde, cuando se desveló el culpable, RTVE emitió una serie de ficción basada en hechos reales llamada *El caso Wanninkhof* (2008). Ese mismo año Beatriz Gimeno publica *La construcción de la lesbiana perversa. Visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación. El caso Dolores Vázquez – Wanninkhof*, un ensayo que ofrece marco teórico a este caso mediante la comparación entre las estrategias de (in)visibilidad establecidas desde el siglo XIX hasta la actualidad para poder explicar el desarrollo del caso.

Las estrategias empleadas por la prensa lograron construir una imagen negativa de Dolores Vázquez, presentándola como culpable y asociándola con la idea de la lesbiana como un monstruo, hasta conseguir que un jurado popular la declarara culpable de asesinato. La prensa considerada entonces “seria” (*El País*, *El Mundo* y el *ABC*) contribuyó a fomentar una representación lesbofóbica de Vázquez, a partir del reforzamiento y la difusión de creencias, prejuicios, mitos, teorías, convicciones propias del siglo XIX y que aún estaban presentes en la década de los noventa. Esto resultó en la creación de una imagen de Vázquez como un sujeto despreciable y un individuo peligroso. La autora pone en evidencia que la estrategia de representación de las lesbianas llevada a cabo por los medios de comunicación es paradójica: invisibilizan su orientación sexual a la vez que la dejan entrever, representan lo irrepresentable. De hecho, las lectoras lesbianas ya habían intuido que Vázquez había sido pareja de la madre de la víctima mucho antes de que la prensa lo explicitara:

(...) Claro que veía que el lesbianismo se invisibilizaba, pero pensaba que se hacía por respeto, por no echar más leña al fuego de un asesinato. Dicha impresión equivocada provenía, seguramente, de la impresión que me produjo en su día el caso Arny en el cual fue evidente que los medios de comunicación se habían centrado más en denunciar la homosexualidad de los acusados que en el presunto delito. (...) Pensé ¡vaya por Dios! una asesina lesbiana, casi prefería que no se dijera mucho que era lesbiana (...) (Gimeno, 2021b)

Es decir, existen mecanismos para representar a la lesbiana sin mencionarla de manera directa y estos mecanismos permiten construir una imagen culturalmente reconocible de la lesbiana que coincide con una imagen profundamente negativa, asociándola al perfil de una asesina. En este sentido, Jagose (2002, p. 42) indica que a la lesbiana se la representa desde el secreto abierto, que no necesita ser especificado para ser transmitido.

Por esta razón, se puede apreciar cómo la prensa utilizó dos fórmulas lesbofóbicas para hablar del lesbianismo. En el caso de *El País* como del *ABC*, se pone en práctica la ‘homofobia liberal’, utilizando eufemismos para hablar de esta relación como «excompañera sentimental», «relación sentimental», «amigas íntimas», «fraternal relación», «muy amigas» y, evitando en todo caso escribir la palabra “lesbiana” o “lesbianismo”. Por otro lado, el periódico *El Mundo* hace uso de características atribuidas a las lesbianas, en general, como grupo estigmatizado. Hablan abiertamente de la relación homosexual desde el escándalo, la extrañeza, la absoluta alteridad y anormalidad.

En todo momento, se procuró no evidenciar que existía una relación sentimental entre Vázquez y la madre de la víctima, al mismo tiempo que se construyó una representación negativa de Vázquez para que, en caso salir a la luz su orientación sexual, se hubiera creado alrededor de ella una imagen con la que no se pudiera empatizar. De tal forma que, cuando se detiene a Dolores Vázquez, los medios de comunicación ya habían construido en ella el arquetipo de lesbiana perversa, que oculta su verdadera personalidad bajo una máscara. En este sentido, una de las cuestiones más interesantes respecto a este caso es cómo la sociedad, incluidas las asociaciones LGTB, asumieron el discurso lesbofóbico en torno a Vázquez:

Cuando se descubrió al verdadero asesino y que Dolores Vázquez no tenía nada que ver, la verdad que... empecé a pensar, a darme cuenta de cómo yo misma había asumido toda la lesbofobia que habían exudado los medios de comunicación, etc. cómo había dado por buenas informaciones que no eran informaciones, que eran prejuicios (...) (Gimeno, 2021a).

Entendiendo el armario como indica Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología del armario* (1990), se puede afirmar que en el caso Wanninkhof la estructura del armario permaneció intacta. El mecanismo del armario no consiste en obviar el uso de la palabra «lesbiana» sino en hacer alusiones que hacen efectivo el armario como instrumento de control y estigmatización. El armario, como régimen estructural, establece un control sobre las subjetividades lesbianas y gays e impone su silencio mediante una ocultación que no acaba siendo del todo opaca. Como consecuencia, el misterio que encierra el armario se revela de manera encriptada.

Kosofsky Sedgwick aborda en su quinto capítulo de *Epistemología del armario* del ‘espectáculo del armario’ en relación con la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*. Sedgwick habla de un eje especular entre dos armarios: «el armario observado, el *espectáculo del armario*; y, en segundo lugar, su artífice y consumidor oculto, el armario habitado, el *punto de vista del armario*» (1990, p. 291). Este ‘espectáculo del armario’ es un espacio donde el secreto absoluto no

existe y de esta forma, se puede ejercer el poder por parte de los dominantes sobre los disidentes. Una forma de resistencia frente a las estructuras opresivas que se manifiestan a través del armario es la adopción de una visibilidad consciente y orgullosa. Así se consigue desafiar y desmantelar la herramienta que perpetúa la heteronormatividad, contribuyendo de esta manera a la desaparición del 'espectáculo del armario' como instrumento de poder y control.

Este caso en particular sigue siendo objeto de gran interés en la actualidad, como evidencian los estrenos de dos documentales recientes: *Dolores: La verdad sobre el Caso Wanninkhof* (2021) y *El caso Wanninkhof – Carabantes* (2021). Además, su relevancia se extiende a los estudios de filosofía del derecho, como se refleja en la reciente publicación de Catherine Ricaurte, *La prueba a la luz de la argumentación jurídica* (2023).

La lesbiana como objeto erótico para la mirada masculina

Tras explorar las representaciones lésbicas a través de la invisibilización y la caracterización de la lesbiana como un ser perverso, surge una tercera imagen prevalente en nuestra cultura: la representación de la lesbiana vinculada a la pornografía. En este contexto, la lesbiana es transformada en un objeto sexual fácilmente manejable, diseñado específicamente para satisfacer los deseos de los hombres heterosexuales.

Para comprender cómo se desarrolla esta representación, se debe examinar algunos casos de artistas que produjeron obras en el primer tercio del siglo XX en Europa. Estas imágenes a menudo están relacionadas con estereotipos que se originaron en los estudios científicos de finales del siglo XIX. Posteriormente, se pueden encontrar algunas imágenes en las ilustraciones de las novelas Pulp Fiction que se desarrollaron mayoritariamente en Estados Unidos entre las décadas de los cincuenta y finales de los sesenta.

A finales de los años sesenta, se produjo el fin de la censura cinematográfica en Hollywood y la derogación del Código Hays. En España, la censura también llegó a su fin en 1977, lo que permitió una mayor visibilidad de la homosexualidad en el cine. Se trata de un periodo que marcó una apertura en la representación cinematográfica de la sexualidad, pero también llevó consigo la reproducción de estereotipos arraigados en la sociedad. Hay diferentes investigaciones que abordan esta etapa, clave para comprender cómo las representaciones lésbicas evolucionaron y se adaptaron a los cambios culturales y sociales. Entre otras, destaca la tesis doctoral de Irene Pelayo, *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (2009) y los libros de Alberto Mira, *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (2008) y la reciente publicación *Entre la cámara y la carne. El cine homoerótico en 25 películas* (2023).

Teniendo esto en cuenta, este apartado finaliza con una aproximación a la construcción de la imagen de la "Lesbian Chic" en la década de los noventa. Este fenómeno, no exento de críticas, se manifestó en la moda y la cultura popular, redefiniendo la representación de las lesbianas.

La representación lésbica en ilustradores y artistas de las vanguardias

El sexo entre mujeres se convirtió en un espectáculo para la mirada heterosexual en los burdeles en la antigua Grecia. No obstante, según el análisis de Emma Donoghue (1993) sobre la cultura lésbica británica, no es hasta el siglo XVII cuando la literatura europea comenzó a utilizar el sexo entre mujeres como un recurso para excitar sexualmente a los hombres. Según indica la autora, el modelo de representación que se establece en ese momento será el que perdurará prácticamente sin cambios hasta el siglo XXI, desarrollándose en la pornografía y en la publicidad.

Sin embargo, en la escena francesa, la presencia literaria de lesbianas se hizo notar con la publicación del poemario *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire. En particular, el poema *Femmes damnées (Delphine et Hyppolyte)* narra la historia de las amantes Delphine e Hippolyte, condenadas a deambular sin descanso por un infierno. Se trata de uno de los poemas que quedaron excluidos de la edición de 1861 del poemario por ser considerado indecente.

En 1918, Auguste Rodin ilustró este poema y, además, también incluyó alguna imagen al respecto en su obra *Las puertas del infierno*, donde también se inspiró en figuras de la *Divina Comedia* (1472) de Dante Alighieri. Rodin plasmó en sus obras la representación de mujeres entregadas al placer, como se evidencia en los dibujos recortados de cuerpos femeninos, combinados para formar parejas e incluso tríos, según revela el artículo *Rodin's Sapphic Designs* (2001) de Brigitte Mahuzier.

A parte de Rodin, hay muchos otros autores que han contribuido a la construcción de estereotipos a través de su producción artística, sobre todo a partir del siglo XIX. Destaca en este sentido Félicien Rops, el cual satisface las expectativas eróticas del público contemporáneo con su obra. En 1909 ilustra con grabados la edición alemana del libro de Joseph Prudhomme (pseudónimo de Henry Monnier) *Die Lesbierinnen. Ein Dialog* (1909) que había sido previamente publicada en Francia bajo el título de *Deux Gougnottes* (1864).



Fig. 2. Grabado de Félicien Rops para *Die Lesbierinnen. Ein Dialog* (1909)

Tuvieron mucho éxito aquellos cuadros eróticos donde se representa a las lesbianas de una forma ridículamente masculinizadas o bien, como jóvenes bellas y sensuales con elementos fetichistas como tacones, medias negras, ligeros y joyas. Estas representaciones, a menudo conocidas como "dos amigas", muestra una pareja de mujeres y, generalmente, están relacionadas con el mundo de la prostitución. En el contexto español, es interesante mencionar la vinculación entre el lesbianismo y la prostitución, evidenciada en la publicación *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del natural* (1901) de C. Bernaldo de Quirós y J.M. Llanas Aguilaniedo. Este estudio aborda la homosexualidad femenina (tribadismo) en un subapartado del capítulo dedicado a la prostitución.

En el caso de Alemania del periodo de entreguerras, cabe destacar el movimiento del Dadaísmo en el que aparecen una serie de figuras que abordan la cuestión de la representación de los cuerpos y de la sexualidad. En muchos casos, como en el de George Grosz, la representación del lesbianismo se aborda desde un discurso machista, y desde el punto de vista del deseo masculino. Destacan algunas acuarelas de Grosz como *En el estudio* (1930) donde dos mujeres practican el cunnilingus mientras un artista las pinta. Otro autor destacable sería Christian Schad con la obra *Zwei Mädchen* (1928), un trabajo que no fue expuesto hasta 1977, que presenta una imagen de dos mujeres desnudas sobre una cama, masturbándose y mirando al espectador, con un cinturón sobre una almohada. De este modo se podría intuir que la imagen está pensada para el espectador masculino.

Dentro del mismo contexto, se destaca la figura de Otto Dix, quien al igual que Grosz, empleó la sátira y los estereotipos en su trabajo. En este sentido, destaca *El sueño de la sádica* (1922) en la que una mujer, que lleva un látigo, parece haber realizado diferentes torturas a cuatro mujeres que se muestran en la escena cubiertas de sangre y moraduras. Juan Vicente Aliaga (2023, p. 123) ha relacionado esta imagen con la difusión de la idea que prevalecía en los ámbitos científicos a finales del siglo XIX, como se ha indicado en este capítulo respecto a las teorías de Havelock Ellis. Esta noción vinculaba el lesbianismo con la masculinidad femenina, sugiriendo que esta conexión tenía como consecuencia la violencia.

El estigma, respaldado por teorías científicas de la época, contribuyó a la percepción de la homosexualidad femenina como algo desviado y potencialmente peligroso. Por otro lado, cabe destacar el retrato que realiza Dix a la periodista y poeta alemana, Sylvia von Harden. Esta pintura revela los signos propios de una subcultura lesbiana que estaba naciendo. En la imagen de Otto Dix la retratada aparece sentada en un bar, bebiendo, fumando y con un monóculo, que evoca el ambiente del conocido bar Le Monocle de París, inmortalizado por fotógrafos como Brassai y que será rescatado por la artista Carmela García en su proyecto *Escenarios* (2008).

Por otro lado, cabe destacar la producción artística de la danesa Gerda Wegener, quien fue, junto a la polaca Tamara de Lempicka, una de las máximas exponentes del art déco. Wegener fue conocida por sus ilustraciones de moda y por sus ilustraciones eróticas. Colaboró con el poeta francés Louis Perceau en 1925 para ilustrar su libro *Doce sonetos lascivos*, creando doce acuarelas de alto contenido erótico y lésbico. Este trabajo, que siguió el estilo pictórico del ilustrador Aubrey Beardsley, la consolidó como una de las ilustradoras eróticas más reconocidas de su tiempo. A pesar de su contribución a este género, Wegener continuó reforzando estereotipos en un contexto donde la representación lésbica estaba cargada de clichés.

Sus acuarelas muestran, desde un punto de vista jocoso, parejas de mujeres participando en prácticas sexuales. En *Perdue sous la corolle* se puede apreciar una escena que recuerda una escena del siglo dieciocho en el que una mujer desnuda se zambulle bajo las faldas de otra mujer. Por otra parte, la imagen *La lecture* aparecen dos mujeres desnudas en la cama, con las piernas entrelazadas y mientras una masturba a la otra, la otra mira unas láminas. Se incluyen estas ilustraciones de Wegener en este apartado, porque es muy probable que este tipo de publicación fuera pensando exclusivamente en un lector y espectador masculino.

Gerda Wegener aparece como co-protagonista en la película *La chica danesa* (2015). En el film se presenta a Wegener como heterosexual, no obstante, se la ha considerado lesbiana o bisexual. Casada con Einar Wegener, quien comienza a posar para Gerda con ropas de mujer y maquillada. Cambió su nombre a Lili Elbe y se la conoce hoy en día por ser una de las primeras personas conocidas en someterse a una cirugía de cambio de sexo.



Fig. 3. Gerda Wegener (1925) *Perdue sous la corolle* o *La loge d'Artemise* de "Les délasséments d'Éros. Douze sonnets lascifs"

Fig. 4. Gerda Wegener (1925) *La Lecture* de "Les délasséments d'Éros. Douze sonnets lascifs"

La construcción de la Lesbian Chic en la década de los noventa

La década de los noventa fue testigo de un cambio significativo en la percepción y visibilidad de la comunidad LGTB en los Estados Unidos, especialmente con la irrupción de la teoría queer en las universidades. Este periodo coincidió con el esfuerzo de los colectivos del movimiento LGTB para asegurar sus derechos civiles. La llegada al poder de Clinton generó expectativas de avances significativos en ese sentido.

Sin embargo, a medida que avanzaba la década, un creciente conservadurismo empezó a influir en la legislación anti-derechos humanos y en la promoción de los valores familiares tradicionales. Se implementó una estrategia para contrarrestar el cambio social, lo que resultó en la institucionalización y mercantilización de la emergente cultura queer, despolitizando rápidamente su esencia original.

A principios de los noventa, la cultura pop, especialmente la estadounidense, empezó a presentar en pantalla un retrato glamuroso y estereotipado de lesbianas. Modelos, actrices y diseñadores contribuyeron a este tipo de representación que estaba alejado de la realidad. Así pues, el giro desde la invisibilidad lésbica a su repentina aparición en los *mass media* creó la ilusión de que las lesbianas estaban omnipresentes en la vida cotidiana.

La revista *Vanity Fair* publica en 1993 una portada en la que aparece la cantante k.d. lang siendo afeitada por la supermodelo Cindy Crawford. Un año después de salir del armario k.d. lang en 92, publicó en la portada de la revista *New York* una imagen con la frase “Lesbian Chic”, siendo de esta forma el año 93 bautizado por los medios de comunicación como “el año del lesbian chic”, lo que generó cierta visibilidad a nivel mediático, pero no generó cambios sociales significativos. La noción de “lesbian chic”⁴⁴ se convirtió en una herramienta para sofocar la política radical del feminismo lésbico de los años 70 y para despolitizar el feminismo que había cobrado fuerza a finales de los años 80.

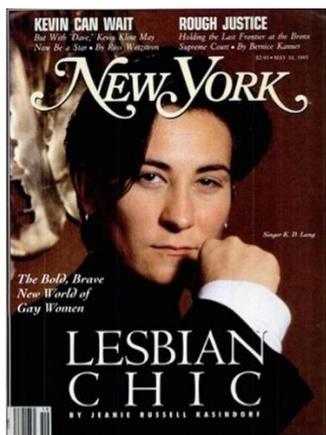


Fig. 5. k.d. lang Lesbian chic, New York, 10 mayo 1993



Fig. 6. k.d. lang's Edge, Vanity Fair, agosto 1993

Otras cantantes que destacaron en aquel momento fueron Melissa Etheridge, quien experimentó un aumento en las ventas de sus discos al salir del armario. También destaca en este sentido Madonna declarándose bisexual en la revista *The Advocate* en 1991.

Actrices y humoristas como Sandra Bernhard, Rosie O'Donnell, Lea DeLaria, Margaret Cho y Ellen Degeneres también contribuyeron a esta visibilidad. Ellen Degeneres, a través de su serie de comedia *Ellen*, marcó un hito al salir del armario tanto en la pantalla como en la vida real. Este acontecimiento, ocurrido en 1997, tuvo un impacto significativo y supuso el final de la era del lesbian chic, ya que la crítica consideró que la serie había tomado un giro de “excesiva homosexualidad”. De esta forma, se ha considerado que uno de los últimos coletazos de la tendencia “lesbian chic” es un episodio de la serie *Sex and the City* de 1999 en el que el personaje de Charlotte busca pertenecer a un círculo de lesbianas vinculadas al

⁴⁴ Para saber más sobre lesbian chic véase (Clark, 1993; Cottingham, 1996b; Dittmar, 1998)

mundo del arte, de clase alta, que llevan una vida de lo más glamurosa y del que finalmente acaba siendo expulsada por no ser lesbiana.

En este sentido, vale la pena destacar la canción satírica, *Lesbian chic* (1999) que lanza la australiana Judy Small. Small expresa la frustración de no encajar en el estereotipo de lesbian chic y enumera las diferentes cualidades tanto físicas como estilísticas asociadas con esta noción. Small se refiere a la ya mencionada cantante lesbiana, k.d. lang, destacando la disparidad en la admiración que reciben: «They throw panties at k.d. No one ever does that for me». La canción, impregnada de ironía y humor, aborda temas como la fetichización y mercantilización de ciertos aspectos de la cultura queer.

Parte II

La representación desde el sujeto lesbiano

La Nueva Mujer

Las mujeres de la orilla izquierda

En el periodo de entreguerras, Francia destacaba por tener leyes más permisivas en comparación con sus países vecinos en lo que respecta a la legislación y represión de la homosexualidad. Esta situación facilitó el desarrollo del grupo conocido como “las mujeres de la orilla izquierda”. Un enclave crucial para entender este panorama es la Salle des Amazones, también conocido como el Salón de Barney, liderado por la influyente escritora Natalie Barney. Este salón se convirtió en el epicentro de la red sáfica parisina, congregando a mujeres destacadas de diversas procedencias⁴⁵.

En este espacio de encuentro, se gestaron reuniones literarias que atrajeron a notables personalidades, entre ellas la pintora estadounidense Romaine Brooks y la francesa Marie Laurencin. Marie Laurencin, que estableció una relación con Guillaume Apollinaire, también exploró su identidad a través de relaciones con mujeres como Yvonne Crotti, Nicole Groult y posiblemente Suzanne Moreau.

Su participación en el salón de Barney y su contribución a la ilustración del poemario *Les Chansons de Bilitis*, escrito por Pierre Louÿs en 1894, marcaron su presencia en círculos culturales ylésbicos de la época. Este libro narra la historia ficticia de la griega Bilitis, quien, al llegar a la isla de Lesbos, se enamora de Mnasidika. Esta narrativa ficticia contribuyó de manera significativa a situar a Safo

⁴⁵ Carmela García es una de las artistas que hace referencia en su producción a este círculo sáfico, lo cual se puede ver en el VII capítulo de esta tesis.

en el centro del imaginario lésbico en algunos círculos. En 1955, como resultado de esta influencia cultural, se fundó en Estados Unidos la primera organización de derechos civiles y políticos lésbicos, conocida como The Daughters of Bilitis (DOB).

El salón de Barney también fue visitado por notables figuras como Tamara de Lempicka, conocida por su bisexualidad en determinados círculos, y para quien posó Suzy Solidor, quien se convirtió en un ícono de la mujer liberada en los años treinta y se comenta que tuvo una relación con la anticuaria Yvonne de Bremond d'Ars. Además, personalidades como la bailarina y coreógrafa estadounidense Isadora Duncan, la periodista Janet Flanner, la escultora Thelma Wood, Dolly Wilde, la escritora Solita Solano, la escritora y artista inglesa Mina Loy, la poeta inglesa Renée Vivien, la escritora francesa Colette, la escritora estadounidense Djuna Barnes, Gertrude Stein, Alice B. Toklas, la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott y muchas otras contribuyeron a impulsar el ambiente cultural y social de la época.

También conocieron el salón de Barney Claude Cahun y Marcel Moore, pseudónimos de Lucy Renée Mathilde Schwob y Suzanne Alberte Malherbe, respectivamente. Estas dos hermanastras compartían no solo una relación familiar, sino también una relación amorosa que vivieron de forma discreta a la vez que desarrollaron una producción fotográfica.

Dentro del contexto parisino, también destacó la ilustradora austriaca Mariette Lydis, quien ilustró el libro *Sappho* (1933) y más tarde, exiliada en 1948 en Argentina volvió a ilustrar *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs.

La influencia de *Les Chansons de Bilitis* (1894) llegaría a Alemania, donde a Jeanne Mammen se le sugeriría volver a ilustrar el poemario con una serie de retratos que acabó haciendo en 1930. No obstante, con el auge del nazismo, esta serie no pudo circular y ser vista como estaba previsto.

La Neue Frau en la República de Weimar

El periodo de entreguerras en Alemania, tras la derrota en la Primera Guerra Mundial, se caracterizó por una constante inestabilidad que permeó todos los aspectos de la vida social. En este contexto de incertidumbre, comenzó a emerger una vida social marcada por una manifiesta disidencia sexual que también se vio reflejada en el ámbito artístico. Sin embargo, esta efervescencia cultural y social coexistía con el artículo 175 del Código Penal, una normativa que criminalizaba la homosexualidad.

Magnus Hirschfeld, médico, sexólogo y defensor de los derechos de los homosexuales, desempeñó un papel crucial en la confrontación de esta realidad y colaboró con la realización de la película *Anders als die Andern* (1919), dirigida por Richard Oswald. Este film buscaba plasmar las consecuencias y el impacto de la normativa penal que discriminaba a la comunidad homosexual.

En la efervescente República de Weimar, Berlín se convirtió en el epicentro de la diversidad sexual, albergando numerosos locales nocturnos frecuentados por lesbianas como DamenKlub Violetta y Monbijou des Westens, entre otros. Las publicaciones *Die Freundin* (1924-1933) y *Frauenliebe* (1926-1930, posteriormente llamada *Garçonne*) también desempeñaron un papel vital como vehículos de expresión y construcción de vínculos para la comunidad lésbica.

Entre las corrientes estéticas destaca la obra de Hannah Höch, figura relevante del dadaísmo. Höch fue capaz de plantear cuestiones relacionadas con las sexualidades radicales en un momento en que la censura y la represión eran la norma. En su obra, Höch mezcla imágenes de diversos cuerpos y de diferentes partes del cuerpo. Mediante la técnica del collage, y con mucho sentido del humor, realizaba una crítica a la idea de la nueva mujer. La vida personal de Höch también se enlazó con la disidencia, siendo pareja del dadaísta Raoul Hausmann durante siete años y, posteriormente, compartiendo su vida con la escritora y lingüista holandesa Til Brugman.

Además, también destacarían otras artistas que desconocemos su orientación sexual como la pintora Lotte Laserstein, de estética garçonne, y la escultora Renée Sintenis cuya apariencia física rompía con las normas sociales. Por otro lado, cabe destacar las fotografías explícitas de sexo entre mujeres de Germaine Krull o las ilustraciones de Gerda Wegener que ya han sido descritas.

Las Sinsombrero

Las representantes de la Nueva Mujer en el contexto español, conocidas como Las Sinsombrero, emergieron como figuras destacadas dentro de la Generación del 27. Entre estas mujeres, destacan aquí aquellas que fueron artistas, contribuyendo a establecer un nuevo modelo de mujer en la sociedad de la época. Entre las figuras de este grupo se encuentran la escultora Marga Gil Roësset, Maruja Mallo, las pintoras Remedios Varo, Ángeles Santos, Margarita Manso, Delhy Tejero y la escenógrafa y diseñadora de vestuario Victorina Durán.

La fotografía de Carmela García, *Las nietas del Lyceum o Tertulia* (2020), hace una clara alusión a la obra de Santos⁴⁶ y, aunque no se puede afirmar con certeza que fueran lesbianas, sí es evidente que estas mujeres desafiaron las convenciones sociales a través de sus vestimentas, actitudes y miradas, representando así "la nueva mujer".

Víctorina Durán, una de las integrantes destacadas de Las Sinsombrero, fundó el Círculo Sáfico de Madrid, del cual se ha hablado en el capítulo II de este estudio. Por otro lado, cabe destacar a la prima de la escultora Marga Gil Roësset, la artista Marisa Roësset Velasco, que se dio a conocer en el Lyceum Club Femenino y convivió durante treinta y ocho años con su pareja, la soprano española, Lola Rodríguez Aragón.

La figura de Tórtola Valencia (Torrecilla & Molina, 2019), a pesar de no formar parte directa del grupo de Las Sinsombrero, se erige como un símbolo representativo de la mujer moderna en los albores del siglo XX. Su destacada carrera como bailarina no solo le otorgó reconocimiento artístico, sino que también le brindó la autonomía y la independencia necesarias para vivir una vida fuera de las convenciones sociales de la época.

Comprometida con el escritor Antonio de Hoyos y Vinent, quien era abiertamente homosexual, la relación de Tórtola Valencia con él sirvió como estrategia para encubrir sus preferencias sexuales y, al mismo tiempo, le otorgó a ella la libertad de mantener una relación con Ángeles Magret-Vilà.



Fig. 7. Cabello/Carceller (2020) *La libertad (con Tórtola Valencia)*

Recientemente, el colectivo Cabello/Carceller ha realizado una revisión de la obra de Tórtola Valencia mediante su serie de dibujos titulada *La libertad (con Tórtola Valencia)*, la cual fue mostrada en la exposición *La ocupación. Carta blanca a Cabello/Carceller* en el año 2023. Esta serie se basa en fotogramas extraídos de la película *Pasionaria* (1915), dirigida por Joan María Codina y protagonizada por

⁴⁶ Véase (García, 2021; RTVE & Aizpuru, 2021)

Tórtola. La película ha sido restaurada por el Institut Valencià de Cultura, lo que ha permitido al colectivo Cabello/Carceller acceder a este material visual.

Lesbian Pulp Fiction

Volviendo al contexto parisino, es destacable mencionar la influencia significativa del salón de Natalie Barney en la escritora británica Radcliffe Hall. Esta última plasmó la idea del círculo literario en su novela *The Well of Loneliness* (1928). Pocos meses después, Virginia Woolf publicaría *Orlando* (1928). Sin embargo, la novela de Hall fue objeto de controversia y censura. Fue retirada rápidamente del mercado en Inglaterra, y se mandó destruir todos los ejemplares.

La obra fue considerada obscena por abordar la temática de la homosexualidad lésbica, a pesar de que la única referencia al sexo es la frase: «... y esa noche no estuvieron separadas». La opinión popular respaldó la censura, incluso con declaraciones como la del editor del Sunday Express, James Douglas, quien afirmó que preferiría darle a un niño o a una niña un frasco de ácido prúsico que esta novela.

A pesar de la controversia, la obra recibió apoyo de destacados intelectuales como Virginia Woolf y Edward Morgan Forster. Sin embargo, la prohibición de su publicación en Inglaterra persistió hasta 1949, seis años después de la muerte de la autora. La censura se convirtió en una estrategia de marketing eficaz para la venta de libros en Estados Unidos y llegó a traducirse a 14 idiomas en 1943.

The Well of Loneliness aborda la homosexualidad femenina desde un enfoque sombrío, generando sentimientos encontrados entre las lectoras. Aunque muchas detestan el libro, no se puede ignorar su impronta. Como se evidencia en diversas investigaciones (Bindel, 2008), *The Well of Loneliness* (1928) influyó notablemente en la literatura lésbica que se publicaría más tarde. Frecuentemente se argumenta que esta obra abrió la puerta al desarrollo posterior de la novela lésbica, especialmente en el formato conocido como "Lesbian Pulp Fiction", cuyo prolífico desarrollo se observará a partir de la década de los cincuenta y hasta mediados de los sesenta, en Estados Unidos.

La tesis doctoral de Allyson Cook, titulada *'Don't You Know What a Lesbian Is?': The Political Roots of 1950s Lesbian Pulp-Fiction* (2022), ofrece un análisis detallado de las raíces políticas y las implicaciones de la ficción Pulp lésbica durante los años cincuenta. La autora considera que tanto la creación como el

consumo de Pulp Fiction lésbico fueron actos políticos significativos en un contexto social marcadamente homófobo.

El género tiene sus inicios con la publicación de *Women's Barracks* (1950) de Tereska Torres en Gold Medal Books, que se convierte en un fenómeno cultural al vender más de dos millones de copias en los primeros cinco años y ser traducida a 13 idiomas. Este éxito impulsa un auge en las publicaciones lésbicas, lideradas por Marijane Meaker y Ann Bannon, junto con otras autoras⁴⁷ que, debido al estigma social, a menudo usaban seudónimos.

A pesar de la censura moral de la época, llevada a cabo por el House Select Committee on Current Pornographic Materials, las Lesbian Pulp Fiction encontraron maneras de prosperar. A partir de la década de los sesenta se empezó a aplicar la fórmula «Sin-Suffer-Repent» [pecar, sufrir, arrepentirse]. Esta estrategia presentaba dos posibles finales en la narración: uno trágico y otro de redención, en el cual las protagonistas cesaban sus conductas indecentes y se redimían de sus pecados. Katherine V. Forrest (2005) destaca la dualidad que existía en estas obras, donde el contenido se ajustaba a las normas morales de la época, mientras que las portadas buscaban atraer al público masculino con provocativas imágenes.

Nicole M. Rizzuto publica la tesis doctoral *Pulp and Circumstance: The Causes and Effects of Dead Lesbian Syndrome, 1895-1949* (2022), donde habla del concepto del “Síndrome de la lesbiana muerta” en la representación literaria y en el cine, también conocido como “Bury Your Gays”⁴⁸. Desde la era victoriana⁴⁹ hasta las novelas Pulp lésbicas de los años 50-60 y la serie *Xena: Warrior Princess* (1995-2001), este síndrome persiste en las representaciones ficticias de mujeres lesbianas. Por ejemplo, la novela *The Wives of Bath* de la canadiense Susan Swan

⁴⁷ Entre otras, Artemis Smith, Valerie Taylor, Marion Zimmer Bradley, Del Britt, Gale Wilhelm y Sally M. Singer. Una de las novelas que formó parte del auge del Lesbian Pulp Fiction y que probablemente sea la más conocida por el público en general sea *The Price of Salt* publicada por Coward-McCann en 1952 en tapa dura bajo el seudónimo Claire Morgan y en 1952 reeditada en Pulp por Bantam Books. Fue reeditada varias veces y no fue hasta 1990 cuando la editorial Bloomsbury publica el libro bajo la autoría de Patricia Highsmith y con el título *Carol*. En 2015 se realiza una adaptación cinematográfica que dirige Todd Haynes.

⁴⁸ Véase (Hulan, 2017)

⁴⁹ Jennifer Kent dirige la película *Alice + Freda Forever*, en la actualidad sin fecha de estreno, sobre este caso. El Film está basado a su vez en la novela homónima: *Alice + Freda Forever: A Murder in Memphis* (2014) de Alexis Coe. Este caso influyó en la literatura popular de la época que comenzó a describir a las lesbianas como “asesinas” y “masculinas”, contribuyendo a la construcción de nociones negativas y estigmatizantes sobre las lesbianas.

escrita en 1993 que, a pesar de pertenecer a los noventa, continúa utilizando elementos relacionados con la locura para describir a su personaje central⁵⁰.

La adquisición de las novelas de Lesbian Pulp Fiction conllevaba un riesgo considerable, ya que automáticamente etiquetaba a la compradora como lesbiana, independientemente de su orientación sexual. A pesar de este estigma, las mujeres continuaron adquiriendo estos libros:

El acto de tomar uno de estos libros del estante de la tienda y pagarlo en el mostrador era una acción aterradora y difícil para la mayoría de las mujeres, especialmente en el contexto de los juicios de McCarthy (...) Aunque edulcorados para los estándares actuales de literatura lésbica y erótica, estos volúmenes eran tan amenazantes que las mujeres los escondían, los quemaban y los tiraban. Al mismo tiempo (...) ayudaron a formarse la idea de muchas jóvenes lesbianas de lo que podría ser la vida para ellas. Y tal vez, milagrosamente para esa época y ambiente, se podrían encontrar finales felices en los principales medios de comunicación (Nealon, 2001, p. 148)

Lesbian Herstory Archives colecciona y clasifica estas obras como "Queer Covers: Lesbian Survival Literature". Esto les otorga una gran relevancia, ya que, las consideran "literatura de supervivencia", porque a menudo eran las únicas representaciones de la vida y el sexo lésbico disponibles desde la década de 1930 hasta la de 1960 (Nestle, s. f.).

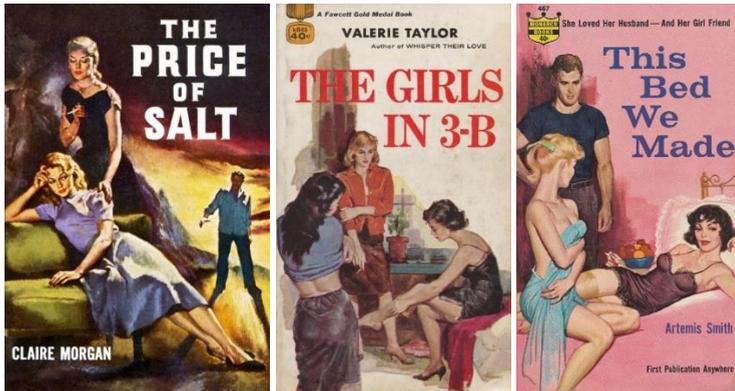


Fig. 8. Patricia Highsmith (Claire Morgan) (1953) *The Price of Salt*

Fig. 9. Valerie Taylor (1959) *The Girls in 3-B*

Fig. 10 Artemis Smith (1961) *This Bed We Made*

⁵⁰ Curiosamente, en la adaptación cinematográfica de esta novela, *Lost and Delirious* (2001) dirigida por Léa Pool, realiza una modificación significativa en el final. Mientras que la obra literaria concluye con un asesinato, la versión cinematográfica opta por un desenlace diferente, restituyendo la muerte por suicidio. Esto subraya la persistencia de ciertos estereotipos en las narrativas sobre las lesbianas en la cultura popular.

Como indica Katherine V. Forrest (2005) es difícil calcular la importancia que tuvieron para la generación de los años cincuenta y sesenta las novelas de Pulp fiction. A menudo, estas obras son excluidas de las investigaciones sobre cultura lésbica debido a la percepción negativa que se tiene tanto de su contenido narrativo como de sus imágenes, caracterizados por un enfoque homófobo y voyerista. A pesar de estas críticas, es crucial reconocer el papel significativo que desempeñaron estas novelas en la construcción de una referencia para las mujeres lesbianas de la época, transmitiendo el mensaje reconfortante de que no estaban solas.

Hacia finales de la década de los sesenta, se observa un declive en el interés por las novelas lésbicas en los Estados Unidos. Este cambio de atención se atribuye a varios factores que marcan transformaciones significativas en la sociedad y la cultura de la época.

Por un lado, la decadencia en el interés por las novelas lésbicas también se ve influida por cambios en la industria del entretenimiento para adultos. La entrada en la llamada "edad dorada" del porno lleva a una nueva dinámica en la atención del público masculino, que hace que las publicaciones Pulp Fiction dejen de ser tan atractivas.

Por otro lado, las asociaciones de mujeres lesbianas, como Daughters of Bilitis, adquieren relevancia y empiezan a publicar revistas feministas y lésbicas para satisfacer la demanda de un extenso repertorio de imágenes visuales. Daughters of Bilitis (DOB), fue una organización pionera al publicar *The Ladder* (1956-1972), la primera revista lésbica distribuida a nivel nacional en los Estados Unidos. Además de proporcionar un espacio para la expresión, *The Ladder* desempeñó un papel fundamental al ser una de las primeras publicaciones en ofrecer estadísticas y análisis sobre lesbianas.

Representación lésbica después de Stonewall

El 28 de junio de 1969 el bar Stonewall, localizado en el Greenwich Village de Nueva York cobró un significado especial en la historia de los derechos LGTB. Este lugar se convirtió en el epicentro de un importante punto de inflexión en la lucha por la igualdad, cuando los clientes y trabajadores habituales del bar, *dragqueens*, travestis, lesbianas y maricas latinos, negros y blancos se enfrentaron a la policía.

Pese a que previamente las autoridades policiales habían realizado redadas en el bar con frecuencia a lo largo del tiempo e incluso en otros locales de Nueva York

y de otras ciudades, la rebelión de Stonewall⁵¹ fue sin duda la más mediática. Este evento fue el desencadenante de un movimiento en la lucha por los derechos de este colectivo.

A diferencia de otros disturbios similares que habían tenido lugar anteriormente, un año después de los disturbios de Stonewall, se estableció una tradición que perdura hasta el día de hoy: la conmemoración de estos disturbios por medio de una manifestación del Orgullo en el espacio público. Las Revueltas no solo tuvieron un impacto político, social y mediático en Estados Unidos, sino también en países como Francia, Holanda, Gran Bretaña y España, a pesar del régimen franquista. No obstante, dependiendo del contexto de cada país el movimiento se ha desarrollado de forma distinta. De tal forma, que estas manifestaciones, conocidas en la actualidad como *Pride/Orgullo*, no tuvieron lugar en el Estado español hasta 1977.

Artivismo político. Documentación gráfica

Volviendo al contexto estadounidense, cabe señalar que estas manifestaciones fueron documentadas por periodistas y por artistas como el indio Sunil Gupta, el alemán Herbert Tobias y las estadounidenses Ruth Mountaingrove y Cathy Cade, quienes documentaron, además, el movimiento feminista.

La [Fig. 11] presenta una fotografía de Cathy Cade en la que se observa a manifestantes sosteniendo carteles con los mensajes: «¡Abolir todas las leyes anti-gays!» y «Ninguno de nosotros será libre hasta que todos lo seamos». Este último lema sugiere un sentido de solidaridad y justicia social, evocando otros movimientos que se desarrollaron simultáneamente, como el movimiento por los derechos civiles, las protestas estudiantiles de Mayo del 68, el movimiento contra la Guerra de Vietnam, el movimiento feminista, el movimiento gay y trans.

⁵¹ Diversos documentales han tratado este suceso. Véase (Emmerich, 2015; Finch, 1995; Schiller, 1984)



Fig. 11. Cathy Cade (1971) *Christopher Street West, LA: None of Us if Free Until All of Us are Free*

Aunque hubiera manifestaciones culturales individuales del lesbianismo antes de la década de los sesenta, va a ser a partir de los setenta, especialmente tras Revueltas de Stonewall, cuando el lesbianismo empieza a expresarse culturalmente dentro de las organizaciones para la Liberación de la Mujer. Es en este contexto, cuando se eleva como un tema relevante, de tal forma que fue verbalizado, representado y colectivizado. Fue también a partir de la década de los setenta cuando comienzan a publicarse investigaciones académicas centradas en la historia de las lesbianas.

De esta forma, aparece en EE. UU. un grupo de poetas, escritoras y artistas que van a desempeñar un papel fundamental tanto en el activismo feminista como en el activismo por la liberación sexual. Así, destacan Adrienne Rich, Judy Grahn, Pat Parker, Jill Johnston, Valerie Solanas, Rita Mae Brown, Bertha Harris, Audre Lorde, y artistas como Kate Millett, Louise Fishman, Fran Winant, Joan E. Biren (JEB), Mary Patten, Flavia Rando, Marcia Salo, Ellen Turner, Barbara Vogel, Sarah Whitworth, Phyllis Birkby, Wendy Cadden, Sharon Deevey, Suzanne Bevier, Ellen Shumsky y Harmony Hammond. Esta última, en su análisis (2000, p. 18), destaca que todas estas artistas estuvieron directamente involucradas en los primeros grupos radicales feministas y lésbicos.

En la década de los setenta, el ala más activa del movimiento feminista se identificó con el feminismo radical, cuyo objetivo primordial era la organización política con el fin de dismantelar el sistema de jerarquías de género. Esta

perspectiva influyó a la Organización Nacional para Mujeres (NOW). Posteriormente, surgió una perspectiva más cercana al feminismo lésbico, en respuesta a los desafíos vinculados al sexismo que las lesbianas enfrentaron al participar en organizaciones mixtas y organizaciones LGTB como el Gay Liberation Front (GLF).

NOW⁵², fundada en 1966, es en la actualidad la organización feminista más grande de EE. UU., con medio millón de afiliadas. Un factor clave que respaldó el crecimiento de la organización fue la publicación de *Mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan, quien se convertiría en la primera persona en presidir la organización.

En 1969, Ivy Bottini, ilustradora abiertamente lesbiana y encargada de la sección de NOW en Nueva York, dio un paso significativo al introducir la cuestión del lesbianismo en la organización. Organizó un foro público titulado *¿Es el lesbianismo una cuestión feminista?* Este evento representó un hito al establecer una conexión directa entre el lesbianismo y el feminismo.

Sin embargo, a medida que las lesbianas ganaron mayor visibilidad en la década de los setenta, empezaron a surgir problemas dentro de los movimientos feministas. Como señala la filósofa y teórica feminista Marilyn Frye, la conexión entre el lesbianismo y el feminismo generó inquietud en muchas mujeres (1992, p. 124). Esto se debió en parte a que grupos antifeministas utilizaban el término "lesbiana" de manera peyorativa para desacreditar actividades políticas que consideraban poco conformes con la feminidad tradicional y que desafiaban los privilegios asociados a la masculinidad. Estas acusaciones de lesbianismo crearon divisiones y tensiones dentro del movimiento feminista, lo que afectó a colectivos como NOW que buscaban implementar reformas sociales.

De esta forma, Betty Friedan optó por silenciar a las mujeres lesbianas que formaban parte de la organización para así evitar cualquier asociación entre las feministas y el lesbianismo. A pesar de que su posición fue cuestionada dentro del seno de la organización, Friedan advirtió de que la "lavender menace" (amenaza lavanda), en alusión al lesbianismo, podía socavar la credibilidad del movimiento de mujeres. Así pues, se empezó a expulsar a todas las lesbianas que formaban parte de la agrupación.

Como consecuencia, la escritora y activista Rita Mae Brown, editora del boletín informativo de NOW, acusó a la organización en 1969 de homofobia. Posteriormente, colaboró en la organización de un grupo de lesbianas, que más

⁵² Véase la serie *Mrs. America* (Waller, 2020)

tarde acabaría llamándose Radicalesbians. En mayo de 1970, este grupo intervino de manera espontánea en el *2nd Congress to Unite Women*. Allí se presentaron con camisetas con el nombre de “Lavender Menace”⁵³ y leyeron el manifiesto *The Woman-Identified Woman* (Radicalesbians, 1970). Este manifiesto influyó profundamente en la dirección del movimiento de liberación de la mujer, así como en la vida de muchas lesbianas⁵⁴.

La respuesta que recibieron del público en el congreso demostró que, a pesar de la actitud beligerante de Friedan, en general, las feministas heterosexuales no se sentían amenazadas por las acciones emprendidas por Radicalesbians. Sin embargo, los medios de comunicación dieron voz a los opositores del movimiento feminista que fomentaban la homofobia y se esforzaban por desacreditar el movimiento como, por ejemplo, sacando del armario públicamente a Kate Millett, ampliamente conocida por su libro *Sexual Politics* (1970). Como respuesta, las líderes feministas acordaron llevar a cabo una rueda de prensa en la que expresaron la idea de que tanto el movimiento feminista como el de liberación homosexual luchaban por una causa común: que la sociedad no categorizara a las personas en función de su género u orientación sexual.



Fig. 12. Diana Davies (1970) Las mujeres de NOW y Rita Mae Brown, llevando una camiseta de Lavender Menace, en el Second Congress to Unite Women

⁵³ Véase: El documental *She's Beautiful When She's Angry* (Dore, 2014) que muestra el contexto de la segunda ola del movimiento feminista durante los años 70 y el surgimiento de Lavender Menace; las memorias de la activista Karla Jay *Tales of the Lavender Menace: A Memoir of Liberation* (1999); y la entrevista que realiza la artista Gwen Shockey (2018) a Michela Griffo, activista en los grupos Redstockings, Radicalesbians, Lavender Menace y Gay Liberation Front.

⁵⁴ Véase (Koedt, 1973; Snitow et al., 1983)

Esta estrategia logró silenciar a la prensa, pero internamente persistieron las tensiones, lo que finalmente desencadenó una división entre feministas lesbianas y heterosexuales. Irónicamente, a pesar de la presión ejercida por Radicalesbians para que NOW incluyera la lucha de las lesbianas en su programa, el propio proyecto *Lavender Menace* excluyó a las mujeres bisexuales, lo que finalmente condujo a la disolución del grupo en 1971. Será ese mismo año cuando NOW empiece a abrirse a la participación de las lesbianas en su proyecto, llegando a promover la *Cumbre de Derechos Lésbicos* en 1999⁵⁵.

Iconografía vaginal

Es importante mencionar que el manifiesto *The Woman-Identified Woman* (1970), leído por Radicalesbians durante el *2nd Congress to Unite Women*, estableció la pauta para el feminismo lésbico en la década de los setenta y su influencia se extendió también a la representación visual lésbica. Este manifiesto marcó un giro hacia un enfoque esencialista en la obra de muchas artistas, centrándose en la experiencia femenina compartida y en nociones de igualdad biológica y social. Esto se puede apreciar en la obra de artistas que recurrieron a la iconografía vaginal.

Estas artistas emplearon elementos como frutas, flores y conchas cuyas interpretaciones remitían a los genitales femeninos y al cuerpo de la mujer. En este contexto, destacaron artistas como Joan Watts y Buffie Johnson, cuyo trabajo se compara a menudo con la obra de Georgia O'Keeffe o con algunos proyectos de Judy Chicago como *The Dinner Party* (1974-79). Un ejemplo destacado de la obra de Buffie Johnson es su pintura *Labrys* (1972), donde la labrys, un hacha de doble filo, adquiere un profundo simbolismo. Según Johnson, en la mitología griega:

(...) el Palacio de Knossos se llamaba "labyrinthos", que significa "el palacio de las hachas dobles". Tanto el laberinto, símbolo del útero, como el hacha de doble filo, llamada labrys, derivan su significado de la palabra labrys ("labio"), que se refiere a los labios femeninos que protegen el paso hacia el útero (Johnson, 1988, p. 294).

⁵⁵ Véase la línea del tiempo sobre la implicación de NOW respecto a los derechos de las lesbianas en (NOW, 2009)

Fig. 13. Buffie Johnson (1972) *Labrys*Fig. 14 Ilse Fuskova (1982) *Serie El zapallo*

Este tipo de representación se ve reflejada en otros contextos muy diferentes como la serie *Vaginals* (1966) de Mari Chordà o en el caso concreto de la argentina Ilse Fuskova, quien realiza una serie fotográfica de siete imágenes llamada *El zapallo* (1982), donde aparece una mujer desnuda, con una calabaza sobre su sexo, en alusión a la unión entre la naturaleza y la fertilidad femenina. Esto estaba vinculado con un feminismo que en EE. UU. se había dado en los años setenta y del que esta artista estaba al tanto. A partir de la realización de esta obra, la artista reflexiona sobre el cuerpo de la mujer, tras tantos años de maltrato hacia el cuerpo femenino, especialmente debido a la tortura que sufrieron durante la dictadura. De esta forma, Fuskova trata de analizar como hombres y mujeres ven el cuerpo de la mujer de manera distinta y, de esta forma, pretende recuperar una mirada de la mujer diferente al cuerpo de la mujer.

Construcción de genealogías

La historiadora Carla Williams (2002) indica que, la imaginería explícitamente "lesbiana" no surge en el contexto internacional hasta la década de 1960, en parte debido al temor de las artistas de que sus obras no fueran comprendidas dentro de un contexto de una sociedad patriarcal. Podría parecer que, tras las Revueltas de Stonewall la situación cambiara y las artistas dejaran de temer que su obra fuera malinterpretada o enfrentaran posibles represalias. Sin embargo, veintisiete años después de Stonewall, Laura Cottingham destaca que, para la generación de artistas de ese período, que se revelara su orientación sexual públicamente seguía siendo todo un desafío.

Documentar exhaustivamente la práctica cultural lesbiana dentro de la organización y práctica artística feminista de los 70 implicaría la 'lesbianización' de muchas mujeres que o bien ya no quieren o bien nunca quisieron ser consideradas lesbianas. Respetando las decisiones individuales y consciente de la ansiedad que todavía provoca el lesbianismo, me abstengo de mencionar a aquellas que han decidido permanecer en silencio. Pero yo no puedo participar

completamente de ese silencio, puesto que mientras el lesbianismo sea considerado secundario o subordinado al feminismo, mientras sea malinterpretado y situado dentro del limitado concepto de práctica sexual, mientras que se continúe haciendo callar a las lesbianas, mientras aceptemos nuestra invisibilidad, las implicaciones de todas las prácticas feministas — pasadas, presentes y futuras— continuarán siendo malentendidas y permanecerán inacabadas. (Cottingham, 1996a, p. 216)

Esto pone en evidencia la complejidad y las transformaciones en la percepción y aceptación de la diversidad sexual en la sociedad y en la comunidad artística a lo largo del tiempo. A pesar de los avances legales conseguidos posteriormente a Stonewall, la reticencia de algunas artistas en revelar su orientación sexual evidencia que el camino hacia la plena aceptación y visibilidad aún estaba plagado de obstáculos en ese momento.

De esta forma, no es de extrañar que, durante las décadas de los setenta, ochenta, e incluso en los noventa, haya un conjunto de obras, cuyo denominador común es la codificación de las imágenes. Se trata de trabajos que, abordan la cuestión del lesbianismo de forma implícita, mediante simbología o directamente, como en el caso de Fran Winant, mediante un lenguaje secreto.

El caso de la artista Fran Winant es curioso y revela la complejidad de la relación entre la militancia activa en grupos como el Gay Liberation Front (GLF) y Radicalesbians y la expresión artística. A diferencia de algunas obras que expresaban de manera explícita su relación con el activismo lésbico, el trabajo de Winant destacó por su singularidad y por su vínculo con la escritura codificada. Su obra, *Dog with Secret Language* (1975) ha sido interpretada en ocasiones como una alusión al trabajo de otras artistas lesbianas como Rosa Bonheur y Romaine Brooks, que también incluían animales en sus obras. Este trabajo, codificado para las espectadoras lesbianas, fue mostrado en la exposición *A lesbian show* (1978)⁵⁶ y es considerada, un trabajo muy distinguido del arte lésbico de ese periodo.

⁵⁶ *A Lesbian Show*, comisariada por Harmony Hammond, marca el cierre de la década de los setenta. Un año después, concebida como una celebración del aniversario de *A Lesbian Show*, y exhibiendo obra de artistas que ya habían formado parte de ésta, Sandra De Sando, Marie McAuliffe, Jessie Riley y Amy Scarola comisariarían la muestra *The Third Wave*. En *The Third Wave* participaron Salima Ali, Shirley Bernstein, Lula Mae Blocton, Valentina Dubasky, Jessie Falstein, Maxine Fine, Cheryl Gross, Harmony Hammond, Maryann King, Susan Kleckner, Amy Scarola, Marie McAuliffe, Jessie Riley, Firelight, Sandra De Sando, Gloria Klein, Cathy Quinlan, Janey Washburn, Joan Watts y Fran Winant.

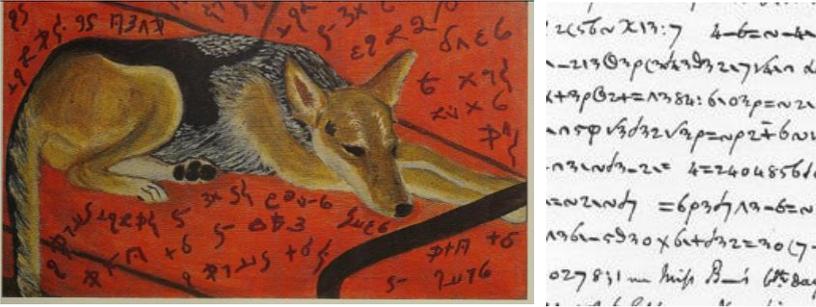


Fig. 15. Fran Winant (1975) *Dog with Secret Language*
 Fig. 16. detalle del diario de Anne Lister

En la actualidad, es difícil observar su obra *Dog with Secret Language* (1975), sin pensar en los diarios codificados de Anne Lister (1791-1840), cuya historia se popularizó a través de la película *The Secret Diaries of Miss Anne Lister* (Kent, 2010) y la serie de televisión *Gentleman Jack* (Wainwright, 2019). Anne Lister ha llegado a ser descrita como «la primera lesbiana moderna». Esta describía en sus diarios de forma codificada, sus relaciones lésbicas, sus actividades financieras, etc.

Al igual que Lister, Fran Winant también creó su propio lenguaje secreto en sus diarios y poemas, lo que le permitió expresar los sentimientos que le producían otras mujeres. Esta relación entre Winant y Lister parece en la actualidad muy evidente. Por lo visto, ya en *The apparitional lesbian* (1993, pp. 92-107) Terry Castle habla del caso de los diarios de Anne Lister y, más tarde, Flavia Rando publica *Reflections on a Name* (1996), donde relaciona la producción de Winant y Lister.

Por otra parte, destaca la artista Lili Lakich con sus esculturas de luces de neón, mostradas en exposiciones como *Extended Sensibilities* (1982)⁵⁷. En este sentido

⁵⁷ La exposición *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art* fue comisariada por Dan Cameron en el New Museum de Nueva York. Su inauguración marcó un hito histórico al convertirse en la primera muestra en abordar la homosexualidad en el arte contemporáneo en un museo de Estados Unidos. Como consecuencia, el estudio de la homosexualidad quedó legitimado como tema de investigación estética.

Para esta exposición, Cameron estableció tres tipos de arte gay: el de “contenido homosexual”, que consideraba que mostraba imágenes estereotipadas; el de “contenido de gueto”, que mostraba imágenes fácilmente reconocibles por una comunidad homosexual; y el de “contenido de sensibilidad”, que se trata de un trabajo creado a partir de la experiencia homosexual pero que no tiene por qué estar relacionado con la sexualidad o con el estilo de vida. Esta última clasificación la desglosaba en tres subapartados: “the homosexual self”, “the homosexual other” y “the world transformed”. Cameron consideraba que, si el artista era gay o lesbiana, esto se reflejaría simbólica o metafóricamente en la obra. Por esta razón, esta y otras muchas muestras exhiben obra de Harmony Hammond, Betsy Damon, Lula Mae Blocton, etc. de cuya obra es difícil extraer una lectura en clave queer.

destaca su trabajo *Requiem* (1988), el cual es considerado por la artista como un retrato de su pareja, Mary Carter. En palabras de Dan Cameron (1982, pp. 21-23), el neón en la obra de Lakich podría sugerir la lesbiana arquetípicamente bien adaptada a la cultura urbana. Una de las obras más conocida de Lili Lakich es *Oasis: Portrait of Djuna Barnes* (1977). Este trabajo está compuesto íntegramente por tubos de neón que destacan la visibilidad de figuras lesbianas y su contribución a la literatura, como es la autora de la novela *Nightwood* [*El bosque de la noche*] (1936).

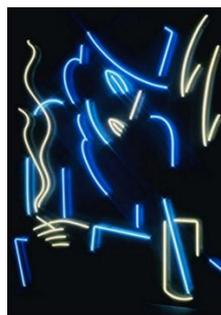


Fig. 17. Lili Lakich (1988), *Requiem*

Fig. 18. Lili Lakich (1977) *Oasis: Portrait of Djuna Barnes*

En este sentido, hay muchas artistas que han trabajado haciendo referencia a escritoras y artistas lesbianas históricas. La búsqueda de referencias históricas es algo muy habitual en colectivos marginados, que necesitan construir una genealogía de personas que sirvieran de referentes, en otras culturas y en otras épocas, aunque haya una gran diferencia histórica. Por ejemplo, en 1983 Tee A. Corinne empezó una serie gráfica que acabó publicando en formato libro, bajo el título de *Women who loved women* (1984).

Esta serie está compuesta por retratos de mujeres que tuvieron en sus vidas relaciones físicas y emocionales con otras mujeres. Entre otros, incluye a Mercedes de Acosta, Emilienne d'Alençon, Dorothy Arzner, Alice Austen, Josephine Baker, Natalie Clifford, Gladys Bentley, Romaine Brooks, Willa Cather, Charlotte Cushman, Hilda Doolittle (H.D.), Mary Fields, Annie Lee Grant, Lorraine Hansberry, Georgette Leblanc, Adrienne Monnier, Yoshia Nobuko, Vita Sackville-West, Solita Solano, Gertrude Stein, Florence Wyle, entre otras muchas. Todos estos retratos parten de una imagen extraída de libros que Corinne amplía. Después utiliza ceras y pasteles al óleo para intervenir estas imágenes, con el objetivo de obtener una imagen que considerara interesante para ampliarla a carteles de tamaño medio (43.1 x 27.9 cm) y finalmente exponerlas.



Fig. 19. Tee A. Corinne (1983) Christa Winsloe #1 en *Women who loved women*

Fig. 20. Tee A. Corinne (1983) Yoshia Nobuko #1 en *Women who loved women*

En las [Fig. 19 y 20] se muestran los retratos de Christa Winsloe y Yoshia Nobuko. Nobuko (1896-1973) fue una novelista que se consagró como una de las pioneras en la literatura lésbica japonesa. Entre sus obras destacan *Hana monogatari* (*Cuentos de flores*, 1916-1924) y la obra semibiográfica *Yaneura no nishojo* (*Dos vírgenes en el ático*, 1919). Por otro lado, Winsloe (1888-1944) fue una novelista, dramaturga y escultora germano-húngara cuya obra ha tenido una gran influencia en la representación lésbica en el siglo XX.

Christa Winsloe comenzó su contribución al mundo del cine a partir de su obra teatral *Ritter Nérestan* (1930), que luego fue conocida como *Gestern und Heute* (1931). Participó en la redacción del guion para la película *Mädchen in Uniform* (1931), dirigida por Leotine Sagan. Posteriormente, Barbara Burnham realizó una versión inglesa de teatro llamada *Children in Uniform* (1932). Tras el éxito, Christa Winsloe adaptó su obra teatral a novela, titulándola esta vez *Das Mädchen Manuela* (1933).

La historia continuó con el estreno de la versión cinematográfica mexicana *Muchachas de uniforme* (1951) dirigida por Alfredo B. Crevenna. En 1958, la actriz Romy Schneider protagonizó la película de Géza von Radványi titulada *Mädchen in Uniform*. Además, se ha sugerido que la obra de Winsloe pudo haber influido en películas más contemporáneas, como *Loving Annabelle* (2009) de Katherine Brooks.

Es interesante observar que, aunque la adaptación cinematográfica de la obra de Christa Winsloe fuese significativa por ser considerada la primera película de temática lésbica de la historia, no fue su contenido relacionado con la homosexualidad el motivo de su prohibición durante el régimen nazi en Alemania. En cambio, la película fue censurada debido a su crítica al estado de control y

autoritarismo, que se reflejaba en las normas aplicadas en el colegio-internado donde se desarrolla la historia.

Este tipo de trabajos revela una de las problemáticas que más han denunciado las lesbianas dentro de sus organizaciones y es la carencia de referentes sociales y culturales. Por esta razón, en las primeras páginas del libro de Tee A. Corinne aparece el comentario de una lectora que, bajo el nombre de Alice Anne Scout, indica «Solo por sus referencias, este libro ya vale la pena».

Así pues, los diferentes colectivos de feministas y lesbianas llevaron a cabo numerosas iniciativas para poner en valor las referencias culturales reflejadas en la literatura y el arte. Esto queda reflejado en el número tres de la revista feminista *Heresies*, publicada entre 1977 y 1993. En este número realizaron un monográfico de artistas lesbianas, de tal forma que se recuperó la figura de la fotógrafa Alice Austen.



Fig. 21. Alice Austen (1891) *The Darned Club*

En este número también se incluyó la obra de la artista Louise Fishman, que ha sido considerada una de las artistas lesbianas más destacadas en la década de los setenta en Estados Unidos y que continúa la línea de trabajos que transitan entre la imagen codificada y abstracta. Su serie de pintura *Angry Women* (1973) refleja un sentimiento colectivo de enojo y furia en respuesta a la forma en que las mujeres eran tratadas en la sociedad.

En esta serie, Fishman incorpora el nombre de todas las mujeres que forman parte de su círculo de amistades y a quienes admira (Weinberg, 2019). Por ejemplo, la artista Harmony Hammond, la autora del libro *Lesbian Nation* (1973), Jill Johnston, la cantante Alix Dobkin, entre otras. A esta última le llegó a regalar una de sus obras, titulada *Angry Alix* (Richards, 2009). Curiosamente, Alix Dobkin, en su canción *Everywomen can be a lesbian*, hace referencia a una figura identificada

como Louise, específicamente en el fragmento que reza: «(...) And women's anger Louise explains (...)». Esta mención podría interpretarse como una alusión a la artista Louise Fishman⁵⁸.



Fig. 22. Louise Fishman (1973) Serie *Angry Women*

Al igual que Fishman, muchas otras artistas se vieron influenciadas por su activismo en colectivos de feministas, lesbianas y en grupos mixtos. Destaca el colectivo Redstockings por emplear la técnica *consciousness-raising*, basada en la reinterpretación política de las experiencias personales de cada miembro del grupo. De esta manera, sus vivencias como mujeres y lesbianas se convertían en una fuente legítima tanto para producir arte como para cuestionarlo. Comprendieron que todo aquello que hacían tenía implicaciones políticas, de esta forma, asumieron que su trabajo estaba relacionado con el análisis feminista y la sexualidad lésbica.

Por lo tanto, en la década de 1970, si una artista se identificaba como lesbiana y feminista, se esperaba que su obra también lo fuera. De esta forma, las lesbianas adoptaron perspectivas feministas y buscaron evitar la cosificación del cuerpo femenino en su trabajo. Lo que contrasta con sus compañeros homosexuales, con los que exponían juntos en las conferencias anuales Gay Academic Union (GAU) celebradas en Nueva York y cuya obra se centraba, en muchas ocasiones, en la expresión erótica y la exaltación del cuerpo.

⁵⁸ Cabe señalar que esta es una suposición realizada por la autora de esta tesis y no ha sido confirmada o respaldada por evidencia adicional

Representación manifiesta de la sexualidad lesbiana

A pesar de que, en general, la fotografía lésbica no era muy explícita, sí hubo representaciones visuales empoderadoras de las lesbianas en los primeros años de la década de los setenta, cuando se produjo una proliferación de revistas feministas y lésbicas que generó una creciente demanda de imágenes visuales. Las mujeres tuvieron acceso por primera vez a estas representaciones gracias a las fotografías de destacadas figuras como Bettye Lane, Joan E. Biren (JEB), Tee A. Corinne, Morgan Gwenwald, Ruth Mountaingrove y Cathy Cade, quienes documentaron el movimiento feminista de Estados Unidos. Además, artistas como Gina Covina, Sarah Whitworth, Marlene Miller y Wendy Cadden contribuyeron con ilustraciones y grabados para las portadas de estas influyentes revistas, entre las que destacan *Sinister Wisdom* (1976), *Country Women* (1973), *Diana Press* (1972), *Naiad Press* (1973), *DYKE, A Quarterly* (1975) y *Spinsters Ink* (1978). Más tarde, se publicarían otras destacadas revistas como *Kitchen Table: Women Of Color Press* (1980), *The Blatant Image* (1981)⁵⁹ y *On Our Backs* (1984), la primera revista erótica de EE. UU. que es dirigida por mujeres y que incluía imágenes eróticas lésbicas para una audiencia lesbiana.



Fig. 23. *Sinister Wisdom* Vol. 1, n.3, Spring 1977 (Diseño de la cubierta por Tee A. Corinne)

Fig. 24. *The Blatant Image, A Magazine of Feminist Photography*, No.2. 1982 (Diseño de la cubierta por Katie Niles: Autorretrato, Agosto 1981, imagen solarizada)

En este sentido, destacan las aportaciones realizadas por Tee A. Corinne a mediados de los setenta. Corinne fue una de las artistas que se enfrentó al desafío de representar el cuerpo lésbico de una manera que evitara su cosificación. Como indica Hammond (2000, p. 24), Corinne adoptó un enfoque innovador al generar imágenes de labios vaginales que presentaba como retratos, enmarcándolos en óvalos y, por otra parte, publicó *The Cunt Coloring Book* (1975), con el objetivo de

⁵⁹ Sobre la revista *The Blatant Image* véase (Hobbs, 2017)

presentarlo como un recurso de educación sexual. En la actualidad, estos libros continúan disponibles en el mercado.

En la explicación del libro, Tee A. Corinne ofrece una pequeña declaración sobre su intención al crearlo:

En 1973, me propuse hacer dibujos de los genitales femeninos para usarlos en grupos de educación sexual. Quería que los dibujos fueran hermosos e informativos, que proporcionaran placer y afirmación. Organicé los dibujos en un libro para colorear porque, siendo niños, una de las principales formas en que aprendemos a comprender el mundo es a través del acto de colorear. Como adultos, muchos de nosotros todavía necesitamos aprender sobre nuestra anatomía sexual externa.

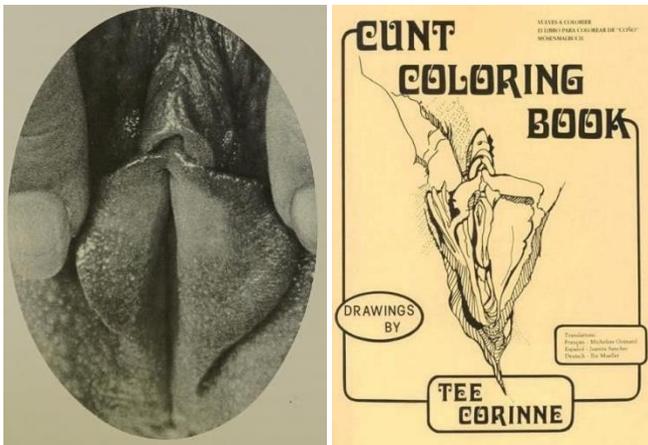


Fig. 25. Tee A. Corinne (1975) *Jeane*

Fig. 26. Tee A. Corinne (1975) *Cunt Coloring Book*

No obstante, en muchas de las revistas donde publicó sus imágenes Tee A. Corinne también lo hicieron artistas como Joan E. Biren (JEB) y Donna Gottschalk, cuya obra documentaba la vida cotidiana de las lesbianas en EE. UU. En este sentido, destaca la publicación de JEB *Eye to Eye. Portraits of Lesbians* (1979), la cual incluía un prólogo de la fundadora de Lesbian Herstory Archives, Joan Nestlé y una introducción de la historiadora Judith Schwarz. Este libro incluye treinta y ocho fotografías, tomadas a lo largo de los años y fruto de diferentes viajes por todo el país. Este proyecto recuerda al emprendido por Catherine Opie, *Domestic Spaces* (1995-1998) que queda descrito en el capítulo donde se analiza la obra de Carmela García.



Fig. 27. JEB (1978) *Jinx, Julie y Jinny*. Scotch Plains, New Jersey

Un vídeo de Barbara Hammer, que pone el acento en el trabajo colectivo del movimiento feminista sería *Superdyke* (1975), donde se muestra un grupo de lesbianas que, tras bajar de un autobús que lleva por nombre Lesbian Express, transitan las calles de San Francisco, ataviadas con camisetas donde aparece el logo de Superdyke y unos escudos donde figura la palabra 'amazona'. En este vídeo se evidencia la necesidad de hacer referencia a una genealogía lesbiana como se puede ver cuando estas mujeres están sentadas en el autobús leyendo poesía de Safo y textos de la revista *Lesbian Tide*. La segunda parte de este vídeo sitúa al grupo de mujeres en una zona de campo donde parecen fundirse a través de unas acciones rituales. Aunque la primera parte del vídeo lleve al espectador a un ámbito combativo y de militancia política, el segundo fragmento, al igual que en otros vídeos que realizó más tarde como *Women I Love* (1976) y *Multiple Orgasms* (1976), utilizó imágenes naturales, como árboles y frutas, para asociarse con el cuerpo femenino estableciendo paralelismos entre el cuerpo de la mujer y la naturaleza.



Fig. 28. Barbara Hammer (1975) *Superdyke*

Si en la década de los setenta la idea de “las mujeres que se identifican con mujeres” de Radicalesbians marcó la dirección que iba a emprender el feminismo lesbiano a lo largo de la década, se produce un cambio de rumbo en 1980 cuando la teórica francesa afincada en EE. UU., Monique Wittig, publica el ensayo *One is not born a Woman*⁶⁰. En este texto, su autora desarrolla la idea de que las lesbianas no eran mujeres, ya que el concepto de mujer se definía en torno a unas nociones que pertenecían al régimen heterosexual. En este sentido, Adrienne Rich publicará ese mismo año el influyente ensayo *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*⁶¹. En este texto la autora puso en cuestión la heterosexualidad como algo natural al poner en relevancia la existencia lesbiana en la historia y en la cultura.

Otra influencia importante para las artistas feministas de los 90 fue la publicación de *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) de Laura Mulvey, donde se plantea que la problemática de la representación de la mujer debe enfocarse desde la crítica a la mirada masculina. De esta forma, se va a observar cómo las artistas tratan de deconstruir y reconfigurar la mirada en el arte. Su influencia se puede apreciar en la exposición *All but the Obvious* (1990), la cual marcó un hito como la primera exposición exclusivamente lésbica de la década de los noventa que tuvo repercusión a nivel nacional. Su propósito era explorar cómo las lesbianas percibían y representaban su identidad sexual en relación con las construcciones culturales dominantes y subculturales y buscaba, asimismo, cuestionar tanto los estereotipos como la estética reduccionista y asexual que había prevalecido en la década de los setenta. De esta forma, esta muestra

⁶⁰ Texto recogido en (Wittig, 1992)

⁶¹ Texto recogido en (A. Rich, 1996)

presentó obras de una nueva generación de artistas⁶² lesbianas que habían sido educadas en las teorías sobre la visualidad de Laura Mulvey y en el contenido de "sexo radical" de la revista *On Our Backs*.

Sin embargo, según señala Harmony Hammond (2000, p. 52), este replanteamiento crítico impulsó el análisis feminista de las imágenes y la representación de las mujeres, pero al mismo tiempo generó un debate que se volvió reduccionista. Este debate creó una falsa dicotomía entre el esencialismo y el deconstructivismo en la interpretación de las obras. Desde la perspectiva de Hammond, la década de los ochenta presenció una considerable producción artística que escapaba de estas clasificaciones reduccionistas y ofrecía perspectivas más ricas y diversas sobre la representación de las mujeres en el arte.

Una aproximación a los debates feministas sobre la pornografía y la representación lesbiana S/M

A finales de 1976 comenzó a crearse un grupo en Nueva York que acabaría llamándose Women Against Pornography (WAP). El grupo nace en respuesta a los piquetes organizados por activistas como Andrea Dworkin, a raíz de la controversia en torno al estreno de la película *Snuff* (1976), dirigida por Michael Findlay y Horacio Fredriksson.

El feminismo planteó el debate de la pornografía a través de la idea de que había una relación de causa y efecto. Se argumentaba que, si las imágenes pornográficas eran violentas, podrían incitar a la violencia contra las mujeres fuera de la ficción. Como indica Vélez-Pelligrini (2011, p. 127), la socióloga española Raquel Osborne, se involucró en este debate en Estados Unidos en la segunda mitad de la década de los ochenta mientras realizaba su tesis doctoral. Colaboró y llevó a cabo un estudio en la asociación Women Against Pornography mediante el método de Observación Participante.

Inicialmente, la asociación se formó contra la violencia y explotación económica hacia las mujeres en la industria del sexo. Sin embargo, a medida que avanzaban los debates, la visión del grupo se alejó de estos principios, adoptando un enfoque fundamentalista y anti-pornográfico que se asemejaba más a una postura censorista, alejándose de las diversas perspectivas feministas sobre el tema. De este modo, Osborne se mostrará crítica respecto al movimiento anti-pornográfico cuando este no pudo demostrar una relación pornografía-apología de la violencia

⁶² La comisaria Pam Gregg incluyó la obra de Nancy Rosenblum, Laura Aguilar, Janet Cooling, Tracey Mostovoy, Collier Schorr, Kaucyila Brooke, Laurel Beckman, Beverly Rhoads, Catherine Opie, Millie Wilson, Catherine Saalfeld y Jackie Woodson, y las imágenes explícitas de Del LaGrace Volcano, Gaye Chan y Monica Majoli.

masculina contras las mujeres. De esta forma, Osborne acabó por adherirse al Feminist Anti-Censorhip Taskforce (FACT).

Una de las vertientes del feminismo que surge durante la década de los ochenta, a raíz del debate sobre la pornografía, es el «feminismo culturalista», un término difundido por Alice Echols (1983). Según indica Vélez-Pelligrini (2011, p. 127), el feminismo culturalista surge como respuesta a un clima político y social en el que gran parte de las formas de violencia de género seguían reproduciéndose, a pesar de los avances legislativos. La intensificación de las desigualdades entre los sexos llevó al feminismo culturalista a adoptar posturas esencialistas de lo femenino como postura de resistencia. Una de las posturas que se plantearán para abordar el debate de la pornografía es la de considerar la producción pornográfica una actividad delictiva y, por tanto, reclamar su abolición. Esta postura será defendida por la escritora Andrea Dworkin (1979) y por la jurista y teórica feminista Catharine Mackinnon (1993), quien argumentará que, aunque las escenas violentas en la pornografía sean ficticias, incitaban a la violencia. Se debe señalar que esta postura estaba alineada con la derecha religiosa fundamentalista norteamericana de los años ochenta y continuó siendo debate durante la década de los noventa.

En una posición contraria se encuentra la teórica feminista Carole Vance (1984). Su posición pretendía romper con la rigidez discursiva y con el negativismo ante la sexualidad. Vance se planteó si la sexualidad femenina era inherentemente diferente a la de los hombres y si todo acto sexual se podría traducir como violencia masculina. Otra postura contraria a la antipornografía es representada por Ellen Willis (1992), autora de *Lust Horizons* (1981) y *Feminism, Moralism, and Pornography* (1979) donde se recogen críticas al movimiento feminista anti-pornográfico, y donde se defiende una postura cercana al concepto del feminismo prosexo.

El debate sobre la pornografía fue muy relevante en el ámbito artístico donde, desde una perspectiva feminista se planteaban si había una forma subversiva de representar el cuerpo de la mujer, sin caer en la reapropiación por parte de la fantasía masculina y heterosexual. Como indica Harmony Hammond, este debate también afectaba a las lesbianas, e incide en que la representación de dos mujeres teniendo relaciones sexuales ha sido extremadamente problemática, porque tradicionalmente las lesbianas han sido retratadas como objeto de las fantasías masculinas en el erotismo lésbico (Hammond, 1991, p. 121).

Además de las fotografías nombradas de Tee A. Corinne, destaca en este sentido *Dyketactics*⁶³ (1974) de Barbara Hammer, primer trabajo experimental y uno de los primeros de temática lésbica en la historia de la representación que se divide en dos partes. En primer lugar, se muestra una escena de campo en el que un grupo de mujeres desnudas se divierten jugando, saltando y haciéndose fotos. Mientras que en la segunda parte aparecen dos mujeres en una habitación donde se desnudan y tienen relaciones sexuales. Es interesante la producción de Hammer porque, mediante el uso de diferentes herramientas de edición como el fundido de imágenes y cambios de plano, elude la cosificación del cuerpo de la mujer y el disfrute escopofílico propio de las películas pornográficas.



Fig. 29. Barbara Hammer (1974) *Dyketactics*

La nueva generación de artistas lesbianas llega a la mayoría de edad entre la década de los ochenta y la de los noventa, habiendo heredado el legado de Stonewall y el feminismo radical. De esta generación destaca la forma en la que representan la sexualidad, en comparación con generaciones anteriores. En 1980 Tee Corinne fue una de las diez artistas invitadas⁶⁴ a participar en la exposición Great American Lesbian Art Show (GALAS)⁶⁵. Dos años más tarde realiza la serie

⁶³ Un año después de que Barbara Hammer filmara *Dyketactics*, en diciembre de 1975 se estableció el colectivo Dyketactics en Filadelfia. Este grupo estaba compuesto por lesbianas radicales separatistas que tenían un enfoque claro en la transformación económica y política. Se puede inferir que adoptaron el nombre tras conocer el vídeo de Hammer, aunque la única referencia que respalda esta idea se ha encontrado en un comentario en redes sociales publicado en 2019 en la cuenta de Lesbian Herstory Archives.

⁶⁴ Lula Mae Blocton, Tee Corinne, Betsy Damon, Louise Fishman, Nancy Fried, Harmony Hammond, Debbie Jones, Lili Lakich, Gloria Longval, Kate Millett. Una característica significativa de esta exposición fue que, por primera vez, participaron una mujer lesbiana afroamericana y una cubanoamericana, Lula Mae Blocton y Gloria Longval, respectivamente.

⁶⁵ GALAS tuvo lugar en el Woman's Building de Los Ángeles en 1980 bajo la curaduría de Bia Lowe. Esta muestra fue mucho más que una exposición localizada en un momento puntual. GALAS fue una red que incluyó más de 200 exposiciones simultáneas en todo el país. Con el objetivo de fomentar la participación en estas exposiciones, se distribuyeron panfletos con la pregunta: "¿Qué es el arte lésbico? (...) No hay una definición concreta. Si consideras que tu obra tiene contenido o forma lésbica, únete a nosotras" [Véase (Hammond, 2000, p. 53)]

Yantras of Womanlove, donde muestra imágenes de mujeres manteniendo relaciones sexuales, pero estas imágenes, al multiplicarlas y rotarlas genera una composición que recuerda a los mandalas, de tal forma que se transforma el sexo en un gesto espiritual.

Estas imágenes contrastan con el imaginario S/M realizado en los 90 por el activista y artista intersex estadounidense, Del LaGrace Volcano⁶⁶ quien, en un principio, firmaba sus obras desde una identidad lesbiana bajo el nombre de Della Grace. Del LaGrace Volcano produce imágenes de gran impacto visual al mostrar mujeres utilizando todo tipo de instrumentos eróticos como dildos, látigos, botas, fustas, arneses, etc. (Aliaga, 1997a, p. 125). Cuando se afincó en Londres publica *Love bites* (1991), un libro que recoge diferentes fotografías que muestran la escena bollo norteamericana e inglesa.

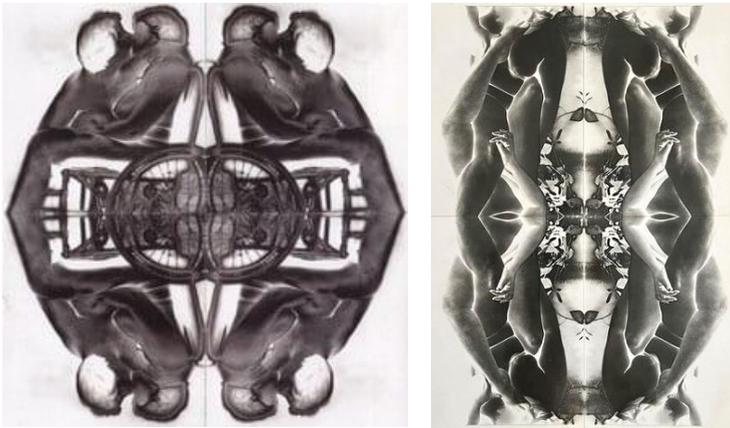


Fig. 30. Tee Corinne (1982) De la serie *Yantras of Womanlove*

Las artistas lesbianas de la década de los noventa tratan de definir el concepto de placer en sus propios términos accediendo incluso a aquellas imágenes producidas en la pornografía mainstream. De hecho, la teoría *S/M Lesbian* surge en los noventa como un movimiento derivado de los debates que tienen lugar en el seno del movimiento feminista en la década de los ochenta sobre la pornografía. Aparece como rechazo a un feminismo que desexualiza las prácticas lésbicas. Bajo influencia del *S/M Gay* y el *gay leather*, la activista Margaret Nicholls considera que la sexualidad lesbiana, al igual que la homosexual masculina, debe darle más importancia al sexo que a la relación amorosa. Esto implica un alejamiento del movimiento feminista y un acercamiento al movimiento homosexual masculino.

⁶⁶ Para ver una selección de estas imágenes véase la publicación de Del LaGrace Volcano (2006): *Sex Works: 1979-2005*. Konkursbuch.

Por otro lado, en contra del lesbianismo S/M y los juegos de roles se encuentra la británica Sheila Jeffreys, quien publica *La herejía lesbiana* (1993), un texto donde defiende que en ningún caso se puede considerar feminista las prácticas S/M lésbicas, pues las considera producto de una reacción conservadora y, en ningún caso, piensa que puedan ser prácticas sexualmente liberadoras o transgresoras políticamente. En su libro, Jeffreys incluye el apéndice *Sadomasoquismo: el culto erótico al fascismo* (1984), el cual plantea una crítica contra el movimiento S/M por su exaltación erótica del dominio y la sumisión.

Tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, se evidencia la influencia del pensamiento S/M en el ámbito artístico. En contraposición a la representación del sexo lésbico como algo tierno, dulce e inocente, surge un conjunto de artistas que propone una representación del cuerpo lésbico como deseante, mostrando imágenes eróticas explícitas, incluso pornográficas. Estas artistas asumen que las imágenes que crean pueden servir de inspiración para el deseo y el placer masculinos sin darle mayor importancia (Norandi, 2008, p. 298).

En este sentido, se encuentra la obra de artistas como la escultora inglesa Christina Berry, la cual «explora temas sado-masoquistas y hace libremente uso del doble sentido para evocar tanto el deseo, como el dolor, la violencia y la ternura» (Cooper, 1991, p. 296). Por otro lado, cabe destacar la obra de Catherine Opie, que muestra una influencia evidente del fotógrafo Robert Mapplethorpe, particularmente en su porfolio *O* (1999). Este conjunto de obras, que presenta imágenes en blanco y negro de cuerpos perforados con piercings, cuerdas y manos esposadas, entre otros elementos, evoca claramente el icónico porfolio *X* (1978) de Mapplethorpe.



Fig. 31. G. B. Jones (1994) *Reading Magazines*

Por otro lado, la canadiense G.B. Jones continúa la estela de la producción de Tom of Finland, creando unas imágenes muy particulares vinculadas al cómic y los fanzines, en los que solo aparecen mujeres en escenas vinculadas al S/M, y que tiene como base el separatismo lesbiano.

La estadounidense Nicole Eisenman también utiliza iconografía vinculada al S/M, sin embargo, su obra tiene un gran componente irónico y de humor. En su producción se aprecian obras que forman parte de la historia del arte, pero también otras que forman parte de la cultura popular y de los dibujos animados infantiles.

Posiblemente, una de sus obras más conocidas sea *Betty Gets It* (1992), en la que muestra a las protagonistas de *Los Picapiedra*, Wilma Flintstone y Betty Rubble, teniendo sexo. Respecto a esta obra, la autora de la publicación *Damn Fine Art by New Lesbian Artists* (1996), Cherry Smyth, comenta: «hay un sentido de maliciosa venganza en la cruel subversión de las dulces heroínas pop en un millón de corazones de televidentes» (1993, p. 8). Estas imágenes son resignificadas y llevadas al campo del erotismo lésbico y de la transgresión homosexual. También cabe destacar la igualmente irónica obra de Eisenman *Untitled (Lesbian Recruitment Booth)* (1992) que se basa en el slogan del colectivo Lesbian Avengers (Radicalesbians) “We Recruit” [Nosotras reclutamos], que surgió como respuesta a la acusación de la derecha cristiana que decía que “los homosexuales no se reproducen, reclutan”. De esta forma, se aprecia en la imagen como un grupo de amas de casa hacen cola en el puesto de reclutamiento de lesbianas que está en

la calle y esperan su turno para ser desnudadas, tener sexo con lesbianas voluntarias y, así, alistarse al colectivo.



Fig. 32. Nicole Eisenman (1992) *Untitled (Lesbian Recruitment Booth)*

Las obras de Nicole Eisenman, Catherine Opie y G. B. Jones se desarrollan en el momento en que surge la teoría queer. El término *Teoría queer* fue acuñado por la teórica italiana Teresa de Lauretis al organizar un taller bajo el mismo nombre, en la Universidad de California en 1990. El taller, que trataba sobre la sexualidad gay-lésbica, tenía como objetivo plantear una crítica al marco heterosexual como base fundamental de la sociedad. Por otra parte, Lauretis consideraba que había que hacer hincapié en establecer un diálogo entre los planteamientos gay y los planteamientos lésbicos como dos elementos distintos, puesto que en el contexto norteamericano generalmente la idea de lo lésbico quedaba opacada por lo gay.

Así mismo, el término *queer* revelaba la especificidad de diferentes comunidades lésbicas, negras, latinas, chicanas. De tal forma que plasmó esta idea en el texto *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities* (1991). Más tarde, pese haber sido ella quien había propuesto el término *queer*, se vio obligada a quedarse al margen porque consideraba que el propio concepto se había acabado centrando en exceso en la cuestión del género.

La teoría *queer* surge en un contexto muy concreto, en el que el foco mediático estaba puesto sobre el sida, lo que provocó una oleada de homofobia en diferentes sectores de la población. En el ámbito del feminismo aparecen los ensayos de Judith Butler quien, desde un punto de vista antiesencialista, cuestionó

la identidad sexual definida en torno a una orientación homosexual y heterosexual, las cuales consideraba categorías fijas. Desde la perspectiva de Butler, se pone el foco en la actividad política. Es decir, que, aunque fuera importante la redacción de ensayos académicos, considera que todo parte de los movimientos sociales. Ella misma formó parte de diferentes grupos activistas.

Y es que, en este contexto se produce un despertar del activismo y empiezan a aparecer colectivos de hombres y mujeres como ACT UP, que se desarrolló en EE. UU., también en París y, en menor medida, en Barcelona. Este grupo realizaba acciones en las calles frente a diversas instituciones para criticar el maltrato a las personas enfermas, cuestionar la homofobia, etc. Así pues, el grupo artístico dependiente de ACT UP, Gran Fury, ante la difusión de la falsedad de que se podía transmitir la enfermedad del VIH por besarse, organizaron numerosas besadas en público y lanzaron una campaña para ser visualizada en las bandas publicitarias de los autobuses públicos de Nueva York que decía: «Besar no mata. La avaricia y la indiferencia, sí». En la imagen aparecían tres parejas de distinto color de piel besándose.

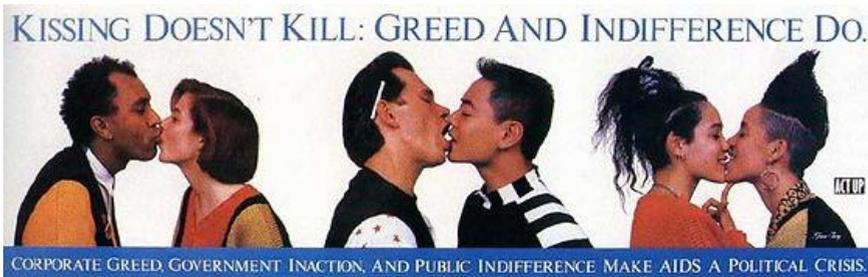


Fig. 33. Gran Fury (1989-1990) Kissing doesn't Kill. Greed and Indifference Do

Por otro lado, Queer Nation⁶⁷, a pesar de su corta vida, realizó un activismo muy rupturista. Una de las acciones que llevaban a cabo era acudir a un lugar, generalmente en Nueva York, y hablar con los viandantes sobre diversidad sexual. Teniendo en cuenta el ambiente de homofobia y violencia, Queer Nation surge como un colectivo lleno de rabia que necesita expresarse y explicar el porqué de ese sentimiento originado en el hecho de que la sociedad no los trataba como humanos.

En el mismo contexto el texto de Judith Butler *Gender Trouble* (1990) plantea una crítica a una identidad fija, marcada por construcciones sociales. En los primeros textos de Butler también se aborda la cuestión del género desde la performance. De esta forma, la autora distingue entre performance y performatividad (2011).

⁶⁷ Sobre ACT UP, Gran Fury y Gran Nation, véase el capítulo V de esta tesis

Cuando se dice “gender is a performance”, se entiende que se asume un rol y, por tanto, la actividad del sujeto es determinante. No obstante, Butler considera que el género no es una performance, sino que se inscribe en un conjunto de marcos, de carácter lógico, de carácter social, de carácter simbólico, y sobre elementos que se reiteran continuamente, a lo largo del tiempo.

Con relación al concepto de sexo, cabe señalar que, desde la perspectiva feminista, sobretodo desde la publicación de *Traffic in women* (1975) de Gayle Rubin, se establecía una separación entre los conceptos sexo y género. Estando el sexo inscrito en la anatomía y el género siendo un condicionante social que podría ser construido. No obstante, Butler considera que el sexo también es construido.

Más tarde destacará Michael Warner como uno de los nombres relevantes cuando edita una antología de ensayos llamada *Miedo de un planeta queer* (1991) en el que introduce en su prólogo la idea de que cuando alguien se identifica como queer, se convierte en alguien que lucha contra aquellas instancias que estigmatizan y cercenan su libertad, como pueden ser la familia, el género, el Estado, la nación, la clase o la cultura. Rafael Mérida Jiménez (2002, p. 21) apunta que esta postura se ha criticado porque podría suponer la disolución de las identidades hetero-homo-sexuales con el riesgo de que las luchas comunitarias pudieran quedar erosionadas.

IV

Encuentro entre dos reinas (1991): Cecilia Barriga y el cine de Hollywood

En el presente capítulo se contextualiza el proyecto de Cecilia Barriga *Encuentro entre dos reinas/Meeting of Two Queens* (1991). Este análisis se lleva a cabo mediante la conexión de dicha obra con los proyectos de Deborah Bright, así como de Jane Cottis y Kaucyila Brooke, los cuales también emergen en la misma época. Para finalizar, se introduce el trabajo de Carmela García y el de Cabello/Carceller, que sigue la línea del análisis de la producción cinematográfica de Hollywood por medio de las artes visuales pero esta vez desde una perspectiva queer. El metraje de catorce minutos que elabora Cecilia Barriga hace referencia a los roles interpretativos asumidos por Greta Garbo y Marlene Dietrich. Estas actrices encarnan a la reina Cristina de Suecia en *Queen Christina* (1933), de Rouben Mamoulian y a Catalina la Grande en *The Scarlet Empress* (1934) de Josef von Sternberg, respectivamente. Conforme a la conceptualización propuesta por (White, 1999, p. 53), se puede adscribir el término "proyecto cinéfilo" al trabajo de Barriga. En este sentido, el proyecto es concebido como el resultado directo de su profunda cinefilia y su exploración experimental del entorno fílmico.

Cecilia Barriga (Concepción, Chile, 1957), llega a Madrid en 1977. Su preocupación por la denuncia de cualquier forma de represión de las libertades se debe a su origen chileno y al contexto de la represión política de una dictadura que vivió el inicio de su adolescencia en los años setenta. Este escenario incita su fascinación por aquellas expresiones artísticas que subvierten y contrarrestan la censura, una fascinación evidente en algunos de sus trabajos iniciales como *El día de la raza*

(1986), *Chile, dijo NO* (1988), *Chile, por qué no sé* (1988); así como en creaciones posteriores como *5.000 feminismos* (2010) y *Tres instantes un grito* (2013).

Su producción también abarca temas más genéricos, como la denuncia social y el multiculturalismo; el dolor del desamor y la soledad del ser humano, tratados siempre desde su propia experiencia personal. Sin embargo, la línea que interesa más para esta investigación y que es una constante durante toda su trayectoria es la representación de modelos sexuales que van más allá de lo normativo (lesbianismo, homosexualidad, bisexualidad, transexualidad), la desarticulación de los estereotipos sexuales y la representación de lo femenino en todas sus manifestaciones, ya sea en términos de identidad de género o como parte del trayecto reivindicativo del feminismo. Este tratamiento de la mujer y de la identidad de género desde una perspectiva feminista se puede relacionar con la definición que aportan Cordero y Sáenz (2001, p. 7), crítica de arte y artista respectivamente. Para ellas, el feminismo no se limita a ser un dogma o una teoría uniforme, sino más bien una manera de observar y analizar el mundo, atendiendo a la primacía de las relaciones de género como estructuras de poder.

En un artículo publicado en la revista *Zehar*, Barriga (2004, p. 40) reflexiona sobre las ventajas de las artistas anglosajonas, respecto a las españolas, puesto que en la década de los setenta ya contaban con un reconocimiento de la representación artística del feminismo. Por esta razón, las referencias en el ámbito artístico feminista llegan a España del extranjero, como se verá en los otros proyectos que abarca esta investigación. Así pues, Caballero y Zurian (2013, p. 175) apuntan a que el enfoque feminista adoptado por Barriga en su obra se enmarca en la segunda ola del feminismo, período en el que los Movimientos de Liberación de la Mujer se consolidan y figuras como Miriam Shapiro y Judy Chicago establecen en 1971 el *Feminist Art Program* en el California Institute of the Arts, coincidiendo con los albores del videoarte y la consecuente instauración de un festival anual de videoarte feminista, que actualmente está extinguido.

Teniendo en cuenta este contexto, vamos a centrarnos en el proyecto que realiza Barriga entre 1988 y 1991, *Encuentro entre dos reinas/Meeting of Two Queens*. Para la realización de esta obra en formato vídeo, Barriga extrae diferentes secuencias de películas protagonizadas por Garbo y Dietrich para sugerir una provocadora relación amorosa entre ambas. La elección de estas dos actrices no es fortuita. Mediante la reedición de las películas protagonizadas por ellas, Barriga reconstruye la narrativa soñada de las fans lesbianas. De acuerdo con Jennifer Malkowski (2010, p. 145), este imaginado encuentro está impregnado de un erotismo latente entre los personajes de Dietrich y Garbo, iconos de la historia del deseo lésbico en la pantalla.

Esta apreciación se manifiesta en las descripciones del trabajo de Barriga proporcionadas por las Guías de Cine en Estados Unidos. Por ejemplo, según sostiene Claire Jackson en la *Guía Mundial de Cine Gay y Lésbico* (1997, p. 215), la autora materializa los anhelos de la comunidad lesbiana; asimismo, en *Ultimate guide to lesbian & gay film and video*, Olson (1996, p. 159) califica el trabajo como un brillante montaje cinematográfico donde Garbo y Dietrich acaban juntas. Según B. Ruby Rich (1993, pp. 170-171), este fenómeno puede ser considerado como una forma de idolatría que traslada la práctica feminista de la crítica literaria de “leer contra corriente” hacia un nuevo territorio de la imagen visual, proyectando los resultados en la pantalla.

Teoría Fílmica Feminista

Para dar a entender la Teoría Fílmica Feminista, en la cual se basa la producción de Cecilia Barriga, el siguiente apartado se apoya en los textos de Parrondo Coppel (1995), Calderón (2012), Binimelis (2015) y Molina (2020) cuya pretensión de todos ellos es contextualizar las teorías feministas del cine. Además, se incorporan aspectos relacionados con las subjetividades lésbicas. La Teoría Fílmica Feminista proporciona un marco teórico que posibilita el análisis crítico de la producción cinematográfica. Emerge en la década de los años sesenta y se ve influenciada por la segunda ola del feminismo, una perspectiva que se arraiga en obras como *Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf, *El segundo sexo* (1949)⁶⁸ de Simone de Beauvoir y *Mística de la feminidad* de Betty Friedan⁶⁹ (1963).

Durante los años setenta, las teóricas feministas se acercan al cine como medio generador de imaginarios colectivos. Pretenden descubrir y analizar las representaciones y significados construidos en torno a la figura de la mujer en la cinematografía, centrándose en la producción de cine clásico de Hollywood (Parrondo, 1995, p. 9). De esta forma, en los Estados Unidos comienzan a aparecer una serie de publicaciones desde el punto de vista de la sociología. Entre estas

⁶⁸ Como indica Molina (2021, pp. 61-62), son muchas las obras del feminismo de los setenta que se asientan en el pensamiento de Beauvoir. Entre otras, destaca *Política Sexual* de Kate Millet (1970), *La dialéctica del sexo* de Shulamith Firestone (1970), *Amazon Odyssey* de Ti-Grace Atkinson (1974), *Espéculo de mujer* (1974) de Luce Irigaray, *La risa de la medusa* (1975) de Hélène Cixous, *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución* (1976) de Adrienne Rich, *La loca del desván* de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979). Más tarde, en el feminismo de la década de los noventa cabe mencionar a Nancy Chodorow (1991) o Audre Lorde (1984)

⁶⁹ Algunas miembros del movimiento feminista acusan a Friedan de lesbofobia. Estas discrepancias dentro del movimiento feminista se pueden apreciar en la serie *Mrs. America* (2020, Dahvi Waller), donde también se puede ver el impacto de la publicación de su libro una década más tarde en EE.UU., cuando las mujeres se organizan para ratificar la Enmienda de Igualdad de Derechos.

destacan las obras de académicas como Marjorie Rosen, autora de *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (1973), Molly Haskell, quien escribió *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1973), y Joan Mellen, autora de *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974). Estas investigadoras plantean un contundente cuestionamiento a la representación de las mujeres en el cine, identificando y denunciando la continua aparición de estereotipos en las narrativas cinematográficas.

Los análisis de naturaleza sociológica y empírica que realizan estas autoras van en consonancia a la tendencia general de los estudios fílmicos que se estaban llevando en EE. UU. en esa época. Como indica Binimelis (2015, p. 11) estas autoras van a abrir el debate en torno a la representación de las mujeres. Sus textos ponen de manifiesto las limitaciones de las representaciones existentes, las cuales perpetúan unas construcciones ideológicas y sociales de la mujer que refuerzan el patriarcado.

Al mismo tiempo, en la década de los setenta, emerge el interés por recuperar la contribución histórica de las mujeres en el cine desde sus inicios. Ejemplificando esta tendencia, Sharon Smith en su libro *Women Who Make Movies* (1975) reivindica figuras como la de Alice Guy Blanchè, reconocida por ser la primera mujer en desarrollar un cine narrativo y la primera en hacerlo de forma profesional. Este interés continúa en la década de los noventa con la publicación de Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine* (1991), y proyectos como el *Women's Film Pioneer Project* (WFPP) de Jane Gaines⁷⁰, cuya base de datos está dedicada a mujeres que trabajaron en la industria del cine mudo.

Paralelamente, en el ámbito europeo, en especial en el Reino Unido, surgen voces críticas que cuestionan la idea esencialista de la feminidad que se asume en el contexto estadounidense. Estas autoras inciden en que la creencia en una esencia femenina puede perpetuar la misma lógica diferencial que imponen los sistemas de dominación, en la medida que se legitima la “naturalización” del orden establecido. Para desarrollar los análisis acerca de la producción cinematográfica, estas autoras, van a apoyarse en el materialismo histórico, el estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis.

En este sentido, la británica teórica del cine Claire Johnston introduce por primera vez el término “contracine” en su artículo *Women's cinema as counter-cinema* (1972), con el propósito de subvertir los valores promovidos por la industria de Hollywood. En un contexto donde la ideología y el cine están predominantemente

⁷⁰ Véase: (Gaines et al., s. f.)

dominados por hombres, Johnston (1999, p. 33) sostiene que, consecuentemente, las representaciones cinematográficas de las mujeres estaban construidas en función de lo que representaban para los hombres. Por tanto, las cuestiones que se planteaban las teóricas giraban en torno al tipo de representación y significados que se creaban sobre las mujeres y también se preguntaban sobre la función que cumplían las mujeres dentro de la propia narración.

Esta época marca la aparición de diversas iniciativas, como el London Women's Film Group (1972), y revistas significativas como *Women and Film* (1972), *The Velvet Light Trap* (1971) y *Jump Cut* (1974). Además, se celebran los primeros festivales de cine feminista, como el *The First International Festival of Women's Films* (1972), que incluyó la proyección de la película de temática lésbica *Mädchen in Uniform* (1931)⁷¹ dirigida por Leontine Sagan. También tuvieron lugar eventos como el *Women's Event*, organizado por Lynda Myles, Laura Mulvey y Claire Johnston en el marco del *Festival de Cine de Edimburgo* (1972).

Johnston defiende un cine contestatario que no se conforme con abordar temas de interés feministas, sino que cuestione las estrategias formales del lenguaje cinematográfico y los códigos con los que se construye el realismo en el celuloide. Annette Kuhn (1982) lo llama anti-cine feminista y Ann Kaplan (1983) cine teórico de vanguardia (Calderón, 2012, p. 1160).

Siguiendo la línea trazada por Johnston, Laura Mulvey busca la producción de nuevos textos visuales que transformen los códigos narrativos y cinematográficos clásicos y permitan así nuevos procesos de identificación (Binimelis, 2015: 13). No obstante, se distancia de la semiótica de Johnston al introducir por primera vez el psicoanálisis en el análisis cinematográfico feminista. En su texto *Placer visual y cine narrativo* (Mulvey, 1975), publicado en la revista *Screen*, la autora examina cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal moldea la forma fílmica en el cine de Hollywood. Mulvey sugiere que el cine clásico de Hollywood codifica el placer dentro de modelos sexistas y patriarcales inmutables y, por esta razón, considera que es necesario un «nuevo lenguaje del deseo» que permita cuestionar ese placer del hombre ante la imagen de la mujer como objeto. Así pues, el análisis de Mulvey se centra en el placer visual, en la posición de la mujer en la pantalla y en la fascinación que el cine de Hollywood produce sobre los espectadores, concebidos por la teoría de Mulvey como espectadores masculinos. En este

⁷¹ Sobre la película *Mädchen in Uniform* (1931) véase: B. Ruby Rich. *From Repressive Tolerance to Erotic Liberation: Maedchen in Uniform*, *Jump Cut*, nº 24/25, March 1981 y *Radical America*, Vol. 15, nº 6, 1982.

sentido, el lugar que va a ocupar la mujer en la producción cinematográfica va a ser la de objeto deseado por la mirada masculina.

El análisis de Mulvey distingue dos esquemas básicos de acuerdo con los cuales se pueden clasificar la mayoría de las películas del cine hegemónico de la época. En primer lugar, está el film que sitúa al personaje masculino como elemento activo, ejerciendo una mirada voyerista sobre la mujer, convertida en objeto de fetichización. Según indica Binimelis (2015, p. 13), de esta forma, se establece entre los personajes una dinámica complementaria de relaciones sadomasoquistas. Mulvey se basa en la teoría sexual de Sigmund Freud para decir que el acto de mirar puede generar placer, destacando así la importancia de la escopofilia como elemento central en el análisis de la producción cinematográfica. Así pues, tanto las condiciones de la proyección cinematográfica como la narración hacen creer al espectador que está siendo testigo de una acción privada, lo que promueve la ilusión de la distancia voyerista (Molina, 2021, p. 63).

En contraste, el segundo modelo está caracterizado por mostrar una masculinidad que prescinde de los rasgos sádicos. Aquí, el personaje masculino manifiesta una sensación de "castración" que se resuelve a través de la fetichización del cuerpo femenino (o partes de él) hasta tal punto que la mirada del protagonista masculino se encuentra suspendida en la contemplación (Binimelis, 2015, p. 13). Este modelo se puede encontrar, por ejemplo, en la película de Josef von Sternberg *Marruecos* (*Morocco*, 1930). Cabe destacar que ciertas secuencias de dicho filme son también apropiadas por Barriga.

Con la publicación de *Gender Trouble* en 1990 y la aparición de la Teoría Queer, han surgido voces críticas en torno a los argumentos de la escopofilia propuestos por Mulvey mencionados anteriormente. Estas críticas, encabezadas por figuras como Jack Halberstam, exponen que las formas de mirar son más heterogéneas de lo que permite el psicoanálisis y escapan a la rígida organización alrededor de categorías de identidad.

Un ejemplo de esta perspectiva es evidente en el trabajo de Judith Mayne en *Cinema and Spectatorship*, donde plantea que asumir el cine como discurso y la proyección de un espectador ideal no implica necesariamente que estas proyecciones sean efectivas (1993, p. 80). En *Female masculinity* (1998, p. 205) Halberstam sugiere un análisis audiovisual menos influenciado por el psicoanálisis, proponiendo una "mirada queer" que cuestione el género de la mirada, desafiando las imposiciones taxativas de la escopofilia, la castración y la edipalización.

Según Caballero (2013, pp. 176-177), las nuevas corrientes teóricas que critican la tesis de Mulvey también se entrelazan con la obra de Cecilia Barriga. Caballero posiciona *Encuentro entre dos reinas* como un punto de referencia en los estudios feministas y queer en las universidades estadounidenses de la década de los noventa, lo que la ha llevado a considerarse una de las piezas *queer* con mayor proyección en el circuito artístico internacional. *Encuentro entre dos reinas* presenta un nuevo modelo de mujer, a la que el público no está acostumbrado, por lo que se marca un avance significativo en la representación de la diversidad de género y sexualidad.

Videoarte

En 1982 Barriga realiza su primer proyecto en vídeo titulado *Entre actos*. Este proyecto se caracteriza por su enfoque en la exploración de la masturbación femenina y está enmarcado en la categoría de videoarte. Es importante destacar que se trata de un periodo en el que el videoarte comenzaba a hacerse conocer en España y, lamentablemente era pasado por alto por la mayoría de los especialistas y académicos dedicados a la teoría y crítica del lenguaje audiovisual. Según indica Barriga (2004, p. 40), en ese contexto el cine era percibido el arte supremo, mientras que el vídeo era considerado como un experimento.

La elección de Barriga de adentrarse en el videoarte se relaciona con su rechazo hacia el cine mainstream, que caracterizaba el panorama audiovisual de la época. Este cine, arraigado en convenciones clásicas y enmarcado en un contexto patriarcal, no satisfacía sus aspiraciones creativas ni su deseo de cuestionar las normas establecidas. Como indica Caballero y Zurian (2013, p. 177), Barriga encontró en el videoarte una nueva vía para expresarse, no solo como cineasta, sino también como artista comprometida con cuestiones políticas y sociales.

El videoarte experimentó un auge significativo durante los años ochenta, en gran parte debido a la disponibilidad comercial de cámaras de vídeo que facilitaron su acceso a un público más amplio. Esta democratización del medio atrajo a una pluralidad de artistas, entre ellos Cecilia Barriga, quienes abrazaron la oportunidad de crear obras que desafiaban las convenciones del cine tradicional. Paulo Antonio Paranaguá (2003, p. 259) también destaca que aparecieron un gran número de chilenas que se expresaban con la cámara debido, no solamente a una tendencia continental sino por el impacto de las corrientes encontradas en el exilio tras el golpe militar de 1973. De esta forma, destacan en la escena cinematográfica chilena Valeria Sarmiento, Angelina Vásquez, Marilú Mallet, Tatiana Gavióla,

Christine Lucas, Beatriz González, Lucía Salinas, Patricia Mora, Emilia Anguita y Myriam Braniff.

Resulta pertinente señalar, según la observación de Caballero y Zurian (2013, p. 175) que, aunque es relativamente sencillo situar a Cecilia Barriga en el contexto del ámbito audiovisual iberoamericano debido a su prolífica producción artística, no resulta igualmente evidente identificarla como una figura preeminente en el ámbito del documental o del cine. Esto se debe a la versatilidad que caracteriza su producción, pues abarca una amplia gama de géneros audiovisuales que se acercan a piezas de videoarte o videoinstalaciones.

Es importante destacar que, a pesar de que la Facultad de Ciencias de la Información (UCM), donde estudiaba Barriga, no ofrecía una asignatura específica de videoarte, la artista se mantuvo atenta a la producción internacional proveniente de Estados Unidos. Este interés se inscribe en un contexto en el que las mujeres artistas empezaron a explorar diversas formas de medios, y la performance y el vídeo se destacaron como atractivos campos de expresión, en parte porque estos nuevos medios carecían de una historia de exclusión de las mujeres, según apunta Chris Straayer (1985a, p. 8).

Además de la proliferación de cámaras de vídeo, la comercialización de tecnología de edición de vídeo más accesible y fácil de usar permitió la adopción de técnicas de edición avanzadas. Entre estas técnicas, el corte en la edición se convirtió en una herramienta valiosa que permitía a los artistas mezclar secuencias provenientes tanto de programas de televisión y como de películas para crear nuevas narrativas. Este tipo de obras ha sido denominado por Richard Dyer como “películas de collage” (Dyer, 2007, p. 17). Como veremos, Barriga hará uso de esta herramienta para construir narrativas con personajes queer, lo que ha llevado a Jennifer Malkowski (2010, p. 145) a identificar el cortometraje de Barriga como una expresión con raíces vanguardistas. En relación con esto, la propia artista (Barriga, 2004, p. 40) indica que las bases de su desarrollo artístico se sostienen en la interacción con las prácticas artísticas visuales asociadas a las grandes vanguardias que tienen un marcado compromiso político, así como en la influencia ejercida por destacados cineastas representativos de los principales movimientos estéticos que surgieron a nivel global. Estas influencias desempeñaron un papel significativo en la inclinación de Barriga hacia la exploración del lenguaje cinematográfico y visual en su obra.

Las películas de vanguardia han manifestado un profundo interés y exploración de la cultura popular y sus placeres. Como menciona Desjardines (1995, p. 406), esta tendencia se evidencia en ejemplos que van desde los juegos surrealistas franceses con las fantasías eróticas de Hollywood en *La souriante Madame Beudet*

(Germaine Dulac, 1923) hasta la exploración cinematográfica de la subjetividad por parte de la cineasta estadounidense Maya Deren en *Meshes of the Afternoon* (1943).

La influencia que recibe desde el ámbito del videoarte viene de artistas como las estadounidenses Martha Rosler, Linda Benglis y Joan Jonas, y la española Eugènia Balcells. Estas creadoras compartían con Barriga la comprensión de que el vídeo tenía el potencial de convertirse en una plataforma para la denuncia, la crítica y el diálogo (Caballero & Zurian, 2013, p. 177). Por otra parte, en su infancia recibe una gran influencia del cine estadounidense, como el de John Ford, por las películas que veía en el colegio.

Barriga mostró un marcado interés en el cine político de América Latina, así como en el cine relacionado con el exilio, ejemplificado por la obra *La batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán, y en el trabajo de Armand Mattelart, el famoso director francobelga que colaboró en la película *La espiral* en 1976 junto a Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux. Asimismo, Barriga se sintió atraída por el cine francés, incluyendo a figuras destacadas como Jean-Luc Godard y Agnès Varda, así como el cine alemán representado por cineastas como Rainer Werner Fassbinder⁷², Werner Schroeter, Hans-Jürgen Syberberg y Ulrike Ottinger⁷³.

Cabe destacar que fue particularmente significativa la influencia de Ulrike Ottinger para el desarrollo artístico de Barriga. Según indica Barriga (Touton, 2021, pp. 239-240), la película de Ottinger *Freak Orlando* (1981) la impactó profundamente y la conmovió. Esta obra plantea temas relacionados con la cultura "freak", que fusiona elementos sexuales y expresionismo, y aborda la representación de cuerpos deformados, incluyendo seres con dos cabezas, así como la exploración de la bisexualidad y la transexualidad.

La influencia que recibe de cine experimental y manipulación de archivo se va a ver reflejada en su vídeo *Encuentro entre dos reinas*, donde muestra los resultados de la interacción entre el ámbito experimental y su cinefilia. El vídeo, en sus diversas manifestaciones, desempeñó un papel central en la producción artística de Barriga desde sus primeras obras. Cabe destacar algunos ejemplos iniciales como *Entre Actos* (1982) o *Voix on Eine Pista* (1987), un vídeo proyectado en dos pantallas que explora cuestiones relacionadas con la identidad individual. Por otro

⁷² La película de Rainer Werber Fassbinder, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*) (1972) es un romance lésbico a tres bandas que incide en uno de los temas predilectos de Fassbinder, el de las relaciones de poder y dominación generadas por las diferencias de clase y, también, por el amor romántico.

⁷³ Cabe destacar la extravagante aventura lésbica de ciencia-ficción *Madame X—eine absolute Herrscherin* (1977).

lado, *Largo Recorrido* (1989) se presentó como una videoinstalación que reflexiona sobre la intransigente barrera que separa a hombres y mujeres (Caballero & Zurian, 2013, p. 177).

Por otro lado, destacan *Esquizo Formas* (1991), *Calor City* (1996). En *Esquizo Formas* (1991), Barriga empleó una estructura de tres monitores para mostrar un cuerpo humano dividido en tres partes, compuesto por fragmentos de diferentes personas que bailan sincronizadas con la música. Imágenes de diferentes cuerpos van apareciendo, de tal forma que, dado el momento, se puede generar la fusión del cuerpo de una mujer, un hombre y un niño, por ejemplo. Por otra parte, *Calor City* (1996) fue una acción realizada en Nueva York en 1996. Durante ese año, la ciudad se vio afectada por una de las peores tormentas de nieve, lo que paralizó la metrópolis durante varias horas. En este contexto, Barriga aprovecha las montañas blancas que la nieve deja sobre la ciudad para proyectar, con un vídeo proyector portátil, imágenes del sol y las azules y cálidas aguas caribeñas de Cuba. Esta acción buscó transmitir la idea de que, incluso en condiciones extremas, una ciudad poderosa como Manhattan podía ser vulnerable y depender de lugares menos poderosos y más empobrecidos como Cuba, con su energía natural y su cálido clima (Barriga, 2004, p. 42).

Al igual que artistas como Pipilotti Rist, Isaac Julien, Eija-Liisa Ahtila o Matthew Barney o del videoartista Steve McQueen, dentro de las creaciones audiovisuales, la obra de Cecilia Barriga es un ejemplo de hibridación de géneros, donde podemos encontrar una mezcla entre ficción y documental. Sin embargo, Caballero y Zurian (2013, p. 178) subrayan que el género documental ha dejado una marca distintiva en la producción artística de Barriga. Este género se caracteriza por su fiel representación de la "realidad", abordada desde una perspectiva abierta y sin la imposición previa de un guion.

Entre sus obras documentales podemos encontrar: *Alcobendas puede ser un nombre de mujer* (1985); *Colectivo de pintores* (1985); *Chile, dijo NO* (1988); *Cecilia Barriga La herida de mi ojo* (1994); *Cecilia Barriga Pekin no fue un sueño* (1995); *Cecilia Barriga Social summit, people summit* (1995); *¿Por qué no una mujer?* (1997); *Cuéntame de la luna* (1997); *Atrapados en el paraíso* (2002); *El camino de Moisés* (2004); *11 segundos* (2005); *Ni locas ni terroristas* (2005); *El día del euro* (2007); *Im Fluss (En el río)* (2007); *MADRID 28045. Arte en el espacio público* (2007); *5.000 feminismos / Granada treinta años después* (2010); *Ipod fusion - Arte pequeño* (2010); *Mujeres por un mundo mejor* (2010); *Tres instantes un grito* (2013); *Derivas del 15M* (2015); *Experimenta Distrito. Muchas formas de hacer barrio* (2017). Podemos encontrar de forma habitual su obra en el Festival Documenta de Madrid y en los festivales nacionales de documental; además como

en exposiciones de que han destacado un cariz feminista en sus obras como el ciclo *Enlace-51* (2010) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013), celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

Found footage

Como se ha indicado anteriormente, la introducción de las cámaras de vídeo en el mercado en la década de los ochenta facilita el acceso de la edición de metraje encontrado, pero, además, también va a permitir la utilización de efectos de vídeo, tanto por parte de aficionados como por artistas.

El vídeo de Barriga ha sido clasificado como una obra de metraje encontrado, pero también se ha descrito como una pieza de found footage, videoarte, pastiche, cinematic montage, videocollage y montaje, entre otros.

El found footage es una práctica de apropiación documental, donde las imágenes son apropiadas y manipuladas con el objetivo de utilizarlas en un nuevo contexto para crear una nueva obra. De esta forma, las imágenes quedan desposeídas del sentido y propósito que tienen en su origen. La obra de Barriga tiene una gran relevancia para el videoarte español ya que es el primer trabajo, del que tengamos constancia, en el que una artista representa el cuerpo lésbico mediante la apropiación. Así pues, cabe destacar que Barriga realiza el primer montaje de este vídeo en 1988 y la reedición del montaje en 1991.

El montaje se emplea como una herramienta de edición en el contexto del videoarte. Con el uso de efectos, la edición de vídeo puede generar capas, así como generar secuencias, desarrollando uno de los principios del director de cine Sergei Eisenstein: "el plano es una célula de montaje". En otras palabras, las relaciones de contraste y oposición existen no solo entre planos, sino también dentro de planos.



Fig. 1. Cecilia Barriga (1991) *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *El encuentro*

En el vídeo de Barriga, con el montaje secuencial se van comparando escenas donde aparecen las actrices. En el apartado titulado *El diálogo*, se utiliza repetidamente el recorte de la imagen, lo que permite ubicar a ambas actrices en la misma puesta en escena. En el segmento del vídeo denominado *El encuentro*, Barriga logra insinuar una conexión entre las actrices mediante el uso de técnicas de continuidad visual, aprovechando las expectativas del público en cuanto al record. La ilusión de continuidad de la imagen se logra al enlazar la disposición escénica de ambas secuencias y mantener una iluminación consistente. En el apartado de *El fin*, se recurre frecuentemente a la superposición de imágenes como recurso visual. Esta técnica se utiliza para transmitir la idea de que una de las actrices está recordando a la otra.

Se puede afirmar que *Encuentro entre dos reinas* no ha sido ampliamente aceptada en los circuitos de muestras de videocreación en España debido a las dificultades asociadas a su clasificación. Isabelle Touton (2021, pp. 242-243) recuerda que el comisario de la primera muestra de videoarte que tuvo lugar en el Reina Sofía, retiró esta pieza por considerar que no podía considerarse videoarte. Esta situación se debe a que, dado que utiliza material cinematográfico como base, se le asocia fuertemente con el cine y no se la considera una obra de videoarte en sentido estricto.

No obstante, la obra ha recibido reconocimiento en festivales y muestras de cine de mujeres. En particular, Women Make Movies (WMM) mostró interés por el trabajo de Cecilia Barriga cuando la artista presentó su vídeo durante su primera visita a Nueva York en 1991. Es importante destacar la relevancia de WMM, ya que se trata de la primera distribuidora de cine fundada en 1972 por Ariel Dougherty, Sheila Paige y Dolores Bargowski. Durante sus primeros diez años, WMM se dedicó a capacitar a mujeres interesadas en convertirse en cineastas, lo que resultó en un grupo destacado de exalumnas, entre las que destacan Jane Campion, Julie Dash, Sally Potter, Trinh T. Minh-ha, Lourdes Portillo, Tracey

Moffatt, Valie Export, Kim Longinotto, Pratibha Parmar, Ngozi Onwurah y Ulrike Ottinger. Es a partir del vínculo de Barriga con WMM cuando la artista es invitada a participar en festivales de cine como en Berlín, en Feminale (Dortmund, Rotterdam), etc.

Con el tiempo, esta obra ha adquirido el estatus de una pieza de culto dentro del ámbito queer y ha sido proyectada en lugares de renombre como el MoMA (1996) y el Whitney Museum (1996) de Nueva York, así como en el Pompidou (1997). También se ha mostrado en el Guggenheim de Bilbao en 2005, en el Centro de Arte Contemporáneo Nikolaj de Copenhague en 2010 y, más recientemente en la exposición titulada *Nuestro deseo es una revolución. Imágenes de la diversidad sexual en el Estado español (1977-2017)* en el Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía de Madrid y en la exposición *Al margen del amor* (2018) en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

Como podemos observar en la bibliografía recopilada para esta investigación, este vídeo ha sido reconocido como pieza de culto a nivel internacional, especialmente en Estados Unidos. Es una pieza adquirida por casi todos los departamentos de estudios de cine, de género y teoría queer de sus universidades estadounidenses.

Hasta la década de 1990, las nuevas películas queer de temática lésbica eran predominantemente exhibidas en festivales cinematográficos. La profesora de estudios cinematográficos, Barbara Creed, ha señalado algunas obras destacadas en este contexto, entre las cuales se incluyen: *Mano Destra* de Cleo Uebelmann (1987), *La máquina virgen* de Monika Treut (1988), *Seduction: the Cruel Woman* (1985) dirigida por Monika Treut y Elfi Mikesch, *El encuentro de dos reinas* (1992) de Cecilia Barriga, *In Loving Memory* (1991) de Leonie Knight y *The Father is Nothing* (1992) (Creed, 2004, p. 134).

No obstante, el año 1992 va a ser un punto de inflexión para el cine queer, ya que en los principales festivales de cine queer de Inglaterra, Holanda, Canadá y Estados Unidos se consigue un récord de audiencia, marcando un hito en la viabilidad comercial de este género cinematográfico. Sin embargo, Creed (2004, p. 134) destaca que, desde la perspectiva de las mujeres lesbianas, este nuevo cine queer comercial presentaba limitaciones evidentes, ya que la mayoría de las películas se centraban principalmente en el deseo masculino. A pesar de que las lesbianas también estaban produciendo películas nuevas y distintas, no recibieron la misma atención que las películas que abordaban el deseo masculino.

En aquel momento destacan los festivales de cine gay y lésbico de Ámsterdam y San Francisco, el Festival of Festivals de Toronto, el Festival de Sundance en Park City (Utah) y el prestigioso New Directors/New Films Festival de Nueva York. La

crítica de cine Ruby B. Rich (1993, pp. 165-168), realiza un análisis precisamente en 1992 sobre el cine queer en diversos festivales y subraya la presencia de un estilo común en las nuevas películas y vídeos queer. Considera que, en las producciones mostradas, se pueden identificar elementos comunes como la apropiación y el pastiche, el uso de la ironía y la reelaboración de historias.

Pastiche es el título del libro que escribe Richard Dyer en 2007. En él investiga una amplia gama de textos culturales extraídos de películas, vídeos, novelas, poesía, pistas de rap, música y pintura, y explora el uso del pastiche como recurso dentro de una obra. El término pastiche se emplea para describir obras que imitan o emulan trabajos previos, así como para caracterizar creaciones que incorporan montaje o collage.

Yendo en contra de las prácticas estándar y de 'montaje' en la edición, el término 'collage' también se ha utilizado para describir películas que ensamblan material encontrado. En este contexto, Dyer (2007, p. 17) introduce el concepto de "capriccio" como un término relacionado con el pastiche y, para ilustrar esta idea, compara la obra de Cecilia Barriga con la pintura *Capriccio: St Paul's and a Venetian Canal* (c.1795) de William Marlow (1740–1813).

En su análisis, Dyer define 'capriccio' como un género de pintura, en el que se muestran elementos geográficamente distantes que ocupan el mismo espacio. De esta manera, argumenta que el -capricho en el 'capriccio'- reside en la habilidad de disimular las yuxtaposiciones imposibles. En el caso de la pintura de Marlow, estas yuxtaposiciones son imposibles porque representa la Catedral de San Pablo de Londres en la ciudad de Venecia. Sin embargo, Marlow logra combinar estos elementos bajo un mismo estilo y teniendo en cuenta elementos importantes como la iluminación.

De manera similar, Barriga emplea el concepto de 'capriccio' en su obra, igualando aspectos gráficos como el tono, la exposición y la iluminación, lo que le permite simular una lógica espacio-temporal que une secuencias de miradas y gestos, creando así una carga erótica entre estos dos icónicos lésbicos. Kelly Hankin (2002, pp. 81-82), destaca que la autora se aprovecha de la línea visual de las miradas que Garbo y Dietrich dirigen originalmente a los protagonistas masculinos en sus películas de los años treinta y cuarenta, para transformarlas, generando un efecto de continuidad en la unión de las escenas de las actrices y simular que se lanzan miradas entre ellas. En este sentido, Dyer considera que esta obra se ajusta al concepto de 'capriccio' debido a que estas dos actrices nunca compartieron pantalla en una película, dado que trabajaban para estudios cinematográficos que competían entre sí.

La profesora de estudios fílmicos Chris Holmlund (1998, p. 218) aborda la noción de "cirugía del celuloide" como una de las estrategias recurrentes empleadas por los medios alternativos lésbicos para desafiar las representaciones predominantes y los borrados que afectan a la identidad lésbica. Esta estrategia consiste en la fragmentación de escenas cinematográficas y su posterior unión con otro material con el fin de crear un producto nuevo que cuestione las definiciones consideradas 'naturales' o 'esenciales' en relación con el género, la preferencia sexual o la raza.

Para Holmlund, *Encuentro entre dos reinas* y *Dry kisses only* (1990), son dos de los vídeos alternativos lésbicos más discutidos. Ambos reúnen escenas de películas de Hollywood para hacer visibles los (sub)textos, los espectadores y las prácticas de lectura alternativas lésbicas que el cine de Hollywood indica y oculta simultáneamente, algo que Judith Mayne (1996, p. 166) ha llamado "la paradoja de la visibilidad lésbica".

La espectadora lesbiana

Mayne (1996, p. 168) va a destacar la función que desempeña la espectadora lesbiana para la creación de este tipo de producción en film y vídeo de los noventa. Se pueden emplear diferentes estrategias para llevar a cabo la apropiación de imágenes. En el caso del proyecto de Barriga, incluye imágenes con subtextos lésbicos, utilizando el recurso de la repetición de escenas una y otra vez para crear una narrativa del deseo lésbico. No solo un deseo entre las dos protagonistas, sino también el deseo de la espectadora hacia las dos actrices. Por otro lado, el vídeo *Dry Kisses Only*, de Kaucylla Brook y Jane Cottis, de alguna forma también introduce a la espectadora lesbiana. En este proyecto realizan una selección de películas clásicas de Hollywood, en concreto de escenas donde aparecen relaciones entre mujeres que podrías calificarse de homoeróticas, especialmente al eliminar las escenas de romances heterosexuales.

Siguiendo los tres tipos de miradas diferentes asociadas con el cine según Mulvey, nos encontraríamos con la mirada de los personajes que se miran entre sí en el interior de la narración cinematográfica. En este caso, Nelmes (1996, p. 287) indica que Cecilia Barriga edita las imágenes de Garbo y Dietrich para generar un juego provocativamente sensual de contacto visual y desnudez entre estas dos icónicas figuras de la pantalla. Un segundo tipo de mirada en el cine sería la del público que mira el producto final. En este caso, es Kelly Hanking (2002, p. 81) quien señala cómo en las obras *Meeting of Two Queens* (1988-91) y *Dry Kisses Only* (1990) se destaca, implícita o explícitamente, la figura de la espectadora lesbiana (lesbian spectator) del cine *mainstream*. En este sentido, Patricia White

habla de “cinefilia lésbica” a una práctica relacionada con la apropiación de las imágenes de Hollywood. White (1999, p. 32) considera que, algunas de las prácticas espectatoriales lésbicas [lesbian spectatorial practices] más interesantes se manifiestan en trabajos de vídeo que hacen uso de la apropiación de imágenes de estrellas de Hollywood. Judith Mayne (1996: 168) considera que la razón por la cual muchas artistas lesbianas han otorgado a la espectadora lesbiana un papel central en su trabajo no se debe simplemente a que se dirigen a ellas por ser su audiencia. Más bien, exploran las maneras en que las lesbianas han sido imaginadas y representadas en el pasado y ven de qué manera estas representaciones cambian cuando son reinterpretadas y reapropiadas por sujetos lésbicos contemporáneos. Es decir, más allá de que estos dos vídeos consigan homoerotizar dos películas “heteronormativas”, los proyectos ponen en evidencia la existencia de subtextos lésbicos y cotilleos⁷⁴ extratextuales para exponer, tanto la connotación lésbica de las películas clásicas de Hollywood, como visibilizar a la espectadora lesbiana.

La tercera mirada que plantea Mulvey es la de la cámara que registra el acontecer profílmico. Esta, junto a la mirada del público, es negada por las convenciones del cine narrativo, que trata de subordinar la visión a las miradas entre los personajes para así mantener la ilusión de la realidad. Con la obra de Barriga, se podría añadir una cuarta mirada: la mirada de la postproducción, que hace referencia a la persona que edita las imágenes (celluloid surgery). Lógicamente, esta nueva mirada va a modificar la construcción narrativa y la lectura de la espectadora.

Judith Mayne, en relación con la idea de espectadora lesbiana, comienza su texto *Lesbian Looks* (1991) indicando lo irresistiblemente seductoras que pueden llegar a ser algunas imágenes cinematográficas. Específicamente, menciona a Greta Garbo cuando besa a su dama de compañía en *Queen Christina* (1933); a Marlene Dietrich vestida de hombre cuando besa a una mujer del público en *Morocco* (1930); y a Katharine Hepburn vestida de hombre cuando es seducida por una mujer en *Sylvia Scarlett* (1935). La autora sugiere que algunas de estas imágenes se han reproducido con tanta frecuencia en el contexto de la cultura gay y lésbica que prácticamente han adquirido vida propia (Mayne, 1991, p. 103).

La cineasta y escritora Andrea Weiss (1991, p. 288) explica que, en los años treinta del siglo XX, las espectadoras se apropian de elementos de las personalidades de estas tres estrellas “andróginas” para utilizarlos en la construcción su propia

⁷⁴ Andra Weiss (1992) ha hablado sobre la relación entre el cotilleo y las espectadoras lesbianas de cine clásico de Hollywood. Mientras que Crimp (1993) y Whatling (1994) han hablado de esta relación con la audiencia lesbiana de los noventa. También destacamos en este sentido la aportación de Diana McLellan (2000), cuyo libro especula sobre un romance entre Greta Garbo y Marlene Dietrich y ha sido reeditado recientemente al castellano en 2022 por la editorial T & B Editores.

identidad lésbica. Teniendo en cuenta que en aquel periodo las espectadoras lesbianas rara vez veían su deseo expresado en la pantalla, se puede comprender lo importante que era para esta generación apropiarse de ciertos rasgos que tenían estas actrices para construir su propia identidad. Dicho esto, puede llamar la atención el interés que tienen las espectadoras lesbianas en los noventa por este tipo de imágenes. La razón es que las connotaciones lésbicas asociadas a estas actrices son codificadas por la memoria subcultural y popular, lo que perpetúa el interés en su representación a lo largo del tiempo.

No obstante, cabe añadir que estas nuevas producciones de vídeos de lesbianas construyen nuevos escenarios al apropiarse de imágenes procedentes del universo cinematográfico de Hollywood. Estas producciones transforman escenarios fílmicos concretos que aseguran la implicación afectiva de las lesbianas. Con esto quiere Patricia White (1999, p. 34) mostrar cómo las representaciones del/la espectador/a se convierten en formas de comunicar y construir posiciones contemporáneas de cultura lesbiana.

Es importante recordar que, obras como *Dry Kisses Only*, *Meeting of Two Queens*, y *L Is for the Way You Look* surgen en un contexto en el cual la visibilidad lésbica en la corriente principal de la cultura es conocida como "Lesbian chic". La aparición de estos proyectos señala una relación en constante evolución entre las mujeres lesbianas contemporáneas y la cultura de masas, una relación que no puede reducirse a una identidad mercantil. Por esta razón no es extraño ver la utilización de fragmentos de películas de Hollywood en la práctica del videoarte durante las décadas de los ochenta y noventa. Las obras que se van a crear en los ochenta y noventa por combinar elementos de seriedad y humor en sus estrategias de citación, lo que White (1999, p. 34) considera un enfoque más fetichista que posmoderno. De tal forma que, se observa la reiteración de ciertas imágenes y figuras icónicas del Hollywood clásico, las cuales se convierten en elementos centrales del discurso cultural. Con relación a esto Dyer (1979) va a introducir el concepto "star text" o "star image", en referencia al conjunto de representaciones públicas de un actor o actriz de Hollywood, así como a todas las alusiones a estas figuras en diversos contextos culturales.

El proyecto de Barriga nos muestra que, al aislar algunas de las escenas donde aparecen Garbo y Dietrich estas quedan descontextualizadas de su narrativa original lo que puede dar pie a que las lesbianas generen una contranarrativa. White comenta que la idea de emplazar a estas dos reinas del cine en una misma película desafía la hegemonía heterosexual que ha caracterizado la industria cinematográfica de Hollywood. En dicho contexto, Hollywood tiende a singularizar a sus actrices, evitando la colaboración de estas dos actrices en una misma

película, a pesar de, o debido a, las connotaciones lésbicas que puedan rodear sus imágenes (White, 1999, pp. 53-54).

Existen otros trabajos que hacen referencia de alguna forma a la espectadora lesbiana, ya sea por medio del corta-pega propio de la "cirugía del celuloide" o a través de otros medios. Entre otros, Hankin (2002, pp. 81-82) destaca *Stunt Double: Meditations on My Life with Buffy* (1999), que utiliza imágenes de la película *Buffy the Vampire Slayer* (1997); *Fascinating* (1998) y *Alien Kisses* (1998), que se apropian de imágenes de dos obras que la franquicia *Star Trek*; *Jodie: An Icon* (1996); *We've Been Framed* (1990); *Freebird* (1993); *The Watermelon Woman* (1996); y *Emporte-Moi* (1999), que dramatiza el enamoramiento de una niña de trece años con la actriz Anna Karina en *Vivre Sa Vie* (1962) de Jean-Luc Godard.

La cinefilia lésbica en el contexto del vídeo lésbico independiente de la década de 1990

***Encuentro entre dos reinas/Meeting of Two Queens* (1991), de Cecilia Barriga**

La película *Meeting of Two Queens* se caracteriza por una estructura que emplea intertítulos que dividen la narrativa en diferentes actos, generando así una fragmentación en la secuencia de eventos. Al respecto, Robertson (1996, pp. 148-149) señala que estos cortes funcionan como viñetas construidas a partir de escenas tomadas de otras películas. Cabe señalar que Barriga ha optado por prescindir del diálogo original de las escenas, transformando así la película en una obra muda acompañada de una partitura musical no diegética. Los intertítulos, por su parte, desempeñan un papel fundamental en la estructuración del proyecto en su totalidad, introduciendo de manera efectiva cada escena. La obra está formada por los siguientes intertítulos: "el lago", "la maleta", "el hospital", "la biblioteca", "el trabajo", "la persecución", "el teléfono", "el sombrero", "el diálogo", "el gesto", "el encuentro", "la alcoba" y "el fin".



Fig. 2. Cecilia Barriga (1991) *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *El lago*

El primer segmento de la obra, titulado *El lago*, se compone de escenas que incorporan imágenes de Greta Garbo durante su actuación en la película *Susan Lenox* (1931), donde la vemos pescando en la orilla de un lago. Estas imágenes se entrelazan con secuencias que presentan a Marlene Dietrich en un bote que aparentemente se aproxima a la misma orilla del lago. Esta transición entre las escenas se logra mediante la aplicación de la técnica cinematográfica conocida como "eyeline matches", que consiste en una técnica de filmación y edición utilizada para informar al espectador sobre lo que el personaje está observando. La espectadora puede inferir las emociones y reacciones de Garbo ante la aparición de Dietrich, inicialmente aparece feliz y contenta, hasta que ve cómo Garbo se abraza con un hombre, lo que provoca que responda besando a otro hombre. Estas interpretaciones se derivan de la percepción de las secuencias como una narrativa continua.

En el segmento denominado *El teléfono*, la obra intercala escenas de las actrices mientras hablan por teléfono, cada una desde su casa, lo que sugiere una conversación entre ellas. La ilusión de diálogo se crea mediante la yuxtaposición de estas imágenes. El mismo enfoque se emplea en las escenas correspondientes a *La biblioteca* y *La persecución*. En *La biblioteca* aparece Dietrich subida a una escalera sacando y limpiando libros de una estantería mientras mira hacia abajo y habla con alguien. En el siguiente plano aparece Garbo mirando hacia arriba, lo que da la sensación de que estén físicamente en la misma escena de la biblioteca.

Por otro lado, en el capítulo de *La persecución*, se muestra a ambas actrices avanzando a gran velocidad, Dietrich en un automóvil y Garbo en un carruaje tirado por caballos. No obstante, no queda claro quién persigue a quién en esta secuencia. Cabe destacar el capítulo *El diálogo*, puesto que introduce el recorte de la imagen para posicionar a las dos actrices en el mismo fotograma, creando la apariencia de que están manteniendo una conversación no solo una al lado de la otra, sino también entre ellas.



Fig. 3. Cecilia Barriga (1991) *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *El teléfono*

White (1999, p. 54) destaca la yuxtaposición en un patrón de estricta alternancia de las dos actrices. Considera que esto puede estar destacando la ficticia rivalidad que hay entre las dos actrices, las cuales estaban contratadas por dos estudios competidores, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Paramount, en la década de 1930. White interpreta las secuencias del capítulo *El sombrero* como un catálogo de detalles que califica como "campy", destacando particularmente la puesta en escena y el diseño de vestuario. En el vestuario se destacan las confecciones de Travis Banton y Adrian Rosemberg, diseñadores de Dietrich y Garbo, respectivamente.

El capítulo *El encuentro* es el que da nombre al vídeo. Las escenas seleccionadas son de las películas en las que las actrices representan a Catalina de Rusia y Cristina de Suecia en la ceremonia de presentación como reinas. Tanto Garbo como Dietrich avanzan en procesión entre una formación de soldados, acompañadas de trompetas y bayonetas, como si se encontraran una y la otra en el epicentro de esta escena. En este segmento se presentan los únicos dos carteles que identifican a las dos reinas, siendo notorio que están redactados en castellano, a diferencia de los intertítulos, que están escritos en inglés.

La edición del capítulo *La alcoba* logra generar la impresión de que ambas actrices se encuentran en una misma habitación, estableciendo un contacto visual y procediendo a desvestirse. Las imágenes de Dietrich son extraídas de la película *Dishonored* (1931) de von Sternberg, y las de Garbo pertenecen a la de *Queen Christina*. La reina, después de recorrer el campo vestida en *drag*, se ve forzada a refugiarse en una posada por motivos climáticos. Allí, se ve obligada a compartir habitación con el Embajador de España, interpretado por John Gilbert, una escena que presenta matices de connotaciones homoeróticas masculinas.

En la película original de *Queen Christina*, una trabajadora del servicio de la posada ofrece su ayuda para quitarle las botas al mozo, que en realidad es la reina vestida de drag. Barriga va a jugar con este tipo de escenas, de tal modo que va a dar la impresión de que a la vez que Dietrich se desabrocha el corpiño, Garbo se quita bruscamente la chaqueta. Estos fotogramas acaban con un fundido a negro, que es un recurso utilizado en Hollywood para sugerir una escena de índole sexual.

Algunas críticas han considerado que la película de Barriga construye un escenario butch-femme en el capítulo *La alcoba*. Se ha destacado el comportamiento gestual de Greta Garbo en la película dirigida por Rouben Mamoulian, especialmente en las escenas en las que se presenta vestida de manera masculina y en las secuencias en las que procede a despojarse de su indumentaria. Charles Affron (1997, p. 179) considera que cuando Garbo se quita la chaqueta no realiza ningún gesto que convencionalmente se pueda considerar femenino. En consonancia con esta observación, Gaines (1989, p. 59) añade que, a pesar de la mirada baja y la actitud tímida de Christina, lo cual podría sugerir "modestia", su vestimenta es masculina.



Fig. 4. Cecilia Barriga (1991) *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *La alcoba*

No obstante, White (1999, p. 56) señala que esta ambigüedad de género se desvanece en el momento en que Garbo abandona su atuendo masculino para revelar a una butch apasionada y vulnerable.

Barriga juega con los múltiples significados de la palabra reina (queen, en inglés). Por una parte, tanto Dietrich como Garbo aparecen interpretando en dos películas distintas el papel de una reina. Por otra parte, también hace referencia, dada a la androginia y el travestismo de los papeles que interpretan, a las *drag queens* y, por último, reinas en cuanto a estrellas de Hollywood y de la subcultura lesbiana. Según indica Robertson (1996, pp. 148-149), esto puede entenderse como un

“outing”, en el sentido de sacar del armario, en este caso a las actrices, sin su consentimiento⁷⁵.

En este sentido, Mary Desjardins (1995) entiende que este vídeo funciona como fantasía lésbica al reciclar las imágenes de estas dos actrices para construir una narrativa ficticia que afirma la relación entre la esfera pública del cine y el conocimiento privado, así como los placeres de la comunidad gay y lesbiana, que durante mucho tiempo han especulado sobre las identidades sexuales de estas dos mujeres.

No obstante, se ha interpretado que *Encuentro entre dos reinas* tiene una narrativa de amor infeliz (White, 1999), que se ve reflejada en el último intertítulo, llamado *El fin*. En esta sección se muestra una escena tomada de la película *Morocco*, en la que Dietrich, vestida como un hombre, besa a una mujer en un bar. En el film de Barriga parece que Garbo observe la escena mientras se toma whisky y ginger ale y fuma ansiosamente su cigarrillo, enfatizando así la imposibilidad de hablar. Por otra parte, también vemos la escena en la película *Queen Christina*, donde Christina (interpretada por Garbo) besa a Ebba, mientras Dietrich observa fingiendo indiferencia. Barriga, al realizar un montaje con estas secuencias y construir una narrativa alternativa, señala la ocultación que prevalecía en las producciones cinematográficas de Hollywood con respecto a la representación de estas identidades subjetivas. Esta falta de visibilidad se ve influida, en parte, por las restricciones impuestas por el Código Hays de censura.

Tras las secuencias en las que Greta Garbo y Marlene Dietrich son retratadas besándose con otras actrices, surge un momento en que son representadas besándose con sus respectivos coprotagonistas masculinos. Patricia White argumenta que este no solo representa el final de su ensoñación amorosa, sino *El fin* en términos de la convención cinematográfica, en la cual la mujer se desvanece en los brazos del hombre, simbolizando así la última tragedia y traición que se encuentra en el ámbito del cine mismo (1999, pp. 53-58).

En este punto, Barriga emplea nuevamente la superposición y el croma en las escenas bajo el intertítulo *El final*. Un ejemplo de esto es la creación de una lágrima que cae sobre la mejilla de Dietrich, dentro de la cual aparece el rostro de Garbo. Posteriormente, disuelve el rostro de Garbo para dar paso al de Dietrich, y viceversa, en un efecto visual que enfatiza la transición entre ambas figuras. Aunque el vídeo continúa en este segmento final para representar la pérdida

⁷⁵ Sobre la relación entre el “outing” y el/la espectador/a gay/lesbiana véase (Mayne, 1993, p. 160)

melancólica de una mujer a la otra, se ofrece a Garbo y Dietrich al borde de la consumación como la última imagen antes de las palabras *El fin*.

La ambigüedad con la que Barriga resuelve el vídeo llama la atención. Por una parte, hay una pérdida inevitable y una presencia secreta, la promesa de la cinefilia lésbica. Este final propuesto por Barriga recuerda a la película de Céline Sciamma de la película *Retrato de una mujer en llamas* (2019). Por el modo en que Barriga hace las superposiciones de los rostros de Garbo y Dietrich se da a entender que podrían estar recordándose mutuamente, un elemento que también se encuentra presente en la obra de Sciamma.

***Dry Kisses Only* (1990), de Kaucyila Brooke y Jane Cottis**

Como se ha mencionado previamente, la cinefilia lésbica comenzó a emerger en el ámbito del vídeo lésbico independiente durante los primeros años de la década de los noventa. Además del trabajo de Cecilia Barriga, otro proyecto destacado en ese período fue el vídeo *Dry Kisses Only* (1990) de Kaucyila Brooke y Jane Cottis. En esta obra, se escenifica la obsesión de una mujer lesbiana con la icónica actriz Bette Davis y, de una forma hilarante y eufórica, como si se tratara de una visita guiada, las directoras emprenden una exploración de los subtextos de temática lésbica presentes en las películas clásicas.

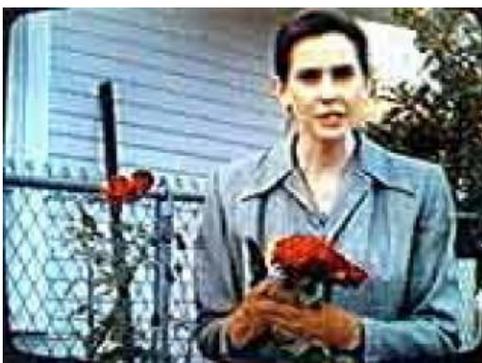


Fig. 5. Kaucyila Brooke y Jane Cottis (1990) *Dry Kisses Only*

Algunas teóricas (Hankin, 2002, pp. 81-82; White, 1999, p. 35) han destacado la escena que se apropia de la película *All about Eve* (1950) de Joseph Mankiewicz. En la película original, el personaje de Eve (Anne Baxter), entra en el camerino de la actriz de teatro, Margo Channing (Bette Davis), y cautiva a la actriz inventando una historia ficticia de amor heterosexual, como estrategia para integrarse al círculo íntimo de la destacada estrella de Broadway.

En la versión de *Dry Kisses Only*, se recrea ingeniosamente esta escena, con un giro sustancial, en el que se reinterpreta el papel de Eve desde una perspectiva

queer. Kaucyila Brook se viste igual que Eve, con su característico impermeable y sombrero, y también le cuenta a Margo una historia personal, con la diferencia que esta vez la historia trata de una trágica historia de amor lésbico, su salida del armario, la persecución militar de los homosexuales después de la Segunda Guerra Mundial, los padres homofóbos y su obsesión personal por la actriz Bette Davis. Las escenas interpretadas por Kaucyila Brooke se intercalan ingeniosamente con las reacciones de Davis, Thelma Ritter y otras actrices, quienes aparecen conmovidas por su historia. La historia narrada por Brooke resulta convincente debido a que el discurso contextualiza de manera creíble el relato en un entorno histórico plausible y la estrategia utilizada para narrar su experiencia de salir del armario resulta efectiva.

No es casualidad que las artistas hayan seleccionado esta escena de *All about Eve* para construir su propio film. En esta escena la clave para poder hacer una lectura lésbica se evidencia en la confesión que realiza Eve, en calidad de ferviente espectadora obsesionada con la actriz Margot. De tal forma que, en un contexto que sugiere un escenario lésbico, *Dry Kisses Only* modifica el discurso original para que el personaje interpretado por Brooke afirme que las películas de Bette Davis fueron las que nutrieron su imaginario lésbico durante los años de la posguerra. Es decir, la devoción deliberada del personaje principal respecto a la diva se convierte, en este caso, en el criterio clave para la identificación lesbiana. Una identificación lesbiana que no solamente por identificar este personaje como lesbiana, sino también en el sentido de que las lesbianas se identifiquen con ella (White, 1999, p. 35).

***Dream Girls* (1989-1990), de Deborah Bright**

De forma similar a la práctica artística de Cecilia Barriga, Deborah Bright realiza una serie de montajes que denomina *Dream Girls* (1989). Se trata de diferentes montajes fotográficos creados a partir de fotogramas de películas de Hollywood. Respecto a la utilización de estas imágenes, la autora comenta que este proyecto se origina en su adolescencia, influenciada por las imágenes que conformaban su entorno cotidiano (Bright, 1991, p. 152). De esta forma, su obra surge como respuesta a una carencia de representaciones visuales sobre el deseo homoerótico. En sus palabras: «Había crecido viendo películas antiguas en la televisión y amaba a ciertos actores que mostraban signos andróginos o de género no conforme cuando el Código de Hollywood prohibía cualquier imagen positiva de la vida queer» (Bright, s. f.).

Bright considera que el material utilizado para dar vida a estas fantasías artísticas está intrínsecamente vinculado a su identidad racial y a su clase social. En particular, se relaciona con las producciones cinematográficas de los estudios

MGM, Paramount y Warner Brothers. Considera, además que la mayoría de las teóricas feministas heterosexuales no llegan a reconocer la complejidad de la identificación de los sujetos en las películas. Por ello, Bright propone dos tipos de posiciones que puede adoptar el sujeto respecto a las películas de los años 50 y 60, posiciones que, sin esencializar, podrían denominarse como "lesbianas". Bright dice poder identificarse con cualquiera de los roles de género presentados en las películas clásicas de Hollywood: «fantaseaba persiguiendo, cortejando y haciendo el amor con la heroína, mientras que al mismo tiempo también fantaseaba siendo (como) ella. Mi lectura resistente a menudo (aunque no siempre) fue provocada por una atracción erótica irresistible hacia la heroína.» (Bright, 1991, p. 151).

No obstante, es importante señalar que esta experiencia no es exclusiva de Bright. La autora lleva a cabo una investigación entre un grupo que comparte un contexto sociohistórico similar en los Estados Unidos, particularmente en el periodo previo a los disturbios de Stonewall. Concluye que las estrellas femeninas que producían más atracción son Katherine Hepburn, Lauren Bacall, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Maureen O'Hara, Barbara Stanwyck, Doris Day, Ann Southern, Julie Andrews, Vanessa Redgrave y Audrey Hepburn. Bright argumenta que estas actrices comparten ciertos rasgos característicos en las películas que protagonizaron entre 1940 y 1960, tales como cuerpos flexibles y atléticos, rasgos faciales fuertes, un lenguaje corporal dominante en lugar de subordinado, demostraciones de inteligencia e ingenio superiores y, por definición, interpretan papeles que desafían los estereotipos femeninos convencionales.

Sin embargo, estas fantasías que surgen en la pantalla no concuerdan con la vida real de las actrices. La lectura lésbica por parte de lo que ella denomina "jóvenes proto-bolleras" de clase media apunta a posibilidades eróticas que, en los primeros años de la década de 1960, no podían ser explícitamente nombradas.

Bright tiene interés en sabotear la escena heterosexualidad de Hollywood mediante sus fotomontajes, incluyendo a un personaje de género ambiguo extra o sustituyendo a otro. De manera similar a su experiencia personal inicial al ver estas películas, el sujeto lésbico transita de una imagen fija a otra, de una película a otra, interrumpiendo y modificando la narrativa original para adecuarla a sus propios propósitos. De esta forma, estos montajes rompen la economía heterosexual de la escena. Comenta White (1999, p. 37) que al "queerizar" iconos femeninos de Hollywood y compartir estas nuevas narrativas en sus fotomontajes puede provocar un "grito de reconocimiento" en otras lesbianas al verse identificadas en la misma fantasía.



Fig. 6. Deborah Bright (1989-1990) *Sin título #1*, de la Serie *Dream Girls*

Un ejemplo de transgresión de la narrativa heterosexual es cuando Bright realiza el montaje colocando a una chófer lesbiana en el coche de Katherine Hepburn. En la escena de la película *Adam's Rib* (1949) Spencer Tracy le da un beso a Hepburn. Sin embargo, en este fotomontaje, la imagen sugiere un abuelo besando a su nieta en lugar de una escena romántica entre adultos.

En otro fotomontaje basado en una escena de *The Sound of Music* (1965), el personaje interpretado por Christopher Plummer parece estar protegiendo su "propiedad" en presencia de su competidora, encarnada por Bright. En un fotograma de *A Touch of Class* (1973), Bright irrumpe en la escena para convertirse en el centro de atención de Glenda Jackson. Otras intervenciones sustituyen al amante masculino por una seductora lesbiana, mientras que en algunos se introduce el erotismo de una identidad drag (Bright, 1991, p. 152). White (1999, pp. 43-47) señala que la armonización entre los fotogramas originales y los códigos lésbicos en los fotomontajes es sorprendente.

Un ejemplo muy curioso es aquel en el que Linda Darnell aparece junto a Bright, reflejadas en un espejo. En esta composición, Bright superpone su propio rostro en el lugar del actor masculino. Si bien podría interpretarse desde la perspectiva de una espectadora vestida de drag, se observa que Darnell también se encuentra en un atuendo de drag, y es Bright quien la ayuda a anudarse la corbata. De acuerdo con White, estas imágenes cumplen una función pedagógica significativa al emplear los códigos de la cultura lésbica como una forma de ver y reinterpretar el cine (1999, p. 58). En palabras de la artista Harmony Hammond, «la película está lesbianizada, pues además de permitir que Bright encienda el cigarrillo de Audrey Hepburn, coquettee con Glenda Jackson o seduzca a Katharine Hepburn, sus montajes construyen un nuevo sujeto lésbico. A medida que el género cambia o

se vuelve ambiguo, las relaciones de poder entre los personajes se subvierten y la narrativa heterosexista se sabotea.» (Hammond, 1991, p. 113).

El Motion Picture Production Code, conocido coloquialmente como el Código Hays, ha ejercido una notable influencia en la producción cinematográfica estadounidense desde mediados de la década de 1930 hasta fines de la década de 1960. Este conjunto de regulaciones imponía restricciones en diversos aspectos de la producción cinematográfica, incluyendo temas relacionados con la homosexualidad. Curiosamente, las producciones cinematográficas posteriores a los sesenta no ofrecen a Deborah Bright la misma carga emocional o la misma sensación de revelación que en películas de un periodo anterior. En sus propias palabras, «mis fantasías de fotogramas fílmicos están construidas (a la vez que deconstruidas) por el tabú erotizado y la invisibilidad que formaban parte de su contexto original» (Bright, 1991, p. 153).

Al igual que Cecilia Barriga, Deborah Bright se ve influenciada por las tácticas de apropiación empleadas por artistas como Cindy Sherman, Sherrie Levine y Barbara Kruger. Al igual que muchas teóricas feministas de las décadas de los setenta y ochenta, estas artistas descubrieron en la apropiación un sistema de significación que les resultaba útil como herramienta para abordar la invisibilidad de la mujer en la cultura visual.

Las obras apropiacionistas de Levine, Kruger y Sherman, son críticas a cómo se reproduce la economía sexual dominada por los hombres en todos los niveles de la industria cultural. Similar a la práctica de Sherman, Deborah Bright emplea su propio cuerpo como instrumento para intervenir en las fotografías. Sin embargo, como comenta Bright (1991, p. 153), ambas prácticas reflejan las diferentes experiencias históricas de mujeres heterosexuales y lesbianas. Mientras Bright se muestra a sí misma en sus fotomontajes, Sherman representa diversos estereotipos de niñas y mujeres en sus *Film Stills*, los cuales están enraizados en definiciones heterosexuales de la feminidad y, en ningún caso, representan su propia identidad.

El título del trabajo de Bright, *Dream Girls* nos sitúa ya en un contexto de ensueños y fantasías, en concreto las fantasías de juventud de la autora que se ven reconstruidas en estos fotomontajes. Al apropiarse de películas que presentan a las estrellas femeninas del panteón lésbico, los fotomontajes de Bright capturan de manera explícita la noción de identificarse con la imagen, viéndose a uno mismo en ella:

Recordé cuán libremente mi imaginación de niña vagaba entre personajes masculinos y femeninos mientras observaba, identificándose con un/otro género mientras dibujaba apasionadamente el mío. No tenía nombres para estos sentimientos en ese momento, pero al recrear algunos de estos roles usando viejos fotogramas de películas, pude hacer explícito lo que estaba en juego (Bright, s. f.).



Fig. 7. Deborah Bright (1989-1990) *Sin título #5*, de la Serie *Dream Girls*
Fig. 8. Deborah Bright (1989-1990) *Sin título #10*, de la Serie *Dream Girls*

Las estrellas de Hollywood en el contexto de la creación de genealogías lésbicas

Casting (2007), de Carmela García

En 2007, la artista Carmela García crea *Casting*, una pieza que forma parte del proyecto más amplio llamado *Constelación* (2007). Este trabajo se enmarca en la construcción de una genealogía de mujeres que formaron parte de una comunidad intelectual y artística en el periodo de entreguerras en París. Se trata de mujeres que, en su mayoría, eran lesbianas y provenían de países anglosajones con el propósito de encontrar una libertad artística y sexual. De esta forma, asumieron el modelo de la Nueva Mujer que se ha descrito en el capítulo III. Estas mujeres desafiaban los arquetipos tradicionales de la feminidad. Eran económicamente independientes y vestían de manera no convencional para la época (con cabello corto y pantalones).

Este proyecto se vincula a su vez a otro trabajo de la misma autora llamado *Escenarios* (2008). En esta obra se pueden observar los distintos espacios que habitaron estas mujeres (jardines, calles, librerías, viviendas, casa, etc.). *Constelación* al incluir los distintos escenarios, construye una cartografía que el espectador puede reorganizar y extraer diferentes lecturas.



Fig. 9. Carmela García (2007) *Casting*

Con relación a la obra "Casting" (2007), es importante resaltar la observación de García sobre este proyecto, quien afirmó que se trata de: «El starsystem de Hollywood recreando vidas de un starsystem de lesbianas» (García, s. f.). A Carmela García le interesaba que todo el starsystem de ese momento interpretara una película sobre lesbianas conocidas. En ese contexto, hace ahora diecisiete años, la artista consideraba era imposible la existencia de un guion que narrara la

vida de estas mujeres y que además fueran interpretadas por las actrices más potentes en ese momento. De esta forma, la autora seleccionó una serie de retratos fotográficos de internet y le asignó a cada una de ellas el papel de un personaje histórico como el de Djuna Barnes, Romaine Brooks, Tamara de Lempicka, Berenice Abbott, Sylvia Beach, Mata Hari, Annemarie Schwarzenbach, entre otros. Curiosamente, cuatro años más tarde, Woody Allen rodó *Midnight in Paris* (2011) que incluía una escena donde algunos de estos personajes se encontraban.

Cynthia González (2010) considera que este proyecto rinde homenaje a mujeres pioneras en la emancipación femenina al adscribir estos personajes a actrices consagradas, con el deseo de reescribir la historia. Estos personajes formarían parte de la película *Fête au jardin*, para la cual la artista ha realizado el guion y un storyboard. Para este proyecto cinematográfico, como en anteriores trabajos, García transforma una recreación del pasado en una ficción verosímil, por medio de la modificación de las fuentes documentales recopiladas por la artista durante el proceso de investigación (Peralta, 2017, pp. 43-47).

La construcción de la masculinidad en el contexto de la cultura cinematográfica de Hollywood

Microcinema: Actos 1-3 (2004-2007), de Cabello/Carceller

En lo que respecta a la influencia del cine de Hollywood en la producción visual en el contexto del Estado español, es relevante destacar la obra de Cabello/Carceller, la cual se presenta más de una década después de que lo hiciera Barriga. El colectivo Cabello/Carceller, conformado por Helena Cabello (París, 1963) y Ana Carceller (Madrid, 1964), realizan entre 2004 y 2007 una serie compuesta por tres vídeos que recibe el nombre de *Microcinema: Actos 1-3*. Esta trilogía está compuesta por los vídeos *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* (2004), *Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler), Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)* (2005) y *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)* (2007).

Antes de la realización del proyecto *MicroCinema: Actos 1—3* en 2004, Cabello/Carceller solían emplear sus propios cuerpos como parte integral de su producción artística. Sin embargo, a partir del 2004 van a integrar siempre a terceras personas en su trabajo. Carrillo destaca este cambio y comenta que:

(...) se deja paso a la representación de la construcción identitaria como un proceso colectivo y plural. Este giro va más allá de un mero cambio de tema,

afectando radicalmente a su posición discursiva como autoras. En vez de utilizarse a sí mismas para ejemplificar la ambigüedad esencial de la identidad humana utilizan ahora los cuerpos de las otras para explorar el proceso por el que dicha identidad es construida. El tránsito del “nosotras dos” al “todas muchas” supone saltar definitivamente las vallas de la utopía privada –las picket fences de su instalación *Sin necesidad aparente de título* (Cap. II) de 1999– y adentrarse en el ámbito heterotópico y contaminado de una sociabilidad abierta (Carrillo, 2004, pp. 47-48).

Para el trabajo *MicroCinema* realizan una investigación sobre los aspectos más contradictorios de la masculinidad y en particular, en cómo esa masculinidad se visualiza a partir del lenguaje cinematográfico, concretamente la producción de películas consagradas de Hollywood. En el año 2013, Cabello/Carceller (2013) señalaron haber trabajado mucho sobre la construcción de identidades en relación con el cine de Hollywood. Destacaron que, dado que las producciones cinematográficas de Hollywood tienen un alcance global y se distribuyen ampliamente, contribuyen significativamente a la formación de modelos de identidad de género altamente definidos tanto para hombres como para mujeres.

De esta manera, este proyecto se basó en productos cinematográficos debido a su relevancia como vehículos de comportamiento culturalmente significativos, que actúan como espejos y pantallas en los que las personas pueden observar y reflejarse. De hecho, las artistas recalcan que el propio personaje de James Dean ha impregnado las lógicas de construcción de la masculinidad en películas posteriores, cuestión que se puede observar comparando sus poses y actitudes en *Rebelde sin causa* (1955) con relación a otros actores.

De esta forma, Cabello/Carceller se apropian de los estereotipos que contribuyen a la formación de una masculinidad global que se refleja en la cinematografía de Hollywood. Es importante destacar que la masculinidad se configura y refuerza constantemente a través de mecanismos sociales y culturales, y los medios de comunicación de masas, incluido el cine, desempeñan un papel especialmente influyente en este proceso (Peran, 2004). En vista de este panorama, Cabello/Carceller identifican que en la producción de Hollywood la masculinidad se asume como aquello que tiene que ser. Por lo tanto, estas artistas proponen una revisión crítica de estos modelos estandarizados a través de su proyecto *Microcinema*, que busca descomponer y cuestionar la construcción de la masculinidad en los roles interpretados por los actores principales en las películas mencionadas.

¿Cuáles son los mecanismos empleados para forjar la identidad y cómo se puede cuestionar su inalterabilidad al proponer el reconocimiento de lo masculino como una entidad independiente de un cuerpo específico? (Cabello/Carceller, s. f.-a)

Para la realización de este proyecto, Cabello/Carceller se van a servir de la ayuda de actrices no profesionales. Concretamente, van a ser mujeres las que van a recrear algunas escenas de las películas para cuestionar la normalidad al asumir la masculinidad para interpretar estos papeles. Se ejecuta una escena concreta de la película y se actúa y simula las poses, gestos y los andares del protagonista. Las “actrices” repiten una frase que cuestiona la hombría de dicho personaje (Aliaga, 2013b, p. 84). Este proceso subvierte deliberadamente el proceso de selección de actrices y permite un intercambio de género por parte de las intérpretes, quienes asumen el papel del protagonista y, de esta manera, crean de manera especular una identidad prohibida (Picazo, 2004).



Fig.10. Cabello/Carceller (2004) *James Dean (Rebelde sin causa)*

Casting: James Dean (Rebelde sin causa) (2004)

En el primer vídeo de esta trilogía son 16 mujeres las que interpretan una escena de la película *Rebelde sin causa* (1955, Nicholas Ray) en un escenario neutro. Con el fin de personificar al protagonista masculino, estas actrices no profesionales emplean una variedad de recursos y registros interpretativos, lo cual proporciona una clave analítica para desentrañar el funcionamiento de los comportamientos masculinos que han arraigado profundamente en la sociedad contemporánea.

El título del trabajo indica que se contempla el proceso de selección del protagonista masculino de una película. De esta forma, Cabello/Carceller utilizan el casting como herramienta para examinar las pautas que generan imágenes de alto poder normativo. Teniendo en cuenta que las actitudes estereotipadas no se encuentran restringidas exclusivamente a los hombres, estas actitudes son encarnadas por diversas mujeres que, de esta forma, ensayan la mascarada de la masculinidad.

(...) Con este trabajo, se enfatizaba por tanto que la conducta humana obedece a patrones forjados culturalmente a lo largo del tiempo y de la historia, que pueden

ser parodiados incesantemente pues, parafraseando a Judith Butler, no existe un auténtico original de feminidad y masculinidad que sea la verdad que toda persona ha de seguir (Aliaga, 2008, p. 104).

Como se aprecia en las imágenes, las actrices llevan ropa masculina. No obstante, la cuestión sobre la construcción y representación de la masculinidad y la feminidad va mucho más allá, inclusive la transición entre ambas categorías. Así pues, el propósito de este casting es analizar todas las acciones y gestos culturalmente asociados a la masculinidad. Respecto a la idea de casting, Carrillo (2004, pp. 44-45) ha señalado dos cuestiones relevantes. En primer lugar, destaca que implica un elemento de competencia en la encarnación del rol del héroe, ya que solo aquella que desempeñe mejor el papel obtendrá el rol. En segundo lugar, enfatiza que en el casting, las aspirantes tienen la oportunidad de observar la interpretación de sus competidoras y observar el punto de vista de la cámara y, de esta manera, pueden ajustar su actuación en consecuencia. De alguna manera, moldean sus cuerpos al patrón propuesto.

Por su parte, las actrices/performers expresaron dudas acerca de estar realizando correctamente la acción. No obstante, las artistas argumentan que en este casting, todas lo hacían bien, ya que cada una tenía la libertad de interpretar el papel de género a su manera, sin que existiera una forma correcta o incorrecta de hacerlo (Cabello/Carceller, 2013). Lo interesante de esta acción es observar cómo se recurre a dieciséis formas distintas de replicar la masculinidad. Curiosamente, Cabello/Carceller (2013) comentan que, en el proceso de casting, participaron mujeres de diversas generaciones, cada una de las cuales tenía una percepción diferente de James Dean. Para algunas mujeres de mayor edad, el protagonista les parecía un personaje andrógino, mientras que, para las mujeres más jóvenes, Dean les parecía un individuo arrogante o "chulo". Esta ambigüedad en la percepción de Dean generaba múltiples perspectivas y enfoques en relación con la figura de este personaje.

Carrillo (2004, p. 45) indica cómo esta idea de casting nos puede llevar a uno de los principales ejes del pensamiento queer. En primer lugar, este casting de Cabello/Carceller tiene un formato flexible, alejado de la práctica cinematográfica tradicional. En segundo lugar, posee un carácter altamente performativo, lo que significa que implica una expresión teatral, artificial y de mascarada. Finalmente, el casting se basa en la repetición de una misma escena, lo cual pone de manifiesto las innumerables posibilidades de interpretación. Cabe destacar que esta obra es en sí un acto performativo y, por tanto, las personas que participan en ella forman parte de la pieza.

¿Puedo hablarlos? Necesito hablar con alguien (...)
Estoy en un apuro (...)
Te dije que se trataba de un asunto de honor, ¿recuerdas?
Dijeron que era un gallina ¿entiendes? Gallina.
Tuve que ir. De lo contrario no hubiese podido mirarles a la cara.⁷⁶

Cabello/Carceller (2013) justifican haber seleccionado esta escena de la película *Rebelde sin causa* porque en ella el protagonista, tras aceptar el reto de participar en una carrera de coches, culpa a su falta de masculinidad de haber accedido al desafío. El detonante que le hace participar es que le hubieran llamado "gallina". Según Carrillo (2004, pp. 43-44) este fragmento casting condensa el constante conflicto y los desajustes que suponen la encarnación del ideal patriarcal de masculinidad.

Recordemos que en la carrera muere el personaje Buzz, interpretado por Corey Allen, que compete contra Jim. Tras el accidente, Jim entra en crisis al pensar que se podría haber evitado el accidente si no hubiera reaccionado al insulto. Este incidente cataliza la investigación en torno a la construcción de la masculinidad y el poder transformador de la palabra "gallina" como instrumento desestabilizador de dicha construcción (Aliaga, 2013b, p. 80). De tal forma que lo que les interesa a las artistas es el hecho de que una sola palabra pueda llegar a tambalear toda una construcción identitaria.

En cuanto al espectador, Norandi (2008, p. 301) ha argumentado que, a través de estas videoinstalaciones, las artistas logran reubicarlo en un contexto que difiere de la mirada heterocentrada, al mismo tiempo que lo confrontan con la noción de "la diferencia".

(...) El personaje de Jim es paradigmático del complejo mecanismo de identificación fantasmática que detona la contemplación cinematográfica. La irresistible y ambivalente pulsión de identificación y deseo que incita su figura nos empuja a recorrer vicariamente el drama de la construcción de la masculinidad hasta llegar a la otra orilla, en que las contradicciones quedan resueltas y el modelo, fortalecido. La pantalla de cine es aquí solamente la materialización más obvia de aquella otra pantalla psíquica sobre la cual, según Lacan, se proyecta el repertorio de roles culturalmente establecidos; una pantalla sobre la que, como si nos contempláramos desde una mirada externa –trasunto de la cámara–, nos reconocemos y modelamos a nosotros mismos actuando según dichos roles (Carrillo, 2004, pp. 43-44).

⁷⁶ «Can I talk to you guys? I have to talk to somebody (...) I'm in trouble (...)
...I said it was a matter of honor. Remember?
They called me chicken. You know? Chicken?
I had to go. If I didn't, I'd never be able to face those kids again» [texto original]

Es relevante señalar que, en la vida real, James Dean era un hombre homosexual, una faceta completamente oculta al público en una época caracterizada por su conservadurismo. En la película *Rebelde sin causa*, el personaje de John Platon Crawford (interpretado por Sal Mineo), amigo del protagonista, guarda en secreto un profundo amor por él, lo que eventualmente conduce a su trágica muerte en la secuencia del observatorio, posiblemente como resultado de la influencia del código Hays. Como indica Carrillo (2004, pp. 43-44), parece que el personaje que encarna Sal Mineo no parece destinado tanto a atraer las necesidades de una “minoría desviada” como a servir de signo de advertencia que reconduzca al público general hacia el modelo heteronormativo que encarnan James Dean y Natalie Wood.

En relación con esta cuestión, es relevante destacar que previo a la década de los años setenta, los responsables de la censura en la industria cinematográfica se dedicaban a la inspección de películas con el fin de identificar manifestaciones evidentes de homosexualidad. Los censores enfocaban sus esfuerzos en la detección de conductas inusuales que se basaban en estereotipos. En este contexto, Bright (1991, p. 153) argumenta que, debido a esto, algunas películas con elementos codificados y menos explícitas, como la interpretación de John Dali y Farley Granger en *La Soga* (1948) dirigida por Alfred Hitchcock, la actuación de James Dean y Sal Mineo en *Rebelde sin causa* (1955), y la participación de Shirley MacLaine y Audrey Hepburn en *El Rincón de los Niños* (1962) de William Wyler, pasaron inadvertidas y no fueron sometidas a la censura.

Ejercicios de Poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler), Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento) (2005)

En *Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler), Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)* (2005) es un proyecto formado por una serie de 6 fotografías y un vídeo. Como explican las artistas, este proyecto explora «las dinámicas de poder y subordinación implícitas tras las estructuras de género presentes en las sociedades capitalistas» (Cabello/Carceller, s. f.-b). Para realizar el vídeo dos intérpretes amateurs interpretan papeles masculinos de las dos películas nombradas. Los dos jefes son interpretados por una de las intérpretes y el aparentemente sumiso empleado, y por ello feminizado, por la otra intérprete.

Cabello/Carceller aprovechan la invitación para realizar un proyecto en el edificio abandonado de la fábrica de tabaco de Donostia para situar el escenario de la acción. Este escenario expone el carácter de construcción de los modos de comportamiento masculino en un entorno laboral y, además, es un lugar donde finalmente se expondría el trabajo. De esta forma, se destaca el papel que jugaron las mujeres cigarreras dentro del movimiento sindical español. Como indica

Albarrán (2007, pp. 308–309), a pesar de la escasa visibilidad de estas mujeres en los ámbitos de liderazgo, ya que generalmente ocupaban roles en almacenes o secretariados, Cabello/Carceller presentan en su vídeo la posibilidad de que las mujeres puedan ocupar las mismas posiciones y alcanzar un rango de poder igualitario al de los hombres, lo que pone de manifiesto la artificialidad de las categorías de género masculino y femenino.



Fig. 12. Cabello/Carceller (2005) *Ejercicios de poder*

After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier) (2007)

El último vídeo que compone la trilogía *Microcinema: Actos 1-3* es *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)* (2007), donde las artistas deconstruyen el ideal masculino del antihéroe, mediante la interpretación de algunas escenas de la película *Apocalypse Now* (1979) por una mujer filipina. En las imágenes de la película, el capitán Willard, interpretado por Martin Sheen, remonta el río de Pagsanjan para encontrarse con el coronel Kurtz, interpretado por Marlon Brando. En el vídeo de Cabello/Carceller,

(...) los mecanismos de la representación juegan a favor de un personaje de carácter heroico, un nuevo y solitario capitán Willard, cuya identidad de género se halla en disputa con las identidades dominantes y que habita y trata de desentrañar, con herramientas teóricas, los misterios presentes en un paisaje impostado por las fantasías occidentales y por el turismo (Cabello/Carceller, s. f.-b).

V

Es-cultura lesbiana (1994): LSD y el activismo sexopolítico

Introducción

Este capítulo examina en detalle la serie fotográfica *Es-cultura Lesbiana (1994)* del colectivo activista LSD, situándola en el contexto del activismo sexopolítico y la producción de imágenes auto-representativas en la comunidad lesbiana. Este trabajo de LSD se inscribe en una tradición de activismo inspirada tanto en colectivos cercanos a su entorno como en modelos anglosajones.

Es-cultura Lesbiana surgió como parte de una campaña de acción y visibilización bollera, marcando el inicio de la producción de imágenes propias del colectivo. Esta iniciativa surgió del deseo de desafiar y reemplazar el imaginario externo, considerado ofensivo y ajeno a la realidad lesbiana, con representaciones que reflejaran auténticamente sus experiencias, deseos y placeres más allá de la norma heterosexual. Como señala Fefa Vila en (Senra, 2014), esta serie buscaba subvertir y redefinir la percepción de la identidad lesbiana, alejándose de una representación creada para el placer de otros y acercándose a una visión más genuina y subversiva.

LSD, con su serie fotográfica, aspiraba a autoidentificarse desde la perversidad y la disidencia que conllevaba hacer visibles sus cuerpos (LSD, 1994). Esta producción no solo está profundamente arraigada a la historia del arte en general, sino que también forma parte de una genealogía del arte bollo-queer internacional de principios de los años noventa.

El colectivo de activistas lesbianas LSD⁷⁷, surge en Madrid en febrero de 1993. Durante la década de los noventa se produce un gran aumento de contagios de VIH en España, registrándose en 1994 la mayor cantidad de diagnósticos positivos, alcanzando los 7.511 casos, según la Dirección General de Salud Pública (2021). Asimismo, el año 1995 destacó por ser el periodo con el mayor número de defunciones, alcanzando un total de 5.857 (Dirección General de Salud Pública, 2012).

Este trasfondo sociopolítico proporciona un marco esencial para comprender el surgimiento y las motivaciones de LSD, cuya iniciativa fue una respuesta directa a la necesidad de autoexpresión y activismo en su comunidad.

En ese contexto, la asociación COGAM, dedicada a los derechos LGTB y ubicada en el barrio de Chueca en Madrid, optó por adoptar políticas moderadas frente a la pandemia del sida. Además, en 1991, decidió separarse de la Coordinadora (COFLHEE), que aglutinaba los frentes radicales⁷⁸. Esta divergencia de opiniones condujo a una escisión en COGAM, dando lugar a la creación de La Radical Gai en 1991. Este nuevo grupo trasladó su actividad al barrio de Lavapiés, convirtiéndose en un espacio donde convergían los movimientos de insumisión, okupación y algunos grupos feministas.

Por otro lado, el barrio de Chueca se consolidó como un punto de referencia para las minorías sexuales y, comenzaron a surgir toda una serie de comercios que promovían una subcultura de consumo LGTB, dirigidos en su mayoría a hombres gays.

Es en el ambiente diverso de Lavapiés donde se integra LSD, compartiendo espacio con La Radical Gai en la Calle Hortaleza, 19. Ambos colectivos desarrollan acciones en conjunto, vinculándose con el activismo político de izquierdas asociado al movimiento autónomo. En este contexto, tanto LSD como La Radical Gai tratan de utilizar diferentes herramientas de denuncia ante la crisis del sida. Es en este contexto de lucha, gays y lesbianas de estos colectivos lideran un movimiento de insumisión que finalmente desemboca en el movimiento queer, marcando un hito significativo en la historia del activismo LGBTQ en España.

Algunas de las personas que componen LSD ya habían formado parte en los años ochenta de grupos de la izquierda extraparlamentaria, de lesbianas o feministas.

⁷⁷ Trabajaron o colaboraron puntualmente con LSD Arantza Gazrañaga, Paul B. Preciado, Estibaliz Sadaba, Fefa Vila, Floy Krouchi, Karuxa Guede García, Liliana Couso Domínguez, Itziar Okariz, María José Belbel, Marisa Maza, Pilar Vázquez, Virginia Villaplana, Carmela García, Cabello/Carceller y Azucena Vieites.

⁷⁸ Véase el capítulo II de esta tesis.

Muchas de estas agrupaciones feministas entran en crisis en la primera mitad de la década de los noventa. En la calle Barquillo de Madrid estaba el Local del Movimiento Feminista de Madrid (Llovet, 1995), el cual era muy transitado hasta que comenzaron a disiparse los grupos más activos como eran la Comisión Anti-Agresiones, la Comisión Pro-Derecho al Aborto, la Coordinadora de Grupos de Barrios y el Colectivo Feminista de Lesbianas de Madrid. En este contexto de crisis dentro del movimiento feminista, las lesbianas feministas optan por independizarse y se acercan, por una parte, a las posturas del movimiento LGTB y, por otra, a otros movimientos sociales próximos al antimilitarismo o al okupa. De esta forma, LSD adopta un enfoque asambleario sin jerarquías, similar al Movimiento Feminista autónomo, los insumisos o los grupos okupas.

Las siglas

El nombre "LSD" es más que un acrónimo; es un conjunto de términos políticos que las integrantes del colectivo utilizan para autodenominarse, manteniendo fijas las siglas y el término "Lesbiana", mientras que el resto del nombre varía según las diferentes campañas y acciones que realizan. La flexibilidad y creatividad en la elección del nombre reflejan la diversidad y la multifacética naturaleza del colectivo.

En sus inicios, el nombre "Lesbianas Saliendo Domingos" se adoptó los domingos, cuando el colectivo se encargaba del bar El Mojito en Lavapiés, lugar donde organizaban tertulias y encuentros. Sin embargo, durante la visita del Papa Juan Pablo II a Madrid en 1992, el colectivo se manifestó en contra y utilizó el nombre "Lesbianas Sin Dios y sin Papa" en sus carteles en señal de protesta. Mientras que, durante la celebración de la asamblea conjunta del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial en 1995, se autodenominaron "Lesbianas Sin Dinero" (Llovet, 1995).

A continuación, se incluye una lista que refleja diferentes denominaciones que adquirió el colectivo a lo largo del tiempo:

Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Sin Desodorante, Lesbianas Se Difunden, Lesbianas Sexo Delicioso, Lesbianas Sin Dueño, Lesbianas Saliendo Domingos, Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Sexo Diferente, Lesbianas Sediciosas Deliciosas, Lesbianas Sensores Detonantes, Lesbianas Se Desnudan, Lesbianas Sin Destino, Lesbianas Sonidos Disonantes, Lesbianas Se Deconstruyen, Lesbianas Silbidos Dúctiles, Lesbianas Sal Dulce, Lesbianas Sintetizadores Delirantes, Lesbianas Son Dormilonas, Lesbianas Sin Definir, Lesbianas Supremo Don, Lesbianas Secretos Desclasificables, Lesbianas Se Depilan, Lesbianas Sí, Dígame, Lesbianas Suave Dinamita, Lesbianas Sano Deporte, Lesbianas Sentidos Desatados, Lesbianas Sudor Deslizándose, Lesbianas Salvajes Dunas, Lesbianas Sin Domicilio, Lesbianas Situacionistas Duendes, Lesbianas Sangre Depravada, Lesbianas Sabores Deportivos, Lesbianas Semen Depositado, Lesbianas Saliva Digital, Lesbianas Sabias Denodadas, Lesbianas Savia Delicada, Lesbianas Sexo Derrochado, Lesbianas Sueños Demudar, Lesbianas Sintonía Desoída, Lesbianas Sutiles Desórdenes, Lesbianas Sublimes Despeinados, Lesbianas Silencio Despegamos, Lesbianas Seducción Despierta, Lesbianas Succión Duradera, Lesbianas Soluciones Difíciles, Lesbianas Saltos y Danzas, Lesbianas Superlativas y Desiderativas, Lesbianas Santuario del Deseo, Lesbianas Sedas Desgarradas, Lesbianas Semiótica de (la)-Construcción, ¿Lesbianas Sexo Definitivo?, Lesbianas Sitio Dichoso, Lesbianas Supuran Deseo, Lesbianas Satén Destellante, Lesbianas Semántica Diabla, Lesbianas Subversivas Diosas, Lesbianas Socialismos Disidentes, Lesbianas Socializan Democracias, Lesbian*s Separatist*s Dudos*s, Lesbianas Son De-generadas, Lesbianas Sin Dios y sin Papa.

El discurso

Es difícil nombrar un discurso identitario homogéneo del grupo LSD porque se observa una evolución en su posicionamiento. Por un lado, abogan por un discurso identitario y de afirmación, autodenominándose 'lesbianas sin duda' y 'bolleras'. Es decir, el discurso hiperidentitario⁷⁹ pasa por la autodenominación y reivindicación de una identidad invisibilizada. A comienzos de la década de los noventa en el Estado español, grupos como LSD o La Radical Gai se apropian de términos como “bollera” o “marica” para autodefinirse y crear una imagen distinta a la de otras agrupaciones como la de las feministas lesbianas o los grupos mixtos.

⁷⁹ Véase (Trujillo, 2007, p. 233)

Por otro lado, surge una paradoja cuando se analiza la postura de LSD respecto a la definición de sus identidades y estrategias políticas. Fefa Vila (Trujillo & Vila, 2005, p. 171) señala que el grupo no invertía mucha energía en autodefinirse, ya que su interés principal residía en la ruptura con la tradición de lo que significaba ser lesbiana en ese momento. Aquí es donde entra en juego el discurso queer, ofreciendo una posición de desplazamiento de la propia identidad. Este enfoque destaca el sujeto político lesbiano y resalta la dimensión sexual de la identidad colectiva, desafiando las normativas establecidas.

La descentralización de la identidad se manifiesta claramente en la frase utilizada en sus fanzines: "defínete y cambia". LSD ve el género como un "juego" que permite la redefinición y negociación constante del significado de sus signos y símbolos. Por esta razón las siglas de LSD cambian constantemente y lo único que es estable es "Lesbianas". Las componentes del grupo y su ideario son igualmente fluidos, en marcado contraste con la estabilidad y definición típicas de un partido político.

En su primer número del fanzine *Non Grata*⁸⁰, LSD se presenta de la siguiente manera:

(...) Somos lesbianas, lesbianas feministas, lesbianas y *queer*, lesbianas de aquí y de allá, gordas perversas, delgadas inmensas, bajitas rebeldes, altas sureñas... que luchamos por transformar un mundo heterosexista, racista, patriarcal, lesbofóbico y capitalista, y, convertirlo en una Tierra Bollera donde seguir practicando Sexo D/ R/ SM/ GT/ SV/ SA/ SL/ SS ... GGGGG! (LSD, 1994, p. 4).

Reconocen el legado del feminismo, aunque mantienen una posición crítica con el Movimiento Feminista. Con el uso de la palabra *queer* pretenden indicar un cuestionamiento a la construcción de las minorías sexuales puesto que se adaptan a la norma heterosexual. Estos grupos *queer* tratan de desarrollar un proyecto activista y contracultural y, por ello, se muestran reacios a integrarse en el sistema heterosexual dominante, ya que pretenden realizar una transformación social en clave radical:

(...) Aunque somos diversidades lésbicas en continua metamorfosis, sí puede haber un punto en el cual podamos coincidir todas las lesbianas: en la utopía de soñar un mundo sin identidad sexual, donde no exista la homosexualidad porque la heterosexualidad, tal como la conocemos hoy, tampoco existe. Mientras tanto, nos podemos mover entre la maximización y minimización de nuestras

⁸⁰ La elección del nombre "Non Grata" refleja la estrategia nominal de las activistas para identificarse como personas no sumisas y no conformes con las normas establecidas. Este término se adopta de manera provocativa, anticipándose al insulto y reinventándolo para expresar su rechazo a ser categorizadas de manera convencional.

identidades. Entre una identidad visible que nos permita proclamar nuestros deseos y necesidades y transformar el mundo, y una identidad que pueda llegar a ser incluso invisible, que nos permita deconstruir antes de que «el poder» nos nombre, nos señale, nos identifique, nos prohíba, nos sujete y, por ende, nos impida ser de cualquier otra manera posible. Entonces, ¿por qué no jugar a ser nómadas y tráfugas desde la presencia de nuestra non grata Generosidad? (LSD, 1994, p. 4)

Mientras tanto, el movimiento LGTB, en vías de institucionalización y en colaboración con partidos políticos, trabaja para solicitar al Estado regulaciones, subvenciones o leyes que protejan sus derechos.

Es·cultura lesbiana (1994)

LSD va a tratar de transgredir y subvertir unas representaciones que evitaban hablar de las propias prácticas y experiencias lésbicas de forma sexualmente explícita. De esta forma, emerge la serie *Es·cultura lesbiana* (1994), la cual presenta una visibilidad autónoma que se aparta de las representaciones convencionales. Uno de los desafíos a los que LSD se va a enfrentar es la ruptura con un esquema tradicional, puritano, prejuicioso o simplemente "tolerante" que homogeneiza la representación de las minorías sexuales.

En el fanzine *Non Grata* (LSD, 1995) escriben dos textos acerca de la representación lésbica: *De la necesidad de un imaginario lesbiano* (1994) escrito por Cabello/Carceller y *De la necesidad de una acción lesbiana* (1995) firmado por Liliana Couso y Fefa Vila. Estos textos reflexionan acerca de las razones por las cuales las lesbianas carecen de representaciones y se plantean de qué manera se podría generar nuevas representaciones que no tengan nada que ver con el consumismo rosa y deconstruyan, a su vez, la mirada heterosexual voyerista. En definitiva, ofrecer una representación que se salga de la norma y se acerque a las experiencias reales y complejas de los diferentes sujetos, reinventando un cuerpo ya representado previamente para romper con un contexto homófobo y lesbófobo. Así pues, LSD aboga por la autonomía en la visibilidad, generando sus propias imágenes a través de fanzines, carteles y otros elementos para hablar de sí mismas y de sus cuerpos.

Con motivo del documental *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa* (2014), Liliana Couso, miembro de LSD, indica en una entrevista:

(...) De alguna manera yo creo que la pretensión artística de LSD era pura necesidad de dibujar tu propia identidad. Y como pasa por tu cuerpo y pasa por buscar referentes estéticos, culturales y creativos que no existían, la necesidad

de descubrirlos en ti pasa por convertirte tú en objeto de tu propia identidad. Entonces, ¿qué mejor objeto creativo que tú misma? (Senra, 2014)

Fefa Vila (Trujillo & Vila, 2005, p. 172) se plantea cómo pueden las lesbianas representar sus cuerpos, prácticas y sus propios deseos a través de la acción, más allá de la provocación mediante el desnudo y más allá del ámbito de lo privado y cómo se puede hablar de las lesbianas como sujetos deseantes, con una identidad erótica. En este sentido, Juan Vicente Aliaga (2013a, pp. 59-63) destaca que mostrar un desnudo de mujer, especialmente fuera del régimen visual del heteropatriarcado –inclusive el pornográfico–, era una osadía absoluta en el contexto español de la década de los noventa.

Los primeros debates en el seno de LSD se centran en la sexualidad y el deseo, abogando por la reivindicación de sujetos sexualmente activos y problematizados (Trujillo & Vila, 2005, p. 172). LSD realiza la producción fotográfica como una acción más dentro de su activismo político. Hartas de que otros utilicen y representen a las lesbianas, las imágenes de LSD surgen del resultado de una reflexión y del del deseo y necesidad de representarse a sí mismas. Anxela Caramés (2015, p. 359) destaca la imperiosa necesidad de crear imágenes eróticas por y para lesbianas, incluyendo la reinención de la imaginería popular.

Tanto LSD como La Radical Gai, elaboran unos discursos, una iconografía y autorrepresentación propia que se ve reflejada en los manifiestos redactados en los fanzines, en anuncios de manifestaciones, en la documentación de las acciones, en los flyers de fiestas, en los carteles, etc. Esta autorrepresentación no solo es provocativa y rebelde, sino que también incorpora humor e ironía, desafiando la mirada voyerista masculina y visibilizando el deseo y goce lésbico.

Esta producción está relacionada con una respuesta a la definición de qué es ser gay y qué es ser lesbiana. La idea de generar imágenes propias en LSD (fotografías, fanzines, etc.) reside en el deseo de no ser representadas por otros y así poder contextualizar sus propias experiencias, realidades y deseos respecto a aquello que sabían que estaba ocurriendo en otros contextos. Con la serie *Es-cultura Lesbiana* LSD trata de evidenciar de qué subcultura, de qué cuerpos y de qué vidas están hablando.

(...) Nosotras reivindicamos y reinventamos una sexualidad lesbiana, trabajamos para producir representaciones propias, y desde ellas queremos expandir, como uno de los más sublimes actos subversivos, los placeres y las posibilidades de nuestros cuerpos. Hablamos de juguetes sexuales, de S/M, de juegos de roles, de sexo seguro, de fantasías e intentamos hacerlas nuestras en versión original (LSD, 1994, p. 4).



Fig. 1. LSD (1994) De la serie *Es-cultura lesbiana*

El título de la serie fotográfica *Es-cultura lesbiana* ofrece una rica ambigüedad que invita a diversas interpretaciones. Podría interpretarse como: “[Esto que ven] es cultura lesbiana” o “Escultura lesbiana”, haciendo referencia al propio cuerpo como representación escultórica. La cultura a la que alude LSD está intrínsecamente ligada al cuerpo. Las fotografías, de base performativa, visibilizan sin vergüenza los cuerpos de las activistas mediante los cuales pretenden alterar realidades de forma directa y mostrar, además, el deseo y la sexualidad entre mujeres (Trujillo & Expósito, 2004, p. 162).

Por otro lado, Trujillo (2007, pp. 234-235) se ha planteado que el juego de los términos puede aludir a la necesidad de crear una cultura lesbiana. En cualquier caso, se ve un juego respecto a la dualidad del nombre de los términos escultura/cultura y también con la identidad marcada sobre el cuerpo. Villaespesa y Aliaga (1998, p. 117) indican que, el título de las series fotográficas que realiza LSD, *Menstruosidades*⁸¹ y *Es-cultura lesbiana*, plantea un juego de palabras que reflexiona sobre la necesidad de una cultura hecha por y para lesbianas y también para evidenciar el componente corporal y material de las realidades lésbicas.

⁸¹ La serie *Menstruosidades* (1994 y 1995) se llevó a cabo para poner en evidencia los prejuicios y mitos que rodean toda la cuestión de la menstruación.

La interpretación se profundiza al analizar los signos presentes en las imágenes. El cuerpo de la mujer se ve desplazado hacia una representación de masculinidad que no se ajusta a la simbolizada por los hombres cis hegemónicos.

(...) Somos no-mujeres para las más-mujeres, una clase de degeneración que nos sitúa en cualquier caso en el lugar privilegiado que marca la mediansonrisa, y casi seguro que nos reiremos las últimas, pero ya se dice que quien ríe la última ríe mejor... [LSD en (Villaespesa & Aliaga, 1998, p. 179)]

Es interesante la interpretación que hace Catherine Lord (2019, p. 184) porque considera que una de las posibilidades de lectura es una pregunta: «This photograph, the title of which plays with various meanings - 'Is Culture Lesbian?' and 'Lesbian Sculpture' - was part of *Non Grata's* most controversial issue». Sin embargo, es posible que esta interpretación se derive de una traducción incorrecta, ya que la frase presente en las fotografías, en cualquier caso, es afirmativa.

Juan Vicente Aliaga destaca, en su texto *El cuerpo, ese renovado campo de batalla. Las masculinidades en las prácticas artísticas en España* (2016), que las escasas prendas vestidas por la persona retratada, como botas y calcetines blancos, están vinculadas a una estética más bien masculina. No obstante, habría que considerar que la elección de este atuendo hace una referencia directa a la fotografía *The Three Graces, Jasper, Suzie and Gill, London* (1992) de Del LaGrace Volcano.



Fig. 2. Del LaGrace Volcano (1992) *The Three Graces, Jasper, Suzie and Gill, London*

La influencia de Del LaGrace Volcano sobre LSD se evidencia también en una entrevista realizada por Gracia Trujillo a Fefa Vila (2005, p. 173) donde se discute el impacto de la práctica artística de Del LaGrace en LSD. El debate sobre la autorrepresentación en el colectivo LSD abrió la puerta a utilizar unas imágenes producidas por Del LaGrace que ofrecían una representación deconstruida de la lesbiana con pluma que le otorgaba mucho poder. La cuestión planteada en el colectivo radicaba en plantearse cómo eran vistas por los demás y cómo podían jugar a la forma en la que eran vistas. Teniendo en cuenta que en el Estado español no se hablaba en exceso de los *drag-kings* en 1995, estas imágenes que LSD compartía en su fanzine *Non Grata* permitían establecer un debate en torno a la definición de la masculinidad y la feminidad. Según indica Vila, el discurso de representación del lesbianismo siempre se hacía desde la indiferencia sexual⁸² e incluso en el seno del movimiento feminista también se percibía una cierta fobia a la pluma.



Fig. 3. LSD (1994) *Es-cultura Lesbiana*

La imagen de la Figura 3 ofrece otra referencia a la historia del arte, centrando la atención en un primer plano de genitales femeninos, donde el rostro no es visible. Este aspecto podría interpretarse como una versión contemporánea del *L'Origine du Monde* (1866) de Gustave Courbet, un cuadro que, a pesar de no haberse expuesto públicamente hasta 1995 en el Musée d'Orsay, ha mantenido su carácter provocativo a lo largo de los años, evidenciado por las múltiples censuras que ha enfrentado⁸³. Para gran parte de los historiadores del arte contemporáneo

⁸² Véase (de Lauretis, 1999)

⁸³ En febrero de 2011, el artista danés Frode Steinicke fue bloqueado de la red social Facebook por haber publicado una fotografía del cuadro de Courbet en su perfil. Finalmente, su página fue reactivada sin incluir la fotografía de la obra.

la fotografía pornográfica es la fuente, tanto de la iconografía como de la composición, como argumenta Linda Nochlin en *Vivir con Courbet* (2010, p. 16)⁸⁴.

En este contexto, es relevante destacar el proyecto *Sin título* (1992) de Zoe Leonard. Durante la década de los ochenta, Leonard (1961, EE. UU.) desempeñó un papel activo en diversos grupos activistas y feministas, como ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power), el WAC (Women's Action Coalition) y los colectivos de mujeres artistas Gang y Fierce Pussy, siendo miembro fundador de estos últimos.

Su contribución a la Documenta IX de Kassel en 1992 es especialmente notable. Leonard realizó un site-specific en el edificio Neue Galerie, un espacio que conserva arte desde el siglo XVIII en adelante. En esta ocasión, Leonard colocó sus fotografías al lado de las pinturas de retratos ya expuestas en el museo, generando así un diálogo y una recontextualización de la colección permanente. Las fotografías de Leonard consisten en diecinueve imágenes en blanco y negro que muestran primeros planos de una vulva, algunas incluso con una mano en posición de masturbación, dispuestas junto a pinturas alemanas del siglo XVIII. El crítico Stuart Morgan, en su análisis *Documenta IX: Body Language* (1992)⁸⁵, señala que Leonard, mediante esta yuxtaposición, desafía la crítica tradicional de la pintura en términos de la 'mirada masculina', integrando aspectos de la sexualidad y el poder reproductivo de las mujeres dentro de una narrativa convencional, restringida y burguesa.

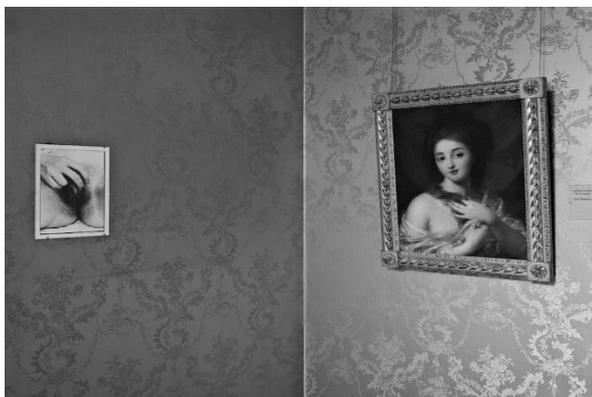


Fig. 4. Zoe Leonard (1992) *Sin título*, Documenta IX

⁸⁴ Nochlin, L. (2010) Living With Courbet: Fifty Years of My Life as an Art Historian, en *Courbet à neuf!*, París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

⁸⁵ Morgan, S. *Documenta IX: Body Language*, Frieze 6, Sept-Oct 1992, p. 29

La obra de Zoe Leonard en la Documenta IX de Kassel adquiere una dimensión adicional al interactuar con las pinturas del edificio Neue Galerie. Estas pinturas, retratos de mujeres que desvían la mirada, parecen observar de reojo la obra de Leonard. Este gesto visual, al mirar hacia los lados en lugar de enfrentar directamente al espectador, crea una dinámica única que Leonard utiliza para resaltar la excesiva representación del cuerpo de la mujer como objeto, como algo que se mira, y que no es experimentado por ellas mismas (I. Becker, 2001).

La imagen de la vulva había sido utilizada previamente por el colectivo de arte Gang, del que Leonard es miembro participante. Todas las integrantes que forman parte de Gang son activistas de ACT UP y toman las herramientas que ya había empleado Gran Fury⁸⁶ para realizar toda su producción de carteles. En concreto, el cartel de la Figura 5 es ideado por Leonard y Suzanne Wright para Gang en 1992. La imagen incluye una fotografía de la vulva y una frase que dice: "Read my lips before they are sealed" (Lee mis labios antes de que queden sellados). Anna Blume (1997), historiadora del arte y miembro de ACT UP, comenta que se trata de una imagen simple pero impactante, ya que la frase indica que la vulva puede tener voz propia, en vez de ser un objeto para ser observado.



Fig. 5. Gang (1992) *Read my lips before they are sealed*

⁸⁶ Dentro del colectivo ACT UP, surgió el grupo Gran Fury, responsable de la producción del material visual utilizado en las acciones callejeras del colectivo. Este grupo utilizó un lenguaje visual efectivo e impactante, adoptando estrategias publicitarias y de "hazlo tú mismo" (DIY) para crear flyers, camisetas, carteles y pancartas.

En inglés se utiliza la frase "Read my lips" para enfatizar algo que se quiere decir. No obstante, en el cartel se convierte en un juego de palabras en un sentido literal. En ese momento, en EE. UU. se promulgó la "gag order" (orden mordaza), que prohibía a los médicos utilizar el término "aborto" y ofrecer a las pacientes la opción de abortar. El cartel busca denunciar esta orden y, por lo tanto, lleva la frase: "Lee mis labios antes de que queden sellados". Este acto de resistencia no solo está dirigido contra la nueva ley de censura, sino que también está vinculado con la lucha contra el sida, los derechos de los homosexuales y el activismo feminista, ya que se trata del derecho personal de tomar decisiones sobre el propio cuerpo. Estos carteles fueron pegados en espacios públicos y generaron diversas reacciones; aunque muchos fueron arrancados de inmediato, también se convirtieron en objeto de debate en el Pleno del Senado de EE. UU.

La artista Zoe Leonard afirma que con esta acción se hacen dueñas de sus propios cuerpos y de su representación al apropiarse de la imagen al igual que se habían apropiado de insultos⁸⁷ como "fag" and "dyke" y "queer" ("maricón", "bollera", "queer"). No obstante, cabe señalar que algunas feministas mostraron su rechazo por considerar que la imagen alentaba la pornografía.

En el contexto de los conflictos sobre la pornografía durante las "sex wars" en Estados Unidos, muchas lesbianas se unieron a grupos *queer* como una forma de disidencia política. Las lesbianas *queer* ampliaron su discurso identitario más allá de la dimensión sexual, considerando aspectos como la clase social, la etnia, la edad y las creencias. Esto contrasta con el movimiento feminista lesbiano de la época, que adoptó un discurso políticamente correcto y homogeneizador centrado en la clase media y blanca.

El Estado español presenciara un giro radical en la representación de estos sujetos deseantes con la irrupción de las imágenes *queer*, que interpelarán a otras miradas y generarán un discurso propio, transgrediendo todas las imágenes previamente realizadas, incluidas las del movimiento del lesbianismo feminista.

Distribución y difusión del imaginario LSD

El primer espacio que vio la serie de LSD fue el bar La Lupe, entre junio y julio de 1995 y, posteriormente se mostró en el bar El Mojito, ambos pertenecientes al barrio madrileño de Lavapiés. Como grupo activista, LSD no tenía como objetivo entrar en la institución artística, ni la realización de las exposiciones *Menstruosidades* y *Es-cultura lesbiana* tenían intención de convertir a las activistas en artistas. No obstante, se preguntaban:

⁸⁷ Respecto a la apropiación del insulto, véase el capítulo VI de esta tesis

(...) ¿eres artista, o no eres y además no quieres serlo? ¿quién es la artista?, ¿cómo nos representamos?, o ¿quién decide y para qué, y cómo se decide, que estés por ejemplo en Arteleku o en el Koldo Michelena? [Fefa Vila en (Trujillo & Expósito, 2004, p. 165)].

En un principio, estas imágenes, al igual que su revista *Non Grata*, fueron distribuidas y difundidas en charlas de centros feministas, en bares y locales de ideas políticas de izquierdas y en los locales de colectivos disidentes e itineraron por diferentes salas de exposiciones de distintas ciudades, como Valencia, Castellón, Madrid, Bilbao y Vitoria en España, pero también en ciudades europeas como Copenhague y París.

Las series fotográficas que realizó LSD formaron parte de exposiciones destacadas como *Troubling Customs* (1998, Curatorial Committee of Queer Caucus for Art), mostrada tanto en Ontario College of Art and Design (Toronto) como en School of the Museum of Fine Arts (Boston). Además, participaron en exposiciones como *Radicals Libres* (2005), comisariada por Xosé M. Buxán Bran en el Auditorio de Galicia y *Mínima resistencia. Entre el tardofeminismo y la globalización. Prácticas artísticas durante las décadas de los ochenta y los noventa* (2013), comisariada por Manuel Borja-Villel en el MNCARS.

La obra de LSD también fue incluida en la exposición *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*⁸⁸ (1997-1998), comisariada por Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga, donde se presentó el vídeo experimental *Retroalimentación LSD* (1998), que había sido realizado por Virginia Villaplana y Liliana Couso. Este vídeo mostraba las prácticas de intervención cultural queer desarrolladas por el colectivo desde sus primeros años en la década de los noventa.

Transgénic@s continúa la estela de la exposición *100 %*, comisariada también por Mar Villaespesa en 1993, y se adelanta de alguna forma a la irrupción de imágenes relacionadas con la corporeidad que se desarrollará unos años más tarde. En concreto, cuestiones relacionadas con la transexualidad y la mutabilidad de los cuerpos a través del desarrollo de las nuevas tecnologías e Internet. Esta muestra también versa sobre las teorías de la performatividad y las prácticas *queer* y, en un sentido cercano al pensamiento de Foucault, también a los conceptos de transgeneridad e intersexualidad como cuestionamiento de la polaridad sexual (C. Navarrete et al., 2005, p. 182).

⁸⁸ Participan en esta exposición: Txaro Fontalba, Eulàlia Valldosera, Alex Francés, Joan Morey, LSD, Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites, Carmen Navarrete y Jesús Martínez Oliva, Juan Pablo Ballester, Miguel Benloch, Chelo Matesanz, Cabello/Carceller, Carles Congost, Ricardo Cotanda, Marina Núñez, Eduardo Sourrouille, Nuria León.

Fig. 6. Virginia Villaplana (1998) *Retroalimentación LSD*

Dentro de este contexto, *Retroalimentación LSD* (1998) destaca por su enfoque innovador. Este vídeo presenta fotografías de archivo de Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta, anarquista y fundadora de Mujeres Libres, junto con imágenes en movimiento de las activistas de LSD besándose en las calles de Madrid. En *Retroalimentación LSD* el personaje de Lucía Sánchez Saornil es revisonado desde la disidencia sexual. Durante los años treinta del siglo XX vivió en Valencia con América Barroso, con quien se exilió a Francia tras la Guerra Civil. Aliaga (2013b, pp. 55-56) interpreta esta alternancia de imágenes entre Sánchez Saornil y LSD como un reconocimiento de que las luchas de las pioneras estaban dando frutos a finales del siglo XX.

La relevancia de Sánchez Saornil también se ve reflejada en la última publicación de la revista *Non Grata*, en el artículo que le dedica LSD llamado *Vindicaciones en memoria desde la poética y política de Lucía Sánchez Saornil* (LSD, 1998). Estos gestos aparecen en un contexto histórico en el Estado español que carece de una memoria y un rastro de la contra-cultura lesbiana. Así pues, estas acciones realizadas por LSD revisan una posible “genealogía del lesbianismo” para construir una memoria lésbica del siglo XX⁸⁹.

Además de Virginia Villaplana, han colaborado con LSD otras artistas que, con los años, han llegado a tener relevancia internacional. Nos referimos a Estíbaliz Sadaba, Itziar Okariz, Carmela García, Cabello/Carceller y Azucena Vieites. No obstante, si participaban estas artistas era porque el colectivo las veía profundamente políticas en sus representaciones. Según los proyectos que planteaban realizar, las componentes del grupo variaban, pero siempre eran mujeres que utilizan un lenguaje literario o artístico que era, tanto provocativo como reivindicativo.

⁸⁹ Es relevante destacar el proyecto fotográfico de Carmela García *Imágenes de(l) poder-Cartografía de lo invisible* (2017, IVAM), que toma como punto de partida a Lucía Sánchez Saornil.

Activismo contra el sida

Durante la década de los ochenta, cuando estalla la pandemia del sida, el imaginario colectivo no consideraba que las lesbianas tuvieran relaciones sexuales. Se consideran inexistentes, no-nombradas, difusas e incorpóreas. Esta exclusión se reflejó en la falta de representación de las lesbianas en las campañas de prevención del sida y la ausencia inicial en los catálogos de sexo seguro.

Los hombres homosexuales, sin embargo, al ser considerados el mayor «grupo de riesgo» en la pandemia del sida, se convirtieron en un colectivo altamente corporizado, estereotipado y estigmatizado (Carrascosa & Vila, 2005, p. 54). Este estigma llevó a una reflexión dentro de los colectivos homosexuales sobre la necesidad de su participación activa en la lucha contra el sida, dado que las instituciones médicas y gubernamentales no estaban asumiendo suficientemente esa responsabilidad durante la década de los ochenta.

En 1987, cuando más de mil personas ya estaban contagiadas y moralmente condenadas por la sociedad, el movimiento gay del Estado español reacciona (Gil, 2011, pp. 183-184). A pesar de que gran parte de las organizaciones de lesbianas cedieron la lucha contra el sida a los Comités Anti-Sida⁹⁰, LSD asumió en la década de los noventa esta causa como objetivo central en su lucha. Tanto la rabia como la urgencia fueron el motivo de los discursos y acciones, no solo de LSD sino también de La Radical Gai. Siguiendo los pasos de ACT UP, se movilizaron y establecieron redes para denunciar la inacción no solo de instituciones sino también de grupos gays.

Con el objetivo de visibilizar las prácticas sexuales lesbianas y denunciar la negligencia de las instituciones, así como la carencia de protocolos médicos e investigaciones específicas sobre la salud de las mujeres, las integrantes de LSD se embarcaron en campañas y talleres de información. Su enfoque se centró en promover prácticas sexuales seguras para prevenir el contagio de enfermedades de transmisión sexual. En este contexto, destaca intervención de LSD en 1992, cuando publicaron un artículo sobre el sida en el fanzine de La Radical Gai (LRG), *De un plumazo*. Esta fue la primera acción del colectivo en este ámbito, marcando el inicio de su labor de difusión de información sobre el ejercicio responsable de las prácticas sexuales habituales entre lesbianas.

⁹⁰ Téngase en cuenta que una parte de los grupos LGTB consideraron que era mejor evitar a toda costa relacionar la enfermedad con los homosexuales, para evitar una mayor estigmatización sobre la comunidad gay.

Carrascosa y Vila (2005, p. 54) describen los talleres de sexo seguro que realizaba LSD como verdaderos espacios de discusión política (sexual). El primer taller informativo tuvo lugar en diciembre de 1993 en Madrid durante las Jornadas Feministas Estatales (COFEE, *Juntas y a por todas*)⁹¹, donde distribuyeron una guía llamada “Sexo seguro, caliente, bollero”. Este taller marcó el inicio de una serie de acciones informativas en las que se abordó la vinculación de las prácticas sexuales entre lesbianas con la posibilidad de transmisión del VIH.

Un flyer de La Radical Gai dirigido a la población lésbica indicaba: «¡Así es la vida!: protege tu amor del sida: utiliza cuadrados de látex, sobre todo durante la regla. Alguien tendrá que hacer la prevención: el amor radical, en lucha contra el sida.» [Fig.7].



Fig. 7. LRG (1997?) Flyer *¡Así es la vida!: protege tu amor del sida*

Fefa Vila indica al respecto de estas jornadas que, a pesar de recibir un silencio oficial por parte de las organizadoras, calcula que asistieron aproximadamente trescientas mujeres, de entre dieciocho y treinta años:

(...) Fue una reflexión colectiva consistente en hablar de prácticas sexuales como prácticas que informan nuestra vida personal, pero que también informan las posibilidades de vida y muerte, y de negociación continuada de nuestra representación como sujetos sexuales, pero como sujetos sexuales políticos, y no como sujetos sexuales privados (Trujillo & Expósito, 2004, p. 164).

En el ámbito de la denuncia y la visibilización, LSD, en colaboración con LRG, emprendió una serie de acciones para hacer frente a la homofobia. Las besadas colectivas se destacaron entre estas acciones, siendo una de ellas registrada en vídeo en junio de 1992 frente a la antigua sede de la Dirección General de

⁹¹ Nótese que, tanto en (Trujillo & Expósito, 2004, p. 164) como en (Vila & Llamas, 1997, p. 220), se indica que las jornadas tuvieron lugar en 1994. No obstante, el taller impartido por LSD recibe el nombre de *Lesbianismo y sida* y se realiza en diciembre de 1993 según (Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español, 1993, p. 206). Por otra parte, la tesis doctoral de Diego Marchante (2015, p. 101) indica que el taller se llama: *Sexo seguro y bollero*.

Seguridad en la Puerta del Sol de Madrid. Esta protesta surgió como respuesta a la detención de dos mujeres por besarse en el espacio público. La prensa que se hizo eco en aquel momento indicó:

(...) En ambos grupos no se andan con paños calientes frente a la intolerancia. Si los dueños de un bar les dan un toque por besarse en el local, regresan al lugar un grupo nutrido y organizan una *besada*. Y ante las agresiones, proponen la denuncia hasta las últimas consecuencias (Llovet, 1995).

Además, LSD llevó a cabo acciones en las calles como parte del activismo contra el sida que se intensificó desde 1988 con la proclamación del 1 de diciembre como Día Internacional contra el Sida por la Organización Mundial de la Salud. Carrascosa y Vila (2005, pp. 54-55) relatan que, en una ocasión, a semejanza de otros colectivos internacionales, utilizaron silbatos y banderas, pintaron sus cuerpos con las siglas VIH en el suelo, y trataron de boicotear la contramanifestación de un grupo de jóvenes católicos que sostenían carteles con lemas como "La castidad es la solución".

LSD se sumó a las concentraciones de protesta organizadas por LRG frente al Ministerio de Sanidad en Madrid. Aunque, según Fefa Vila (2022), al principio de la década de los noventa, estas concentraciones atraían a muy poca gente, las acciones eran impactantes, incluyendo la representación simbólica de la muerte en el suelo, como se evidencia en las fotografías que forman parte del archivo del MNCARS.



Fig. 8. Acción en la Puerta de Sol realizada por La Radical Gai y LSD el 1º de diciembre de 1993. Fotografía de Andrés Senra. *¿Archivo queer?* del MNCARS

En 1995 el lema empleado en el Día Internacional contra el Sida fue: "Soy lesbiana sexualmente activa. Hago sexo seguro, lucho contra el sida" (Vila & Llamas, 1997, p. 220). Esta campaña destacó por prescindir de imágenes y en su lugar presentar un texto a modo de decálogo, inscrito en un triángulo en blanco y negro. Este

enfoque contrastaba fuertemente con las campañas institucionales y buscaba llenar el vacío iconográfico dejado por estas:

(...) Un texto a modo de decálogo que se arrojó frente al vacío iconográfico que dejaba las campañas institucionales. En esta ocasión no es una imagen lo que se muestra, pues la imagen les fue ya arrebatada. Es un texto, palabras en primera persona sin remilgos para ofrecer información, coherencia y un claro posicionamiento político y social ante esta grave situación (del Río Almagro & Baya Gallego, 2013, p. 86).



Fig. 9. LSD (1995) Fanzine *Non Grata* (1995)

Además de sus acciones a nivel local, LSD y La Radical Gai no solamente establecerán vínculos afectivos con grupos que se desarrollan en su propia ciudad, sino que trazan redes con colectivos internacionales en EE. UU., Inglaterra y Francia como Queer Nation, Lesbian Avengers Outrage, Women's Art Coalition o las ACT-UP. Estas iniciativas políticas y culturales, con un enfoque de acción directa, jugaron un papel crucial en la lucha contra la pandemia, especialmente en Estados Unidos y Gran Bretaña. Entre los grupos internacionales influyentes se encontraban, además de ACT UP y las anteriormente nombradas, Testing the Limits, WAC, Guerrilla Girls, etc.

ACT UP

El nacimiento de ACT UP en Nueva York en 1987 marcó un hito en la lucha contra el sida, siendo una respuesta contundente a las políticas estatales que, en ese momento, parecían insuficientes para abordar la crisis sanitaria. ACT UP constituye las siglas de AIDS Coalition To Unleash Power [Coalición del sida para desatar al poder], aunque también se puede entender “Act up” como la expresión coloquial de “portarse mal”.

Su movilización en las calles no solo se replicó en diversos estados de Estados Unidos, sino que también trascendió fronteras, extendiéndose a países europeos como Francia y España.

Sus acciones estaban centradas en visibilizar aquellos grupos que eran especialmente vulnerables como los niños enfermos de sida, las personas sin hogar o la población carcelaria. Estas manifestaciones tenían como blanco instituciones que bloqueaban el avance hacia una solución médica, desde hospitales hasta la Federal Drug Administration (FDA), e incluso frente a lugares emblemáticos como la Casa Blanca o Wall Street.

No sólo era importante la voluntad política sino una inversión económica dedicada a la investigación del virus. En un sistema sanitario estadounidense privatizado y subordinado a la industria farmacéutica, el colectivo demandaba tratamientos accesibles, una exigencia de gran relevancia dada la propagación incontrolada de la enfermedad, especialmente en la comunidad homosexual. La presión ejercida por ACT UP llevó a un cambio significativo en el paradigma de desarrollo y aprobación de fármacos por parte de la FDA, acelerando el proceso de aprobación del primer fármaco antirretroviral, la AZT (Zidovudina).

Desde el ámbito académico, el activismo de ACT UP se vio respaldado y teorizado a partir de sus acciones. Algunos de los propios integrantes del grupo tenían vínculos con la Universidad, convirtiendo el activismo político en un espacio para la construcción de teoría, según la activista Deborah Gould (Mansilla, 2018). De esta forma, ACT UP encarnaba la cultura *queer* que la academia empezaba a teorizar. Además del respaldo académico, diversos artistas contribuyeron a la visibilidad del movimiento a través de su producción artística, como Keith Haring, David Wojnarowicz, Felix Gonzalez-Torres, Pedro Lemebel y otros muchos. También se organizó apoyo económico mediante donaciones y subastas que permitieron recaudar fondos para la causa.

ACT UP fue un pionero en la táctica del *outing*, que consistía en sacar públicamente del armario a personas, especialmente a aquellas que contribuían a estigmatizar al colectivo LGTB. Esta práctica coincidió con el deseo de los

colectivos LGTB de abandonar un papel pasivo en la dialéctica de la injuria que se había consolidado con la pandemia del sida (Vélez-Pellegrini, 2009, p. 59). El outing se utilizó como una respuesta política de la comunidad ante cualquier manifestación individual de auto-odio que contribuyera a la desvalorización del colectivo.

De esta forma, cualquiera que fuera homosexual y participara o fomentase imágenes desvalorizadas del colectivo, se enfrentaba a una respuesta política de la comunidad. Esta práctica ha sido considerada muy controvertida puesto que va en contra del ejercicio de las libertades individuales forzar a una persona a confesar en público su orientación sexual.

La influencia de ACT UP fue tan destacada que los miembros de los grupos de La Radical Gai y LSD se plantearon crear un ACT UP Madrid, al igual que se había creado ACT UP París y ACT UP Barcelona (1991). Sin embargo, la decisión de no fundar ACT UP Madrid se contextualiza en el año 1992 en España, marcado por los Juegos Olímpicos en Barcelona, la Expo en Sevilla y la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América. Este contexto generó una discusión política sobre el colonialismo, llevando a la conclusión de que distanciarse de ACT UP equivaldría a distanciarse de la idea anglosajona de 'lo colonial'. Esta reflexión política ha sido interpretada en la actualidad por Fefa Vila (2022), como un debate postcolonial en el que se considera el impacto simbólico y político de las decisiones tomadas en ese momento histórico.

Queer Nation

Durante la década de 1990, la inacción del Gobierno de EE. UU. frente a la crisis del sida y la creciente estigmatización homofóbica de los cuerpos y las prácticas sexuales disidentes propiciaron en un aumento de las agresiones dirigidas al colectivo LGTB. Un acontecimiento emblemático que ilustra esta hostilidad fue el atentado con bomba ocurrido el 28 de abril de 1990 en el bar gay Uncle Charlie's, ubicado en Greenwich Village. Como consecuencia de este acto se organizó una protesta inmediata organizada por Queer Nation, que surge en marzo de 1990 en Nueva York como escisión de ACT UP. Queer Nation nace precisamente, por la escalada de violencia homófoba y lesbófoba, ante la cual no actuaban ni los gobiernos ni los cuerpos de seguridad.

Queer Nation utilizó el travestismo y el drag como herramientas para llevar a cabo sus acciones. Estas manifestaciones estaban impregnadas de humor y rabia, con la intención de desconcertar, aterrorizar y fascinar simultáneamente. Un ejemplo notable de estas acciones es la convocatoria denominada "Night Out", en la cual el grupo visitaba en masa bares dirigidos a un público heterosexual pero que habían sido escenarios de violencia homofóbica.

Lesbian Avengers

La década de 1990 presenció la participación activa de mujeres feministas lesbianas en grupos como ACT UP y Queer Nation, aunque sus representaciones y demandas específicas a menudo quedaban en un segundo plano. Es importante destacar que, en aquel entonces, grupos como ACT UP seguían la agenda feminista de las décadas de 1970 y 1980, centrada en cuestiones como el aborto y el divorcio. En este contexto, surgieron colectivos exclusivos de activistas lesbianas, entre los que se encuentran Lesbian Avengers, GANG y Fierce Pussy, siendo estos últimos grupos específicos de artistas lesbianas.

GANG incluía a miembros notables como Zoe Leonard, Loring McAlpin, Adam Rolston, Holly Hughes, Suzanne Wright, entre otras. Fierce Pussy, también conformado por artistas lesbianas, contaba con la participación de Zoe Leonard, Suzanne Wright y Nancy Brody, siendo Leonard una de las fundadoras. Con el tiempo, se unieron más artistas a este colectivo, como Joy Episalla, Carrie Yamaoka, Pam Brandt y Alison Froling.

Por otro lado, Lesbian Avengers⁹² se fundó en Nueva York en 1992 como un grupo de acción directa, cuyo propósito estaba centrado en cuestiones relativas a la supervivencia y la visibilidad lésbica. En 1993 Lesbian Avengers organizó en Nueva York la primera marcha bollera (Dyke March). La Dyke March ha sido importante por considerarse un punto de encuentro de lesbianas que aspiran a la visibilidad y el apoyo en su lucha contra la homofobia y sexismo.

El impacto de Lesbian Avengers se extendió más allá de Nueva York, con la creación de grupos en San Francisco, Denver y a nivel internacional en ciudades de Canadá, Europa y Australia, siendo el de Londres uno de los más destacados. Este grupo londinense, compuesto en parte por exmiembros de OutRage!, se convirtió en un referente para los colectivos queer españoles, como se evidencia en el fanzine *Non Grata*, que relata una acción contra la Ley de Extranjería británica en septiembre de 1994:

(...) Septiembre 1994; aeropuerto internacional de Heathrow. En protesta contra la ley de inmigración británica antilesbiana, las Lesbian Avengers organizaron su primera gran acción. Unas doce Lesbian Avengers hicieron como si llegaran del extranjero, recibidas con besos y abrazos por sus parejas. Otras Lesbian Avengers, mientras tanto, informaban a l*s turistas que las parejas de lesbianas británicas procedentes de fuera de la Unión Europea se exponían a discriminación y

⁹² Entre las activistas fundadoras de Lesbian Avengers destacan: Ana María Simo, Maxine Wolfe, Anne-Christine d'Adesky, Anne Maguire, Marie Honan y Sarah Schulman, quien ha hablado sobre su experiencia en el grupo en el libro *My American History* (1994).

deportación, siendo las relaciones lésbicas inválidas como base para obtener el permiso de residencia. Las Lesbian Avengers utilizaron esta acción para lanzar una campaña de petición de derechos de inmigración totales e iguales para lesbianas y gais (LSD, 1994).

Existe una significativa referencia de The Lesbian Avengers sobre LSD que se hace patente en los fanzines *Non Grata*, donde LSD adopta el icono de la bomba utilizado por The Lesbian Avengers para numerar las páginas del fanzine. Este gesto no solo refleja una conexión simbólica entre ambos grupos, sino que también indica una solidaridad y un intercambio cultural entre los colectivos queer. La utilización compartida de símbolos y estilos visuales sugiere una colaboración y una inspiración mutua, destacando la importancia de la influencia entre los movimientos activistas durante este período.



Fig. 10. Carrie Moyer (s.f.) *The Lesbian Avengers'Logo*

El fanzine como medio de expresión queer

Los fanzines han emergido como una poderosa herramienta para los grupos feministas y queer, como ACT UP o The Lesbian Avengers, ofreciendo un medio de difusión de ideas y la creación de conexiones con otros colectivos afines. Esta práctica, enraizada en la cultura Do It Yourself (DIY), se nutre de movimientos políticos y sociales como el anarquismo, punk, así como de los movimientos LGTB y feministas.

El enfoque feminista en los fanzines se basa en la noción de "lo colectivo y lo transdisciplinar", una herencia del movimiento punk y pospunk de las décadas de

1970 y 1980, así como del movimiento Riot Grrrrl⁹³ de los años noventa. El mensaje central de este último movimiento, "si no te gusta lo que hay a tu alrededor, hazlo tú misma", inspira a activistas y artistas a buscar la autonomía, sin depender de grandes infraestructuras o presupuestos, fomentando una estética low-fi que empodere a las mujeres.

En España, durante los noventa, grupos como LSD, LRG, y Erreakzioa-Reacción adoptaron principios del DIY y fueron fuertemente influenciados por el movimiento Riot Grrrrl. La revista *Non Grata* de LSD destaca como un ejemplo de este enfoque. Abordó temas como la visibilidadlésbica, LGTB-fobia, prevención del sida, el movimiento insumiso, el rechazo a las olimpiadas de Barcelona'92 y la situación internacional del colectivo LGTB. Además, examinó las repercusiones de la Ley de Parejas de Hecho en la década de 1990.

Erreakzioa-Reacción⁹⁴, otro colectivo clave en la producción de fanzines, surgió en 1994 en Euskadi desarrollando prácticas artísticas, teóricas y activistas feministas. Este colectivo buscaba equilibrar lo teórico/político con un lenguaje artístico crítico, reconociendo la importancia de la imagen y la práctica artística en la expansión de los discursos feministas. Realizaron diversas iniciativas para visibilizar las contribuciones de artistas, incluyendo conferencias, seminarios, exposiciones, producción de vídeos y la publicación de diez fanzines entre 1994 y 2000, que incluyeron la publicación de textos cuya traducción al castellano era inédita⁹⁵. Erreakzioa se consolidó como un colectivo relevante en la intersección del arte y el feminismo, abordando la discriminación de género en el ámbito artístico y cultural.

Los seminarios organizados por Erreakzioa-Reacción en Arteleku fueron igualmente fundamentales, abordando corrientes críticas en el contexto de los estudios de género y la práctica artística. Estos eventos, como *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales* (1997) y *Mutaciones del*

⁹³ Recientemente, la editorial Contra ha lanzado el libro *Las chicas al frente. La verdadera historia de la revolución Riot Grrrrl* (2023) de Sara Marcus en castellano. Este texto ofrece una crónica detallada de la historia del movimiento Riot Grrrrl, que surgió en la década de los noventa en Estados Unidos. En este período, cuando parecía que el movimiento feminista había perdido fuerza, surge una nueva generación de mujeres a través del Riot Grrrrl, demostrando lo contrario.

⁹⁴ Formado por Azucena Vieites, Estíbaliz Sádaba y Yolanda de los Bueys. El nombre del grupo se apropia del libro de Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991), reflejando la preocupación por una reacción negativa ante los avances feministas.

⁹⁵ Un ejemplo destacado la publicación del texto de Patrick (Pat) Califia *Las construcciones del cuerpo femenino* que aborda las dinámicas sadomasoquistas desde una perspectiva feminista-lesbiana. Dicho tratado aborda el controvertido discurso que prevalece en aquel momento en ciertos círculos feministas, concerniente a la pornografía y las prácticas sexuales.

feminismo: genealogías y prácticas artísticas (2005), contribuyeron significativamente a la construcción de un discurso feminista crítico en España.

Cabe señalar que Erreakzioa-Reacción es un colectivo activista que se centra en la lucha feminista. Así y todo, cabe preguntarse al igual que se plantea Buxán Bran, qué sería del ideario queer, gay o lésbico sin el feminismo. De hecho, para el número 3 del fanzine *Non Grata* (1998) colaboran las miembros de Erreakzioa. Una de sus integrantes, Azucena Vieites, tiene un corpus de trabajo que está fuertemente vinculado a la cultura lésbica y la producción de fanzines.

Azucena Vieites adopta la ética "hazlo tú mismo" (DIY) en su producción artística, fusionando elementos como texto, materiales, contenido, técnica y montaje expositivo en una amalgama que evoca el espíritu del fanzine. Sus extensas instalaciones incorporan fotocopias, textos y otros objetos, promoviendo la autogestión en la producción artística.



Fig. 11. Azucena Vieites (1998) Contraportada del fanzine *Non Grata*, nº3

La obra de Vieites ha sido mostrada en exposiciones de gran relevancia cuya programación ha estado centrada en cuestiones de género, tanto desde perspectivas feministas como *queer*. En este sentido, destaca su participación en la exposición colectiva *Transgenéric@s* (1998)⁹⁶ donde ofrece un conjunto de imágenes, con múltiples referencias culturales, musicales, pero también deportivas del mundo lésbico.

⁹⁶ Véase el capítulo I de esta tesis

En 2009 participa en la exposición *En todas partes* (CGAC, Juan Vicente Aliaga) con un conjunto de dibujos que estaban influenciados por formas culturales creadas por lesbianas. Un ejemplo representativo es la imagen *Elastica Album Sleeve*, datada en 1995, la cual hace alusión a la portada del álbum de la banda británica *Elastica* de música post-rock. En la exposición *Genealogías feministas* (2013, MUSAC, Aliaga y Mayayo) Vieites mostró tres serigrafías *Elastica. Album Sleeve* (1995); *Shakespeare Sister, Hormonally Yours* (2004) y *Peaches* (2004). Se puede apreciar en estas propuestas la vinculación que tiene la artista con las subculturas musicales, el comportamiento y la estética punk, del que se puede vislumbrar una forma de representar el lesbianismo que escapa de los parámetros convencionales.

VI

Bollos (1996):

Cabello/Carceller y la performatividad

Introducción

Históricamente, las subjetividades queer han enfrentado una férrea presión social destinada a forzar su conformidad con las normas heterosexuales predominantes. Esta presión se ha manifestado de diversas formas, desde la culpabilización hasta la vergüenza y el insulto. No obstante, la comunidad LGTB ha respondido a este desafío con estrategias de apropiación y resignificación de términos ofensivos y símbolos cargados de connotaciones discriminatorias.

Un ejemplo paradigmático de esta resistencia es la reapropiación del triángulo rosa invertido, inicialmente utilizado por los nazis como una marca para identificar a personas homosexuales durante la Segunda Guerra Mundial. Grupos como ACT UP, han transformado su significado, erigiéndolo como un emblema de lucha contra la discriminación.

Así pues, la apropiación de la palabra injuriosa es también una táctica muy común, que busca liberar la carga moral contenida en el insulto, logrando este efecto a través de la identificación del término injurioso como parte de su propia identidad. Un ejemplo paradigmático de esta estrategia es la propia evolución del término "queer", el cual inicialmente fue utilizado como arma arrojada, pero posteriormente fue reapropiado y asumido como una identidad propia por la comunidad queer. Esta apropiación implica una reconfiguración del término desde una perspectiva de empoderamiento, subvirtiendo así su carga original negativa.

En la práctica artística se encuentran numerosos ejemplos de trabajos que subvierten el término injurioso. Ya en 1974 y 1975, Barbara Hammer, pionera en el cine experimental queer, creó dos obras fundamentales en su carrera: los vídeos "*Dyketactics*" y "*Superdyke*". Estas películas Super-8, mencionados en los capítulos III y VII, son notables por la elección del término "dyke" en lugar de "lesbian" en sus títulos. Según Juan Vicente Aliaga (2023, p. 185), Hammer adoptó conscientemente este término, previamente utilizado de manera peyorativa, con la intención de empoderarlo lingüísticamente y redefinir su significado, alejándolo del estigma original. Este acto desafiante refleja la voluntad de Hammer de transformar la narrativa cultural sobre la identidad LGBT.

Unos años más tarde, también en el contexto estadounidense, el dúo David McDermott y Peter McGough realizan la pintura *A friend of Dorothy, 1943* (1986). Esta presenta una letanía de términos despectivos contra los hombres homosexuales como 'Cocksucker', 'fairy', 'faggot', 'pansy', 'Nellie', 'Queen' y 'Queer'. La expresión del título *A friend of Dorothy*, en alusión a la película *El Mago de Oz* (1939), hace referencia al término empleado en EE. UU. para que los homosexuales se pudieran reconocer entre sí de forma codificada. Los insultos que aparecen en la imagen de McDermott y McGough están organizados intencionalmente de manera impredecible, se cruzan y desvían, creando una representación visual de la complejidad de la identidad LGTB. De esta forma, los artistas continúan la línea de trabajo para reapropiarse y redefinir el lenguaje, convirtiendo la adversidad en una fuente de fortaleza y orgullo.



Fig. 1. David McDermott y Peter McGough (1986) *A friend of Dorothy, 1943*

Bollos: La performatividad del lenguaje

En la década de los noventa, el panorama artístico en el Estado español presenció la emergencia de artistas y colectivos que adoptaron estrategias para desafiar y subvertir las normas sociales, particularmente en relación con la diversidad sexual y de género. Las activistas y artistas se sumaron a la estrategia de la apropiación del insulto como herramienta de confrontar la discriminación a través de la expresión artística.

El caso Wanninkhof, analizado en el capítulo III, ilustra las tensiones y discriminaciones que caracterizaban a la sociedad española en la década de los noventa, donde la homofobia se encontraba arraigada de manera profunda. Las agresiones verbales y las discriminaciones que enfrentaba el colectivo LGTB en ese período no resultan sorprendentes dada la hostilidad que imperaba en la época. Este clima de homofobia se evidencia de manera palpable en situaciones cotidianas, como la que vivieron Cabello/Carceller al intentar reservar una habitación de hotel en Sevilla para asistir a la exposición *100%*, comisariada por Mar Villaespesa en 1993:

Sevilla, 1993. Queremos ver la exposición *100%*. Llegamos a la ciudad y buscamos un hotel céntrico de tipo medio.

- ¿Tienen habitaciones dobles para esta noche?
- ¿Para esta noche? Sí. Déjenme un DNI, por favor.
- Queremos habitación con cama doble.

El recepcionista levanta la cabeza del mostrador y nos mira de arriba a abajo.

Silencio.

- No nos quedan habitaciones, señoritas.

- ¿Cómo dice?

- Le digo que no nos quedan habitaciones para esta noche.

Hay cuestiones «contextuales» que no se olvidan... Hoy quizás puedan servirnos como un dato interesante que nos permita acercarnos, aunque sea desde la perspectiva «contaminada» de quienes aquí escribimos, a una realidad social directamente conectada con el tema que nos ocupa (Cabello/Carceller, 2005, p. 303).

El relato de Cabello/Carceller no solo documenta una experiencia personal, sino que también sirve como un testimonio revelador de la realidad social de la época. Las "cuestiones contextuales" mencionadas en el texto, aunque enmarcadas desde la perspectiva subjetiva de quienes escriben, ofrecen una visión esclarecedora de las barreras y prejuicios que marcaban el entorno social de aquel momento.

La experiencia de Cabello/Carceller en el hotel se alinea de manera coherente con la narrativa más amplia que presentaron durante la conferencia *El asalto a la teoría* en Santiago de Chile en 2013. Las artistas destacaron cómo, al ser objeto de desprecio e injurias, optaron por dar una respuesta activista. En sintonía con las tácticas empleadas por los grupos queer a finales de los años ochenta y principios de los noventa, se embarcaron en una estrategia de reapropiación del insulto. Esta táctica se inserta en el contexto del activismo queer, cuya misión es confrontar y dismantelar normas y prejuicios sociales a través de medios discursivos y artísticos.

De esta resistencia surge la videoacción de tres minutos *Bollos* (1996). La obra no solo constituye una redefinición del significado de un término peyorativo, transformándolo en una afirmación de identidad y empoderamiento, sino que también desafía las normas lingüísticas y sociales establecidas.

En la mencionada conferencia, las artistas resaltaron que aquellos que las insultaban, al ver la obra, pretendían desconocer el término "bollera". Este fenómeno refuerza la importancia de la estrategia de reapropiación, ya que no solo desafía la violencia verbal, sino que también confronta la negación deliberada de una homofobia subyacente. Estas narrativas revelan la importancia de las experiencias personales como puntos de conexión con las realidades sociales y políticas más amplias que influyen en la producción y recepción del arte queer.

Bollos invita a reflexionar sobre el concepto de la performatividad del lenguaje y de las implicaciones que tiene en la expresión de la identidad a través los diferentes usos lingüísticos. El origen de este vídeo tiene su punto de partida con la llegada de la teoría queer a España y coincide con un momento marcado por la marginalidad, el castigo y la muerte relacionados con el VIH/sida en la comunidad LGTB, incluso entre figuras públicas. La crítica Irina Mutt señala que este proyecto nace poco después de la muerte de Freddie Mercury y el mismo año en que fallece Felix Gonzalez-Torres, lo que refleja las condiciones en las que se abordaban estos temas en esa época (2016, p. 136).

La secuencia de imágenes de *Bollos* (1996) inicia con un primer plano que captura a las dos artistas, masticando un bollo de nata cada una. Enfocan su atención en el alimento, lo muerden y luego dirigen la mirada hacia la cámara. Las manos, siempre en alto, sostienen los bollos, que apenas dejan de estar presentes en pantalla. La imagen, simétrica, revela la mitad del rostro de cada autora, posicionadas hombro contra hombro, enfrentándose al espectador/a.



Fig. 2. Cabello/Carceller (1996) *Bollos*

Este vídeo, desprovisto de sonido, resalta mediante su ausencia un insulto presente únicamente en el título de la obra y en el doble sentido que adquiere el alimento que es ingerido.

Esta videoacción se convierte en un acto de resistencia subversiva, que desafía las connotaciones negativas asociadas al término "bollera". Al emplear el mismo lenguaje visual que el espectador utiliza para referirse a ellas, buscan cuestionar las percepciones negativas asociadas a la identidad que el insulto pretende etiquetar.

Por esta razón, Manuel Segade (2017, p. 274) califica esta acción como la pieza de Cabello/Carceller más militante. Se presentan como bolleras, desafiando esta categoría encarnándola de forma literal y mirando de frente a la cámara con intención de interpelar y enfrentarse al espectador mediante la mirada. Este vídeo da lugar a cuestionamientos sobre las dinámicas de poder en las relaciones sociales, la autoridad para imponer etiquetas despectivas, y la posterior negación de estas identidades como realidades válidas (Manen, 2015, p. 62).

Se trata de un vídeo mudo que constantemente hace referencia a las palabras. Según Puche (2005, pp. 197-198), al masticar los bollos, las artistas no solo saborean la comida, sino que también ingieren simbólicamente la carga moral asociada a la palabra "bollo" y las implicaciones negativas asociadas al término. Alba Braza (2010) habla de la acción de ingerir la palabra como idea de transformación del lenguaje a través de su ingestión y pone en evidencia el hecho de que el término "bollo" tiene una acepción patologizadora y, sin embargo, tiene buen sabor, lo que sugiere una reinterpretación simbólica de esta palabra.

Al igual que *Bollos* (1996), en el contexto español, en Estados Unidos, el colectivo Fierce Pussy emprendió el proyecto *List Posters* (1991), una iniciativa que buscaba reapropiarse del lenguaje despectivo, transformándolo en una afirmación de su identidad colectiva. Activo hasta 1995, este colectivo, compuesto, entre otras, por Joy Episalla, Zoe Leonard, Carrie Yamaoka y Suzanne Wright, surgió en un momento en el que el discurso de odio y las políticas represivas hacia la comunidad homosexual se intensificaban. Este período estuvo marcado por la manipulación política para fomentar el rechazo y la marginación de las personas afectadas por el VIH.

Las intervenciones de Fierce Pussy se centraron en el espacio público de Nueva York, donde a pesar de contar con recursos limitados diseñaron, entre otras cosas, carteles para ser pegados y distribuidos. Estos carteles presentaban listas de insultos más comunes en inglés dirigidos a las lesbianas, como "lezzie", "butch", "pervert", "girlfriend", "bulldagger", "sister", "dyke", "stonebutch", "androgynne",

"femme", "tomboy", "sapphic", "deviant", "feminist", "amazon", "mannish", "muffdiver", "queer", "lesbian", entre otros. Estas listas concluían con la afirmación "AND PROUD!", convirtiendo los insultos en una expresión de orgullo.

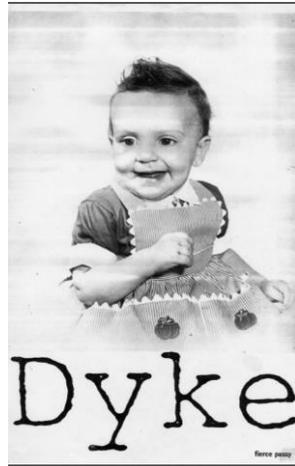
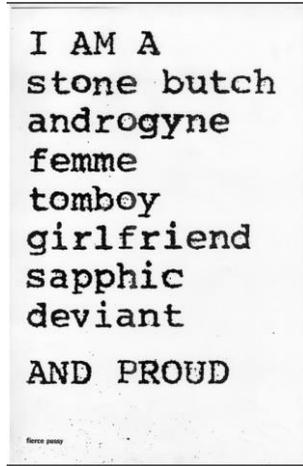


Fig. 3. Fierce Pussy (1991) *List Posters*

Fig. 4. Fierce Pussy (1991) *Family Pictures and Found Photos*

En otro proyecto de Fierce Pussy realizado también en 1991, *Family Pictures and Found Photos*, distribuían carteles que incluían la imagen de un bebé, a menudo de alguna activista del colectivo, acompañada de palabras como "dyke", "lesbian", "muffdiver", "lover of women", e incluso la frase "encuentre la bollera en esta foto". Este enfoque destacaba el poder omnipresente del heterosexismo en la sociedad, especialmente en la vida de niños y niñas cuyas trayectorias estaban culturalmente predeterminadas para cumplir con las expectativas de género hegemónicas.

Los carteles diseñados y diseminados por Fierce Pussy estaban dirigidos tanto a la sociedad heterosexista como a la comunidad gay, señalando la falta de colaboración de algunos gays en la emancipación de las lesbianas, quienes a veces caían en la misoginia al igual que los hombres heterosexuales.

Por otro lado, cabe destacar la aportación de Catherine Opie la cual se describe a sí misma como una "fotógrafa documental social retorcida". Durante la década de 1990, Opie fotografió los círculos de la cultura leather de la comunidad gay, lesbiana y transgénero en Los Ángeles. Un ejemplo significativo de su trabajo es la fotografía titulada *Self-Portrait/Pervert* (1994). En esta imagen, Opie se autorretrata frente a la cámara, cubriendo su rostro con una balacava de cuero negro, una referencia clara a la estética S/M. Además, lleva agujas hipodérmicas

en los brazos y la palabra “pervert” grabada en su pecho, aun ensangrentado. De esta forma, encarna el insulto proferido por los sectores más conservadores.

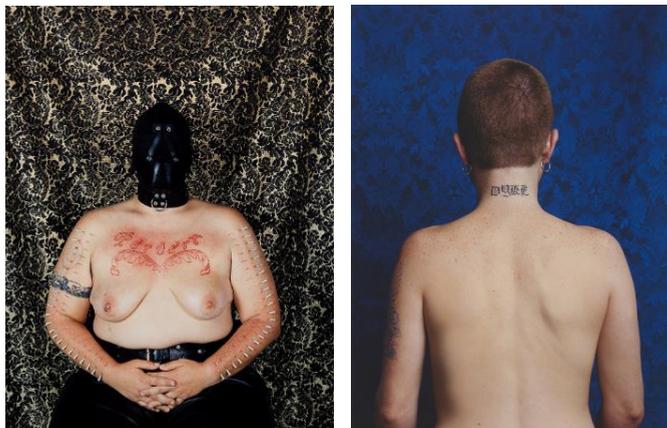


Fig. 5. Catherine Opie (1994) *Self-Portrait/Pervert*

Fig. 6. Catherine Opie (1993) *Dyke*

Una década después, en *Self-Portrait/Nursing* (2004), Opie se retrata amamantando a su hijo Oliver, revelando la cicatriz de la palabra “pervert”, ahora prácticamente invisible. Este cambio visual a lo largo del tiempo subraya la evolución de Opie y su resistencia frente a los discursos conservadores sobre la definición de la familia. Otra imagen incluida en la serie *Retratos* (1993-1996) es *Dyke* (1993). En esta fotografía aparece una mujer de espaldas, con el pelo rapado y en el centro de la fotografía la palabra “dyke” tatuada en la nuca.

A pesar de los avances en la aceptación y visibilidad de la diversidad sexual y de género, las cuestiones relacionadas con el lenguaje y la lucha contra la discriminación persisten en la actualidad. En el contexto español, a principios de la década de los dos mil, el colectivo artístico O.R.G.I.A ilustró la portada del libro *Lesbianas. Discursos y Representaciones* (Platero, 2008b) con dibujos de rostros acompañados de etiquetas que reflejaban términos insultantes hacia las lesbianas: “Bollera, tríbada, borracha, sáfica, perversa, marimacho, pecadora, camionera, tortillera, invertida, chicozo, fricticie, urniga, mala, virago...”. Esta representación gráfica evidencia que el lenguaje cargado de estigmatización y prejuicios sigue siendo una realidad.

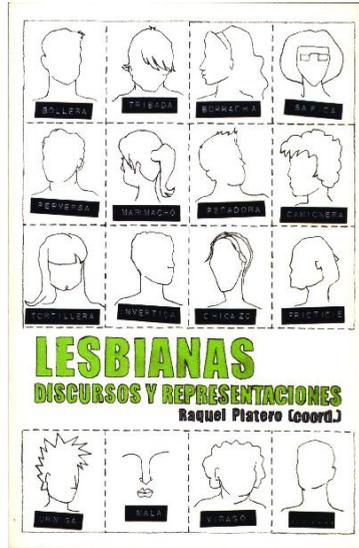


Fig. 7. O.R.G.I.A (2007) Sin título [etiquetas]

Incluso más recientemente, artistas como Carmelo Gabaldón con la instalación en la Universitat Politècnica de València *#SoyMaricón* (2017) y Joaquín Artime con la obra *Maricón* (2017) en Centre El Teular, continúan desafiando y resignificando términos que han sido utilizados como armas de discriminación. Estas intervenciones en el espacio público contribuyen a la construcción de una narrativa más inclusiva y empoderada del colectivo.

El contexto político también influye en esta dinámica. Las políticas conservadoras que han sido implementadas en algunos ayuntamientos del Estado español han generado preocupación al respecto. Este retroceso en los derechos del colectivo LGTBIQ+ ha motivado acciones de resistencia y protesta. Al inicio de este capítulo ya se mencionaba la apropiación del triángulo rosa por parte de colectivos homosexuales. Posteriormente, en el Estado español se subvirtió el símbolo *Gaysper*, originalmente concebido con intención de ridiculizar y menospreciar al colectivo por un partido de ultraderecha durante las elecciones generales de España en 2019. *Gaysper* fue resignificado como un símbolo de orgullo y visibilidad.

La performatividad de Judith Butler y la teoría de los Actos del habla de John L. Austin

Judith Butler, con su influyente obra *El género en disputa* (1990), introduce la teoría de la performatividad, vinculada con los planteamientos de John L. Austin sobre los actos del habla. Esta conexión entre ambas teorías ofrece una

perspectiva innovadora sobre la construcción social del género y la manera en que las palabras no solo describen, sino también ejecutan acciones.

Butler, en su tercer capítulo titulado *Actos corporales subversivos*, desafía la noción del género como esencia, proponiendo en cambio que es una construcción social y un conjunto de acciones reiteradas, que las personas repiten día tras día, y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto del cuerpo. Este conjunto de actos performativos involucra la metalepsis, en el sentido de una expectativa que acaba produciendo el fenómeno que anticipa. El acto performativo se genera por medio de formas de hablar, de actuar, de moverse, de vestirse, etc.

Es importante destacar que, según Butler, no existe un modelo original de género, sino una matriz heteronormativa culturalmente instaurada. La matriz heteronormativa favorece modelos cisgénero, como hombre/mujer, que desde la infancia internalizan y reproducen patrones de género. Butler postula que el género es performativo, una actuación que no puede pausarse, sino que se trata de un juego de expectativas que contribuye a la construcción continua de la identidad. La matriz, en su defensa de modelos hegemónicos, sanciona y excluye a aquellos géneros considerados incoherentes, desviados o ininteligibles.

El planteamiento de la performatividad del género de Butler fue novedoso y revolucionario puesto que desafía la concepción de género como algo fijo y preestablecido, proclamando que todas las personas son seres en construcción. En su obra posterior, *Cuerpos que importan* (1993), Butler matiza el concepto de performatividad, destacando que existe una obligatoriedad en la repetición de unas normas que son ajenas al sujeto y de las que no se puede desprender voluntariamente.

En *Lenguaje, poder e identidad* (1997), aborda la relación entre el lenguaje y la concepción del sujeto según Jacques Lacan, sosteniendo que el lenguaje, como estructura previa al nacimiento de una persona, va a determinar la producción de su subjetividad. Judith Butler también se vio influenciada por las teorías de John L. Austin, adoptando la noción de performatividad y centrándose en los actos perlocucionarios. No obstante, incorporó además las ideas de Jacques Derrida, lo que la llevó a considerar que los actos del habla no deben entenderse como elementos temporales aislados. En su obra, Butler (1993, p. 13) define la performatividad como una práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra, desplegando un enfoque que concuerda con las ideas de Austin.

El filósofo británico John L. Austin es una figura destacada en la filosofía del lenguaje y la teoría del discurso. Sus contribuciones han dejado una marca indeleble en la comprensión de la relación entre el lenguaje y la acción. Concretamente destaca su obra por la teoría que plantea acerca de los actos del habla, cuya relevancia radica en su capacidad para explorar cómo el lenguaje no se limita únicamente a describir la realidad, sino que también posee el poder de generar acciones. A este fenómeno se le conoce como performatividad del lenguaje. Su trascendental obra *Cómo hacer cosas con palabras* [How to Do Things with Words], publicada de manera póstuma en 1962, es la recopilación de las conferencias magistrales que impartió en la Universidad de Harvard en 1955 y las cuales recogen estas ideas.

Austin identifica tres categorías esenciales de actos del habla que desempeñan roles cruciales en la comunicación humana. En primer lugar, los actos locucionarios, que hacen referencia a la acción de producir sonidos o palabras que tienen significado y son coherentes en términos gramaticales. El acto locutivo es el simple hecho de hablar. En segundo lugar, destacan los actos ilocucionarios. En este caso, se emite una oración que tiene intención de afirmar, preguntar, ordenar, o prometer alguna cosa. Este acto indica la intención del hablante. Por último, están los actos perlocucionarios. Estos hacen referencia al efecto o a la consecuencia que tiene el hecho de emitir palabras sobre el receptor/audiencia. Se centra en el estudio de cómo las palabras pueden influir en las emociones, acciones o pensamientos de los demás y del propio emisor.

Es decir, la teoría que plantea Austin permite comprender el lenguaje como una herramienta que tiene poder, no solo de describir, sino de ejecutar acciones y negociar significados en el ámbito comunicativo. Un ejemplo ilustrativo de esta noción es el acto de un juez al dictar una sentencia en un tribunal, en donde la expresión verbal del juez se convierte en el acto mediante el cual la sentencia adquiere un carácter vinculante. En este contexto, se dan las condiciones propias del acto del habla, demostrando cómo las palabras pueden materializar acciones en situaciones específicas.

La obra de Derrida que se entrelaza con las teorías de Austin en el pensamiento de Butler en el artículo *Firma, acontecimiento, contexto*, presente en la publicación *Márgenes de la filosofía*⁹⁷, donde se explora el papel de la firma en la construcción del significado. Teniendo en cuenta la perspectiva derrideana, para que un acto de habla resulte en una respuesta, el acto del habla debe entenderse

⁹⁷ Véase Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, trad. De Carmen González, Cátedra, Madrid, 1998, págs. 347-372 (ed. Orig.: *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972)

como una cadena de iteraciones que va a adquirir fuerza ilocucionaria y perlocucionaria. La visión que aquí se plantea enriquece la comprensión acerca de cómo el lenguaje no solo comunica, sino que también actúa y moldea nuestras percepciones y realidades compartidas.

El gran giro que plantea Butler en *Lenguaje, poder e identidad* (1997), basándose no sólo en la teoría de Austin sino también en la noción de "interpelación" de Althusser, es que la reapropiación de códigos puede evidenciar la fragilidad de las estructuras heteronormativas. Argumenta que los enunciados de sexo y de género tienen un estatuto enunciativo y también performativo, siendo "maricón" o "bollera" invocaciones ritualizadas que generan posiciones de identidad. Butler considera que las mismas reglas que estructuran la significación a través de la injuria, son las mismas que permiten su subversión.

La autora considera que los enunciados de género son enunciados performativos que forman parte de una ritualización de la norma heterosexual, como cuando se anuncia que un recién nacido "es un/a niño/a" o cuando se profieren insultos. La autodenominación y reapropiación de términos injuriosos, como el uso del término "queer", se convierte en estrategia política que desafía el sistema heterocentrado y genera resistencia y confrontación política al subvertir el significado y efecto performativo de dichas palabras. El término queer, que hace referencia a cualquier sexualidad no heterocentrada y que, además supone una crítica del sistema heteronormativo, es arrojado como un insulto y a su vez apropiado por la comunidad de activistas estadounidenses, en un primer momento, en la década de los noventa de la que formaban parte un colectivo muy amplio que no encajaba en la constitución del género hegemónica.

La performatividad de género y la masculinidad en el videoarte lesbo-queer en el contexto español de la década de los noventa y principios de los dos mil

Trabajos de Cabello/Carceller como *Un beso* (1996) o *Bollos* (1996), se erigen como obras singulares y determinantes en la trayectoria de las artistas, marcando un momento fundacional en la producción de un imaginario lésbico propio en el contexto artístico español. La elección del videoarte como medio de expresión por parte de artistas como Cabello/Carceller, así como otras creadoras que forman parte de esta investigación, como Cecilia Barriga, Carmela García, Virginia Villaplana o LSD, no es mera coincidencia. Este fenómeno se vincula con el contexto de los años noventa, cuando se observa un notable aumento en el número de artistas que optan por utilizar el videoarte en su producción.

Este cambio no solo se debe a una evolución en las preferencias individuales de las artistas, sino también a transformaciones significativas en el panorama del arte y en las instituciones culturales. En la década de los noventa, tanto el mercado del arte como las instituciones comenzaron a abrirse a formas artísticas no canónicas del arte. En este sentido, en febrero de 1991 comenzó a emitirse en TVE2 el programa *El arte del vídeo*, dirigido por José Ramón Pérez Ornia. Este programa tenía como objetivo establecer una cartografía y una genealogía del videoarte, recorriendo en catorce capítulos los últimos 25 años de producción de videoarte a nivel internacional, desde la obra pionera de Nam June Paik en 1965, considerada como la primera dentro de este género artístico.

El cambio en la receptividad del medio del videoarte en los años 90 brindó a los y las artistas oportunidades innovadoras para explorar narrativas visuales, experimentar con la temporalidad y desafiar las convenciones artísticas establecidas. Según indica Susana Blas (2007) el papel de las artistas feministas fue fundamental en la constitución del videoarte, ya que desde la década de los sesenta les ofrecía a las mujeres una nueva forma de mirar y de alejarse de una narrativa que llevaba siglos perpetuándose. De hecho, Chris Straayer (1985b) señala que la performance y el vídeo fueron atractivos para las artistas porque estos nuevos medios no tenían una historia de exclusión de las mujeres.

A pesar de la relación no tan casual entre feminismo y videoarte, Susana Blas denuncia que, a menudo, se pasa por alto el papel de las mujeres en la génesis del lenguaje del videoarte. Se ha construido continuamente el mito de que el videoarte nace en manos de dos artistas, Nam June Paik y Wolf Vostell. Pero fueron muchas mujeres en los años 70 y 80 que cambiaron sus estrategias de expresión y los modos de hacer. En la década de los noventa, bajo la influencia de las teorías feministas y queer, colectivos y artistas en el Estado español empezaron a utilizar medios como la fotografía y el vídeo como herramientas de investigación para nuevas formas expresivas en su producción artística.

(...) A partir de los 90 se vive un modelo de expansión de la imagen videográfica, produciéndose una saturación de vídeos que abordaban, mayormente desde ópticas desnaturalizantes, “la cuestión femenina” (Blas, 2005, p. 12).

Aunque aparentemente el periodo que abarca desde la década de los noventa hasta principios del nuevo milenio pueda parecer caótico y desarticulado, «ofrece un corpus de obras de enorme valor; pues no sólo se abordan los asuntos clásicos: el cuerpo, la identidad, la memoria y la subjetividad, sino que los enfoques son plurales: neo-esencialistas, construccionistas, ciberfeministas y recientemente las teorías queer y King» (Blas, 2005, p. 12). De hecho, durante la década de los noventa, en el Estado español van a destacar en el ámbito cultural las prácticas

artísticas que abordan de manera explícita la representación crítica de las relaciones lésbicas y su caracterización sociomediática.

Por su parte, Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo (2015, p. 715) han considerado adecuado diferenciar entre dos tipos de producción: las que continúan con la tradición cercana al vídeo independiente, experimental y la práctica fílmica feminista y las que utilizan el vídeo como un medio más entre otros. Dentro del primer grupo destacan proyectos videográficos como *Encuentro entre dos reinas* (1989-1991) de Cecilia Barriga o *Retroalimentacion LSD* (1998) de Virginia Villaplana. En cambio, en el segundo grupo se podría clasificar la obra *Vídeo nº2* (1999) de Carmela García o *Bollos* (1996) y *Un beso* (1996) de Cabello/Carceller.

Un beso (1996)

Del vídeo *Un beso* (1996) se puede extraer una relectura desde el punto de vista de la crisis del sida⁹⁸ y de explorar y cuestionar las barreras impuestas al contagio en este contexto. Como se ha visto en el capítulo II y V, a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa el mundo estaba profundamente afectado por la crisis del sida. Durante este tiempo, artistas y activistas se embarcaron en numerosos proyectos que desafiaron la estigmatización y el miedo asociados con la transmisión del VIH.



Fig. 8. Cabello/Carceller (1996) *Un beso*

⁹⁸ Cabello/Carceller ya abordaron esta cuestión con la serie fotográfica *Acércate, deséame, ámame sí... pero cállate* en la exposición colectiva *Pensar la sida* (1996), (Pepe Miralles, Espai d'Art A. Lambert). Cada imagen de la serie presenta una mano en diversas posiciones, siendo los dedos índice y corazón los protagonistas de la composición. A primera vista, estos gestos podrían sugerir connotaciones relacionadas con prácticas sexuales, generando una interpelación abierta sobre la diversidad de expresiones de afecto y deseo en la esfera privada. No obstante, según el análisis de Espinosa (2018, p. 43), este trabajo podría ser una alusión a la experiencia lésbica durante el franquismo, ya que, en aquel contexto histórico, el secretismo en torno al lesbianismo proporcionaba a las mujeres una cierta libertad al permitirles explorar su identidad y deseos de manera más discreta.

En este contexto, proyectos como *Kissing Doesn't Kill. Greed and Indifference Do* (1989-1990) de Gran Fury, mencionado anteriormente en el capítulo III de esta tesis, jugaron un papel crucial. Este proyecto abordó de manera explícita la percepción errónea de que expresar afecto, particularmente a través del acto de besar, conllevaba riesgos de contagio del VIH. La obra desafiaba esta noción infundada y científicamente desacreditada, destacando que el acto de besar no representaba un peligro de transmisión del virus.

Así pues, se podría plantear que *Un beso* (1996) es un acto de resistencia y de afirmación de la capacidad de expresar un deseo sin temor al contagio. Además, esta acción se convierte en un acto provocativo ya que, según en qué contexto, las muestras de afecto entre personas del mismo sexo han sido y son, hoy en día, recibidas con rechazo, burlas e incluso con agresiones físicas o mediante castigos legales. En este sentido, la obra se inserta dentro de la historia del activismo LGBT que hizo uso del beso en el espacio público desde finales de los setenta como estrategia para visibilizar su existencia y experiencia en un mundo que muchas veces les marginaba.

De esta forma, el beso de Cabello/Carceller también está relacionado con las besadas públicas que promovían las agrupaciones de lesbianas en el Estado español en el espacio público, para poner en evidencia una existencia y experiencia visible y orgullosa. Estas besadas tenían lugar, especialmente, cada vez que se producía una agresión lesbófoba y también en cada celebración del 28 de junio, día del Orgullo LGTB. Con ello se buscaba desafiar las normas sociales y afirmar con orgullo una identidad que a menudo se mantenía invisible en el discurso dominante.

Con este vídeo, las artistas rompen los patrones heterosexuales que han conformado nuestros constructos sexuales más sólidos, y se alejan de una representación fetichista o de exploración sensual del beso, con un primerísimo plano, evitando mostrar otras partes del cuerpo más allá de los labios, mejillas y cuello. Es más, Isabel Tejada (2003, p. 104) indica que en alguna ocasión este vídeo se ha mostrado al público como una instalación, con lo cual se ha marcado una separación simbólica entre el espectador y la imagen con un “prohibido el paso” para evitar lecturas voyerísticas y subrayando el aislamiento y la intimidad de la imagen. Juan Vicente Aliaga (2013b, pp. 61-62) considera que lo que impide que la mirada del espectador se concentre en la acción del beso es la voz en off, que presenta una discusión encolerizada, sobre la cual se hablará más adelante.

Dicho esto, es conveniente hacer hincapié en que no se trata de una representación fetichista o de exploración sensual, sino de un acto que trasciende lo privado y lo político, lo que recuerda la frase popularizada durante la segunda

ola del feminismo en los años sesenta en Estados Unidos y de la cual se ha hablado en el capítulo II de esta tesis: “lo personal es político”. De esta forma, *Un beso* encarna la idea de que lo personal, en este caso, la expresión del deseo entre mujeres puede tener resonancias políticas y sociales significativas.

Rocío de la Villa (2005, p. 3) argumenta que esta obra se presenta como una apropiación en defensa de la tradición del arte feminista, ausente en el contexto español si se compara con otros países como Estados Unidos. Esta historiadora ha indicado que *Un beso* (1996) hace referencia directa, a modo de homenaje, a artistas pioneras del feminismo de la diferencia como, por ejemplo, a Lynda Benglis con su vídeo *Female Sensibility* (1973). Observando las imágenes de los dos proyectos es inevitable establecer una comparación.

No obstante, esta suposición de que *Un beso* (1996) rinde homenaje a Lynda Benglis es rebatida por la propia Ana Carceller en su Tesis doctoral (2012, n. 357), donde aclara que el dúo conocería la obra de Benglis poco tiempo después.



Fig. 9. Lynda Benglis (1973) *Female Sensibility*

Así y todo, más allá de la similitud entre imágenes, se puede decir que, así como Benglis genera una incoherencia entre el título y la imagen que ofrece, Cabello/Carceller ofrece una contradicción entre la imagen de un beso y una discusión acalorada entre las dos artistas. Esta voz en off que acompaña la imagen sugiere una discusión entre una pareja de mujeres, lo cual contrasta con la imagen del beso prolongado, creando así un cortocircuito interpretativo, a la vez que se ofrece una experiencia hipnótica al espectador. Cabe decir que, el contraste entre imagen y sonido juega con el límite entre la realidad y la ficción. Por una parte, se muestra el deseo explícito pero anónimo y, a su vez, las tensiones cotidianas inherentes a las relaciones humanas. Esta interacción entre placer y la

complejidad de una relación caracteriza la obra y refuerza la ambigüedad presente en la propuesta artística de Cabello/Carceller.

No es la primera vez que emplean la simulación de discordia ficticia en la pareja y su eventual separación como estrategia para desconcertar al público. Entre 1995 y 1999, cuando el comisario o comisaria de una exposición colectiva les solicitaba una biografía o currículum para ser incluida en el catálogo, las artistas adoptaban un heterónimo llamado Nora. Bajo este nombre, respondían a la solicitud describiendo de manera poco convencional y con mucho sentido del humor los nuevos proyectos y actividades en los que estaban involucradas.

Se puede observar cómo muchos de los trabajos realizados por Cabello/Carceller durante los noventa hasta primeros de los dos mil, abordan la cuestión de la pareja y el trabajo en equipo. Esto se puede apreciar en proyectos como *Sin título (Autorretrato)* (1994), *Sin título* (1994), *Vista Parcial* (1995), *Bollos* (1996), *Identity Game* (1996), *Prototipo #1: relojes* (1996), *Prototipo #2: gafas* (1997), *Sin título* (1998), *Sin título (Duelo)* (1998), *Autorretrato como fuente* (2001) y *Utopía: ida y vuelta* (2002).

En este sentido, destacan las obras *Sin título (Dudas)* (1998), *Sin título (Duelo)* (1998) y *Vértigo* (2001), habiéndose expuesto las dos primeras en el año 1999 en la Sala La Gallera, en Valencia, bajo la curaduría de José Miguel Cortés. Las tres series representan la escena de dos individuos en un enfrentamiento. Las artistas utilizan conscientemente la ambigüedad y la confusión que surge de la representación de cuerpos en movimiento. De acuerdo con la observación realizada por Luis Puche (2005, p. 195), con relación a obras fotográficas como *Duelo* o *Dudas* (ambas de 1998), es imposible determinar con certeza si la cámara fue situada frente a niños jugando, hombres enfrentándose o mujeres compartiendo un momento juntas. Esta falta de definición en la interpretación constituye un elemento central en estas obras.

GENEALOGÍAS BOLLERAS



Fig. 10. Cabello/Carceller (1998) *Sin título (Duelo)*



Fig. 11. Cabello/Carceller (1998) *Sin título (Dudas)*



Fig. 12. Cabello/Carceller (2001) *Vértigo*

De acuerdo con la interpretación proporcionada por Anxela Caramés (2015, p. 359), las imágenes presentadas en *Sin título (Duelo)* (1998) se aproximan a la relación tanto sentimental como artística de las artistas, destacando las dificultades que conlleva abordar el tema del amor entre mujeres dentro del contexto del arte español. Esta serie, presentada en *Transgenéric@s* (1998), incluyó la muestra de los vídeos *Un beso* (1996) y *Sin título* (1998) [Fig. 13]. Esta última, una videoinstalación proyectada en una esquina y a ras del suelo, muestra la imagen de dos pares de manos excavando dos hoyos en la tierra, uno frente al otro. Una vez que la excavación alcanza cierta profundidad, los agujeros se rellenan nuevamente, pero en lugar de utilizar la misma tierra de cada hueco, se emplea la tierra del agujero opuesto. Esta obra ha sido interpretada como un gesto que alude a la genealogía feminista, tanto por el uso del blanco y negro, característico de la producción artística de finales de los sesenta, como por el acto, aparentemente inútil, de la acción artística que tiene consecuencias en el plano simbólico.

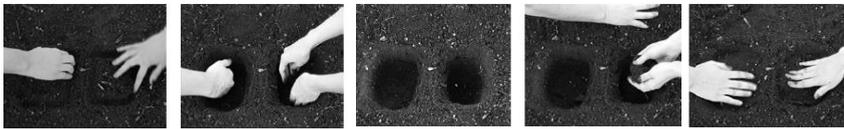


Fig. 13. Cabello/Carceller (1998) *Sin título*

Por otro lado, el proyecto *Vértigo* (2001), es un díptico de fotografías a color, que fue exhibido en una muestra individual en la Sala Verónicas de Murcia en 2004 bajo el comisariado de Isabel Tejada. En cada fotografía, aparecen dos cuerpos en movimiento que, aparentemente, están luchando físicamente. Por la deformidad de las imágenes, a Halberstam le recuerdan a la obra de Francis Bacon. Es tan poco nítida la imagen que el/la espectador/a solo puede saber que los sujetos pelean por un balón de fútbol al leer el texto en el catálogo:

(...) Los dos cuerpos se agarran a un balón de fútbol y la banalidad del objeto choca con la inmensa importancia del drama de la posesión [...] Mientras los cuerpos se encorvan y forcejean, la fotografía captura la actividad de disenso y le da a la propia relacionalidad el papel de esta lucha desesperada por el objeto en disputa (Halberstam, 2004, pp. 5-6).

La obra *Sin título (Autorretrato)* (1994) añade otra capa intrigante a la exploración de la dualidad en el trabajo de Cabello/Carceller, a pesar de no estar directamente vinculada a la idea de la discusión o pelea. En esta obra, se presentan dos fotografías de los rostros de las artistas unidas horizontalmente por el cuello mediante una línea de sutura, aparentando ser una prolongación la una de la otra.

Sin embargo, el punto de unión contrasta con esta impresión de continuidad, ya que está marcado por grapas que conectan las imágenes.

Las fotografías en blanco y negro, sobre un soporte de foam, están introducidas en medias. Las medias, asociadas con lo femenino, envuelven las imágenes y permiten su visualización sobre el soporte. La imagen que se muestra de las artistas es de dos rostros de pelo corto, que tienen los ojos cerrados y que simulan un reflejo entre sí. Aunque las dos sonríen, una lo hace abiertamente.

Esto plantea cuestiones en torno a la identidad y la similitud de actitudes y comportamientos dentro de la dinámica de la pareja. La dualidad representada en la obra, a través de la unión física y las suturas visibles, se convierte en un medio para explorar la complejidad de la conexión interpersonal y la individualidad dentro de la relación.



Fig. 14. Cabello/Carceller (1994) *Sin título (Autorretrato)*

Esta imagen que sugiere la unión de dos cuerpos por un punto de sutura recuerda a dos trabajos posteriores, las obras *Prototipo #1: relojes (herramienta para artistas que trabajan en colaboración)* (1996) y *Prototipo #2: gafas (herramientas para artistas que trabajan en colaboración)* (1997). Se trata de dos *ready-mades* realizados con un par de relojes de pulsera y un par de gafas de protección pegadas entre sí. Estos elementos se han expuesto como objetos acompañados de una fotografía donde se ven los cuerpos haciendo uso de estos objetos [Fig. 15 y 16]. Jack Halberstam (2004, p. 5) describe este proyecto destacando la unión de los cuerpos por medio de extraños accesorios. Mediante la unión de las gafas se genera una visión compartida y mediante la unión de los relojes un tiempo compartido.

Es ineludible recordar, a través del prototipo de los relojes, el trabajo *Perfect Lovers* (1991), de Felix Gonzalez-Torres, cuya producción artística fue expuesta por primera vez en España en 1995 en el CGAC. La pieza de Gonzalez-Torres está formada por dos relojes de pared idénticos, situados uno al lado del otro y colgados de la pared. En un principio, los relojes mueven sus manillas de forma

sincronizada. No obstante, se entiende que en algún momento pueden llegar a marcar horas distintas, incluso uno puede llegar a pararse antes que el otro. Esta obra se ha interpretado como un poema visual y una expresión de duelo por la pérdida de la pareja del artista a causa del sida.

En el caso de los *Prototipos* de Cabello/Carceller, las artistas adoptan una perspectiva queer para alejarse de identidades unívocas y rígidas. Estas herramientas, unidas para ser utilizadas por dos personas, desafían la noción del individuo, al igual que lo hacen al firmar los trabajos utilizando sus apellidos y creando una única unidad. De esta forma, retan las convenciones y exploran nuevas formas de expresión y colaboración.



Fig. 15. Cabello/Carceller (1996) *Prototipo #1: relojes* (herramienta para artistas que trabajan en colaboración)

Fig. 16. Cabello/Carceller (1997) *Prototipo #2: gafas* (herramientas para artistas que trabajan en colaboración)

Instrucciones de uso (2004)

El proyecto *Instrucciones de uso* (2004) se sumerge en el reconocimiento de la masculinidad como una construcción cultural, un modelo de comportamiento adaptable a cualquier cuerpo, independientemente de su sexo biológico (Picazo, 2004). Este vídeo, de manera irónica, presenta una guía visual para aprender a interpretar la masculinidad de la mano de Lucas (Raquel) Platero, mediante el uso de gestos, actitudes y poses. Las artistas sugieren que es posible adquirir una representación adecuada de la masculinidad en un periodo relativamente corto siguiendo las instrucciones que se detallan en esta videoacción.

Entendiendo la masculinidad como una construcción, esta puede ser interpretada por cualquier persona que conozca sus normas. Al destacar la maleabilidad de la masculinidad y su adaptabilidad a diferentes cuerpos, *Instrucciones de uso* desafía las nociones convencionales de género y plantea preguntas sobre la arbitrariedad de las normas asociadas a la identidad de género. En última instancia, este proyecto se erige como una contribución crítica al análisis cultural de la masculinidad, subrayando su carácter construido y, por ende, su potencial para ser reinterpretada y cuestionada.



Fig. 17. Cabello/Carceller (2004) *Instrucciones de uso*

El concepto de performatividad se configura a partir de diversas fuentes teóricas, siendo una amalgama conceptual que abarca desde la teoría del poder foucaultiano hasta la noción de género como mascarada de Joan Rivière, expuesta en *Womanliness as a Mascarade* (1929). Lacan hace referencia a Rivière en su Seminario V de 1957, añade una capa adicional de relevancia al conectarlo con la tradición psicoanalítica⁹⁹.

La concepción de mascarada de Rivière, aunque comparte similitudes con la performance, difiere del concepto de performatividad que desarrolla Judith Butler en *Gender Trouble* (1990). La mascarada se vincula con la representación teatral y se aleja de la idea butleriana ya que esta segunda no considera la performance de género como una elección consciente del sujeto, sino como una respuesta a normas impuestas. Butler considera que el género se construye mediante la repetición de actos corporales, desafiando así las nociones establecidas de identidad de género. Este enfoque cuestiona la naturaleza normativa que configura y define a los individuos, señalando que estas normas son tanto el límite como la condición de posibilidad de la agencia individual.

Este enfoque revela, como se puede apreciar en la obra *Instrucciones de uso* (2004) que la masculinidad no es más que un constructo. La representación de la masculinidad femenina desafía las concepciones tradicionales y subraya la maleabilidad de las identidades de género. Cabe destacar que hay diversas teóricas que se han aproximado al nuevo enfoque de la masculinidad desde una perspectiva lesbiana y *queer*, como son Eve Kosofsky Sedgwick en el libro *Epistemología del armario* (1990) o Jack Halberstam en su libro *Masculinidad femenina* (1998). En conjunto, estas perspectivas teóricas y las expresiones artísticas que se van a ver a continuación contribuyen a la desestabilización de las

⁹⁹ Véase: Lacan, J., *Las formaciones del inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1999

normas de género y a la comprensión de la performatividad como una herramienta para cuestionar y reconstruir las identidades de género.

La perspectiva de Lacan sobre la segregación por sexos en los baños públicos, presentada como un ejemplo de la producción de la diferencia sexual y la creación de la funcionalidad de las categorías de hombre y mujer, es resaltada por Jesús Martínez Oliva (2005, p. 109). Esta noción subraya cómo las normas sociales contribuyen a la construcción y mantenimiento de las identidades de género en espacios públicos como son los baños.

En particular, señala cómo las lesbianas muy masculinas enfrentan pruebas de reconocimiento de género al utilizar baños o vestuarios designados para mujeres, siendo objeto de increpaciones y situaciones incómodas al desafiar ciertas expectativas impuestas por la sociedad.

***Escenario doble* (2004) de Virginia Villaplana y Angelika Levi**

Especial mención, con un contenido cercano, el trabajo de Virginia Villaplana y Angelika Levi, titulado *Escenario doble* (2004), destaca una sensibilidad emergente hacia el cuerpo trans. Este ensayo documental aborda la cuestión de la "masculinidad femenina" desde dos perspectivas. En primer lugar, presenta el caso real de Marco, una persona trans que busca someterse a una operación de cambio de sexo para asumir una identidad masculina. Por otro lado, destaca a Myriam Marzouk, una performer de origen francés que realiza shows drag king en teatros nocturnos. A través de estos dos casos, la obra explora diferentes enfoques hacia la construcción de los géneros.



Fig. 18. Virginia Villaplana y Angelika Levi (2004) *Escenario doble*

Escenario doble forma parte de un díptico junto con otro vídeo de Virginia Villaplana titulado *Retroalimentación*, que ha sido abordado en el capítulo V de esta tesis. Este díptico lleva por título *Escenario doble, género, DIY y feminismo*. La obra se convierte así en un espacio para reflexionar sobre las diversas expresiones de género, así como sobre la construcción y representación de la identidad en el contexto de la cultura contemporánea.

***El camino de Moisés* (2004) de Cecilia Barriga**

En esta línea, también cabe destacar el proyecto documental de Cecilia Barriga *El camino de Moisés* (2004). Barriga reside entre 1993 y 1999 en EE. UU., donde entró en contacto con una práctica feminista y queer que estaba mucho más diseminada que en el contexto español. Allí conoció a varias personas trans, entre las que destaca Jennifer Miller. A su vuelta a España, visita la exposición *Héroes caídos. Masculinidad y representación* (2002), un proyecto de José Miguel G. Cortés, donde conoce en ese momento a Del LaGrace Volcano y a un chico boliviano que le presentaría a Moisés, que sería el protagonista de su documental *El camino de Moisés* (2004).

Se trata de una pieza encargada por RTVE para el programa *Documentos TV* de *La2* y fue emitida por primera vez en abril de 2003. Pese a ser un documental televisivo, se considera una pieza de videoarte, ya que ha sido ampliamente acogida en el contexto artístico. De hecho, se ha mostrado en *No Ficciones (Documusac)* en el MUSAC y en el ciclo *Enlace-51* en el MNCARS. Este documental-retrato muestra el tránsito que hace una persona trans desde la “identidad” femenina que le fue asignada al nacer a una masculina.

La obra reflexiona sobre las categorías de género y transgénero, subrayando su naturaleza mutable y desafiando las normas establecidas. El documental, en última instancia, surge como resultado de una profunda investigación sobre las cuestiones trans y las transformaciones constantes de la identidad de género.

Entendiendo el género como constructo cultural, y observando las consecuencias del cambio de género, en este caso de mujer a hombre y la consecuencia de construir un tercer sexo, que no se insertaría ni en las categorías de hombre ni de mujer y que es, al fin y al cabo, resultado de la búsqueda de la propia identidad.



Fig. 19. Cecilia Barriga (2004) *El camino de Moisés*

(...) Soy un terrorista del género. Yo no soy ni hombre ni mujer. Soy una mutación intencionada y necesaria. Un sexo intermedio que construyo cada día (Moisés Martínez en la cinta)

Este enfoque desafiante y liberador se enfrenta a los espacios problemáticos que el protagonista encuentra, especialmente en el gimnasio, donde la segregación por baños y duchas revela lo que Paul B. Preciado (2007, p. 117) ha llamado "arquitecturas de género".

Arquitecturas de género en Cabello/Carceller

El concepto de "arquitecturas de género" remite a una obra anterior de Cabello/Carceller, *Historias del WC* (1996), donde las artistas exploran las consecuencias de ser percibidas como sujetos que están en un espacio equivocado, lo que a menudo conlleva ser objeto de agresiones verbales. La obra de estas artistas refleja la experiencia de enfrentar la discriminación y la incomodidad generadas por la percepción errónea de su identidad de género.

Historias del WC (1996), es un texto, acompañado de imágenes, que fue publicado en la revista *La ruta del sentido*. Este texto recopila distintas situaciones discriminatorias vividas en aseos públicos donde las han confundido como hombres. Una anécdota específica destaca la conversación de dos mujeres al ver a Carceller entrar en el baño de señoras:

- ¿Has visto? No hay derecho a esto. Esta gente... Pero, ¿tú has visto?
- Sí déjalo, ¿no ves que hacen ya lo que quieren?
- Voy a llamar a alguien, esto no se puede consentir. Pero, ¿tú has visto? Es un tío, ¡un tío! Este es el de señoras, que se vaya al suyo, ¿no? ¡Qué cara más dura!
- Ya no se puede estar a gusto en ningún sitio.
- Oiga, váyase usted, señora. Es mi novia, ¿qué pasa?

Unos años más tarde realizan el proyecto fotográfico *Autorretrato como fuente* (2001), donde aparecen las artistas reflejadas en un espejo ubicado en un aseo público masculino. De espaldas a la cámara, adoptan una postura de pie frente a un urinario, como si estuvieran orinando. Juan Vicente Aliaga indica que «El desplazamiento es significativo, pues dos individuos que en algunos entornos pueden ser percibidos como hombres ocupan un espacio masculino que no les corresponde.» (Aliaga, 2016, pp. 109-134).

La obra de Cabello/Carceller, según Halberstam (2004, p. 5), presenta figuras de género ambiguo que, aunque no son idénticas, se repiten una a la otra. En esta repetición, validan y desafían las identidades expuestas. También comenta que

«Al estar enmarcados los dos cuerpos en un espejo nos vemos obligados no sólo a pensar en la construcción de la fotografía, sino también a darnos cuenta de la función del desdoblamiento en esta escena» (2004, p. 5). Sin embargo, esta función del desdoblamiento no solo se encuentra en este proyecto de Cabello/Carceller sino en toda su producción hasta 2004 cuando empiezan a incorporar a terceras personas en su obra. Según Aliaga (2016, pp. 109-134), en su producción, lo que persiste es la ocupación de posiciones indebidas, tanto teóricas como prácticas, según las normas de género predominantes. Cabello/Carceller involucran a mujeres jóvenes para representar formas de masculinidad, desvelando la construcción ficticia y artificial asociada cultural y socialmente a niños y varones. Este enfoque desafiante se mantiene a lo largo de su obra hasta entonces.



Fig. 20. Cabello/Carceller (2001) Autorretrato como fuente

Fig. 21. Cabello/Carceller, cartel de *Autorretrato como fuente* (2001) instalado en el pasillo que lleva a los aseos en la exposición *La ocupación* (2023)

Con el título de esta obra las autoras plantean un irreverente juego visual haciendo referencia tanto al urinario de Duchamp (*Fuente*, 2017) como a la obra del mismo nombre de Bruce Nauman, *Autorretrato como fuente* (1967).

(...) No sólo dan al espectador la pauta definitiva sobre qué tipo de identidad sexual es objeto de una deconstrucción crítica, sino que, de algún modo, este epílogo también nos aloja en la dirección tajante que Cabello/Carceller nos proponen; para decirlo en palabras de Judith Butler: “puesto que el falo significa, siempre está en proceso de ser significado o resignificado (Peran, 2004, p. 16).

Según Picazo, las artistas parodian con este trabajo las marcadas referencias de género presentes en las propuestas de Duchamp y Nauman: «En este caso se produce una reapropiación irónica del referente simbólico masculino que contribuye también a recordarnos la implicación y el compromiso de las artistas con el discurso crítico de este proyecto» (Picazo, 2004).

Por último, cabría destacar la serie de Carmela García *Chicas, deseos y ficción* (1998), donde explora y desafía los estereotipos asociados a la feminidad. Una de las estrategias utilizadas por García es la alteración de atributos considerados típicos de la feminidad, como el cabello, presentando imágenes de mujeres con la cabeza rapada. Esta elección estética, según Peralta (2017, p. 22), busca reivindicar la eliminación de condicionantes culturales y desafiar las normas impuestas.

En el próximo capítulo, se llevará a cabo un análisis exhaustivo de la serie de Carmela García, *Chicas, deseos y ficción* (1998), en relación con el concepto de heterotopía. Este concepto, vinculado a la idea de arquitectura de género, establece una conexión significativa con las últimas obras de artistas como Cecilia Barriga, Virginia Villaplana y Cabello/Carceller. El examen detallado de la serie de García se complementará con una revisión de algunas obras de Cabello/Carceller, como las series *Sin título (Utopía)* (1998), el vídeo *Sin título (Promesa)* (1998), *Utopía (After David Hockney)* (1999) y *Alguna parte* (2000).

VII

Chicas, deseos y ficción (1998): Carmela García y la heterotopía

El presente capítulo se va a explorar la noción de la heterotopía en relación con la obra de Carmela García. Específicamente, estará enfocado en su proyecto titulado *Chicas, deseos y ficción (1998)*, no obstante, el análisis no se limita exclusivamente a este trabajo, sino que se va a hacer evidente la influencia de otras artistas que comparten un terreno conceptual similar. De esta forma, se revelan convergencias y divergencias, proporcionando una visión más completa de las complejidades que rodean este concepto en relación con la práctica artística de la autora.

Carmela García, nacida en Lanzarote en 1964, recibió su formación como fotógrafa en Madrid y Barcelona. Su carrera artística comenzó a tomar forma con sus exposiciones públicas a partir de 1998. En la década de los noventa, el panorama artístico español experimentó un notable crecimiento que favoreció el desarrollo profesional de la artista¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Como se puede apreciar en el Capítulo I de esta tesis, este período se caracterizó por la proliferación de museos y centros de arte contemporáneo en todo el territorio español (Silvestre, 2022). Además, se observó un aumento en la presencia de mujeres en el ámbito artístico, y la fotografía se consolidó como una forma de expresión artística. Un ejemplo significativo de esto es el IVAM, que abrió sus puertas al público en 1989 y fue pionero en España al establecer un fondo fotográfico para su colección, incluyendo actualmente obra de Carmela García. La Sala Canal de Isabel II también destacó al especializarse exclusivamente en fotografía. En este segundo espacio fue donde Carmela García presentó su serie titulada *Mujeres (1998)* dentro de la exposición colectiva *Dime que me quieres (1999)*, la cual fue curada por Rafael Doctor.

La obra de García se encuentra intrínsecamente vinculada a diversos movimientos sociales y culturales que han marcado la historia reciente, siendo esencial resaltar su colaboración con el colectivo LSD. Esta colaboración se materializó a través de la publicación de su trabajo fotográfico *Partes de ti* (1997) en la revista *Non Grata* (1997). Dicha colaboración proporciona un contexto fundamental para comprender su postura política dentro de los movimientos del lesbianismo en el Estado español, tal como se detalla en el capítulo II de la tesis.

En la producción artística de García, se reconoce la influencia del movimiento de liberación LGTB, que se originó a raíz de los eventos de la Revuelta de Stonewall en 1969, así como de las premisas feministas de la década de los setenta y sus desarrollos en los ochenta.

Resulta interesante destacar que Octavio Zaya (2005) ha identificado una conexión entre las fotografías de la serie *Chicas, deseos y ficción* (1998) de García y los escenarios presentes en algunas películas pornográficas gays de las décadas de 1970 y 1980. Este autor también sugiere vínculos con las ilustraciones de narracioneslésbicas de Pulp Fiction publicadas en Estados Unidos entre 1940 y 1950¹⁰¹.

No obstante, es importante señalar que, a pesar de lo influyentes que pudieran haber sido estas películas en la creación de espacios de *cruising* en la obra de García, sus imágenes se distancian significativamente de la esfera pornográfica. Además, es relevante subrayar que, aunque las novelas de Pulp Fiction tuvieron un impacto cultural importante entre los cincuenta y los sesenta en Estados Unidos, no se puede afirmar que hayan influido directamente en la práctica artística de una fotógrafa como García, quien desarrolla su trabajo en el contexto español de la década de los noventa.

En el proyecto *Chicas, deseos y ficción* (1998) se puede apreciar cómo la artista destaca la sororidad, la complicidad, las muestras de afecto y deseo entre mujeres en diferentes lugares y contextos. Además, lo hace con una naturalidad que podría ser considerada inusual o disconforme a las expectativas sociales. Entre las escenas que captura la cámara de García se encuentran espacios como zonas de *cruising*, parques, cuartos oscuros y baños públicos, lo que conduce al espectador al concepto de heterotopía.

Michel Foucault introduce el concepto "heterotopía" por primera vez en su obra *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* en 1966 y lo desarrolla aún más en su conferencia titulada *Espacios otros* en 1967. El término

¹⁰¹ Véase el capítulo III de esta tesis

heterotopía se había utilizado en Francia desde el siglo XIX en campos como la medicina para referirse a órganos internos que se encontraban en ubicaciones inusuales y en botánica para describir irregularidades.

Foucault se inspira en un texto de Jorge Luis Borges que mencionaba los términos incluidos en la enciclopedia china del emperador, los cuales estaban organizados de manera serial sin una estructura lógica o secuencial aparente. Además, considera que establece afinidades con el surrealismo, en el sentido que éste yuxtapone elementos en un mismo contexto y en la heterotopía se superponen y coexisten espacios que en apariencia son incompatibles o contradictorios.

Al realizar las publicaciones *Historia de la locura en la época clásica* (1961) y *El nacimiento de la clínica* (1963) el autor detecta cuáles son los espacios heterotópicos. Se trata de espacios de la otredad que han sido generados conscientemente por las propias sociedades para apartar a diferentes colectivos. En este sentido destaca: el cementerio para los muertos, la cárcel para los delincuentes, el sanatorio para los locos, el hospital para los enfermos... Foucault centra su atención en estos lugares, calificándolos como heterotopías y, por supuesto, teniendo en cuenta que siempre son de carácter institucionalizados.

El término 'heterotopía' comenzó a surgir alrededor del año 1968 en un contexto de cambios significativos en la sociedad. En ese período, se experimentó una crisis económica, se produjeron las revueltas de Mayo del 68 en Francia y en otros países y se da una reestructuración urbana que da un mayor protagonismo al espacio frente al tiempo en la comprensión de la ciudad. Además, como ya se ha indicado, tuvieron lugar las revueltas de Stonewall en 1969, marcando el inicio del movimiento gay, y la revolución sexual comenzó a influir en la apropiación de espacios públicos en los centros metropolitanos occidentales.

Dos autores destacados que abordaron la cuestión de la ciudad en ese contexto fueron Michel Foucault y Henri Lefebvre. En 1974, Lefebvre escribió su obra *La producción del espacio*, donde enfatizó la importancia de la reapropiación del cuerpo ligada a la reapropiación del espacio en proyectos revolucionarios, ya sean utópicos o realistas. Además, distingue entre "espacios vividos" y "espacios de representación". En estos últimos, se manifiestan tanto las expresiones de sumisión a códigos impuestos por el poder como las expresiones de la vida social clandestina o subterránea. En este sentido, se podría decir que, Carmela García, a través de su serie *Chicas, deseos y ficción*, ocupa y transgrede el espacio público al presentar actitudes que podrían considerarse desafiantes y socialmente agresivas adoptadas por las mujeres en sus fotografías.

Esta estrategia busca cuestionar la hegemonía de lo masculino y heterosexual en los espacios públicos. Además, utiliza su obra para explorar y desafiar las dinámicas de poder en dichos espacios, especialmente a través de las representaciones de mujeres en su serie *Chicas, deseos y ficción*.

Las heterotopías no son inmutables. Siempre tienen una función concreta y determinada, pero esto puede cambiar a lo largo de la historia, como en el caso concreto del cementerio. Una característica interesante de las heterotopías es que generan cambios emocionales en las personas que las visitan. Por ello, cuando alguien se aproxima a una heterotopía, como un museo, una iglesia o un cementerio, experimenta una modificación en su comportamiento, actitud y forma de hablar.

No obstante, María García Alonso (2016) plantea que, en la actualidad, “el mundo de los otros” y “el mundo de los nosotros” se ha diluido, ya que en la vida contemporánea estos espacios están continuamente siendo transitados indistintamente. De esta forma, sugiere que la heterotopía no es un espacio en sí mismo, sino que es un espacio heterotópico para alguien. La autora ilustra esta idea con el ejemplo de una persona con recursos económicos limitados que ni siquiera consideraría la posibilidad de pasar frente a un escaparate de un confesionario de coches de alta gama. Mientras que, para otra persona, puede que no le resulte ningún problema acceder a este espacio. Sin embargo, si por algún golpe de suerte a la primera persona le tocara la lotería tendría abierto el acceso a otros espacios que antes eran inconcebibles. Es decir, que los espacios son heterotópicos dependiendo del sujeto y del paso del tiempo. Esta perspectiva sugiere que las heterotopías no son estáticas ni permanentes, sino que se configuran y reconfiguran a medida que evolucionan las circunstancias sociales.

En las ciudades contemporáneas la definición de los espacios “nuestros” y “de los otros” se reconfigura constantemente, puesto que las personas cambian de entorno social, ascienden en la escala social o se mudan a diferentes barrios y, por tanto, la relación que tenían con los guetos urbanos o las urbanizaciones se ve modificada. Así pues, la ciudad se puede entender como un puzzle lleno de heterotopías, cada una de las cuales puede ser estudiada de manera independiente. José Miguel García Cortés (2008) plantea que la ciudad, con su particular organización espacial, desempeña un papel crucial en la conformación de la convivencia y en la producción social, sexual y discursiva de la corporeidad. La ciudad representa el medio a través del cual se establece la identidad social de los individuos, ya sea sumándose, confrontando o viviendo de manera aislada entre sí.

La distribución de la ciudad está dotada de un carácter de género, en la que la masculinidad ocupa históricamente el espacio urbano y la feminidad el ámbito privado. Los trabajos de Carmela García ayudan a entender esta distribución. En las ciudades, los espacios sociales se han organizado desde la óptica masculina y heteronormativa. La distribución sexual del trabajo y la consecuente segregación espacial ha determinado la asociación entre espacio público-hombre y espacio privado-mujer. La distribución espacial de la ciudad refleja y refuerza este modelo masculino arquetípico que subyace en el poder y que excluye a aquellos que no encajan en él, como mujeres, homosexuales, personas de avanzada edad, enfermos y niños.

La década de los noventa marcó un punto de inflexión tanto en la presencia de las minorías sociales en el entorno urbano como en la configuración de diversas identidades personales que habían sido previamente ignoradas. Durante este período, el perfil del ciudadano típico, que solía ser masculino, heterosexual, blanco y de clase media, se amplió para dar paso a la inclusión de otras identidades, como señalan Aliaga y Cortés (2014, pp. 142-143). De esta forma, se ha considerado que el proyecto artístico de Carmela García, desarrollado a finales de la década de los noventa, desempeñó un papel importante al transformar el espacio público, que tradicionalmente se consideraba el territorio por excelencia del heterosexismo omnipresente, en un espacio con una sexualidad lesbiana posible, ya que el título hace referencia a una ficción.

En la producción artística de Carmela García el espacio se convierte en un elemento fundamental para la construcción de la identidad. En la serie *Chicas, deseos y ficción*, García selecciona y se apropia de diversos espacios, ya sean públicos o privados, exteriores o interiores, naturales o artificiales, para dar forma a su narrativa visual. Utiliza una variedad de planos, desde largos que muestran múltiples agrupaciones hasta planos medios y primeros planos para retratos.

Con el propósito de obtener una comprensión más completa del contexto en el cual se desarrolla la obra *Chicas, deseos y ficción* de Carmela García, resulta necesario examinar un proyecto previamente realizado por la autora. Este proyecto, inicialmente titulado *Mujeres enamoradas*, se configura como una compilación de imágenes reunidas por la artista. La característica distintiva de estas imágenes es que la artista consigue extraer una lectura en clave de deseo lésbico de cada una de las fotografías. La necesidad de crear algo similar a una colección de imágenes propias del imaginario lesbiano parte de la ausencia de referencias iconográficas viables, lo que da pie a que la artista reinterpreté, investigue y represente nuevas imágenes.

Mujeres enamoradas comienza a gestarse cuando García encuentra una fotografía antigua que retrata a dos mujeres uniendo sus mejillas, lo que le lleva a especular que podrían estar enamoradas¹⁰². A partir de ese momento, comienza a adquirir fotografías anónimas, obtenidas mediante donaciones y compras de álbumes y fotos en tiendas de objetos antiguos, anticuarios y rastros¹⁰³. Estas imágenes le evocan las representaciones victorianas de mujeres realizadas por fotógrafas como Juliet Margaret Cameron y Clementina Hawarden, quienes trabajaron en una época en la que las mujeres comenzaban a construir sus propias vidas sexuales y emocionales de manera independiente de los hombres.

Los álbumes que Carmela García encuentra contienen una fuente inagotable de imágenes iconográficas. Estas fotografías fueron tomadas por fotógrafos no profesionales con la única intención de capturar momentos íntimos. Sin embargo, García utiliza su mirada para subvertir y reinterpretar estas imágenes, cambiando su significado original y creando una narrativa propia. El título de la serie, *Mujeres enamoradas*, orienta al espectador a interpretar que las parejas o grupos de mujeres que aparecen retratadas están enamoradas, independientemente de que esto sea cierto.

En 2003 publica el catálogo *Mujeres, amor y mentiras* (García, 2003), en el que incluye parte de su colección de fotografías encontradas y por el cual recibirá el ‘premio al mejor libro editado’ en Photoespaña 2004. A partir de esta publicación dejará de referirse a la colección como *Mujeres enamoradas*. Respecto a este nuevo título, Yolanda Peralta (2017, p. 32), indica que la palabra “mentiras” presenta una dualidad semántica. Por un lado, alude a la necesidad que muchas mujeres experimentaban de llevar una doble vida para ocultar su orientación sexual lesbiana, debido a la estigmatización y el rechazo social imperantes en la época. Por otro lado, el término también hace referencia a las falsedades presentes en la representación de las mujeres en la literatura escrita por autores masculinos, un aspecto que Virginia Woolf enfatiza en un pasaje de su obra *Una habitación propia* (1929) y cuya idea también queda recogida en la reciente recopilación de textos de Woolf *El estrecho puente del arte. Ensayos literarios* (2023)¹⁰⁴.

¹⁰² Esta idea recuerda a un proyecto similar realizado en el contexto español desde la óptica de la homosexualidad masculina llevado a cabo por Xosé M. Buxán Bran. Véase: (Buxán Bran, 2018)

¹⁰³ La misma Carmela García (2003) indica que conocía la existencia de este tipo de trabajos que incluso llegó a ver en algún mercado para el título de "Affectionate Woman" en el caso de mujeres o "Dear Friends" en el caso de hombres. No obstante, García confeccionó su propia colección que acabó influyendo en su propia práctica artística como se va a ver a lo largo de este capítulo.

¹⁰⁴ Wolff, Virginia (2023) *El estrecho puente del arte. Ensayos literarios*. Madrid: Páginas de Espuma

Así pues, Carmela García trata de deconstruir los códigos destinados a ocultar y tergiversar esa posible verdad encubierta en las fotografías encontradas, con el propósito de analizarlas y, al mismo tiempo, desarrollar su propio corpus artístico.

Cuando comienza el proceso de elaboración de la serie fotográfica *Chicas, deseos y ficción*, la autora se ve influenciada por el proceso creativo de la colección *Mujeres enamoradas*. La gran diferencia entre ambos proyectos es que, mientras en la colección de *Mujeres enamoradas* los afectos se manifiestan de manera velada y oculta, en *Chicas, deseos y ficción*, García explora las relaciones y deseos entre mujeres en entornos públicos de manera más manifiesta.

Por otro lado, Carmela García, además de seguir adquiriendo fotografías de mujeres juntas, comienza a incluir en su búsqueda imágenes de mujeres solas, las cuales quedan retratadas, generalmente, observando el horizonte o absortas en sus pensamientos en diferentes escenarios. Se trata de unas imágenes que evocan reminiscencias de las pinturas de Caspar David Friedrich. El fenómeno de las mujeres solas surge en el siglo XIX como resultado de los cambios socioeconómicos de la época victoriana, creando un antimodelo de la mujer ideal que generaba incertidumbre y resultaba difícil de clasificar en su momento (García, 2003).

Mediante un ejercicio de apropiacionismo, Carmela García toma estas imágenes, símbolos de individualidad, y las integra en su proceso creativo. De este modo, comienza a introducir retratos de mujeres solas en la serie *Chicas, deseos y ficción*, lo que provoca que la cuestión de la orientación sexual deje de ser tan evidente, y así, le da espacio a la idea de aislamiento emocional y la dificultad de comunicarse con el otro.



Fig 1. Carmela García (s.f.) de la serie *Mujeres amor y mentiras*

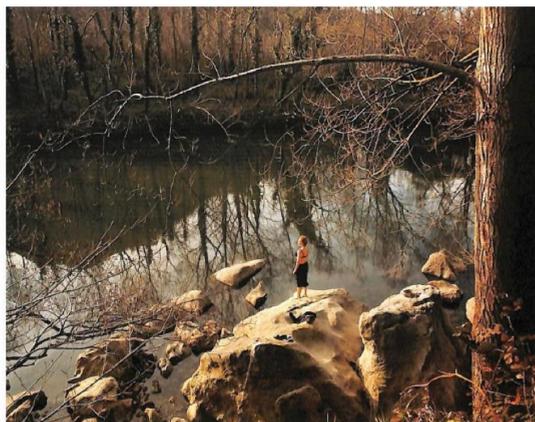


Fig 2. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*

Para todos sus proyectos, Carmela García ha llevado a cabo un minucioso proceso de selección que abarca aspectos como la elección de las localizaciones, modelos y condiciones de iluminación. Para la creación de estas imágenes, la artista elabora bocetos, los cuales a menudo parten de una de las imágenes encontradas que forman parte de su colección personal. A través de esta práctica, Carmela García reinterpreta situaciones que han ocurrido en algún momento, lo que le permite construir imágenes de gran formato que adquieren nuevos significados y connotaciones.

(...) Así es como estas fotos viejas y maravillosas, herederas de la tradición de la pintura y de las formas propias de la fotografía, han ejercido la misma influencia sobre mí que yo sobre ellas. Transformé jugando su significado inicial y ellas me transformaron a mí porque en la tranquilidad de mi mesa de trabajo, observando su humildad reconcí su grandeza, las trasladé a mi propio espacio psicológico y a mi metodología creativa (García, 2003).

En términos generales, las composiciones de las fotografías que conforman la serie *Chicas, deseos y ficción* siguen patrones clásicos, evocando distribuciones y combinaciones pictóricas convencionales o familiares. La artista, en una entrevista realizada para el programa *La aventura del saber* (RTVE & Aizpuru, 2021), hace referencia a la noción de "foto-cuadro". En este contexto, García emplea un formato de imagen particularmente amplio, que en la pintura tradicionalmente se ha reservado para representar temas heroicos o históricos, aunque en su caso lo utiliza para narrar historias íntimas y personales. Se observa que la verdadera transgresión en su obra no radica tanto en la composición de sus fotografías o vídeos, ni en su modo de exhibición, sino más bien en el contenido de esas imágenes o incluso en la actitud de los personajes representados.

Un ejemplo de esto se evidencia en una de las fotografías de la serie *Chicas, deseos y ficción*, en la cual se emplea el formato de retrato clásico, que podría evocar una imagen convencional de alguien aseándose en un baño. No obstante, en esta imagen se representa a una mujer semidesnuda con un tatuaje en el brazo, que se encuentra en el proceso de raparse la cabeza. En este sentido, lo que desafía la narrativa clásica es tanto el sujeto como la acción que tienen lugar en la escena.



Fig. 3. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*

Se pueden extraer dos aspectos fundamentales del título de la serie *Chicas, deseos y ficción*: la cuestión de la ficción y del deseo. En cuanto a la ficción, no se limita a la creación de historias y vidas inventadas, sino que se refiere a la idea de que esta ficción comienza a ocupar la realidad cotidiana en los barrios de las principales urbes occidentales. Es una manera de representar cómo las lesbianas están cada vez más presentes en los espacios públicos, desafiando las normas y creando sus propios espacios de placer y deseo. Estos espacios pueden considerarse ficticios en el sentido de que no existen en la realidad tal como la conocemos. El trabajo de Carmela García es una interesante exploración de la relación entre ficción y realidad en la fotografía. Su capacidad para difuminar los límites entre estos dos aspectos permite al espectador cuestionar cómo se construyen las imágenes y cómo se representan las realidades.

En cuanto al deseo, el título sugiere la capacidad y la posibilidad de expresar abiertamente éstos, de erotizar los espacios públicos y de desafiar un orden que tiende a invisibilizarlos y a crear una ciudad donde los cuerpos, como los deseos, se ocultan. Al crear espacios utópicos en los que las lesbianas pueden moverse con libertad en el espacio público y expresar su deseo y sexualidad, García utiliza la ficción como una herramienta para desafiar las normas sociales y culturales

restrictivas. Según Aizpuru (2021), se trata de una metaficción en la que la línea de separación entre ficción y realidad es muy fina y difusa. Es decir, que estas realidades ficcionadas pueden ser fruto de aquello que la artista imagina que podría haber sucedido o deseado que sucediese.

Octavio Zaya enfatiza la importancia de distinguir entre la imagen fotográfica y la realidad. Las fotografías no son representaciones directas de la realidad, sino más bien construcciones narrativas o poéticas. Son ficciones que pueden ser interpretadas de diferentes maneras por artistas, lectores, críticos o espectadores, dependiendo de sus circunstancias personales, sus procesos inconscientes o sus deseos individuales.

(...) Unos fotógrafos cuentan historias que pueden proyectarse en nosotros a través de sus fotos, y otros nos permiten, posibilitan, que nos proyectemos en la obra. Para unos es importante lo que miramos, para otros es el mirar mismo. En la obra de Carmela García ambas transacciones son importantes (Zaya, 2005).

En la producción fotográfica de Carmela García, se pueden observar a mujeres en diversas situaciones, ya sea en solitario, en parejas o en grupos. A pesar de representar momentos cotidianos, estas imágenes transmiten un fuerte sentido de deseo, seducción, intimidad y complicidad entre las mujeres retratadas. Las escenografías en las que se ubican estas mujeres abarcan una amplia gama de entornos, incluyendo espacios naturales como playas, bosques y parques, así como paisajes urbanos que comprenden tanto lugares al aire libre, como calles, como espacios interiores con una carga simbólica particular.

En esta serie, Carmela García logra subvertir, transformar y desestabilizar la normativización de los espacios, ya sean públicos o privados, a través de la apropiación de estos espacios por parte de las mujeres que ella misma fotografía. La estrategia empleada por estos sujetos consiste en erotizar y sexualizar el espacio público. Aliaga y Cortés (2014, pp. 142-143) sostienen que García crea un escenario que, en principio, no existía, donde las mujeres lesbianas ocupan el espacio público a través de su mirada y sus cuerpos. En este sentido, es difícil obviar las similitudes encontradas con una de las portadas de la revista lésbica *The Ladder*, publicada entre 1956 y 1972¹⁰⁵, donde la ocupación del cuerpo lesbiano en el espacio público y su mirada guían la composición de la imagen.

¹⁰⁵ Consúltese aquí algunos de sus números: (Alexandria, 2010; berkeley.edu, s. f.)

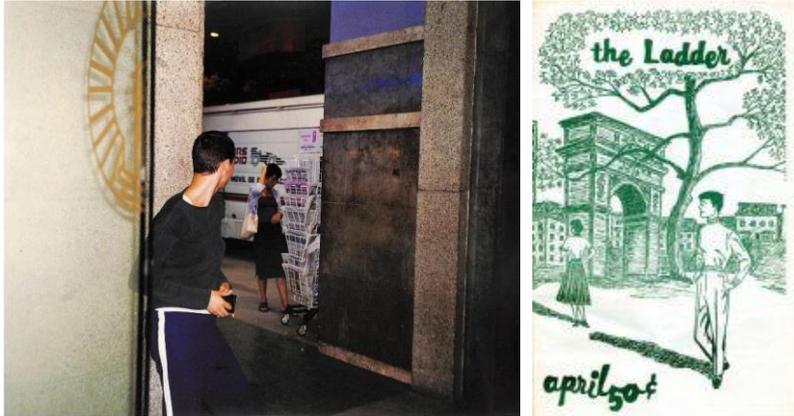


Fig. 4. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*
 Fig. 5. Portada de la revista *The Ladder* (1959)

A través de trabajos como éste, *La noche de Silvia* (2004) o *No pisar el césped* (2007) Carmela García muestra el deseo de ocupar el espacio urbano, apoderarse de los espacios donde se inscriben los cuerpos y las miradas. Considera Cortés (2009, p. 164) que, de esta forma, consigue la artista desestabilizar dos cuestiones: por una parte, el espacio donde se encuentran los cuerpos y por otra la percepción hegemónica que se tiene de los mismos.

Esto plantea preguntas sobre qué se mira y cómo se mira, así como sobre cómo la masculinidad ejerce autoridad visual en los espacios públicos. De acuerdo con Aliaga y Cortés (2014, pp. 142-143), la obra de García resalta cómo la distribución espacial de la mirada subraya los privilegios culturales otorgados al hombre, ya que este último tiene acceso a la visión y al dominio social, mientras que la mujer a menudo se encuentra en posiciones subordinadas o subalternas. La mirada, en este contexto, proyecta y refuerza los roles culturalmente establecidos, lo que influye en cómo los sujetos se relacionan, se mueven y organizan el espacio público.

(...) La distribución de la ciudad está dotada de un carácter de género que debe ser entendido como una composición coreográfica en la que distintos sectores se relacionan en un espacio que es construido y representado a través de las implicaciones sociales producidas por la mirada y el movimiento, en cuestiones tales como: sujeto / objeto, activo / pasivo, actor / espectador, masculino / femenino..., todo un conjunto de configuraciones binarias que la mirada establece históricamente y que por tanto pueden ser cuestionadas y desestabilizadas (J. M. Cortés, 2008, p. 148).

Carmela García, a través de su producción artística, se ha preguntado acerca de las imágenes de las mujeres en la sociedad, investigándolas y cuestionando la mirada masculina con discursos visuales claramente feministas (Aizpuru, 2021).

A partir de los análisis de Laura Mulvey (*Placer visual y cine narrativo*, (1975)), que fueron previamente explorados en el contexto de la obra de Cecilia Barriga en el capítulo V, García busca establecer una mirada alternativa que funcione como una estrategia de resistencia y distanciamiento. Esto implica promover una "des-estética" que desafíe el placer derivado de la identificación del espectador con las narrativas presentes en el cine clásico (Mayayo, 2003, pp. 213-215).



Fig. 6. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*

Fig. 7. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*

No obstante, estas inquietudes no se limitan únicamente al ámbito cinematográfico, sino que se extienden a la creación artística en general. La obra de Carmela García se inserta en los discursos feministas relacionados con la representación de las mujeres, tanto a nivel individual como colectivo. Aunque en muchos casos las imágenes del proyecto *Chicas, deseos y ficción* se asemejen a los fotogramas cinematográficos, el objetivo de la autora es reivindicar un discurso de género autónomo y autogestionado, que se desvincule de la tradicional mirada masculina. Además, también pretende generar interrogantes acerca de la obra para dar visibilidad a otro tipo de relaciones entre mujeres (de la Villa, 2003).

Para lograrlo, García emplea la estrategia de construir un mundo en el cual las mujeres ocupan un lugar central en su producción artística. No se limita a una única fórmula para representar a estas mujeres, sino que explora construcciones de identidad de género que sean más abiertas, plurales y flexibles. De esta manera, logra desafiar tanto los patrones de género binarios como la hegemonía social de la heteronormatividad y homonormatividad. Cortés (2009, p. 163) destaca, además, que en la obra de García se pone énfasis en el placer de mirar y, a través de la disposición de otros sujetos, se convierte en la poseedora de la mirada, asumiendo un papel activo en el proceso visual. En una sociedad caracterizada por el espectáculo y el constante bombardeo de imágenes que

provocan un voyerismo vertiginoso impulsado por la proliferación de imágenes, los trabajos de Carmela García buscan analizar la importancia de la visión, tanto en términos de su proceso como de su construcción.

Las fotografías capturan momentos que normalizan la pluralidad de experiencias de chicas lesbianas y las visibilizan en toda su diversidad. Al mismo tiempo, juega con códigos propios de la cultura gay que permiten ocultar información a la cultura dominante. Estos códigos se utilizan para construir espacios que solo son revelados a aquellos que saben descifrarlos. Octavio Zaya los llama "espacios marica", los cuales subvierten la funcionalidad original de un espacio preexistente. Estos espacios no son estáticos ni prescriptivos, sino que existen en la medida en que se utilizan o se experimentan.

Como menciona Zaya (2001, p. 64), el espacio adquiere significado a través de sus usuarios o creadores, y aunque los creadores puedan tener el poder de definir su función oficial, los usuarios a menudo desarrollan tácticas para utilizar ese espacio de manera alternativa o contraria al uso por el que fueron creados. Esto es especialmente evidente en la forma en que la comunidad LGBTQ+ ha utilizado espacios de la cultura dominante para sus propios fines, como la apropiación de baños públicos en espacios de ligue o la relación de lesbianas que es socialmente interpretada como de "amigas de toda la vida". La obra de Carmela García se inscribe en este territorio en el que las restricciones y el ocultamiento le llevan a desvelar otras estrategias de seducción y atracción entre mujeres.



Fig. 8. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*

Una de las fotografías destacadas de la serie *Chicas, deseos y ficción* captura una escena en el Puente de Toledo de Madrid [Fig. 9]. La imagen muestra a dos chicas que parece que se estén besando y a una tercera que, pasando de largo, se gira para observarlas. Esta fotografía, tomada a finales de la década de los noventa, evoca una obra anterior realizada por la fotógrafa inglesa Jill Posener aproximadamente diez años antes. Jill Posener (1953), quien inicialmente se oponía a la pornografía, se convirtió en una activista contra la censura a finales de la década de los ochenta. En 1988, creó la serie fotográfica *Dirty Girls' Guide to London*, en la cual adoptó los códigos visuales de la pornografía para apropiarse de los espacios heterosexuales, desafiando las normativas legales y morales que relegaban las manifestaciones del deseo entre personas del mismo sexo al ámbito privado. Posener acompaña sus fotografías con el texto:

(...) Sexo lésbico en lugares públicos; Escribir eslóganes en la pared; Hacer *rappel* por la Cámara de los Lores; ACT-UP gritando al Ministerio de Salud de EE. UU. en una conferencia sobre el sida en San Francisco; Todos estos están en un continuum; Si no ocupamos los espacios públicos nadie nos escuchará (...) (Boffin & Fraser, 1991, p. 204)

La comparación entre la escenografía de Carmela García y la de Posener revela similitudes y contrastes significativos en sus enfoques fotográficos. García, en su exploración fotográfica, muestra un marcado interés por habitar las escenas urbanas, así como la complicidad codificada que puede insertarse en ellas. Por otro lado, esta obra de Posener se presenta como un escenario mudo, más bien teatral, en el que el puente aparece desprovisto de la habitual multitud, y el reloj del Big Ben marca las 04:35, sugiriendo una toma realizada en la madrugada de un mes de julio en Londres. Esta elección temporal podría explicarse como un intento de evitar la presencia de terceros o como el resultado de una noche de fiesta.

En contraste con las dos mujeres camufladas de García, Posener incluye en su fotografía a dos mujeres comprometidas en una acción provocativa, frente a uno de los lugares más poderosos de Inglaterra. Esto es muy interesante porque la idea de espacio de poder es algo que también se repite en la obra más reciente de García.



Fig. 9. Carmela García (1998) *Chicas, deseos y ficción*



Fig. 10. Jill Posener (1988) *Dirty Girls' Guide to London*

De esta forma, tanto Posener como García se apropian de forma momentánea del espacio público. Ninguno de los escenarios que ocupan son espacios lésbicos, lo que contrasta con algunos proyectos de *cruising* que sí cartografían y documentan los espacios de deseo masculino gay, como por ejemplo *Geografías del morbo* (2007)¹⁰⁶ de Pepe Miralles y *Paisajes* (2001)¹⁰⁷ de Jesús Martínez Oliva.

Espacios de *cruising*

La serie *Chicas, deseos y ficción* crea la ficción de que los espacios reales de *cruising* que normalmente están ocupados por hombres, son ahora ocupados por mujeres. Esta estrategia la utiliza también García en su videoinstalación *La noche de Silvia* (2004-2005). Esta muestra una escena en el interior de un local con una luz muy tenue donde suena de fondo la canción *LT Tour Theme*, del grupo Le Tigre.

Es relevante la selección de este grupo de música estadounidense, puesto que se caracteriza por su activismo feminista y sus letras comprometidas con la comunidad LGBT. De hecho, una de sus canciones, *Hot Topic*, homenajea a activistas, escritoras, intelectuales y artistas feministas y *queer*¹⁰⁸. Formaron el grupo Le Tigre la componente del grupo de punk rock Bikini Kill, Kathleen Hanna, la videoartista *queer* Sadie Benning, Johanna Fateman y, más tarde, JD Samson quién incorporó vídeos a las performances en directo en los conciertos del álbum *Feminists Sweepstakes* (2001).

Este grupo musical no solo influye en la obra de Carmela García, sino que también se revela como un elemento fundamental en la producción artística de Azucena Vieites, la cual pone en evidencia cómo grupos como Le Tigre o Peaches apelan, entre otras cosas, a lo lésbico. Uno de los trabajos de Azucena Vieites, *Feminists Sweepstakes* (2004), conecta con la obra Carmela García precisamente por este álbum, que incluye la canción que suena en su videoinstalación.

En *La noche de Silvia*, siete mujeres conversan, fuman y se miran entre sí en la antesala de un "cuarto oscuro" (*blackroom*). El "cuarto oscuro" es un espacio en los clubs y otros lugares públicos, donde se practica el sexo anónimo entre hombres. Estos espacios fueron ilegalizados en Estados Unidos en la década de 1980 debido a la aparición del VIH/sida, pero continuaron existiendo de manera

¹⁰⁶ Véase (Miralles, s. f.)

¹⁰⁷ Véase (Martínez Oliva, 2004, pp. 68-72)

¹⁰⁸ Como Yoko Ono, Carol Schneeman, Cibo Matto, Leslie Feinberg, Laura Cottingham, The Butchies, Sleater-Kinney, Gayatri Spivak, Angela Davi, Gertrude Stein, Billie Jean King, David Wojnarowicz, Nina Simone, The Slits, Valie Export, Catherine Opie, Aretha Franklin, Vaginal Creme Davies, Yayoi Kusama.

clandestina. En la obra, al fondo de la sala, se encuentra una puerta que conduce a este "cuarto oscuro" del que entran y salen mujeres.



Fig. 11. Carmela García (2004-2005) *La noche de Silvia*

La noche de Silvia se presenta como una videoinstalación diseñada para ser retroproyectada, a escala 1:1 en una sala a oscuras, dando la sensación de que el espectador ingresa a un primer "cuarto oscuro" que proyecta un vídeo en el que aparecen un grupo mujeres en un pub, que van desapareciendo por una puerta que lleva a otro "cuarto oscuro", donde se supone que van a practicar sexo. ¿Ha accedido el espectador al cuarto oscuro? Esta experiencia genera una confusión entre realidad y ficción.

En este sentido, Yolanda Peralta (2017, p. 102) destaca que, en esta instalación, se produce una doble ficción: realmente el espectador no ha accedido a ningún cuarto oscuro y, por otra parte, no existe hasta el momento un *blackroom* para mujeres. Zaya (2005) también señala que las mujeres que aparecen en el vídeo no son reales, aunque parezcan serlo. Pueden representar a diversas mujeres, pero no se presentan como ellas mismas. En última instancia, toda la producción de Carmela García conduce a la noción de que tanto las mujeres como el espacio representado son realidades ficticias, productos del arte y la imaginación.

En la videoinstalación se plantea la idea de que todo el mundo tiene acceso a este espacio heterotópico, aunque aquí se entienda el concepto de heterotopía en un sentido más amplio que el definido por Foucault en *De los espacios otros* (1967). Según indica Peralta (2017, p. 102) en el proyecto de García, la heterotopía se plantea como un lugar abierto que posee la propiedad de mantener al sujeto fuera. Cuando se adentra en el espacio de *La noche de Silvia* se revela que es una

ilusión y que, realmente, no se ha entrado en ningún sitio. Se mantiene, desde el punto de vista del espectador, como un espacio heterotópico.

Por otro lado, Octavio Zaya, al revisar la noción de Foucault, sugiere que la heterotopía no solo se caracteriza por la coexistencia simultánea de dos o más ambientes o escenarios espaciales y una doble lógica del espacio social, sino que también puede entenderse con relación a los usuarios de ese espacio.

(...) Si el espacio es heterotópico, entonces entrar y salir de “otros” espacios supone simplemente establecer o deshacer contactos, con algo, con alguien, estar expuesto a su mirada. Aquí, las condiciones espaciales ya no existen, ni como demarcaciones ni como fronteras. El individuo ya no puede ser “contenido” por el espacio que ocupa su propio cuerpo. El espacio de nuestro cuerpo se multiplica en esos “otros espacios” o está representado en esos espacios. Esos espacios, sin embargo, no se corresponden entre sí, no se podrían sobreponer uno en el otro, uno no contiene al otro (Zaya, 2005).



Fig. 12. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*
 Fig. 13. Carmela García (1999) Fotograma del *Vídeo 1 (Sin título)*

Volviendo a la serie *Chicas, deseos y ficción*, se puede apreciar en la [Fig. 12] una escena en la que cuatro mujeres están en un entorno que parece ser un parque o un bosque. Una de ellas descansa sentada apoyada en un árbol y su mirada va más allá de la escena encuadrada por la cámara. Sin embargo, las otras tres mujeres, permanecen de pie, manteniendo una distancia física entre ellas, pero siguiéndose con la mirada. Según Doctor (2000) ese juego de miradas entre las protagonistas de la imagen se puede interpretar como que hay algo secreto que sucede o está a punto de ocurrir, como, por ejemplo, una relación esporádica entre ellas. Esto mismo hace destacar a Doctor que este proyecto insinúa unas relaciones pasajeras que son inconcebibles en nuestro contexto cultural.

Además, la presencia de una mujer rapada que viste pantalones y se muestra en una actitud activa desafía las expectativas convencionales de género y destaca la

idea de que estas mujeres están actuando de manera libre y desinhibida en un entorno idílico que se aleja de la realidad imperante.

Esta fotografía guarda similitudes en términos de su ubicación con el trabajo titulado *Vídeo nº1 (Sin título)* (1999). Este vídeo, que forma parte de la serie *Chicas, deseos y ficción*, construye un escenario destinado a la práctica de *cruising* entre mujeres que les permitiera realmente mantener unas vidas sexuales libres y abiertas sin temor a ser agredidas. En su página web, la artista describe este vídeo como «Flâneur por la Casa de Campo un domingo por la mañana o *cruising* estilo gay» (García, s. f.). La grabación de este vídeo, que explora la dinámica del *cruising*, tiene lugar en un plano secuencia en un parque. A lo largo de la toma, la cámara sigue de cerca a una mujer mientras transita por un sendero y se cruza con otras mujeres. En este proyecto, la artista presenta el *cruising* como parte integrada de los usos cotidianos del espacio público.

En esta serie, García elabora una narrativa que se inspira en la apropiación del espacio público llevada a cabo por el movimiento homosexual masculino en diversas ciudades de todo el mundo, donde se propiciaban encuentros de placer sexual. Este tipo de práctica generalmente no coincide con los lugares de encuentro habituales de mujeres lesbianas. Al respecto, Juan Albarrán comenta: «En algunas de sus obras las relaciones lésbicas se establecen de manera solapada, a escondidas (*Sin título*, 2000), lejos de la mirada de los hombres que erotizarían unos encuentros relegados a la marginalidad de espacios suburbanos como La casa de campo de Madrid (*Sin título 1*, 2000)» (Albarrán, 2007, p. 308).

El archivo como heterotopía

Carmela García, después de su proyecto ficcionado *Chicas, deseos y ficción* (1998) se sumerge en un proyecto cartográfico basado en personajes históricos. Este proyecto podría considerarse un trabajo de archivo que se basa en una genealogía de mujeres que desafiaron las convenciones de una época y encarnaron el modelo de la Nueva Mujer.

La exploración de García comienza revisando los círculos sáficos en París a finales del siglo XIX, donde el lesbianismo, además de ser etiquetado como la "perversión de las mujeres", también es conocido como safismo o amor sáfico. Es en este contexto que se desarrolla su investigación, rastreando la historia de mujeres que desafiaron las normas de la época.

En las cercanías de Fontaineblau, la educadora feminista francesa Marie Souvestre y su pareja fundaron la escuela-internado para chicas Les Ruches, una imitación de la escuela original de Safo de Lesbos. Este internado se convirtió en un espacio

de estudio para mujeres que luego serían reconocidas en la historia, como Natalie C. Barney. Durante la década de 1920-1930, Barney organizaría sus propias veladas sáficas, marcando un hito en la exploración y expresión abierta de la sexualidad femenina. Observando el trabajo de García, el espectador puede plantearse la conexión entre estos salones privados y la posible evolución hacia los bares lésbicos, que también serán cartografiados por otras artistas en la década de los noventa y principios del siglo XXI.

El trabajo *Constelación* (2007-2008), ofrece una mirada detallada al escenario parisino de los años veinte, donde destacan nombres como Berenice Abbott, Gertrude Stein, Eileen Gray, Suzy Solidor, Janet Flanner, Thelma Wood, Marie Laurencin, Claude Cahun, Suzanne Malherbe, Sylvia Beach, Adrienne Monnier, Tamara de Lempicka, Colette, Chana Orloff, Romaine Brooks, Djuna Barnes o la ya mencionada, Natalie Barney. Estas mujeres fueron pioneras en la construcción del discurso sobre las mujeres modernas, desafiando las concepciones tradicionales de lo masculino y lo femenino, y alterando los referentes socioculturales de la época.

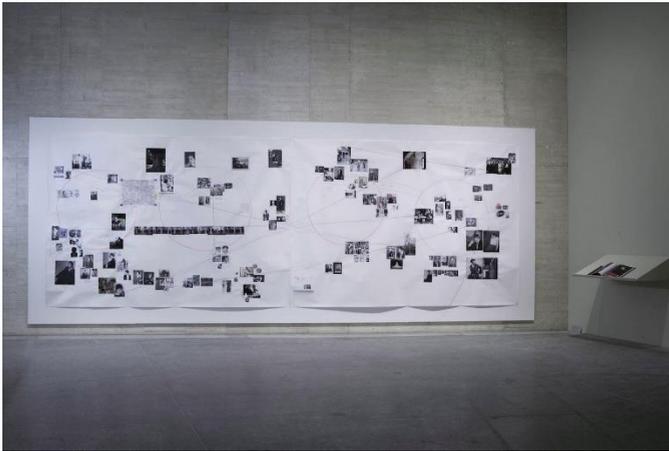


Fig. 14. Carmela García (2007-2008) *Constelación*

El proyecto *Constelación* incluye la serie fotográfica *Escenarios*, la cual recrea los entornos significativos de estudios, jardines, calles, librerías y clubes nocturnos que desempeñaron un papel crucial en el círculo de estas mujeres. Este enfoque de García podría entenderse como la creación de un archivo heterotópico que se basa en el espacio de "las otras", señalando y dando voz a estas mujeres que desafiaron las normas establecidas. Este archivo heterotópico se aproxima a la idea de la utopía al generar la noción de un espacio compartido por mujeres con identidades y proyectos vitales similares, posiblemente reflejando las experiencias que la artista podría haber deseado vivir o al menos hacer propias.

Este proyecto, desarrollado en el MUSAC, es definido por Cynthia González como una metaficción. El mapa elaborado por García evidencia las pistas que ha seguido en su investigación para reconstruir las diversas historias de este grupo, que, aunque no es un grupo homogéneo, sí representó una revolución en términos de autonomía económica, vestimenta y actitud. *Constelación* transita entre lo real y lo imaginario. Ante la búsqueda infructuosa de una foto grupal realizada por Berenice Abbott, según se menciona en *Notes on Lesbian* (Cottingham, 1996c), García crea su propia "foto de grupo" en *Constelación*. Esta obra invita al espectador a reorganizar las imágenes encontradas, creando una amplia cartografía de personajes, espacios y obras que capturan la esencia de un período revolucionario y desafiante.



Fig. 15. Carmela García (2007) *Le Monocle*, serie *Escenarios*

Fig. 16. Brassäi (1920-1930) *Le Monocle*

Una de las fotografías de la serie *Escenarios* (2007) es el bar de mujeres *Le Monocle*, ubicado en el Bulevar Edgar Quinet, París. *Le Monocle* fue uno de los primeros bares lésbicos que abrió en París entre 1920 hasta 1940 y también fue uno de los más fotografiados. Gracias al fotógrafo Brassäi, se pueden reconocer algunas de las personas que habitaban el espacio y su arquitectura interior. El propio nombre del bar, *Le Monocle*, hace referencia al hecho de que muchas lesbianas de esta época solían llevar un monóculo como código para indicar su preferencia sexual.

Esto recuerda al film *Paris was a woman* (1995) de Greta Schiller y Andrea Weiss, donde se revela un retrato colectivo de una comunidad de mujeres que llegó a llamarse «mujeres de la orilla izquierda», como se ha podido observar en el capítulo III de esta tesis. En relación con esta película Fefa Vila hace referencia a este grupo de mujeres, en un artículo subtítulo *París fue lesbiana* (Vila, 1997, pp. 53-54).

En este sentido, destacan otros proyectos de archivo que están relacionados con espacios lésbicos. Edie Fake realiza el proyecto *Memory Palaces* (2010-2012) donde muestra una serie de edificios que fueron o son actualmente bares LGBT en la ciudad de Chicago. Esta serie de dibujos muestra únicamente las fachadas de los edificios sin personas. Dos dibujos de esta serie hacen referencia específica a los espacios lesbianos. En uno podemos ver la palabra "Dyke" y en otro "Sappho". Aunque no son fotografías de los edificios, podría considerarse como un proyecto de archivo en cuanto a que las imágenes se basan en fotografías encontradas en revistas de los años 70 y 80.

Otro proyecto también de archivo es el de Kaucyla Brooke, que empieza en 1996, centrado en bares lésbicos en San Diego (EE. UU.), llamado *The Boy Mechanic*. El proyecto consiste en un tablero que contiene una lista de nombres de bares, divididos por temas, y fotografías a color que muestran los exteriores de los bares. Brooke habla sobre la "Arquitectura de la pérdida" y cómo la fragilidad de la memoria colectiva es la motivación para la documentación fotográfica de espacios urbanos que cambian continuamente.



Fig. 17. Kaucyla Brooke (1996) *The Flame*, San Diego, California

Fig. 18. Kaucyla Brooke (2005) *Los Angeles Municipale Art Gallery*, Barnsdall Park

Finalmente, es importante hacer referencia al proyecto *Addresses Project* (2015) de Gwen Shockey donde se muestra una serie de 18 fotografías de las fachadas de clubes lésbicos y *queer* en Brooklyn, Manhattan y Queens entre 1925 y 2018. La artista construye esta memoria del espacio lésbico a través de la elaboración de mapas, entrevistas y fotografías de las mujeres que habitaron estos espacios. Mediante la construcción de este proyecto, se pretende explorar la historia del Movimiento de Derechos, y su intersección con los Derechos Civiles y los Derechos de las Mujeres, y su vinculación con las condiciones sociopolíticas de la ciudad de Nueva York desde una perspectiva lésbica y queer. Este proyecto ofrece un archivo de los espacios heterotópicos que permite construir comunidades intergeneracionales. La cartografía de Shockey muestra cada una de las

ubicaciones de espacios queer y lésbicos, con una fotografía del espacio y una referencia histórica aportada por sus propios usuarios mediante entrevistas orales.

Los retratos de las fachadas de los edificios vistos en estos últimos tres proyectos ponen en evidencia el carácter efímero de las comunidades clandestinas que una vez se congregaron en ellos.

Destacan también proyectos como el de Chloe Atkins quien, como indica en su página web, realizó 25.000 fotografías de las celebraciones que tenían lugar en los bares de lesbianas y gays en San Francisco entre junio de 1989 y noviembre de 1999.

Entre la utopía y el gueto

Muchas de las obras de Carmela García llaman especialmente la atención por la concepción de un mundo habitado exclusivamente por mujeres. A pesar de que los espacios que utiliza en su trabajo son fácilmente reconocibles, como vestuarios, parques o calles, las acciones que tienen lugar en sus obras se desarrollan "en otro lugar", como menciona Octavio Zaya (2005). Ese "otro lugar" es un espacio independiente que solo existe dentro de la obra de García.

La obra de Carmela García, según Gouvion (2001), recrea una comunidad lesbiana libre de hombres, un espacio utópico donde no existe el sometimiento y donde la feminidad no se define en oposición o subordinación a lo masculino. García construye estos espacios utópicos, a través de sus fotografías, donde puede desarrollarse el deseo entre mujeres.

Esta visión de crear comunidades y espacios utópicos para la expresión libre de mujeres lesbianas recuerda al trabajo pionero de la cineasta Barbara Hammer en los años setenta. Hammer exploró el erotismo y la intimidad en comunidades de mujeres lesbianas en vídeos como *Dyketactics* (1974) y *Superdyke* (1975), de cuyos trabajos se ha hablado en el capítulo III. La influencia de Hammer en las artistas lesbianas de la década de 1990 es evidente, como se puede apreciar en la entrevista que le hace Virginia Villaplana a Hammer y que se publica en 1998 en el Fanzine *Non Grata* del grupo LSD.

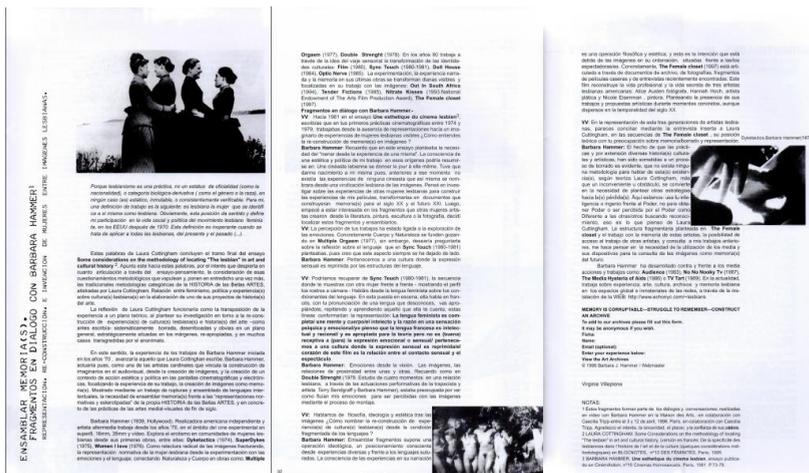


Fig. 19. Entrevista de Virginia Villaplana a Barbara Hammer: *Ensamblar memoria(s)* (1998) en *Non Grata*, nº3

La noción de utopía es un tema recurrente en la obra de Carmela García, desde la producción de *Mujeres enamoradas*, pasando por *Chicas, deseos y ficción* (1998), *Paraíso* (2002), *La noche de Silvia* (2004-2005), *I want to be* (2006), *Casting* (2007), *Constelación* (2007), *Fête au jardin* (2007), *No pisar el césped* (2007), *Sisterland* (2007), *Au bord du mer* (2008), *Cartografías* (2008), *Escenarios* (2008), *Memoria* (2008), *Imágenes de(l) poder: Cartografías de lo invisible* (2017) y *Las nietas del Lyceum o Tertulia* (2020), viéndose todas estas ideas reflejadas en la exposición *Autoras de Utopías* en 2021 en la Sala Canal de Isabel II de Madrid. Carmela García refleja un interés en crear un mundo de mujeres, caracterizado por la amistad, el compañerismo, la complicidad, la sororidad y las relaciones íntimas. En esta exposición, explora un mundo utópico habitado por mujeres que han vivido sus propias realidades a lo largo de la historia.

La sororidad, como concepto clave en la obra de Carmela García, adquiere una relevancia significativa al ser estrechamente vinculada por la artista al lesbianismo. Esta conexión conceptual permea diversos trabajos de García, destacando especialmente en la serie *Chicas, deseos y ficción*, *Mentiras, Sisterland, Constelación y Golden Age*. Según comenta Yolanda Peralta, la sororidad representa una alternativa viable para desafiar y superar la confrontación misógina entre mujeres promovida por el patriarcado. Esta confrontación busca impedir el pacto entre ellas, asegurar su distanciamiento y perpetuar la supremacía masculina (Peralta, 2017, pp. 28-29). En el programa *La aventura del Saber* (RTVE & Aizpuru, 2021), García explica que en su producción trata de establecer conexiones entre mujeres, rebatiendo la idea erróneamente preconcebida de que las mujeres no se llevan bien entre ellas. En su producción, García trata de cambiar ese imaginario.

Otras artistas que también han abordado la idea de utopía son Cabello/Carceller, cuya obra se ha analizado en relación con la lesbofobia en el capítulo VI. A diferencia de Carmela García, estas artistas se adentran en la noción de utopía desde un enfoque más desalentador y crítico.

Entre los años 1996 y 1997, Cabello/Carceller llevan a cabo una estancia Fulbright en San Francisco. Durante este periodo se inspiran en la obra de la arquitecta Julia Morgan¹⁰⁹ para dar inicio al proyecto *Sin título (Utopía)* (1998). Este proyecto establece un diálogo conceptual y simbólico con las piscinas diseñadas por Morgan, reimaginándolas como "espacios del deseo" destinados a mujeres (Gras, 1999, pp. 43-45).

La serie refleja también la influencia de las piscinas pintadas por David Hockney en la California de los años sesenta, asociadas al elogio del cuerpo masculino y el deseo homosexual. Sin embargo, Cabello/Carceller desafían esta representación utópica al transformar las piscinas en ruinas y espacios abandonados, contextualizando su obra en la era post-sida y explorando complejidades socioculturales y de identidad.

Esta convergencia entre la obra de Hockney y la reinterpretación crítica de Cabello/Carceller puede servir para plantearse de qué manera la práctica artística se presenta como una plataforma para explorar y cuestionar los ideales utópicos, además de generar una reflexión sobre las transformaciones históricas y culturales que influyen en la percepción del deseo y la identidad.

Halberstam interpreta la obra como una crítica a los espacios gays que se convierten en guetos, compartiendo la preocupación de las artistas sobre quedar atrapado en un lugar al que se ha entrado voluntariamente (2004, p. 13). Esta idea se puede ver reflejada en algunas fotografías de la serie como *Sin título (Utopía) n°27* (1998), destacando la inutilidad de unas escaleras que no llegan al fondo de una piscina vacía. Esto puede convertirse en una trampa, al no poder salir del espacio si uno se cae en él.

La instalación *Utopía (After David Hockney)* (1999) amplía la serie fotográfica y el vídeo, presentando las imágenes en un espacio con paredes pintadas con líneas que imitan los trazos acuáticos de Hockney. Halberstam considera que estas

¹⁰⁹ Julia Morgan (1872-1957), fue la primera mujer en ser admitida en la École des Beaux Arts de París y, además, fue la primera arquitecta de California. Morgan desafió los cánones y estableció una huella duradera. Cabe, además, destacar que se distanció del interiorismo, que era la especialidad más común entre las mujeres arquitectas de su generación. Así pues, medio siglo dedicada a esta disciplina le permitió diseñar numerosos edificios, muchos de ellos vinculados a organizaciones de mujeres que reivindicaban sus derechos a principios del siglo XX como, por ejemplo, el Berkeley Women's City Club (1930).

imágenes abordan la dicotomía entre imaginación y realidad, evidenciando la nostalgia en piscinas sin agua y explorando la brecha entre la fantasía y la realidad. Cabello/Carceller pretenden desvelar las contradicciones presentes en los espacios queer, de visibilidad u ocultamiento, de control o sumisión, que son espacios heterotópicos. De esta forma, aunque en apariencia sean espacios que tienen como objeto la expresión y emancipación pueden convertirse en lugares donde se refuerzan los sistemas de control.

Esta instalación incluye la serie fotográfica *Sin título (Utopía)* (1998) y el vídeo *Sin título (Promesa)* (1998) en un espacio donde las paredes de la sala están pintadas con líneas, emulando los trazos en el agua del cuadro de David Hockney, *Sunbather* (1966).

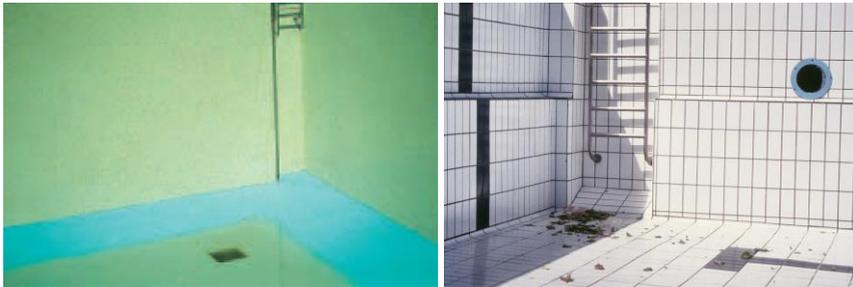


Fig. 20. Cabello/Carceller (1998) *Sin título (Utopía) nº 27*

Fig. 21. Cabello/Carceller (1998) *Sin título (Utopía)*

Al igual que se ha indicado con la obra de Carmela García, Halberstam (2004, pp. 12-13) considera que estas imágenes de Cabello/Carceller también abordan la dicotomía entre la imaginación y la realidad. En ausencia de agua, las piscinas adquieren una cualidad nostálgica y melancólica. Se evidencia la forma estructural del propio contenedor y se toma conciencia del espacio que ocupa el vacío, el lugar que debería ocupar el agua. El hueco entre la fantasía y la realidad queda reflejado en esa ausencia de agua. Este trabajo examina las figuras y los espacios en los que proyectan sus deseos, y cómo estas proyecciones a menudo se entrelazan con la ausencia y la presencia, creando un diálogo entre lo que se anhela y la realidad a la que se enfrenta uno.

En la siguiente década, Cabello/Carceller continúan su exploración de espacios utópicos con la serie fotográfica *Alguna parte* (2000), que examina discotecas como espacios heterotópicos y de gueto. Al igual que con las piscinas, la serie destaca la presencia ausente del cuerpo, revelando la realidad tras la fiesta.

Siguiendo la idea de la utopía y de los anhelos se podría incorporar el deseo de construir un entorno doméstico con una posible pareja. Con relación a una de las

fotografías de la serie *Chicas, deseos y ficción* [Fig. 22] Rocío de la Villa proporciona una descripción en los siguientes términos: «dos jóvenes de espaldas en el campo agarradas de la mano mirando su futura casa en el horizonte, una escena auténticamente tierna y candorosa» (de la Villa, 2013, p. 271).



Fig. 22. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*

Esta interpretación de Rocío de la Villa se puede relacionar con los proyectos de otras artistas como Catherine Opie o Danita Simpson. En 1993 Opie realiza *Self-Portrait/Cutting*, un autorretrato en el que la artista se aproxima a la idea de la pareja lésbica. Por una parte, tiene una fuerte carga personal, ya que la artista realiza esta fotografía un año después de separarse de su pareja. Durante ese año, la artista realizaba repetidamente unos dibujos que recuerdan a un tipo de expresión vinculado a la infancia. En un momento dado, decide transferir estos dibujos a su espalda por medio de cortes, lo que le deja una marca ensangrentada. La sangre le aporta un carácter de activismo social, puesto que en esta época la idea de la sangre estaba fuertemente vinculada a la epidemia del sida. La imagen que se dibuja en su espalda muestra dos mujeres, cogidas de la mano, junto a una casa de la cual sale sangre. Téngase en cuenta que en el contexto en que se realiza este proyecto el ambiente es muy duro, de mucha violencia por el carácter estigmatizante de la enfermedad. Una violencia que la artista percibía por los sectores más conservadores de la sociedad.

En 1995 Catherine Opie comienza un viaje por carretera cruzando EE. UU. para realizar el proyecto *Domestic Series*, un proyecto fotográfico que consta de trece retratos donde documenta familias y parejas de lesbianas en sus entornos domésticos. Con este proyecto, Opie representa a la comunidad lesbiana y presenta una alternativa a la visión heteronormativa de la vida doméstica en Estados Unidos. La obra de García y Opie tienen en común el cuidado de la

composición de cada escena. Sin embargo, así como la producción de García está basada en la ficción, esta serie de Opie se podría considerar fotografía documental.



Fig. 23. Catherine Opie (1995-1998) *Domestic Series*

Fig. 24. Danita Simpson (s.f) *Donna and Suzie*

Artistas americanas como Joan E. Biren (JEB), Tee Corinne, Nancy Rosenblum y Danita Simpson son fotógrafas que han producido su trabajo para espectadoras lesbianas. A excepción de Corinne, el resto realiza en su fotografía retratos donde evitan mostrar imágenes de seducción o sexualmente explícitas. Cuando hay contacto entre las mujeres, se trata de una situación amistosa, no erótica. Esto contrasta con la serie de Carmela García *Chicas, deseos y ficción*, donde las escenas dentro del hogar indican lo contrario.

En la fotografía de Simpson destaca la cantidad de información que hay en sus imágenes en relación con los entornos domésticos que habitan los sujetos. Según indica Jan Zita Grover (1989, p. 178), las imágenes invitan a especular sobre el gusto y la personalidad más que sobre las prácticas sexuales de las retratadas. Estas imágenes se caracterizan por su cualidad ficticia, ya que los sujetos parecen estar deliberadamente dispuestos dentro del encuadre, con sillas colocadas cuidadosamente en el centro de las habitaciones y fondos despejados. La mayoría de los sujetos miran directamente a la cámara, rara vez o apenas sonríen, y sus cuerpos están serenos, en reposo. Esta característica puede atribuirse al uso de cámaras que requieren exposiciones relativamente prolongadas, como las utilizadas por Rosenblum y Simpson. Grover (1989, p. 181) interpreta que estas fotografías muestran no tanto aquello que las fotógrafas han logrado sino a lo que aspiran (casa, muebles, mascotas, vida en común). En contraposición a las intenciones de Kaucyila Brooke, estas artistas buscan las reacciones positivas fuera de los círculos de lesbianas. Por otra parte, dentro de la subcultura lesbiana sirven como evidencia de que se puede alcanzar una estabilidad desde la individualidad

y también en pareja. A pesar de estar concebidas originalmente para circular en contextos lésbicos, a veces estas imágenes trascienden esos límites. Grover comenta al respecto:

(...) las audiencias no lesbianas pueden quedar impactadas por una variedad de otras cualidades en las imágenes: su convencionalidad formal, la pareja o individuo lesbiano urbano y fuera del armario; su romanticismo: la vida lesbiana, ya sea sola o en pareja, retratada como una existencia egoísta, ordenada y sobre todo estable (una cualidad que estos retratos comparten con otros retratos formales, aunque no se atribuye comúnmente a las vidas lesbianas (Grover, 1989, p. 178).

La interpretación proporcionada por Rocío de la Villa sobre la imagen de Carmela García [Fig. 22] comparte similitudes con las fotografías de Danita Simpson de la década de 1980, en el sentido de que ambas proyectan el deseo de un estilo de vida particular.

Sin embargo, el resto de las obras de la serie *Chicas, deseos y ficción* evocan más un deseo lésbico cuyos precursores artísticos podrían rastrearse en artistas como Janet Cooling, Hollis Sigler y Nancy Fried (Hammond, 1991, p. 103). Estas últimas, en las décadas de 1970 y 1980, representaron entornos domésticos como cocinas, salas de estar y dormitorios como escenarios potenciales de relaciones lésbicas o sugirieron la sexualidad de manera más explícita.



Fig. 25. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*

Fig. 26. Nancy Fried (1979) *The Bath*

Conclusiones

La tesis aquí presentada realiza un estudio de la representación lésbica en el Estado español durante la década de los noventa. Ha revisado la obra de diferentes artistas que empezaron a producir durante esa época y continúan hasta día de hoy, a excepción del colectivo LSD que trabajó conjuntamente hasta 1998. Para poder contextualizar este tipo de producción artística, se ha analizado el contexto cultural de la época, desde la década de los ochenta, pues las decisiones políticas en cuanto a cultura afectaron notablemente a los cambios producidos en la década de los noventa. Además, se revisa el movimiento lésbico en España, culminando con el estudio de los colectivos queer, dentro de cuyo marco político se sitúan las artistas analizadas en la tesis. Por último, se ha contextualizado la producción de estas artistas respecto a un panorama más global de representación lésbica que diferencia entre cómo han sido las lesbianas representadas hegemónicamente y cómo se han representado a sí mismas. En este segundo bloque es donde encontramos los cimientos y los referentes de las artistas que se analizan en esta tesis.

La influencia de las corrientes artísticas y culturales extranjeras, especialmente del contexto anglosajón, ha sido otro aspecto relevante en el estudio de las subjetividades lésbicas en el Estado español. Por esta razón, se ha explorado cómo las ideas y movimientos internacionales, como el feminismo, los movimientos de liberación homosexual y la teoría queer, han influido en las artistas en España. Se ha realizado un análisis comparativo de las obras artísticas y discursos estatales respecto al de otros contextos, especialmente el estadounidense, para identificar similitudes y diferencias. Esto ha incluido examinar cómo se han adaptado o transformado estas influencias para reflejar el contexto cultural y social específico del Estado español. El estudio también ha explorado el diálogo entre artistas y pensadorxs estatales e internacionales, investigando cómo este intercambio ha

enriquecido y moldeado la producción artística y el discurso lésbico en el contexto estatal.

La hipótesis planteada inicialmente postulaba que la década de los noventa se había configurado como un período propicio para el desarrollo de prácticas relacionadas con la construcción de subjetividades lésbicas, y que este contexto había influido en las manifestaciones artísticas contemporáneas.

Para formular esta hipótesis en primer lugar se identificó el área de interés, que era la representación lésbica en las artes visuales, en general. Antes de formular la hipótesis, se realizó una revisión exhaustiva de la literatura existente en el área de interés, para comprender, no sólo lo que ya se conoce, sino las teorías y las lagunas existentes en el conocimiento. De esta forma, se delimitó el área de interés a un tema específico que fuera factible investigar dentro del contexto de una tesis doctoral, por lo que se acotó a la década de los años noventa del siglo XX en el Estado español. Esta hipótesis pretende establecer una relación entre dos variables. En primer lugar, la representación lésbica en las artes visuales y, en segundo lugar, un contexto espaciotemporal que es los años noventa en el Estado español.

Por esta razón, se ha podido observar cómo los dos primeros capítulos tratan de establecer el contexto artístico-político-social en el Estado español en el que las obras de las artistas que realizan su producción en este contexto se puedan llevar a cabo y acaben teniendo una importancia relevante a nivel estatal en el panorama cultural del momento.

Para abordar la hipótesis planteada se han empleado una combinación de metodologías. Para examinar cómo se han representado las subjetividades lésbicas en las artes visuales se ha empleado un análisis formal. Para abordar la cuestión sobre el contexto político-cultural en España durante los noventa y el desarrollo del movimiento lésbico tras la dictadura franquista, se ha empleado un método de contextualización histórica y cultural. Lo que ha implicado investigar los eventos históricos, cambios sociales, políticos y culturales que influyeron en la producción artística y en la representación de la sexualidad lésbica. Dado que también se ha planteado cómo ha sido la sexualidad lésbica representada en otros medios distintos a las artes visuales, se ha empleado un método de análisis interdisciplinario, que no sólo ha examinado las artes visuales sino también la literatura, el cine y otros medios de comunicación visual. Con el fin de comprender cómo se abordan y desafían las normativas de género y sexualidad en las artes visuales, se ha empleado teorías provenientes del feminismo, los estudios de género, la teoría queer y la crítica cultural para analizar e interpretar los proyectos artísticos. Además, ha sido fundamental una exhaustiva revisión de la literatura

existente y la investigación en archivos, incluyendo catálogos de exposiciones, críticas de arte, entrevistas a artistas, y documentación histórica.

El desarrollo de esta tesis responde a las diferentes preguntas de investigación planteadas en la introducción. De esta forma, en la primera pregunta de investigación se plantea la relación existente entre la representación de las subjetividades lésbicas en las artes visuales en el Estado español respecto al contexto de la década de los noventa del siglo XX.

Tras realizar esta investigación, se puede concluir que el contexto histórico y cultural de España en la década de los noventa es esencial para comprender las representaciones de subjetividades lésbicas en las artes visuales. La investigación aborda cómo estas representaciones fueron influenciadas por el entorno político, social y cultural del país en ese momento, prestando especial atención al impacto del feminismo en las artes visuales.

Durante los años noventa, España experimentó una transformación significativa. Tras la dictadura franquista, el país se adentró en un proceso de democratización que trajo consigo un renovado optimismo y una apertura hacia Europa y el mundo. Esta era de cambio, simbolizada por eventos como la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992, pretendió posicionar el país internacionalmente como un estado moderno y globalizado, aunque cuestiones como la crisis posterior pronto fracturó esa imagen. Sin embargo, la década también enfrentó desafíos, como la revolución neoliberal y el declive del socialismo, que generaron críticas y protestas de grupos diversos.

La democratización tuvo un efecto notable en la cultura. Temas previamente marginados o censurados, como la sexualidad y las identidades lésbicas, encontraron en el ámbito artístico un espacio donde desarrollarse con la llegada de una mayor libertad de expresión y con unas políticas culturales más inclusivas.

En este contexto, se promovió la restauración de edificios históricos y la creación de museos y centros de arte moderno, con la intención de proyectar una imagen de modernidad y renovación. Las exposiciones que se realizaron reflejaron un cambio en la dinámica cultural y artística, propiciando una representación más diversa y enriquecedora en el mundo del arte. Este ambiente de apertura y modernización cultural facilitó la expresión de identidades y temáticas hasta entonces poco exploradas, marcando un punto de inflexión en la historia artística y cultural del país.

Sin embargo, es en los años noventa cuando la aparición de la tercera ola del feminismo en el escenario político español representa un punto de inflexión

importante, con artistas mujeres y lesbianas liderando las demandas por la igualdad. Este movimiento impulsó la adopción de políticas igualitarias que tuvieron un impacto significativo en el ámbito cultural. Esto condujo a una serie de exposiciones artísticas centradas en género, feminismo y sexualidad. Aunque no se encontraron exposiciones dedicadas exclusivamente a la cuestión lésbica en la década de los noventa, las artistas estuvieron presentes en exposiciones mixtas con feministas y el colectivo de gays.

Va a ser en este periodo cuando surge un grupo de artistas, críticas de arte y teóricas feministas, conocidas como la "Generación de los noventa". Compartían características comunes abarcando aspectos políticos, educativos, sociales y económicos, y se centraron en temas como la teoría de género y las tecnologías visuales, marcando un cambio significativo en el panorama artístico y feminista.

La primera pregunta de investigación está vinculada a la que plantea el desarrollo del movimiento lésbico en España tras la dictadura franquista. En el capítulo segundo es donde se aborda esta cuestión. Se destaca que, aunque hubo manifestaciones tempranas de agrupaciones de mujeres que podrían considerarse precursoras del movimiento lésbico, fue en las últimas décadas del siglo XX cuando se observó una colectivización más definida de este movimiento.

El movimiento feminista, que irrumpió con fuerza en los años setenta, proporcionó un terreno común para la lucha de las lesbianas. Aunque aliadas en la lucha contra las opresiones de género, las lesbianas también enfrentaron desafíos únicos relacionados con su orientación sexual, lo que llevó a tensiones y sinergias dentro del feminismo español. La década de los noventa marcó una transición hacia un activismo lésbico más enfocado en la visibilidad y el reconocimiento de la homofobia como una forma específica de discriminación. Este período, denominado a menudo como la "tercera ola" del activismo lésbico, se caracterizó por una reafirmación de la identidad lésbica y un desplazamiento hacia una política de identidad más definida.

Finalmente, el movimiento lésbico se diversificó en dos corrientes principales: el lesbianismo reformista, que se centró en la defensa de los derechos civiles y sociales de las lesbianas, y el lesbianismo queer o radical, que buscaba cuestionar y transformar las normativas sociales más allá de la mera consecución de derechos. Este último enfoque desafió las representaciones convencionales y buscó redefinir la comprensión social del género y la sexualidad. Esta bifurcación del movimiento lésbico refleja una evolución hacia una mayor complejidad y diversidad en las estrategias y objetivos del activismo. Por un lado, el lesbianismo reformista se alineaba con una visión más integradora y pragmática, buscando el reconocimiento y la igualdad dentro del marco legal y social existente. Por otro

lado, el enfoque queer representaba una postura crítica hacia las estructuras de poder y una búsqueda de una transformación social más radical.

El impacto del movimiento lésbico en el arte español, particularmente en los años noventa, es un aspecto crucial de la investigación. Durante esta década, emergió con fuerza la corriente del lesbianismo queer o radical, influenciada por las teorías y prácticas queer a nivel internacional. Esta tendencia desafió las representaciones estigmatizantes y contribuyó a la construcción de una nueva perspectiva en la representación lésbica en el arte. Como resultado, surgieron artistas y colectivos que produjeron obras que desafiaban las convenciones y fomentaban la visibilidad lésbica, entre ellos el colectivo LSD, Cabello/Carceller, Carmela García, Azucena Vieites, Cecilia Barriga y Virginia Villaplana.

Esto está vinculado con otra de las preguntas de investigación que se planteaba cómo se había representado la sexualidad lésbica en general, tanto en la práctica artística como en otros medios de representación visual.

De esta forma, el análisis de la representación de las subjetividades lésbicas en las artes visuales, abordado en el tercer capítulo de la tesis, se centra en dos aspectos principales: la representación hegemónica desde una perspectiva heteronormativa y las autorrepresentaciones de la sexualidad lésbica.

El estudio inicia con una revisión histórica de los conceptos de homosexualidad desde finales del siglo XIX. Se examina cómo la ciencia y la cultura popular han influido en la representación de lesbianas en las artes visuales y la literatura. Se destaca la creación de estereotipos como la lesbiana-vampira o la lesbiana perversa, que han prevalecido en la cultura hasta la actualidad. Estos estereotipos reflejan una visión distorsionada y erotizada de las lesbianas, diseñada para el disfrute de la mirada heteronormativa.

En cuanto a la autorrepresentación, se puede observar cómo la representación de las subjetividades lésbicas en las artes visuales ha sufrido una evolución significativa. En los años 70 y 80, en Estados Unidos diversas autoras abordaron temas de identidad lesbiana y feminista, buscando evitar la cosificación del cuerpo femenino. Esto también se puede apreciar en los primeros trabajos de Cabello/Carceller. También se ha observado una tendencia a rescatar y celebrar figuras históricas lésbicas, como en la serie *Women who loved women* (1984) de Tee A. Corinne, que presentaba retratos de mujeres que tuvieron relaciones con otras mujeres, una tendencia también muy frecuente en la práctica artística de Carmela García en los dos mil.

A medida que se avanza hacia los años 90, se observa un cambio hacia representaciones más explícitas y políticamente cargadas. Artistas como Del

LaGrace Volcano y el colectivo LSD comenzaron a abordar la sexualidad lésbica con una estética más desafiante, a menudo utilizando elementos del S/M y el erotismo. Estas representaciones retan el enfoque del feminismo que desexualizaba las prácticas lésbicas y buscan redefinir el concepto de placer desde una perspectiva lésbica. En la práctica artística española se puede apreciar este tipo de representación en los trabajos realizados por LSD.

La teoría queer y su crítica a las identidades de género fijas, especialmente las ideas de pensadoras como Judith Butler, han tenido un impacto significativo en estas representaciones. La teoría queer ha surgido como una crítica al marco heterosexual dominante y ha influido en artistas que buscan representar la sexualidad lésbica de maneras que desafían las normas convencionales.

Otra de las preguntas de investigación planteadas en la introducción está relacionada con los conceptos más relevantes en la producción artística española con relación a la representación de las subjetividades lésbicas.

A lo largo de esta tesis, se han explorado una serie de conceptos recurrentes en la producción artística de diversas artistas, tanto españolas como de otros contextos internacionales. Estos conceptos incluyen la ocupación del espacio público, la construcción de espacios “otros”, la performatividad de género y del lenguaje y el activismo sexopolítico, especialmente en relación con la crisis del VIH-sida. En estos capítulos se ha podido observar que no sólo son cuestiones propias de un interés localizado únicamente en el contexto espacio temporal de la década de los noventa en el Estado español, sino que se pueden trazar vinculaciones a muchos trabajos, sobre todo, norteamericanos, generando así un entramado complejo de múltiples influencias.

Finalmente, para responder a la pregunta de investigación sobre las principales artistas que han representado las subjetividades lésbicas en España durante los años noventa se han desarrollado los últimos cuatro capítulos de la tesis. Cada uno de estos desarrolla la obra de una artista poniéndola en relación con otros proyectos de esa misma artista, pero también con el de otras artistas coetáneas.

El caso de estudio de *Encuentro entre dos reinas* (1991) de Cecilia Barriga es fundamental para entender la representación de las subjetividades lésbicas en el arte español de los años noventa. Esta obra destaca por su innovador uso de la técnica de metraje encontrado, en la que Barriga utiliza secuencias de películas con Greta Garbo y Marlene Dietrich para sugerir una relación amorosa entre ellas, desafiando así las narrativas convencionales del cine de Hollywood.

La técnica empleada por Barriga en *Encuentro entre dos reinas* implica una recontextualización de imágenes existentes para crear un nuevo significado. Esta

metodología se alinea con la Teoría Fílmica Feminista y la Teoría Queer, desafiando las representaciones tradicionales de la sexualidad y el género. Al manipular y reinterpretar estas imágenes, Barriga no solo cuestiona las normas de género y sexualidad, sino que también establece un diálogo entre la práctica artística visual y un compromiso político y social.

Como se ha podido observar en la amplia bibliografía que nombra esta pieza, la obra de Barriga ha sido muy influyente en los estudios feministas y queer, destacándose por su contenido y su enfoque técnico. En el Estado español ha sido notable por ser una de las primeras obras en representar el cuerpo lésbico mediante la técnica de apropiación. Además, la obra es fundamental para entender cómo las prácticas artísticas visuales pueden ser utilizadas para cuestionar y redefinir las representaciones normativas de la sexualidad y el género en la cultura popular.

El segundo caso de estudio explora la serie fotográfica *Es-cultura Lesbiana* (1994), creada por el colectivo activista LSD. El colectivo surgió en Madrid en los años 90, un periodo caracterizado por un aumento significativo del activismo LGBTQ+ y una creciente conciencia sobre la crisis del VIH en España. En este contexto, LSD se posicionó como una voz prominente en la representación y activismo lésbico, comprometido con la autoexpresión y la lucha política.

La serie *Es-cultura lesbiana* desafía las representaciones hegemónicas de las lesbianas, que a menudo eran distorsionadas o invisibilizadas en la sociedad de la época. A través de esta serie, LSD buscó presentar una visión más genuina y representativa de las experiencias, deseos y placeres de las lesbianas, rompiendo con los moldes heteronormativos establecidos. Esta obra representó un esfuerzo consciente para redefinir y subvertir las percepciones dominantes sobre la identidad lésbica.

El trabajo de LSD se convirtió en un poderoso acto de activismo, cuestionando la homogeneización y marginación de las lesbianas en la sociedad. El colectivo aprovechó sus fotografías como una herramienta para visibilizar las prácticas sexuales lesbianas y criticar la falta de representación en las campañas de prevención del VIH y en los materiales de sexo seguro de la época.

Es-cultura Lesbiana trascendió del activismo para convertirse en un documento histórico y político que también fue significativo en el ámbito artístico. La serie captura un momento crucial en la historia del activismo lésbico en España, donde el arte se entrelazó estrechamente con la política para luchar por la visibilidad, el reconocimiento y la aceptación de las subjetividades lésbicas.

En el capítulo sexto se analiza la obra *Bollos* (1996) de Cabello/Carceller. Esta videoacción destaca como un ejemplo significativo de la performatividad del lenguaje y la apropiación del insulto en el arte. Este trabajo se sitúa en un contexto donde artistas y colectivos, no sólo en España, sino también en Estados Unidos, a finales de los ochenta y en los noventa se centraron en desafiar y subvertir las normas sociales.

La obra de Cabello/Carceller se basa en el concepto de performatividad del lenguaje, una idea propuesta por la filósofa Judith Butler, a partir de la teoría de los Actos del habla de John L. Austin, que sugiere que el lenguaje y la comunicación no solo describen la realidad, sino que también pueden crear y cambiar la realidad a través de su uso.

Mediante esta acción, las artistas se apropian del insulto como estrategia artística y política. El término "bollo", originalmente un insulto peyorativo contra las lesbianas, es recontextualizado y redefinido en la obra. Al masticar los bollos, las artistas ingieren simbólicamente la carga moral y las connotaciones negativas asociadas al término, transformándolo en un gesto de empoderamiento y afirmación de identidad. Esta redefinición del término desafía las normas lingüísticas y sociales establecidas, y subvierte las connotaciones negativas del insulto, utilizando el arte como herramienta de empoderamiento y cambio social.

En último lugar, se analiza la obra *Chicas deseos y ficción* (1998) de Carmela García en el capítulo séptimo. Se trata de una serie fotográfica que refleja subjetividades lésbicas y hace referencia al contexto político-cultural de la época, especialmente en el marco del movimiento lésbico. Teniendo en cuenta el recorrido de la artista, *Chicas deseos y ficción* de Carmela García destaca por su enfoque en la sororidad, complicidad, afecto y deseo entre mujeres en diversos lugares y contextos, mostrándolos con una naturalidad que puede ser considerada inusual o no conforme a las expectativas sociales.

El análisis detallado de las prácticas artísticas centradas en la representación lésbica en España durante la década de los noventa, que involucró obras de artistas significativas como Cecilia Barriga, el colectivo LSD, Cabello/Carceller, Carmela García, Azucena Vieites y Virginia Villaplana, ha abierto un abanico de posibilidades para futuras investigaciones en este campo. La clasificación de estas obras según sus ideas y temáticas fundamentales ha llevado a la identificación de varias direcciones prometedoras para la investigación.

Así como en otros contextos, especialmente el estadounidense, sí que se organizaron proyectos curatoriales que analizaban específicamente la representación lésbica, no es el caso del Estado español. No obstante, se podría

plantear una investigación sobre las exposiciones más relevantes, feministas y queer, que han abordado estas cuestiones, no sólo en la década de los noventa sino también en el nuevo milenio. Esta investigación puede basarse en los datos recogidos en el archivo de esta tesis llamado *Archivo de proyectos curatoriales*. Una investigación así podría ser muy importante para las cuestiones bollo.

Sería igualmente relevante explorar cómo el trabajo de artistas de décadas pasadas ha resonado e influenciado a las creadoras contemporáneas, especialmente en lo que respecta a género, sexualidad y resistencia política. Ampliando el *Archivo de publicaciones* con estudios recientes que aborden estas primeras décadas del siglo XXI, se podría examinar cómo los proyectos actuales son herederos de las prácticas artísticas de los noventa. Iniciar una línea de investigación en este ámbito permitiría descubrir la manera en que las representaciones artísticas de las subjetividades lésbicas han evolucionado, adaptándose a los cambios sociales y culturales que han marcado el inicio del siglo XXI. Esta aproximación enriquecería los recorridos de la trayectoria artística lesbofeminista.

Aunque las influencias predominantes en las artistas que desarrollaron su producción en el Estado español en la década de los noventa provienen del contexto anglosajón, sería valioso expandir la investigación a otros contextos culturales para realizar comparaciones paralelas. Esto puede ayudar a entender las similitudes y diferencias en la representación lésbica en las artes visuales a nivel global. En este sentido, serviría de base el *Archivo de las prácticas artísticas*, que podría ser replicado para utilizarse en otros contextos.

Es posible explorar, desde otras disciplinas como el derecho, el impacto que han tenido las producciones artísticas y discursivas, tanto colectivas como individuales, en las políticas de identidad y los movimientos sociales, con especial atención a los cambios legislativos y sociales vinculados a los derechos LGBTQ+. Dicha investigación podría revelar la compleja interacción entre el arte, la identidad y la sociedad, iluminando cómo estas expresiones culturales no solo reflejan, sino que también pueden influir en la evolución de normas sociales y legales. Al analizar las maneras en que el arte ha contribuido a visibilizar y promover el debate sobre las identidades LGBTQ+, se podría comprender mejor su rol en la promoción de cambios legislativos y en el fomento de una mayor inclusión y aceptación social. Este enfoque interdisciplinario permitiría apreciar la potencia del arte como herramienta de cambio social y su capacidad para desafiar y redefinir las cuestiones género e identidad en el marco de la lucha por la igualdad y la visibilidad de personas disidentes sexo-genéricas. En este marco, el *Archivo del movimiento lésbico en el Estado español* resulta especialmente relevante, ya que

documenta el impacto que la formación de diversos grupos y sus demandas han tenido en la legislación. Estos datos, cruzados con el *Archivo de las prácticas artísticas*, ofrecen una perspectiva valiosa sobre la intersección entre arte, activismo y cambio político.

En definitiva, estas direcciones para futuras investigaciones no solo permitirán profundizar en el estudio de la representación lésbica en las artes visuales, sino que también prometen contribuir significativamente a una comprensión más amplia de la relación entre arte, identidad y sociedad.

Esta investigación representa una contribución sustancial al campo del arte y los estudios de género, subrayando la importancia y complejidad del arte queer y feminista en la historia del arte del siglo XX. Al hacer visible el papel del arte queer y las contribuciones de las artistas lésbicas, este estudio desafía las narrativas convencionales y enriquece la comprensión global del arte contemporáneo, destacando la diversidad y resistencia creativa presentes en el arte feminista.

En particular, la tesis doctoral aborda la década de los noventa en España, un tiempo de significativa transformación social y política. La investigación refleja cómo estas transformaciones se manifestaron en las artes visuales, especialmente en la representación de identidades lésbicas. Al hacerlo, proporciona una perspectiva valiosa sobre la evolución cultural y social de España durante este tiempo, iluminando cómo la producción artística no solo refleja los cambios sociales, sino que también puede influir en ellos.

Al explorar la representación de las subjetividades lésbicas en las artes visuales de los años noventa, la investigación permite comparaciones con otras épocas y contextos, revelando cómo las actitudes y representaciones han cambiado a lo largo del tiempo. Esto es particularmente relevante en el contexto de las discusiones actuales sobre igualdad y derechos humanos, ya que comprende cómo el arte lésbico de los noventa en España pudo haber influido en la formación de políticas y leyes sobre derechos LGTBIQ+.

La tesis también destaca por su enfoque interdisciplinario, integrando elementos de sociología, teoría queer y estudios culturales, lo que enriquece su análisis y proporciona una comprensión más completa de las artes visuales y su relación con la identidad y la sociedad.

Conclusions

The thesis presented here conducts a study on lesbian representation in the Spanish State during the nineties. It has reviewed the work of various artists who began producing during that time and continue to this day, with the exception of the LSD collective, which worked together until 1998. To contextualize this type of artistic production, the cultural context of the time has been analyzed, starting from the eighties, since political decisions regarding culture significantly affected the changes that took place in the nineties. Additionally, the lesbian movement in Spain is reviewed, culminating in the study of queer collectives, within whose political framework the artists analyzed in the thesis are situated. Lastly, the production of these artists has been contextualized within a more global panorama of lesbian representation that differentiates between how lesbians have been hegemonically represented and how they have represented themselves. In this second section, we find the foundations and references of the artists analyzed in this thesis.

The influence of foreign artistic and cultural currents, especially from the Anglo-Saxon context, has been another relevant aspect in the study of lesbian subjectivities in the Spanish State. For this reason, it has been explored how international ideas and movements, such as feminism, homosexual liberation, and queer theory, have influenced artists in Spain. Regarding other contexts, especially the American, a comparative analysis of artistic works and state discourse has been carried out to identify similarities and differences. This analysis included examining how these influences have been adapted or transformed to reflect the

specific cultural and social context of the Spanish State. The study also explored the dialogue between Spanish artists and thinkers and their international counterparts, investigating how this exchange has enriched and shaped artistic production and lesbian discourse in the state context.

The initially posited hypothesis postulated that the nineties had been configured as a propitious period for the development of practices related to the construction of lesbian subjectivities, and that this context influenced contemporary artistic manifestations.

To formulate this hypothesis, the area of interest was first identified, which was lesbian representation in the visual arts, in general. Before formulating the hypothesis, an exhaustive review of the existing literature in the area of interest was carried out, to understand, not only what is already known, but also the existing theories and the gaps in knowledge. Thus, the area of interest was delimited to a specific topic that could be feasibly researched within the context of a doctoral thesis, hence it was limited to the nineties of the twentieth century in the Spanish State. This hypothesis aims to establish a relationship between two variables. Firstly, lesbian representation in the visual arts and, secondly, a time-space context, which is the nineties in the Spanish State.

For this reason, it has been observed how the first two chapters attempt to establish the artistic-political-social context in the Spanish State in which the works of the artists producing in this context can be carried out and end up having a significant importance at the state level in the cultural panorama of the time.

To address the posited hypothesis, a combination of methodologies has been employed. To examine how lesbian subjectivities have been represented in the visual arts, a formal analysis has been used. To address the issue of the political-cultural context in Spain during the nineties and the development of the lesbian movement after the Francoist dictatorship, a method of historical and cultural contextualization has been employed. This involved researching historical events, social, political, and cultural changes that influenced artistic production and the representation of lesbian sexuality. Since it has also been proposed how lesbian sexuality has been represented in media other than the visual arts, an interdisciplinary analysis method has been used, which has not only examined the visual arts but also literature, cinema, and other visual media. In order to understand how gender and sexual norms are addressed and challenged in the visual arts, theories from feminism, gender studies, queer theory, and cultural criticism have been used to analyze and interpret artistic projects. Furthermore, an exhaustive review of existing literature and research in archives, including

exhibition catalogs, art reviews, interviews with artists, and historical documentation, has been fundamental.

The development of this thesis responds to the different research questions posed in the introduction. Thus, the first research question posits the relationship between the representation of lesbian subjectivities in the visual arts in the Spanish State and the context of the nineties of the twentieth century.

After conducting this research, it can be concluded that the historical and cultural context of Spain in the 1990s is essential for understanding representations of lesbian subjectivities in the visual arts. The research addresses how these representations were influenced by the political, social, and cultural environment of the country at the time, paying special attention to the impact of feminism on the visual arts.

During the nineties, Spain experienced a significant transformation. After the Franco dictatorship, the country embarked on a democratization process that brought renewed optimism and openness towards Europe and the world. This era of change, symbolized by events such as the Universal Exposition of Seville and the Barcelona Olympics in 1992, aimed to position the country internationally as a modern and globalized state, although issues such as the subsequent crisis soon fractured that image. However, the decade also faced challenges, such as the neoliberal revolution and the decline of socialism, which generated criticism and protests from diverse groups.

Democratization had a notable effect on culture. Previously marginalized or censored themes, such as sexuality and lesbian identities, found in the artistic field a space to develop with the arrival of freedom of expression and more inclusive cultural policies.

In this context of openness, the restoration of historic buildings and the creation of museums and modern art centers were promoted, with the intention of projecting an image of modernity and renewal. The exhibitions that were held reflected a change in the cultural and artistic dynamics, fostering a more diverse and enriching representation in the art world. This environment of openness and cultural modernization facilitated the expression of identities and themes until then little explored, marking a turning point in the artistic and cultural history of the country.

However, it is in the nineties when the emergence of the third wave of feminism on the Spanish political scene represents an important turning point, with women artists and lesbians leading the demands for equality. This movement promoted the adoption of egalitarian policies that had a significant impact on the cultural

sphere. This led to a series of artistic exhibitions focused on gender, feminism, and sexuality. Although no exhibitions dedicated exclusively to the lesbian issue were found in the nineties, artists were present in mixed exhibitions with feminists and the gay collective.

It is in this period when a group of artists, art critics, and feminist theorists, known as the "Generation of the Nineties", emerged. They shared common characteristics covering political, educational, social, and economic aspects, and focused on topics such as gender theory and visual technologies, marking a significant change in the artistic and feminist landscape.

The first research question is linked to the development of the lesbian movement in Spain after the Franco dictatorship. The second chapter addresses this issue. It highlights that, although there were early manifestations of women's groups that could be considered precursors of the lesbian movement, it was in the last decades of the 20th century when a more defined collectivization of this movement was observed.

The feminist movement, which burst onto the scene with force in the seventies, provided common ground for the struggle of lesbians. Although allies in the fight against gender oppressions, lesbians also faced unique challenges related to their sexual orientation, leading to tensions and synergies within Spanish feminism. The nineties marked a transition towards more focused lesbian activism on visibility and the recognition of homophobia as a specific form of discrimination. This period, often referred to as the "third wave" of lesbian activism, was characterized by a reaffirmation of lesbian identity and a shift towards a more defined identity politics.

Finally, the lesbian movement diversified into two main currents: reformist lesbianism, which focused on the defense of the civil and social rights of lesbians, and queer or radical lesbianism, which sought to question and transform social norms beyond mere rights achievement. This latter approach challenged conventional representations and sought to redefine social understanding of gender and sexuality. This bifurcation of the lesbian movement reflects an evolution towards greater complexity and diversity in the strategies and goals of activism. On one hand, reformist lesbianism aligned with a more integrative and pragmatic vision, seeking recognition and equality within the existing legal and social framework. On the other hand, the queer approach represented a critical stance towards power structures and a search for a more radical social transformation.

The impact of the lesbian movement on Spanish art, particularly in the 1990s, is a crucial aspect of research. During this decade, the trend of queer or radical lesbianism emerged strongly, influenced by international queer theories and practices. This trend challenged stigmatizing representations and contributed to the construction of a new perspective in lesbian representation in art. As a result, artists and collectives such as the LSD collective, Cabello/Carceller, Carmela García, Azucena Vieites, Cecilia Barriga, and Virginia Villaplana emerged, producing works that challenged conventions and fostered lesbian visibility. This is linked to another research question that posed how lesbian sexuality had been represented in general, both in artistic practice and other visual representation media.

Thus, the analysis of the representation of lesbian subjectivities in the visual arts, addressed in the third chapter of the thesis, focuses on two main aspects: hegemonic representation from a heteronormative perspective and self-representations of lesbian sexuality.

The study begins with a historical review of the concepts of homosexuality since the late 19th century. It examines how science and popular culture have influenced the representation of lesbians in the visual arts and literature. It highlights the creation of stereotypes such as the lesbian-vampire or the perverse lesbian, which have prevailed in culture to the present day. These stereotypes reflect a distorted and eroticized vision of lesbians, designed for the enjoyment of the heteronormative gaze.

Regarding self-representation, it can be observed how the representation of lesbian subjectivities in the visual arts has undergone significant evolution. In the 70s and 80s, in the United States, various authors addressed themes of lesbian and feminist identity, seeking to avoid the objectification of the female body. This can also be seen in the early works of Cabello/Carceller. There has also been a trend to rescue and celebrate historical lesbian figures, as in the *Women who loved women* (1984) series by Tee A. Corinne, which presented portraits of women who had relationships with other women, a trend also very frequent in the artistic practice of Carmela García in the 2000s.

As we move towards the 90s, there is a shift towards more explicit and politically charged representations. Artists like Del LaGrace Volcano and the LSD collective began to address lesbian sexuality with a more challenging aesthetic, often using elements of S/M and eroticism. These representations challenge the feminist approach that desexualized lesbian practices and seek to redefine the concept of pleasure from a lesbian perspective. In Spanish artistic practice, this type of representation can be appreciated in the works made by LSD.

Queer theory and its critique of fixed gender identities, especially the ideas of thinkers like Judith Butler, have had a significant impact on these representations. Queer theory has emerged as a critique of the dominant heterosexual framework and has influenced artists seeking to represent lesbian sexuality in ways that challenge conventional norms.

Another research question posed in the introduction is related to the most relevant concepts in Spanish artistic production in relation to the representation of lesbian subjectivities.

Throughout this thesis, a series of recurring concepts have been explored in the artistic production of various artists, both Spanish and from other international contexts. These concepts include the occupation of public space, the construction of "other" spaces, the performativity of gender and language, and activism, especially in relation to the HIV crisis. In these chapters, it has been observed that these are not only issues of interest localized solely in the spatial-temporal context of the 1990s in Spain but also can be linked to many works, especially North American ones, thus generating a complex network of multiple influences.

Finally, to answer the research question about the main artists who have represented lesbian subjectivities in Spain during the 1990s, the last four chapters of the thesis have been developed. Each of these develops the work of an artist in relation to other projects by the same artist, but also with those of other contemporary artists.

The case study of *Meeting of Two Queens* (1991) by Cecilia Barriga is fundamental for understanding the representation of lesbian subjectivities in Spanish art of the 1990s. This work stands out for its innovative use of found footage technique, in which Barriga uses sequences from films featuring Greta Garbo and Marlene Dietrich to suggest a romantic relationship between them, thus challenging conventional Hollywood cinema narratives.

The technique employed by Barriga in *Meeting of Two Queens* involves a recontextualization of existing images to create new meaning. This methodology aligns with Feminist Film Theory and Queer Theory, challenging traditional representations of sexuality and gender. By manipulating and reinterpreting these images, Barriga not only questions gender and sexuality norms but also establishes a dialogue between visual artistic practice and a political and social commitment.

As observed in the extensive bibliography naming this piece, Barriga's work has been highly influential in feminist and queer studies, noted for its content and technical approach. In Spain, it has been notable for being one of the first works to represent the lesbian body through the technique of appropriation. Moreover,

the work is fundamental for understanding how visual artistic practices can be used to question and redefine normative representations of sexuality and gender in popular culture.

The second case study explores the photographic series *Es-cultura Lesbiana* (1994), created by the activist collective LSD. The collective emerged in Madrid in the 90s, a period characterized by a significant increase in LGBTQ+ activism and a growing awareness of the HIV crisis in Spain. In this context, LSD positioned itself as a prominent voice in lesbian representation and activism, committed to self-expression and political struggle.

The *Es-cultura Lesbiana* series challenges hegemonic representations of lesbians, which were often distorted or made invisible in society at the time. Through this series, LSD sought to present a more genuine and representative vision of lesbian experiences, desires, and pleasures, breaking with established heteronormative molds. This work represented a conscious effort to redefine and subvert dominant perceptions of lesbian identity.

LSD's work became a powerful act of activism, questioning the homogenization and marginalization of lesbians in society. The collective used their photographs as a tool to make lesbian sexual practices visible and criticize the lack of representation in HIV prevention campaigns and safe sex materials of the time.

Es-cultura Lesbiana transcended activism to become a historical and political document that was also significant in the artistic realm. The series captures a crucial moment in the history of lesbian activism in Spain, where art was closely intertwined with politics to fight for visibility, recognition, and acceptance of lesbian subjectivities.

In the sixth chapter, the work *Bollos* (1996) by Cabello/Carceller is analyzed. This video action stands out as a significant example of the performativity of language and the appropriation of insult in art. This work is situated in a context where artists and collectives, not only in Spain but also in the United States, in the late eighties and nineties focused on challenging and subverting social norms.

Cabello/Carceller's work is based on the concept of language performativity, an idea proposed by philosopher Judith Butler, from John L. Austin's speech act theory, suggesting that language and communication not only describe reality but can also create and change reality through their use.

Through this action, the artists appropriate the insult as an artistic and political strategy. The term "bollo," originally a pejorative insult against lesbians, is recontextualized and redefined in the work. By chewing the pastries, the artists

symbolically ingest the moral load and negative connotations associated with the term, transforming it into a gesture of empowerment and identity affirmation. This redefinition of the term challenges established linguistic and social norms and subverts the negative connotations of the insult, using art as a tool for empowerment and social change.

Lastly, the work *Chicas deseos y ficción* (1998) by Carmela García is analyzed in the seventh chapter. This photographic series reflects lesbian subjectivities and references the political-cultural context of the time, especially within the framework of the lesbian movement. Considering the artist's trajectory, *Chicas deseos y ficción* by Carmela García stands out for its focus on sisterhood, complicity, affection, and desire among women in various places and contexts, showing them with a naturalness that might be considered unusual or not in line with social expectations.

The detailed analysis of artistic practices focused on lesbian representation in Spain during the 1990s, which involved works by significant artists such as Cecilia Barriga, the LSD collective, Cabello/Carceller, Carmela García, Azucena Vieites, and Virginia Villaplana, has opened a range of possibilities for future research in this field. The classification of these works according to their fundamental ideas and themes has led to the identification of several promising directions for research.

While in other contexts, especially in the United States, curatorial projects that specifically analyzed lesbian representation were organized, this was not the case in Spain. However, research could be proposed on the most relevant feminist and queer exhibitions that have addressed these issues, not only in the 1990s but also in the new millennium. This research could be based on the data collected in the archive of this thesis called *Archive of Curatorial Projects*. Such research could be very important for bollo (lesbian) issues.

It would also be relevant to explore how the work of artists from past decades has resonated with and influenced contemporary creators, especially in terms of gender, sexuality, and political resistance. By expanding the *Publications Archive* with recent studies addressing these first decades of the 21st century, it would be possible to examine how current projects are heirs to the artistic practices of the 90s. Initiating a line of research in this area would allow for the discovery of how artistic representations of lesbian subjectivities have evolved, adapting to the social and cultural changes that have marked the beginning of the 21st century. This approach would enrich the understanding of the lesbian-feminist artistic trajectory.

Although the predominant influences on artists who developed their production in Spain in the 1990s come from the Anglo-Saxon context, it would be valuable to expand research to other cultural contexts for parallel comparisons. This could help to understand the similarities and differences in lesbian representation in the visual arts globally. In this sense, the *Archive of Artistic Practices* could serve as a basis, which could be replicated for use in other contexts.

It is possible to explore, from other disciplines such as law, the impact that artistic and discursive productions, both collective and individual, have had on identity politics and social movements, with special attention to legislative and social changes linked to LGBTQ+ rights. Such research could reveal the complex interaction between art, identity, and society, illuminating how these cultural expressions not only reflect but can also influence the evolution of social and legal norms. By analyzing the ways in which art has contributed to making visible and promoting debate on LGBTQ+ identities, its role in promoting legislative changes and in fostering greater inclusion and social acceptance could be better understood. This interdisciplinary approach would allow for an appreciation of the power of art as a tool for social change and its capacity to challenge and redefine gender and identity issues in the struggle for equality and visibility of gender and sexual dissidents. In this framework, the *Archive of the Lesbian Movement in Spain* is particularly relevant, as it documents the impact the formation of various groups and their demands have had on legislation. These data, crossed with the *Archive of Artistic Practices*, offer a valuable perspective on the intersection between art, activism, and political change.

In conclusion, these directions for future research will not only allow for a deeper study of lesbian representation in the visual arts but also promise to significantly contribute to a broader understanding of the relationship between art, identity, and society.

This research represents a substantial contribution to the field of art and gender studies, underscoring the importance and complexity of queer and feminist art in the art history of the 20th century. By making the role of queer art and the contributions of lesbian artists visible, this study challenges conventional narratives and enriches the global understanding of contemporary art, highlighting the diversity and creative resistance present in feminist art.

In particular, the doctoral thesis addresses the 1990s in Spain, a time of significant social and political transformation. The research reflects how these transformations manifested in the visual arts, especially in the representation of lesbian identities. In doing so, it provides a valuable perspective on the cultural

and social evolution of Spain during this time, illuminating how artistic production not only reflects social changes but can also influence them.

By exploring the representation of lesbian subjectivities in the visual arts of the 1990s, the research allows for comparisons with other times and contexts, revealing how attitudes and representations have changed over time. This is particularly relevant in the context of current discussions on equality and human rights, as it understands how lesbian art from the 1990s in Spain may have influenced the formation of policies and laws on LGBTIQ+ rights.

The thesis also stands out for its interdisciplinary approach, integrating elements of sociology, queer theory, and cultural studies, which enriches its analysis and provides a more comprehensive understanding of the visual arts and their relationship with identity and society.

Bibliografía

- Aaron, M. (1999). 'Til Death Us Do Part: Cinema's Queer Couples Who Kill. En M. Aaron (Ed.), *The Body's Perilous Pleasures, Dangerous Desires and Contemporary Culture* (pp. 67-86). Edinburgh University Press.
- Affron, C. (1997). *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*. Dutton.
- Aizpuru, M. (2021). *Carmela García Autoras de utopías*. www.comunidad.madrid/cultura
- Albarracín, M. (2012). Identidad(es) lésbica(s) en el primer franquismo. En R. Osborne (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980* (pp. 69-88). Editorial Fundamentos.
- Albarrán, J. (2007). Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. *Foro de Educación*, 5(9), 297-309. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=447544584018>
- Alexandria, V. (2010). *The Ladder: A Lesbian Review, 1956-1972: An Interpretation and Document Archive*. Alexander Street Press. <https://documents.alexanderstreet.com/c/1003264003>
- Alfarache, Á. G. (2003). *Identidades lésbicas y cultura feminista. Una investigación antropológica*. Plaza y Valdés.
- Aliaga, J. V. (1995). Undefined Territories. *Frieze*, 25, 68-69.
- Aliaga, J. V. (1997a). *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Aliaga, J. V. (1997b). ¿Existe un arte queer en España? *Acción paralela*, 55-71.
- Aliaga, J. V. (1998). Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría queer y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo. En M. Villaespesa & J. V. Aliaga (Eds.), *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (pp. 9-33). Koldo Mitxelene Kuturunea.
- Aliaga, J. V. (2004). La memoria corta (Arte y género). *Revista de Occidente*, 273.

- Aliaga, J. V. (2005). El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90. En M. Peran & G. Picazo (Eds.), *Impasse 5. La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90* (pp. 55-76). Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera.
- Aliaga, J. V. (2008). Cabello/Carceller. En R. Olivares (Ed.), *100 artistas españoles* (pp. 104-107). EXIT.
- Aliaga, J. V. (2012). Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español. En *Desacuerdos 7* (pp. 196-213). Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA artepensamiento.
- Aliaga, J. V. (2013a). Apuntes para una cartografía de la 'homosexualidad' en el arte en el Estado español (1970-1995). En R. M. Mérida (Ed.), *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, (pp. 47-65). Icaria.
- Aliaga, J. V. (2013b). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. En J. V. Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. This Side Up.
- Aliaga, J. V. (2016). El cuerpo, ese renovado campo de batalla. Las masculinidades en las prácticas artísticas en España. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *Masculinidades disidentes* (pp. 109-134). Icaria. <http://www.dicumas.udl.cat/wp-content/uploads/2019/03/preprint-Aliaga-Masculinidades-disidentes.pdf>
- Aliaga, J. V. (2023). *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo XX*. AKAL.
- Aliaga, J. V., & García Cortés, J. M. (2014). *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España 1960-2010*. Egales.
- Aliaga, J. V., & Mayayo, P. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. This Side Up.
- Alonso Vidal, M. J. (2018). «¿No irá a hacer una tesis sobre sus amigas?» *Relaciones de género en las parejas lesbianas* [Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/52517>
- Ammann, G. (1979). Como lesbiana, contra la nueva moral sexual. *Jornadas Feministas de Granada, diciembre de 1979*, 20-22. https://www.emakumeak.org/dedalo/media/pdf/standar/0/rsc37_rsc176_32.pdf
- Andrijasevic, R. (2007). Geometries of Passion. A conversation with Rosi Braidotti. En M. Grzanic & R. Reitsamer (Eds.), *New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*. Löcker Verlag.
- Armstrong, V. L. (1996). *Mainstreaming Martina: representing lesbians in the '90s*. Concordia University.
- Balló, T. (2021). *El caso Wanninkhof - Carabantes*. Netflix.
- Barriga, C. (2004). Lo que queda de mí. *Zehar*, 54, 38-43.
- Barro, D., Maneiro, M., & Antelo, I. M. (2021). *Pilar Albarracín. Acciones peregrinas*.
- Bassas, A. (2008a). El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. En J. V. Aliaga (Ed.), *A Voz e a palabra: coloquio sobre A batalla dos xéneros* (pp. 219-237). Centro Galego de Arte Contemporánea.

- Bassas, A. (2008b). El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. En J. V. Aliaga (Ed.), *A Voz e a palabra coloquio sobre A batalla dos xéneros* (pp. 219-237). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Becker, E., Citron, M., Lesage, J., & Rich, R. (1981). Lesbians and film. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 24-25, 17-21. <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm2.html>
- Becker, I. (2001). Zoe Leonard. En U. Grosenick (Ed.), *Women artists in the 20th and 21st century* (pp. 312-317). <https://archive.org/details/womenartistsin200000unse/page/312/mode/1up?view=theater>
- Belbel, M. J. (2016). Deep in your room you never leave your room. La edición como instrumento de pedagogía feminista en los procesos de traducción intergeneracional. *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 2, 100-118.
- Belbel, M. J., Sádaba, E., Vieites, A., & Preciado, B. (2005). *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas*. Arteleku. <http://old.arteleku.net/arteleku/programa-es/archivo/mutaciones-del-feminismo>
- Belmonte, G. (2021). *Omplint el buit. El tractament del Fons de Gretel Ammann de Ca la dona* [Universitat de Barcelona]. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/58884>.
- Bengochea, M. (1997). Gramática lésbica. Lenguaje, sexualidad y el «cuerpo a cuerpo con la madre». En Xosé M. Buxán Bran (Ed.), *conCIENCIA de un SINGULAR DESEO. Estudios lesbianos y gays en el Estado español* (pp. 73-86). Laertes.
- berkeley.edu. (s. f.). *The Ladder*. Berkeley University of California. Recuperado 24 de noviembre de 2023, de https://digitalassets.lib.berkeley.edu/sfbagals/The_Ladder/tl_index.html
- Bernaldo de Quirós, C., & Llanas Aguilaniedo, J. M. (1901). *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural* (1997.^a ed.). Egido editorial.
- Berzosa, A. (ed.), Platero, L. (ed.), Suárez, J. A. (ed.), & Trujillo, G. (ed.). (2019). *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70: Redes, vidas, archivos* (A. Berzosa, L. Platero, J. A. Suárez, & G. Trujillo, Eds.). Bellaterra.
- Bessette, J. (2006). *Composing historical activism: anectodes, archives, and multimodality in rhetorics of lesbian history*. University of Pittsburgh.
- Bindel, J. (2008). Pulp (lesbian) fiction. Eighty years after Radclyffe Hall wrote the radical novel «The Well of Loneliness,» is there still any need for novels to be categorized as lesbian? *Taipei Times*, 13. <https://www.taipetimes.com/News/feat/archives/2008/08/10/2003419914>
- Binimelis, M. (2015). Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica. *Secuencias*, 42, 9-34. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>
- Blake, N., Rinder, L., & Scholder, A. (1995). *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity and Queer Practice*. City Lights Books. https://openlibrary.org/works/OL18164307W/In_a_different_light
- Blas, S. (2005). Apuntes sobre vídeo y feminismo. *EXITExpress*, 12, 12.
- Blas, S. (2007). Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español. En *Desacuerdos 04* (pp. 109-122).

- Blume, A. (1997). *Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume*.
<https://www.anthonymeierfinearts.com/attachment/en/555f2a8acfaf3429568b4568/Press/555f2b29cfaf3429568b5c35>
- Boffin, T. (ed.), & Fraser, J. (ed.). (1991). *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs*. Pandora Press.
- Borrillo, D. (2001). *Homofobia*. Bellaterra.
- Braza, A. (2010). *Saber estar. El poder hipnótico de la dominación*.
- Bright, D. (s. f.). *deborahbright.art*. Recuperado 7 de septiembre de 2023, de <https://www.deborahbright.art/dream-girls-198990>
- Bright, D. (1991). Dream Girls. En T. Boffin & J. Fraser (Eds.), *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs* (pp. 144-154). Pandora Press.
- Browne, K., & Ferreira, E. (2015). Introduction to Lesbian Geographies. En K. Browne & E. Ferreira (Eds.), *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*. Routledge.
- Butler, C. (2007). *Wack! Art and the Feminist Revolution*. MOCA.
<https://openlibrary.org/works/OL18394687W/WACK%21?edition=ia%3Aawackartfeministr000ounse>
- Butler, J. (s. f.). *Deshacer el género*. Paidós.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (2007.ª ed.). Paidós. www.paidos.com
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (2002.ª ed.). Paidós.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad* (2004.ª ed.). Síntesis.
- Butler, J. (2010). El transgénero y el espíritu de la revuelta. *CBA*, 13(10), 47-51.
- Butler, J. (2011). *Your Behavior Creates Your Gender*. Big Think. <https://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender/>
- Buxán Bran, X. M. (2005). *Radicals libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular*. Concellaria de Cultura.
- Buxán Bran, X. M. (2018). Bellas y Desconocidas: Las fotografías encontradas y anónimas como posible historiografía LGBTI. *Cuerpos(des)regulados. Práctica artística y disidencias políticas*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZfvdiWLPV-Y&t=3s>
- Caballero, A. A., & Zurian, F. A. (2013). Cecilia Barriga, el feminismo como principio de creación. *Arte y políticas de identidad*, 8, 173-184. <http://revistas.um.es/api>
- Cabello, H. (1996). Diferencias ausentes: una aproximación al imaginario lesbiano. *ECO. Revista d'arts visuals*, 1, 63-65.
- Cabello/Carceller. (s. f.-a). *HAMACA Plataforma de audiovisual experimental*. Statement. Recuperado 20 de julio de 2023, de <https://www.hamacaonline.net/authors/cabello-carceller/>
- Cabello/Carceller. (s. f.-b). *MicroCinema: Actos 1—3, 2004-07*. cabellocarceller.info. Recuperado 8 de septiembre de 2023, de <https://www.cabellocarceller.info/es/microcinema-acts1-3>

- Cabello/Carceller. (2005). Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90. En *Impasse 5. La década equívoca : el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90* (pp. 303-318). Centre d'Art la Panera.
https://web.archive.org/web/20161221121155/http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_05.pdf
- Cabello/Carceller. (2013, octubre 15). *El asalto a la teoría. Estrategias de acción transversal desde una práctica artística degenerada: el comisariado como herramienta*. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile. https://www.youtube.com/watch?v=DLXuXDw_K7k
- Cabello/Carceller, & Segade, M. (2017). *Borrador para una trama en curso*. Centro de Arte Dos de Mayo.
- Calderón, O. A. (2012). Hacer visible lo invisible: teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI. I *Congreso Internacional de Comunicación y Género Sevilla 5,6 y 7 de marzo de 2012*. Sevilla: Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla , 1158-1170.
- Cameron, D. J. (1982). *Extended Sensibilities. Homosexual Presence in Contemporary Art* (D. J. Cameron, Ed.). The New Museum.
- Cano, V. (2017). Políticas del archivo y memorias tortilleras: Una lectura de los Cuadernos de existencia lesbiana y Potencia tortillera. *Boletín Onteaiken*, 24, 11-19.
<http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/search?q=Potencia+tortillera:+el+deseo>
- Caplliure, J., Lozano, R., & Cano, G. (Eds.). (2005). *Fugas subversivas Reflexiones híbridas sobre las identidades*. Universitat de València.
- Caramés Sales, A. (2015). *Las prácticas curatoriales feministas en el estado español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género*. Universitat Politècnica de València.
- Carceller, A. (2012). *Estéticas feministas en los años 70. Hacia una recontextualización crítica de las prácticas feministas en las artes visuales*. Universidad de Vigo.
- Carrascosa, S., & Vila, F. (2005). Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias. En Grupo Trabajo Queer (Ed.), *El eje del mal es heterosexual* (pp. 45-60). Traficante de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/EI%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>
- Carrillo, J. (2004). Casting. En I. Tejeda (Ed.), *Cabello/Carceller. En construcción* (pp. 43-52). Consejería de Educación y Cultura.
- Castle, T. (1993). *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern culture*. Columbia University Press.
- Castro, E. (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Icaria.
- Catherine, M. (1993). *Only words*. Harvard University.
- Chordà, M., & Torras, M. (2019). Una conversación sobre poéticas lésbicas de los años 70. En A. Berzosa, L. Platero, J. A. Suárez, & G. Trujillo (Eds.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70: Redes, vidas, archivos* (pp. 35-56). Bellaterra.
- Clark, D. (1993). Commodity Lesbianism. En Henry Abelove, M. A. Barale, & D. M. Halperin (Eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader* (pp. 186-201). Routledge.
<https://archive.org/details/lesbiangaystudie0000unse?view=theater>

- Coll-Planas, G. (2006). *El moviment lèsbic i gai català: Una proposta analítica de posicions polítiques*.
- Cook, A. (2022). «Don't You Know What a Lesbian Is?»: *The Political Roots of 1950s Lesbian Pulp-Fiction*. William & Mary.
- Cooper, E. (1991). *Artes plásticas y homosexualidad*. Alertes.
- Cordero, K., & Sáenz, I. (2001). Introducción. En K. Cordero & I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corinne, T. A. (1984). *Women who loved women*. Pearlchild.
- Cortés, J. M. (2008). Carmela García. Madrid. «No pisar el césped». En *Cartografías Disidentes*.
- Cortés, J. M. (2009). Carmela García. En V. Sanz i Persiva (Ed.), *Contra natura*. Universitat de València.
- Cottingham, L. (1996a). Eating from the Dinner Party. En A. Jones (Ed.), *Sexual Politics* (pp. 208-235). University of California Press.
https://openlibrary.org/works/OL2713644W/Sexual_Politics?edition=key%3A/books/OL7710245M
- Cottingham, L. (1996b). *Lesbians are so chic... that we are not really lesbians at all*. Casell.
- Cottingham, L. (1996c). Notes on Lesbian. *Art Journal*, 55(4).
- Creed, B. (2004). *Pandora's box: essays in film theory*. Australian Centre for the Moving Image.
- Crimp, D. (1993). Right On, Girlfriend! En M. Warner (Ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (pp. 300-320). University of Minnesota Press.
- Cynthia González. (2010). Carmela García. En *Variantes discursivas. Colección MUSAC III* (pp. 110-114). MUSAC.
- de Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Visor.
- de Gouvion Saint Cyr, A. (2001). Carmela García o el sueño del Paraíso perdido. En *Espacio Uno III*. MNCARS.
- de la Villa, R. (2003). Carmela García. Espacios de mujeres. *Cultura/s*.
- de la Villa, R. (2005). Arte y feminismo en España. *EXITExpress*, 12, 8-13.
- de la Villa, R. (2013). En torno a la generación de los noventa. En J. V. Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 261-274). This Side Up.
- de Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1992.ª ed.). Cátedra.
- de Lauretis, T. (1988). Sexual indifference and lesbian representation. *Theatre Journal*, 40(2), 155-177.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.
- De Lauretis, T. (1991). Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3, iii-xviii.
- de Lauretis, T. (1992). Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista. *Debate Feminista*, 5, 255-281. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.5.1569>

- De Lauretis, T. (1993). Estética y Teoría Feminista: Reconsiderando el Cine Femenino. En M. Villaespesa (Ed.), *100%*. Museo de Arte Contemporáneo/Instituto Andaluz de la Mujer.
- De Lauretis, T. (1995). La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana. *Debate feminista, abril*, 34-45.
- de Lauretis, T. (1999). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (2000.^a ed.). horas y HORAS.
- de Lauretis, T. (2001). *When lesbians were not women*. www.teresadelauretis.com.
- de Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Dossier*, 107-118.
- De Lauretis, T. (2015). Los equívocos de la identidad. *Estudios*, 34, 207-225.
- De Lauretis, T. (2021). Lección inaugural para la primera promoción del Máster Universitario en Estudios LGBTIQ+ de la Universidad Complutense de Madrid. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 107-113. <https://doi.org/10.5209/eslg.76294>
- del Río Almagro, J. A., & Baya Gallego, A. (2013). Imágenes infectadas por los estereotipos: análisis visuales de las campañas de (des)información institucional y otros imaginarios sobre la prevención de V.I.H./SIDA. *Arte y Movimiento*, 9. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1219/2940>
- Desjardins, M. (1995). «Meeting Two Queens»: Feminist Film-Making, Identity Politics, and the Melodramatic Fantasy. *Source: Film Quarterly*, 48(3), 26-33.
- Díaz, A., Dorrego, N., Sesé, M., & Voltà, G. (2016). ¿Archivar es siempre radical? A propósito del ¿archivo queer? [Journal]. *Acta*, 1, 1.
- Dickey, C. (1992, mayo 1). The Year Of Spain. *Newsweek*. <https://www.newsweek.com/year-spain-197792>
- Dijkstra, B. (1986). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1994.^a ed.). Debate.
- Dirección General de Salud Pública. (2012). *Mortalidad Por VIH/Sida en España Año 2010. Evolución 1981-2010*. https://www.sanidad.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/vigilancia/docs/Mortalidad_por_VIH2018.pdf
- Dirección General de Salud Pública. (2021). *Vigilancia Epidemiológica Del VIH y Sida en España 2020*. https://www.sanidad.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/vigilancia/docs/Informe_VIH_SIDA_WEB.pdf
- Dittmar, L. (1998). The Straight Goods: Lesbian Chic and Identity Capital On A Not-so-Queer Planet. En D. Bright (Ed.), *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire* (pp. 319-340). Routledge. <https://archive.org/details/passionatecamera00brig?view=theater>
- Doctor Roncero, R. (2000). Chicas, chicas, chicas. *Cimal*, 52, 64-65.
- Donoghue, E. (1993). *Passions Between Women. British Lesbian Culture 1668-1801* (1996.^a ed.). Harper Perennial. https://openlibrary.org/works/OL829383W/Passions_Between_Women
- Dopazo Vieites, S., Muriana, C. G., Sawada, M. G., Higón Cardete, B., & Sentama, T. (2005). *Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española*.

- Dorcey, M. (2005). Lesbian Activism. En L. Connolly & T. O'Toole (Eds.), *Documenting Irish Feminisms: The Second Wave* (pp. 171-195).
- Dore, M. (2014). *She's Beautiful When She's Angry*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Zq3wYppj804>
- Dworking, A. (1979). *Pornography: Men Possessing Women*. Plume.
- Dyer, R. (1979). *Stars* (1986.^a ed.). British Film Institute.
<https://archive.org/details/stars0000dyer/page/n4/mode/1up?view=theater>
- Dyer, R. (2007). *Pastiche: Knowing Imitation*. Routledge.
- Echols, A. (1983). Cultural Feminism: Feminist Capitalism and the Anti-Pornography Movement. *Social Text - Duke University Press*, 7, 34-53.
- Edel, D., Nestle, J., & Schwarz, J. (1984). Lesbian Herstory Archives. *Lesbian Herstory Archives*, 8.
- Eloit, I., & Katz, J. D. (2011). Lesbians Seeing Lesbians Building Community in Early Feminist Photography. En *A historical perspective on the Leslie/Lohman Museum of Gay and Lesbian Art exhibition Sept. 13 th-Oct. 22 nd 2011*. Leslie/Lohman Museum of Gay and Lesbian Art.
- Emmerich, R. (2015). *Stonewall*.
- Espinosa, S. (2018). *De l'obsenitat a l'escenitat. Contrarepresentacions de la sexualitat a l'Estat espanyol del tardofranquisme fins a l'actualitat* [Universitat de Girona].
https://www.academia.edu/61385178/De_lobsenitat_a_lescenitat_Contrarepresentacions_de_la_sexualitat_a_lEstat_espanyol_del_tardofranquisme_a_lactualitat
- Estella, M. (2008). Lesbiana? Encantada, és un plaer. En E. Rodríguez & J. Pujol (Eds.), *Dels drets a les llibertats. Una història política de l'alliberament GLT a Catalunya (FAGC 1986-2006)* (pp. 73-82). Virus Editorial. <https://www.viruseditorial.net/es/libreria/libros/145/dels-drets-a-les-libertats>
- Evans, A. (2022). "This Show Is For Women." photography after lesbian photography. *Miranda*, 25.
<https://doi.org/10.4000/miranda.44548>
- Faderman, L. (1981). *Surpassing the love of men romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*. Quill.
https://openlibrary.org/works/OL578925W/Surpassing_the_Love_of_Men?edition=key%3A/books/OL24221077M
- Faderman, L. (1991). Lesbian Chic: Experimentation and Repression in the 1920s. En *Odd girls and twilight lovers a history of lesbian life in twentieth-century America* (1992.^a ed.). Penguin.
- Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español. (1993). *Jornadas Feministas Estatales: Juntas y a por todas*. <https://emakumeak.org/web/jornada/6>
- Fernández López, O. (2013). El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa. En J. V. Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 101-124).
- Finch, N. (1995). *Stonewall* .
- Folguera, P. (1988). De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988. En P. Folguera (Ed.), *El feminismo en España. Dos siglos de historia* (pp. 111-131). Fundación Pablo Iglesias.

- Forrest, K. V. (2005). *Lesbian pulp fiction. The sexually intrepid world of lesbian paperback novels, 1950-1965*. Cleis Press.
- Freud, S. (1925). La negación [Die Verneinung]. *Imago*, 11(3), 217-221.
<https://elespressodoble.files.wordpress.com/2014/01/32730964-sigmund-freud-la-negacion.pdf>
- Frye, M. (1992). Willful Virgins, or, Do You have to Be a Lesbian to Be a Feminist? En M. Frye (Ed.), *Willful Virgin: Essays in Feminism, 1976-1992*. Crossing Press.
- G. Luna, L. (2021). *El movimiento del feminismo independiente. 1980-1986. Lo político y la vida feminista*. Editorial Digital Feminista Victoria Sau.
- Gaines, J. (1989). The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen. *Quarterly Review of Film and Video*, 11(1), 35-60. <https://doi.org/10.1080/10509208909361286>
- Gaines, J., Vatsal, R., & Dall'Asta, M. (s. f.). *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries. Recuperado 24 de febrero de 2022, de <https://wfpp.columbia.edu/>
- Galaxina, A. (2022). *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre arte y VIHsida*. El primer grito.
- Galván, V. (2017). De vagos y maleantes a peligrosos sociales: Cuando la homosexualidad dejó de ser un delito en España (1970-1979). *Daimon*, 72, 67-82.
<https://doi.org/10.6018/daimon/290891>
- Garbayo-Maeztu, M. (2020). *De lo estrictamente artístico al feminismo porno-punk: mutaciones de los feminismos en la historia de Arteleku*. <http://artxibo.arteleku.net/en/>
- García Alonso, M. (2016). Heterotopías del territorio. *Diccionario Interactivo Trasmmedia de Estudios Territoriales (DITET)*. <https://www.youtube.com/watch?v=htw2r4QF8kQ>
- García, C. (s. f.). *carmelagarcia.com*. carmelagarcia.com. Recuperado 9 de septiembre de 2022, de <https://www.carmelagarcia.com/es/pages/show/projects>
- García, C. (2003). *Mujeres, amor y mentiras*. Tf editores.
- García, C. (2021). *Carmela García Autoras de utopías*.
- Gever, M., & Mangan, N. (1986). The Same Difference: On Lesbian Representation. *Exposure*, 24(2), 27-35. <https://www.calameo.com/read/0056786843b7904dbb8a5>
- Gil, S. L. (2011). Nuevos feminismos: sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español. En *Movimiento. Traficantes de Sueños*.
<https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nuevos%20feminismos-TdS.pdf>
- Gimeno, B. (1999). *La marginación de las lesbianas en los grupos gays y en el mov. feminista | Beatriz Gimeno*. <https://beatrizgimeno.es/1999/08/14/la-marginacion-de-las-lesbianas-en-los-grupos-gays-y-en-el-mov-feminista/>
- Gimeno, B. (2005). *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Gedisa.
- Gimeno, B. (2008). *La construcción de la lesbiana perversa: visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación : el caso Dolores Vázquez-Wanninkhof*. Gedisa.
- Gimeno, B. (2021a). *Entrevista a Tània Balló i Beatriz Gimeno. Documental «El caso Wanninkhof-Caravantes»/ Entrevistadas por Josep Cuni*. Ràdio Barcelona. Cadena Ser.

https://www.ivoox.com/entrevista-tania-ballo-i-beatriz-gimeno-documental-el-audios-mp3_rf_70602751_1.html

- Gimeno, B. (2021b). *La construcción de la lesbiana perversa más de 20 años después*. beatrizgimeno.es. <https://beatrizgimeno.es/2021/07/09/la-construccion-de-la-lesbiana-perversa-mas-de-20-anos-despues/#more-5320>
- Gómez, T. (1993). Introducción. En M. Villaespesa & L. López (Eds.), *100%* (pp. 38-44). Instituto Andaluz de la Mujer.
- González Madrid, M. J. (2014). Reseña: Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. *Lectora 20*, 220-222. <https://doi.org/10.1344/105.000002163>
- Gras, M. (1999). Juegos Peligrosos. «Acércate, deséame, ámame». En J. M. G. Cortés (Ed.), *Helena Cabello / Ana Carceller. Sin necesidad aparente de título (capítulo II)*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts : Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Grover, J. Z. (1989). Dykes in Context: Some Problems in Minority Representation. En R. Bolton (Ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (pp. 163-203). MIT Press.
- Guerra, L. (2011). Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad. *AISTHESIS*, 50, 158-172.
- Halberstam, J. (1998). *Masculinidad femenina* (2008.^a ed.). Egales.
- Halberstam, J. (2004). Cabello/Carceller: Nadar hacia Utopía. En I. Tejada (Ed.), *Cabello/Carceller. En construcción* (pp. 5-13). Consejería de Educación y Cultura.
- Hammond, H. (1991). A Space of Infinite and Pleasurable Possibilities: Lesbian Self-Representation in Visual Art. En J. Frueh, C. L. Langer, & A. Raven (Eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action* (1994.^a ed., pp. 97-131). IconEditions.
- Hammond, H. (2000). *Lesbian Art in America. A Contemporary History* (H. Hammond, Ed.). Rizzoli. https://openlibrary.org/works/OL5610827W/Lesbian_Art_in_America
- Hammond, H., & Lord, C. (1996). *Gender Fucked* (H. Hammond & C. Lord, Eds.). Center on Contemporary Art.
- Hankin, K. (2002). *The girls in the back room: looking at the lesbian bar*. University of Minnesota Press
- Haraway, D. J. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995.^a ed.). Cátedra.
- Hart, L. (1994). *Fatal women. Lesbian sexuality and the mark of aggression*. Princeton University Press.
- Hernández, A. (2009). *Amar la fluidez. Teoría feminista y subjetividad lesbiana*. Eclipsados.
- Hobbs, M. (2017). The Blatant Image, lesbian identity, and visual pleasure. En J. J. Kim & C. Reed (Eds.), *Queer Difficulty in Art and Poetry*. Routledge.
- Hollinger, K. (1998). Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film. *Source: Cinema Journal*, 37(2), 3-17. <http://www.jstor.orgURL:http://www.jstor.org/stable/1225639> Accessed: 17-12-2015 23:43 UTC

- Holmlund, C. (1998). *Feminist Makeovers: The Celluloid Surgery of Valie Export and Su Friedrich.* In *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (A. Horton & S. Y. McDougal, Eds.). University of California Press.
- Hulan, H. (2017). Bury Your Gays: History, Usage, and Context. *McNair Scholars Journal*, 21(1).
<https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1579&context=mcnair>
- Innes, S. (1997). *The Lesbian Menace. Ideology, Identity and the Representation of Lesbian Life.* University of Massachusetts.
- Iraizoz, A. (2006). *Pilar Albarracín.* Metrópolis RTVE2.
<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-pilar-albarracin/4429568/>
- Jackson, C. (1997). a-z of films and videos. En C. Jackson & P. Tapp (Eds.), *The Bent Lens A World Guide to Gay & Lesbian Film* (pp. 35-343). Australian Catalogue Company.
- Jagose, A. (2002). *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence.* University Press, Ithaca.
<https://openlibrary.org/works/OL2237764W/Inconsequence?edition=key%3A/books/OL3939991M>
- Jay, K. (1999). *Tales of the Lavender Menace: A Memoir of Liberation.* Basic Books.
<https://archive.org/details/talesoflavenderm0000jayk/mode/2up?view=theater>
- Jeffreys, S. (1993). *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana.* Cátedra.
- Jermyn, D. (1996). Rereading the bitches from hell: a feminist appropriation of the female psychopath. *Screen*, 37(3), 251-267.
<https://academic.oup.com/screen/article/37/3/251/1617164>
- Joan E. Biren (JEB). (1979). *Eye to Eye. Portraits of Lesbians.* Glad Hag Books.
<https://archive.org/details/eyetoeyeporrait00jebe/mode/2up?view=theater&q=foreword>
- Johnson, B. (1988). *Lady of the Beasts. Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals* (1990.^a ed.). Harper San Francisco.
https://archive.org/details/ladyofbeastsanci0000john_h4v9/page/n5/mode/1up?view=theater&q=%22buffie%22
- Johnston, C. (1999). Women's cinema as counter cinema [1973]. En S. Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory. A Reader* (pp. 31-40). New York University Press.
- Kaplan, A. (1983). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara.* (1998.^a ed.). Cátedra.
- Kelley, C. (1992). *Forbidden Subjects Self-Portraits by Lesbian Artists.* Gallerie Publicatiums.
- Kent, J. (2010). *The Secret Diaries of Miss Anne Lister.* The Oxford Film Company.
- Koedt, A. (1973). Lesbianism and Feminism. En A. Koedt, E. Levine, & A. Rapone (Eds.), *Radical Feminism.* Quadrangle Books.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. (1990). *Epistemología del armario* (1998.^a ed.). Ediciones de la Tempestad.
- Kotz, L., & Butler, J. (1992). The Body You Want: Liz Kotz interviews Judith Butler. *Artforum*, 31(3), 82-89.
- Kuhn, A. (1982). *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991.^a ed.). Catedra.

- Lesbian art and artists. (1977). *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*.
- Llamas, R. (1997). *Miss Media: una lectura perversa de la comunicación de masas*. Ediciones de la Tempestad.
- Llovet, A. (1995, febrero 5). El Colectivo Gay pide a Leguina un registro regional de parejas de hecho. *El País*. https://elpais.com/diario/1995/02/05/madrid/791987069_850215.html
- López Clavel, P. (2018). *El rosa en la senyera. Movimiento gay lesbiano y trans valenciano en su perigeo (1976-1997)*. Universitat de València.
- López Penedo, S. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Egales.
- López Romo, R. (2009). *Del gueto a la calle. El movimiento gay y lesbiano en el País Vasco y Navarra, 1975-1983*.
- Lord, C. (2019). *Art and queer culture* (R. Meyer, Ed.; Rev. and updated ed.) [Book]. Phaidon. https://openlibrary.org/books/OL26179759M/Art_And_Queer_Culture
- Lord, C., & Meyer, R. (2019). *Art & queer culture* (2019.^a ed.). https://openlibrary.org/books/OL26179759M/Art_And_Queer_Culture
- LSD. (1994). *Non Grata. 0*.
- LSD. (1995). *Non Grata. 1*.
- LSD. (1997). *Non Grata. 2*.
- LSD. (1998). *Non Grata. 3*.
- Macías, F. (2010, agosto 27). Lesbianismo en el Franquismo: un amor condenado. *RTVE*. <https://www.rtve.es/television/20100827/lesbianismo-franquismo-amor-condenado/344498.shtml>
- Mahuzier, B. (2001). Rodin's Sapphic Designs. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 7(3), 401-415. <https://doi.org/https://doi.org/10.1215/10642684-7-3-401>
- Malkowski, J. (2010). When Straight America Starts «Queering»: Brokeback Mountain and Its Parodies. En J. Elledge (Ed.), *Queers in American popular culture*. Praeger.
- Manen, M. (2015). *Los Sujetos*. Turner.
- Mansilla, L. (2018, diciembre 1). ACT UP: Amor y Acción directa para dejar de morir de SIDA. *Pulso Noticias*. <https://pulsonoticias.com.ar/25394/act-up-amor-y-accion-directa-para-dejar-de-morir-de-sida/>
- Marchante, D. (2015). *Transbutch Luchas fronteras de género entre el arte y la política* [Universitat de Barcelona]. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/97243/1/01.AMH_1de2.pdf
- Maroto, O. (2019). Desempolvando el archivo LGTBI y feminista de la ciudad de Valencia. En A. Berzosa, L. Platero, J. A. Suárez, & G. Trujillo (Eds.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70: Redes, vidas, archivos* (pp. 57-82). Bellaterra.
- Maroto, O. (2013). *Plumofobia in the air: El estereotipo de la lesbiana ultrafemme* [Universitat de Barcelona]. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55163>
- Martínez Oliva, J. (2005). El desaliento del guerrero, Representaciones de la masculinidad en el arte de los 80 y los 90. En *2005*. CendeaC.

- Martínez Oliva, J. (2019). Prácticas artísticas queer en el contexto valenciano de los años 90: de la práctica invisible al (breve) entusiasmo. En A. Navarrete & V. Paniagua (Eds.), *Yo también soy... Una historia de cuerpos e identidades en lucha*. Barlin.
- Marzo, J. L. (1991). La revisión feminista de la historia del arte. *Lápiz: Revista internacional del arte*, 10(78), 36-47.
- Marzo, J. L., & Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Cátedra.
- Mayayo, P. (2003). Historias de mujeres, historias del arte. En *Ensayos arte Cátedra* (1a. edición). Ediciones Cátedra. <http://www.gbv.de/dms/spk/iai/toc/684688417.pdf>
- Mayayo, P. (2008). Què ha canviat? Ser dona i artista (feminista?) a l'Estat espanyol, 1986-2006. En J. Font & M. Perpinyà (Eds.), *Eufòries, descensos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys*. (pp. 57-72). Fundació Espais.
- Mayayo, P. (2009). ¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes para una historia en busca de autor(a). En X. Arakistain & L. Méndez (Eds.), *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I* (pp. 112-121). Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- Mayayo, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En J. V. Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 19-38). This Side Up.
- Mayne, J. (1991). Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship. En *Bad Object Choices* (Ed.), *How Do I Look? Queer Film and Video* (pp. 103-134). Bay Press.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Routledge. https://openlibrary.org/works/OL3962956W/Cinema_and_spectatorship
- Mayne, J. (1996). Screening Lesbians. En B. Zimmerman & T. A. H. McNaron (Eds.), *The New Lesbian Studies: Into the Twenty-First Century* (pp. 165-171). Feminist Press at the City University of New York. <https://archive.org/details/newlesbianstudie0000unse/mode/2up?view=theater>
- McLellan, D. (2000). *The Girls: Sappho Goes to Hollywood*. St.Martin's Press.
- Medina Vízquez, L. (2019). *Desmontando el armario. La representación de la identidad lesbiana en el cine*. Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género.
- Melero, A. (2019). Lesbianismo, archivo y censura en el cine del tardofranquismo: las dobles versiones. En A. Berzosa, L. Platero, J. A. Suárez, & G. Trujillo (Eds.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70: Redes, vidas, archivos* (pp. 141-156). Laertes.
- Mérida Jiménez, R. M. (ed.). (2002). *Sexualidades transgresoras : una antología de estudios queer* (R. M. Mérida Jiménez, Ed.). Icaria.
- Mérida Jiménez, R. M. (ed.). (2009). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)* (R. M. Mérida Jiménez, Ed.). Icaria.
- Metrópolis. (2006). *Pilar Albarracín*. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-pilar-albarracin/4429568/>
- Metrópolis. (2013). *Laura Torrado*. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-laura-torrado/2186647/>
- Millett, K. (1970). *Política sexual* (1995.^a ed.). Cátedra.
- Mira, A. (2002). *Para entendernos*. Ediciones La Tempestad.

- Mira, A. (2008). *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Egales.
- Mira, A. (2023). *Entre la cámara y la carne. El cine homoerótico en 25 películas*. Egales.
- Miralles, P. (1996). *Pensar la SIDA*. Espai d'Art A. Lambert.
<https://issuu.com/pepemiralles/docs/pensarlasida>
- Molina, B. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y Género*, 4(1), 61-71. <https://doi.org/10.5209/cgen.71072>
- Monferrer Tomás, J. M. (2009). Movimientos sociales y cambio social. El proceso de cambio de la agenda política impulsado por el movimiento gay/lesbiano en España. En *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires*.
<https://www.aacademica.org/000-062/1572>
- Moreno Sainz-Ezquerro, Y. (2014). Imágenes deseantes- Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista. *Dossiers Feministes*, 18, 277-291.
- Moreno-Lago, E. (2021). Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán. *Feminismo/s*, 37, 211-236. <https://doi.org/https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09>
- Mujika Flores, I. (2007). *Visibilidad y participación social de las mujeres lesbianas en Euskadi*. Ararteko.
- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo* (1988.ª ed.). Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Mutt, I. (2016). Hablar de otras cosas para contar lo necesario. En Cabello/Carceller (Ed.), *Lost in Transition_ un poema performativo* (pp. 133-149). IVAM.
- Myron, N., & Bunch, C. (1975). *Lesbianism and the Women's Movement*. Diana Press.
<https://archive.org/details/lesbianismwomens000unse/mode/1up?view=theater&q=%22this+collection%22>
- Navarrete, A., & Paniagua, V. (2019). *YO TAMBIÉN SOY... Una historia de cuerpos e identidades en lucha*. Barlin Libros.
- Navarrete, C. (2008). Los años setenta: la transición pactada y los artistas conceptuales. En J. V. Aliaga (Ed.), *A Voz e a palabra: coloquio sobre A batalla dos xéneros* (pp. 203-210). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Navarrete, C. (2010). Las artes de los feminismos en la década de los noventa. Notas para un debate. En T. Sentamans & D. Tejero (Eds.), *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Universidad Miguel Hernández.
- Navarrete, C., Martínez Oliva, J., Matesanz, C., & Bassas, A. (2008). Debate II: Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas. En J. V. Aliaga (Ed.), *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros* (pp. 238-254). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Navarrete, C., Vila, F., & Ruido, M. (2005). Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. En Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, & UNIA arteypensamiento (Eds.), *Desacuerdos 2* (pp. 158-187).
<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>

- Nealon, C. S. (2001). *Foundlings: lesbian and gay historical emotion before Stonewall*. Duke University Press.
https://archive.org/details/foundlingslesbia00neal_0/page/148/mode/1up?view=theater
- Nelmes, J. (1996). *An Introduction to film studies*. Routledge.
- Nestle, J. (s. f.). *Lesbian Herstory Archives*. <https://lesbianherstoryarchives.org/collections/books-monographs/>. Recuperado 27 de diciembre de 2023, de <https://lesbianherstoryarchives.org/collections/books-monographs/>
- Newton, E. (1984). The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 9, 557-575. <https://doi.org/10.1086/494087>
- Nielsen, E. J. (2016). Lesbian camp: An unearthing. *Journal of Lesbian Studies*, 20(1), 116-135.
<https://doi.org/10.1080/10894160.2015.1046040>
- Noguera, A. (2011). *Sobre la ocultación y la representación de las relaciones lésbicas en las prácticas artísticas*. Universitat Politècnica de València.
- Norandi, E. (2008). Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo. En L. Platero (Ed.), *Lesbianas: discursos y representaciones* (pp. 281-374). Melusina.
- Norandi, E. (2010). Imágenes y vivencias lesbianas en el arte contemporáneo: México y España. *Letras femeninas: número especial: Por la visibilidad lésbica*, 36, 37-51.
- Norandi, E. (2011). Art Les, Queer i Trans... en català! En M. Torras (Ed.), *Accions i reinventsions_Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI* (pp. 173-181). UOC.
- NOW. (2009). *Timeline of NOW's Work on Lesbian Rights*. <https://now.org/resource/now-leading-the-fight/>. <https://now.org/resource/now-leading-the-fight/>
- Nualart Lee, C. (2019). *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*. Universidad Complutense de Madrid.
- Núñez Jiménez, M. (1996). *Feminidad y Mascarada* [Universidad de Castilla-La Mancha].
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=65821>
- Olson, J. (1996). Alphabetical Film and Video Catalog. En J. Olson (Ed.), *The ultimate guide to lesbian & gay film and video* (pp. 11-287). Serpent's tail.
- Ortega, E. (2005). Reflexiones desde la negritud y el lesbianismo. En GtQ (Ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (pp. 67-72). Traficantes de Sueños.
- Osborne, R. (2006). *Entre el rosa y el violeta (Lesbianismo, feminismo y movimiento gay: relato de unos amores difíciles)*. <https://www.labrys.net.br/labrys10/espanha/raquel.htm>
- Osborne, R. (ed.). (2012). Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad, 1930-1980. En R. Osborne (Ed.), *Colección Ciencia / Editorial Fundamentos. Serie Género* (Primera ed). Editorial Fundamentos.
- Pallier, M., Blas, M., & Blas, S. (1999). *01010 Cyborg*. Metrópolis, RTVE.
<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-01010-cyborg/4486758/>

- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica en España.
https://openlibrary.org/books/OL3772106M/Tradicio%CC%81n_y_modernidad_en_el_cine_de_Ame%CC%81rica_Latina
- Parrondo, E. (1995). Feminismo y Cine: notas sobre treinta años de historia. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 3, 9-20.
- Pélada, J. (1891). *La Gynandre*. Dentu.
- Pelayo, I. (2009). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Universidad Complutense de Madrid.
- Penna Tosso, M., & Moreno Sáinz-Ezquerro, Y. (2019). Llámame Rey Bollero. Los talleres Drag King desde las voces del activismo lesbiano y queer español. *Investigaciones Feministas*, 10(1), 97-114. <https://doi.org/10.5209/infe.60168>
- Peralta, Y. (2017). *Carmela García*. Biblioteca de Artistas Canarios, nº53. Viceconsejería de Cultura, Gobierno de Canarias.
- Peran, M. (2004). Cabello/Carceller: En construcción. *EXITexpress*, 8, 16.
- Pérez Oliva, M. (1987). Lesbianismo: el tabú de los tabúes. *El País*.
- Pertusa, I., & Stewart, M. (2010). Por la visibilidad lésbica la expresión del deseo lesbiano en la literatura, el arte, el cine y la cultura hispana en un nuevo milenio. *Letras Femeninas. Número especial: Por la visibilidad lésbica: la expresión del deseo lesbiano en la literatura, el arte, el cine y la cultura hispana en un nuevo milenio*, 36(1), 11-15.
- Picazo, G. (2004). *Cabello/Carceller. En construcción (Capítulo_2)*. Sala Verónicas, Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia.
- Platero, L. (2008a). La construcción del sujeto lésbico. En L. Platero (Ed.), *Lesbianas. Discursos y representaciones* (Número 1, pp. 17-30). Melusina.
- Platero, L. (2008b). *Lesbianas - Discursos y representaciones*. Melusina.
- Platero, L. (2010). La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras disidentes. En Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas (CEOF) (Ed.), (2010): *Jornadas Feministas Estatales. Granada, 30 años después: Aquí y ahora* (pp. 405-411). CEOF. http://www.cmpa.es/datos/2351/La_masculinidad_de_las_biomujeresPlatero_1621.pdf
- Platero, L. (2012). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Bellaterra.
- Platero, L., Vila Núñez, F., Carrascosa, S., & Senra, A. (2013). *¿Archivo Queer?*
- Potter, S. (2019). *Queer Timing. The Emergence of Lesbian Sexuality in Early Cinema*. University of Illinois Press.
- Preciado, B. (2003). Multitudes queer. Notas para una política de los «anormales». *Revista Multitudes*. Nº. 12. http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141
- Preciado, B. (2007). Basura y género. Mear/ Cagar. Masculino/ Femenino. En J. M. G. Cortés (Ed.), *Impasse 7. Ciudades negadas 2: Recuperando espacios urbanos olvidados* (pp. 117-118). Ajuntament de Lleida y Centre d'Art La Panera.
- Preciado, B., Díaz, J., & Meloni, C. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.

- Puche, L. (2005). Cuerpos (de)generados. Imágenes e identidades híbridas en el arte español de la última década. En M. P. Amador Carretero, J. Robledano Arillo, & M. del R. Ruiz Franco (Eds.), *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (pp. 195-208). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=402028>
- Radicalesbians. (1970). *The Woman-Identified Woman*. <https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlms01011>
- Ramajo, B. (2021). *Desbordar el cuerpo lesbiano. Sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasma* [Programa de Doctorado en Ciudadanía y Derechos Humanos (RD 99/2011)]. Universitat de Barcelona.
- Ramajo, B. (2023). *El fantasma lesbiano*. Bellaterra.
- Ramos, E. M. (2012). De la amistad romántica como pretexto a la visibilidad del mundo lésbico en la cultura visual contemporánea (1870-1940). *Norba. Revista de Arte*, XXXII-XXXIII, 143-165. <http://webpersonal.uma.es/~jfmartos/INDEX.html>
- Rando, F. (1996). Reflections on a Name: We 're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History. *Art Journal: We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History*, 55(4), 8-10.
- Redondo, N. (2021). *Dolores: La verdad sobre el Caso Wanninkhof*. HBO España.
- Ribes, F. (2022). *Ausencia y exceso. Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Dos bigotes.
- Ricaurte, C. (2023). La prueba a la luz de la argumentación jurídica. *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*, 46, 367-383. <https://doi.org/https://doi.org/10.14198/DOXA2023.46.21>
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980). *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 10, 15-45.
- Rich, B. R. (1993). Homo pomo: the new queer cinema . En P. Cook & P. Dodd (Eds.), *Women and film. A «Sight and Sound» reader*. Scarlet Press.
- Rich, B. R. (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press. <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9780822399698>
- Richards, J. (2009, diciembre 21). *Oral history interview with Louise Fishman, 2009 Dec. 21*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-louise-fishman-15770>
- Rivière, J. (1929). Womanliness as a Mascarade. *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 303-313.
- Rizzuto, N. M. (2022). *Pulp and Circumstance: The Causes and Effects of Dead Lesbian Syndrome, 1895-1949* [Drew University]. <https://www.proquest.com/docview/2658787449?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>
- Robertson, P. (1996). *Guilty pleasures feminist camp from Mae West to Madonna*. Duke University Press.
- Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Biblos.
- Rosa, M. L. (2018). Alicia D'Amico: Exploraciones sobre el deseo lésbico a través de la fotografía. *Anales de Historia del Arte*, 28(12), 297-314. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61617>

- RTVE, & Aizpuru, M. (2021). *Carmela García. Autoras de utopías*. La aventura del Saber (RTVE). <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-carmela-garcia-autoras-utopias/5821055/>
- Ruido, M. (2006). Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el Estado español. (Algunas reflexiones después de Desacuerdos). *Texto presentado en el seminario Subxetividades críticas, narrativas identitarias: feminismos e creación contemporánea no Estado español, La Coruña, Fundación Luis Seoane*.
- Sanfeliu, L. (2012). Educando y viviendo en la «libertad sexual». «Mujeres Libres» y Lucía Sánchez Saornil. En R. Osborne (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980* (pp. 331-346). Editorial Fundamentos.
- Sau, V. (1979). *Mujeres lesbianas*. Zero-Zyx.
- Schiller, G. (1984). *Before Stonewall [Film]*. Before Stonewall, Inc. <https://www.youtube.com/watch?v=FYddtKw3NlY>
- Schulman, S. (1993). *The Lesbian Avengers Handbook. A Handy Guide to Homemade Revolution* (A. Parker & A. Simo, Eds.). The Lesbian Avengers.
- Schwendener, A. E. (2016). *The Most Fantastic Lie: The Invention of Lesbian Histories*. California State University.
- Senra, A. (2014). *20 retratos de activistas queer de La Radical Gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44>
- Sentamans, T. (2008). *Amazonas mecánicas: representación y discursos de género. Engranajes visuales y culturales entre la imagen de la mujer deportista española en la fotografía documental y otras disciplinas artísticas de las vanguardias europeas (1923-1936)* [Universitat Politècnica de València]. https://www.academia.edu/29194441/Sentamans_Tatiana_2010_Amazonas_mec%C3%A1nicas_engranajes_visuales_pol%C3%ADticos_y_culturales_Madrid_Secretar%C3%ADa_General_T%C3%A9cnica_Ministerio_de_Cultura_pp_331
- Sentamans, T. (ed). (2014). *El aula invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual*.
- Sentamans, T., & Tejero, D. (Eds.). (2010). *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Universidad Miguel Hernández.
- Sentamans, T., Muriana, C. G., & Higón, B. (2022). *En los anales* de la historia estaba la esfínter*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Shockey, G. (2018, septiembre 12). *Michela Griffó*. [addressesproject.com](https://addressesproject.com/memory/michela-griffo). <https://addressesproject.com/memory/michela-griffo>
- Silvestre, L. (2022). El museo como símbolo de la ciudad contemporánea. *kult-ur*, 9(17), 77-88.
- Simonis, A. (2009). Lesbofilia: asignatura pendiente del feminismo español. En A. M. Vígara Tauste (Ed.), *De igualdad y diferencias: diez estudios de género* (pp. 283-313). <http://www.sindominio.net/karakola/retoricas/cottingham2.htm>

- Smyth, C. (1993). There's a sense of malicious revenge in Eisenman's cruel subversion of the pop candy heroines of a million TV hearts. En *Bad Girls*. ICA .
- Snitow, A., Stansell, C., & Thomson, S. (Eds.). (1983). *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Monthly Review Press.
<https://archive.org/details/powersofdesirepo000unse/mode/1up?view=theater>
- Straayer, C. (1985a). I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s'. *Afterimage*, 13(4), 8-12.
<https://online.ucpress.edu/afterimage/article-abstract/13/4/8/123419/I-Say-I-AmFeminist-Performance-Video-in-the-70s?redirectedFrom=fulltext>
- Straayer, C. (1985b). I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s. *Afterimage*, 8-12.
- Suárez, B. (1997). «Desleal a la civilización». La teoría (literaria) feminista lesbiana. En Xosé M. Buxán Bran (Ed.), *conCIENCIA de un SINGULAR DESEO. Estudios lesbianos y gays en el Estado español* (pp. 257-280). Laertes.
- Suárez, B. (coord.). (2014). *Feminismos lesbianos y queer. Representación, visibilidad y políticas*. Plaza y Valdés.
- Suárez, B. (ed.). (2013). *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig* (B. Suárez, Ed.). Icaria.
- Suárez, B. (2019). Feminismos lesbianos queer: ¿utopía o distopía feminista? *Investigaciones Feministas*, 10(1), 9-26. <https://doi.org/10.5209/infe.64240>
- Subrat, P. (2019). Heterosexualidad feminista y feminismo lesbiano. Maricas, trans y sobre todo bolleras desde el prisma de la liberación femenina. En P. Subrat (Ed.), *Invertidos y rompepatrias*. <https://invertidosyrompepatrias.noblogs.org/files/2019/08/18-Feminismo.pdf>
- Tejeda, I. (2001). Ex-posiciones de mujeres. En R. de la Villa & J. Carrillo (Eds.), *Las Primeras Jornadas de «Arte y mujer» en la UAM: «Contraposiciones. Mujeres en el arte actual»*. Universidad Autónoma de Madrid.
<https://web.archive.org/web/20070701044345/http://www.estudiosonline.net/temp/contraposiciones/isabeltejeda.htm>
- Tejeda, I. (2003). Cabello/Carceller. Un beso. En B. Sichel (Ed.), *Monocanal* (p. 104). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Tejeda, I. (2011a). Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación. En R. de la Villa (Ed.), *Agencia feminista y empowerment en artes visuales* (pp. 71-82). Museo Thyssen-Bornemisza. https://issuu.com/museothyssenmad/docs/198_amp_016
- Tejeda, I. (2011b). Prácticas artísticas y feminismo en los años 70. En M. Borja-Villel, L. Cooke, J. Carrillo, R. Peiró, J.-F. Chevrier, I. Tejeda, V. del Río, J. Díaz Cuyas, F. David, & A. Alberro (Eds.), *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)* (pp. 95-111). Museo Reina Sofía.
- Tejeda, I. (2011c, septiembre 28). La exposición Territorios Indefinidos (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España. *II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 28, 29 y 30 de septiembre de 2011*.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4934/ev.4934.pdf
- Tejeda, I. (2020). Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico. *ESPACIO, TIEMPO Y FORMA*, 8, 29-46.
<https://doi.org/10.5944/etfvii.2020.28770>

- Thompson, M. H. (2008). «Lesbians are not women»: Feminine and lesbian sensibilities in harmony hammond's late-1970s sculpture. *Journal of Lesbian Studies*, 12(4), 435-454. <https://doi.org/10.1080/10894160802278598>
- Thompson, M. H. (2010). DIY Identity Kit: The Great American Lesbian Art Show. *J Lesbian Stud*, 14(2), 260-282. <https://doi.org/10.1080/10894160903196558>
- Torrado Zamora, L. (2012). Fotografía y arte feminista en España (1990-2010). *Actas del Segundo Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología celebrado del 20 al 22 de octubre de 2010 en la Universidad Carlos III de Madrid*, 191-201. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14042>
- Torras, M. (ed.). (2011). *Accions i reinencions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombat de segle XX-XXI*. UOC.
- Torrecilla, E., & Molina, M. (2019). Tórtola Valencia, la performer: sus acciones entre la danza y la performance fuera del escenario. *AusArt Journal for Research in Art*, 7(1), 13-30.
- Toutou, I. (2021). Conversación con Cecilia Barriga: disidencias sexuales, feminismos y creación audiovisual. En C. Jareño Gila & A.-C. Sanz-Gavillon (Eds.), *Otras miradas Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español* (pp. 233-248). Bellaterra.
- Trafi-Prats, L. (2012). De la cultura feminista en la institución arte. En *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 214-245). MACBA, MANCARS y UNIA. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A336>
- Trujillo, G. (2005). Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado español. En Grupo de Trabajo Queer (Ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (2005.ª ed., pp. 29-44). Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>
- Trujillo, G. (2007). *Identidades y acción colectiva un estudio del movimiento lesbiano en España, 1977-1998* [Universidad Autónoma de Madrid]. <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:1064/datastreams/OBJ/content>
- Trujillo, G. (2008). *Deseo y resistencia: treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*. Egales.
- Trujillo, G. (2009). Del sujeto político la Mujer a la agencia de las (otras) mujeres: el impacto de la crítica queer en el feminismo del Estado español. *Política y sociedad*, 46(1 y 2), 161-172.
- Trujillo, G. (2015). Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidad femeninas en el contexto español (1979-1995). En R. M. Mérida Jiménez & J. L. Peralta (Eds.), *Las Masculinidades en la Transición* (pp. 39-60). Egales.
- Trujillo, G. (2018). Archivos, genealogías e inspiraciones políticas. Tras la estela de Gretel Amman. *Seminario Cuerpos (des)regulados. Prácticas artísticas y disidencias políticas, organizado por el grupo de investigación Espacio Urbano y Tecnologías de género*. <https://www.youtube.com/watch?v=LEWY-ZguNrA>
- Trujillo, G., & Expósito, M. (2004). Fefa Vila: LSD. En *Documentos Archivo 69*. https://marceloexposito.net/pdf/exposito_lsd.pdf
- Trujillo, G., & Vila, F. (2005). ENTREVISTA: Colectivos años noventa. En Grupo de Trabajo Queer (Ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (Primera, pp. 171-174). Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>

- Uría, P. (2010). *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*. Talasa.
- Valentine, G. (1995). Out and About: Geographies of Lesbian Landscapes. *International Journal of Urban and Regional Research*, 19(1), 96-111. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.1995.tb00492.x>
- Valiente Fernández, C. (1994). El feminismo de Estado en España: El Instituto de la Mujer, 1983-1994. *Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales*. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/4207>
- Valiente Fernández, C. (2006). *El feminismo de Estado en España: El Instituto de la Mujer (1983-2003)*. PUV.
- Vance, C. S. (1984). Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina. En *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (1989.ª ed.). Talasa.
- Vélez-Pellegrini, L. (2009). El comunitarismo gay en la encrucijada de la pandemia: una reflexión ética, política y sociológica sobre las representaciones colectivas de las minorías sexuales desde los años 90 a nuestros días. En Francisco Vázquez García, Carolina Sánchez-Palencia, Alfredo Martínez Expósito, Assumpta Sabuco Cantó, & Laurentino Vélez-Pellegrini (Eds.), *Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social* (pp. 53-70). Fundación Centro de Estudios Andaluces. https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf
- Vélez-Pellegrini, L. (2011). *Sujetos de un contra-discurso. Una historia intelectual de la producción teórica gay, lesbiana y queer en España*. Bellaterra.
- Vila, F. (1995). Sobre silencios y omisiones: siendo lesbiana en América Latina. *África América Latina Cuadernos*, 19, 61-65.
- Vila, F. (1997). Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura. *Educación y Biblioteca. Revista mensual de documentación y recursos didácticos*, 9(81), 50-57. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/108820/EB09_N081.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vila, F. (1999). Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres. *Política y sociedad*, 32, 43-52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=154573>
- Vila, F. (2010). Acciones políticas y prácticas culturales: La construcción del discurso político lesbiano y feminista en los años 70. En R. Osborne (Ed.), *Seminario Memoria y sexualidad de las mujeres bajo el franquismo*. UNED.
- Vila, F. (2020). Prácticas políticas y expresiones culturales queer-feministas: modos de hacer y pensar a (la España de) la década de los noventa. *Utópicos 90*.
- Vila, F. (2022, febrero). *Revolverse con lo queer en los 90: sin futuro, sin esperanza, pero con LSD y La Radical Gai*. Universidad Miguel Hernández.
- Vila, F., González, P., Pineda, E., Montero, J., Garaizábal, C., San José, B., Osborne, R., & Posada, L. (2005). Grupo de discusión: Años Setenta. En Grupo de Trabajo Queer (Ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (pp. 165-170). Traficantes de Sueños.
- Vila, F., & Llamas, R. (1997). Spain: passion for life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado español. En X. M. Buxán Bran (Ed.), *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Laertes.

- Villaespesa, M., & Aliaga, J. V. (1998). *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Koldo Mitxelene Kuturunea.
- Villaespesa, M., & López, L. (1993). *100%* (M. Villaespesa & L. López, Eds.). Instituto Andaluz de la Mujer.
- Villaplana, V. (1998). Ensamblar memoria(s). Fragmentos en dialogo con Barbara Hammer. Representación, re-construcción, e invención de mujeres entre imágenes lesbianas. *Non Grata*, 3, 31-33.
- Viñuales, O. (2000). Identidades lésbicas: discursos y prácticas. En *Serie General universitaria CN - HQ75.5 .V56 2000*. Edicions Bellaterra.
- Viñuales, O. (2002). *Lesbofobia*. Edicions Bellaterra.
- Wainwright, S. (2019). *Gentleman Jack*. BBC One.
- Waller, D. (2020). *Mrs. America*. FX.
- Weinberg, J. (2019, septiembre 30). *Art After Stonewall, 1969-1989*. Columbus Museum of Art.
- Weiss, A. (1991). 'A Queer Feeling When I Look at You': Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s. En C. Gledhill (Ed.), *Stardom* (pp. 283-299). Routledge.
- Weiss, A. (1992). *Vampires and violets: lesbians in the cinema*. Cape.
- Weiss, A. (2014). *París era mujer: retratos de la orilla izquierda del Sena*. Madrid : Egales.
- Whatling, C. (1994). Fostering the Illusion: Stepping Out with Jodie. En D. Hamer & B. Budge (Eds.), *The Good, the Bad, and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism* (pp. 184-195). Pandora.
- Whatling, C. (1997). *Screen dreams. Fantasising lesbians in film*. Manchester University Press.
- White, P. (1999). *UnInvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Indiana University Press.
- White, P. (2008). Lesbian minor cinema. *Screen*, 49(4), 410-425.
<https://doi.org/10.1093/screen/hjn057>
- White, P. (2015). Sketchy lesbians: Carol as history and fantasy. En *Film Quarterly* (Vol. 69, Número 2, pp. 8-18). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/FQ.2015.69.2.8>
- Williams, C. (2002). *American Art: Lesbian, Post-Stonewall*. GLBTQ: An Encyclopedia.
http://www.glbqtqarchive.com/arts/am_art_lesbian_post_stonewall_A.pdf
- Willis, E. (1992). Lust Horizons. Is the women's movement pro-sex? En *No More Nice Girls. Counter-Cultural Essays*. (pp. 3-14). Wesleyan University Press.
<https://archive.org/details/nomorenicegirlsc00will/mode/2up?view=theater>
- Wilton, T. (2000). *(Des)orientación sexual. Género, sexo, deseo y automodelación*. Bellaterra.
- Wilton, T. (ed.). (1995). *Immortal invisible. Lesbians and the moving image* (T. Wilton, Ed.). Routledge.
- Wittig, M. (1973). *El cuerpo lesbiano* (1977.^a ed.). Pre-textos.

BIBLIOGRAFÍA

- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (2006.ª ed.). Egales.
- Wolverton, T. (1991). Generations of Lesbian Art. *High Performance*.
- Wolverton, T. (2011). Lesbian art: a partial inventory. En S. Hale & T. Wolverton (Eds.), *From site to vision : the Woman's Building in contemporary culture* (pp. 353-383). Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design.
https://monoskop.org/images/8/84/From_Site_to_Vision_The_Womans_Building_in_Contemporary_Culture_2011.pdf
- Woolf, V. (1931). *Una habitación propia* (1995.ª ed.). Seix Barral.
- Xosé M. Buxán Bran (ed.). (1997). *conCIENCIA de un SINGULAR DESEO. Estudios lesbianos y gays en el Estado español* (Xosé M. Buxán Bran, Ed.). Laertes.
- Young-Bruehl, E. (1996). *The Anatomy of Prejudices*. MA, Harvard University Press.
https://openlibrary.org/works/OL1895299W/The_anatomy_of_prejudices?edition=key%3A/books/OL807099M
- Zaya, O. (2001). *Carmela García. Chicas, deseos y ficción*.
- Zaya, O. (2005). *El hueco en el espacio*. CAAM.
- Zúñiga Lara, I. (2015). Subjetividades femeninas. Vivencias y transgresiones de cuerpos lesbianos *. *La manzana de la discordia*, 10(2), 55-70.

Índice de figuras

Capítulo 1:

1. **Pilar Albarracín** (1997) *Serie Mujeres barbudas*. Técnica mixta sobre papel. 31 x 24 cm. Fuente: <http://www.pilaralbarracin.com/dibujos/dibujos2.html>
2. **Ángeles Santos** (1929) *Tertulia*. Óleo sobre lienzo. 130 x 193 cm. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tertulia>
3. **Carmela García** (2020) *Las nietas del Lyceum o Tertulia*. Fuente: https://www.comunidad.madrid/sites/default/files/doc/cultura/folleto_online_carmela_garcia.pdf
4. **Pilar Albarracín** (1993) *Mujeres*. Instalación con fotografías a color. Dimensiones variables. Fuente: <http://www.pilaralbarracin.com/instalaciones/instalaciones2.html>
5. **María José Belbel** (1993) *No pienso arrugarme con los años*. Cartel. 60 x 90 cm. Fuente: https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Genealog%C3%ADas%20feministas.pdf

Capítulo 2:

1. **LSD** (1995) *Manifestación del 8 de Marzo*. Fuente: GTQ (2005) *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños. Pág. 55. Fotografía realizada por Fefa Vila. Archivo personal de Fefa Vila
2. **LSD** (1994) *Flyer*. Fuente: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/15937-no-conozco-ninguna-lesbiana-con-sida-ahora-conoces-una-isd-lesbianas-sexo-diferente>

Capítulo 3:

1. **M. Fitzgerald y D.H. Friston** (1871) dibujos de Carmilla para la revista *The Dark Blue*. Las tres imágenes fueron grabadas por C. M. Jenkin. Fuente: https://archive.org/details/carmilla0000lefa_d6v3/page/34/mode/1up?view=theater&q=%22engraving+of%22
2. **Félicien Rops** (1909) Grabado para ilustrar el libro *Die Lesbierinnen. Ein Dialog* de Joseph Prudhomme (Henry Monnier). Fuente: <https://www.antiquariat-am-kraeherwald.de/en/gallery/kuenstlerbuecher-mappen/rops-felicien-illustr-u-joseph-prudhomme-die-lesbierinnen-ein-dialog-verkauft/rops-felicien-illustr-u-joseph-prudhomme-die-lesbierinnen-ein-dialog-2-400#joomimng>
3. **Gerda Wegener** (1925) *Perdue sous la corolle* o *La loge d'Artemise*. Ilustraciones para el

- libro "Les délasséments d'Éros. Douze sonnets lascifs". Fuente: <https://www.pikaramagazine.com/2016/02/gerda-wegener-un-cuento-heterosexual/>
- 4. Gerda Wegener** (1925) *La Lecture*. Ilustración para el libro "Les délasséments d'Éros. Douze sonnets lascifs". Fuente: <https://www.pikaramagazine.com/2016/02/gerda-wegener-un-cuento-heterosexual/>
- 5. New York magazine** (1993) Portada k.d. lang Lesbian chic. Mayo. Fuente: <https://dressingdykes.com/2023/08/18/lesbian-chic-lives-forever-apparently/>
- 6. Vanity Fair magazine** (1993) Portada k.d. lang's Edge. Agosto. Fuente: <https://dressingdykes.com/2023/08/18/lesbian-chic-lives-forever-apparently/>
- 7. Cabello/Carceller** (2020) *Notas al pie La libertad (con Tórtola Valencia)*. Grafito sobre cartón gris. Fuente: <https://www.galeriajoanprats.com/product/la-libertad-con-tortola-valencia/>
- 8. Patricia Highsmith** (Claire Morgan) (1953) *The Price of Salt*. Portada de libro. Fuente: https://pl.wikipedia.org/wiki/The_Price_of_Salt#/media/Plik:Priceofsalt.jpg
- 9. Valerie Taylor** (1959) *The Girls in 3-B*. Portada de libro. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Lesbian_pulp_fiction
- 10. Artemis Smith** (1961) *This Bed We Made*. Portada de libro. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Lesbian_pulp_fiction
- 11. Cathy Cade** (1971) *Christopher Street West, LA: None of Us if Free Until All of Us are Free*. Fuente: <https://www.lib.berkeley.edu/about/news/cathycade>
- 12. Diana Davies** (1970) Las mujeres de NOW y Rita Mae Brown, llevando una camiseta de Lavender Menace, en el Second Congress to Unite Women. Fuente: www.nyclgbtsites.org
- 13. Buffie Johnson** (1972) *Labrys*. Fuente: <https://archive.org/details/lesbianartinamer0000hamm/page/24/mode/2up?view=theater&q=Labrys>
- 14. Ilse Fuskova** (1982) *Serie El zapallo*. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/141760-camara-felka>
- 15. Fran Winant** (1975) *Dog with Secret Language*. Fuente: <https://archive.org/details/lesbianartinamer0000hamm/page/42/mode/1up?q=7000&view=theater>
- 16. Anne Lister** (1819). Detalle de diario personal. Fuente: <https://www.annelister.co.uk/>
- 17. Lili Lakich** (1988), *Requiem*. Fuente: <http://www.lakich.com/ns3-portraits4.htm>
- 18. Lili Lakich** (1977) *Oasis: Portrait of Djuna Barnes*. Fuente: <https://lesbianartandartists.tumblr.com/post/147963227724/lili-lakich-oasis-portrait-of-djuna-barnes-1977>
- 19. Tee A. Corinne** (1983) *Christa Winsloe #1* en *Women who loved women*. Fuente: <https://archive.org/details/womenwholovedwom00cori/page/20/mode/1up?view=theater>
- 20. Tee A. Corinne** (1983) *Yoshia Nobuko #1* en *Women who loved women*. Fuente: <https://archive.org/details/womenwholovedwom00cori/page/37/mode/1up?view=theater>
- 21. Alice Austen** (1891) *The Darned Club*. Fuente: <https://www.arthistoryproject.com/artists/alice-austen/the-darned-club/>
- 22. Louise Fishman** (1973) *Serie Angry Women*. Fuente: <https://louisefishman.net/work/feminism>
- 23. Sinister Wisdom** (1977) Vol. 1, n.3, Spring. Diseño de la cubierta por Tee A. Corinne. Fuente: <https://www.sinisterwisdom.org/sites/default/files/Sinister%20Wisdom%203.pdf>
- 24. The Blatant Image, A Magazine of Feminist Photography** (1982) No.2. Diseño de la cubierta por Katie Niles: Autorretrato, Agosto 1981, imagen solarizada. Fuente: <https://azqueerarchives.org/items/show/329>
- 25. Tee A. Corinne** (1975) *Jeanne*. Fuente: <https://archive.org/details/lesbianartinamer0000hamm/page/24/mode/2up?view=theater>
- 26. Tee A. Corinne** (1975) *Cunt Coloring Book*. Fuente: <http://www.broodthaers.us/index.php?id=210,320>
- 27. JEB** (1978) *Jinx, Julie y Jinny. Scotch Plains, New Jersey*. Fuente: <https://archive.org/details/eyetoeyeporrait00jebe/page/45/mode/1up?view=theater&q=>

foreword

28. **Barbara Hammer** (1975) *Superdyke*. Fuente: <https://barbarahammer.com/films/superdyke/>
29. **Barbara Hammer** (1974) *Dyketactics*. Fuente: <https://barbarahammer.com/films/dyketactics/>
30. **Tee Corinne** (1982) De la serie *Yantras of Womanlove*. Fuente: <https://queerculturalcenter.org/tee-corinne-new-woman/> y https://www.instagram.com/lesbianherstoryarchives/p/Cyn9V1NLkHC/?img_index=5
31. **G. B. Jones** (1994) *Reading Magazines*. Fuente: <https://www.artforum.com/events/g-b-jones-251390/>
32. **Nicole Eisenman** (1992) *Untitled (Lesbian Recruitment Booth)*. Fuente: <https://www.artforum.com/features/sarah-schulman-on-nicole-eisenman-in-the-1990s-252441/>
33. **Gran Fury** (1989-1990) *Kissing doesn't Kill. Greed and Indiference Do*. Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O76239/kissing-doesnt-kill-greed-and-poster-gran-fury/>

Capítulo 4:

1. **Cecilia Barriga** (1991) Fotogramas del film *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *El encuentro*. Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/encuentro-entre-2-reinas/>
2. **Cecilia Barriga** (1991) Fotogramas del film *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *El lago*. Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/encuentro-entre-2-reinas/>
3. **Cecilia Barriga** (1991) Fotogramas del film *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *El teléfono*. Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/encuentro-entre-2-reinas/>
4. **Cecilia Barriga** (1991) Fotogramas del film *Encuentro entre dos reinas*, intertítulo *La alcoba*. Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/encuentro-entre-2-reinas/>
5. **Kaucyila Brooke y Jane Cottis** (1990) Fotogramas del film *Dry Kisses Only*. Fuente: https://www.cccb.org/rcs_gene/fullma_web_xcentric_17_cast_dry_kisses_only.pdf
6. **Deborah Bright** (1989-1990) Sin título #1, de la Serie *Dream Girls*. Fotografía. Fuente: <https://www.deborahbright.art/dream-girls-198990>
7. **Deborah Bright** (1989-1990) Sin título #5, de la Serie *Dream Girls*. Fotografía. Fuente: <https://www.deborahbright.art/dream-girls-198990>
8. **Deborah Bright** (1989-1990) Sin título #10, de la Serie *Dream Girls*. Fotografía. Fuente: <https://www.deborahbright.art/dream-girls-198990>
9. **Carmela García** (2007) Casting. *Fotografías*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/158-casting-es>
10. **Cabello/Carceller** (2004) James Dean (Rebelde sin causa). Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/es/microcinema-acts1-3>
11. **Cabello/Carceller** (2004) James Dean (Rebelde sin causa). Vista de instalación en el Centre d'Art la Panera, Lleida. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/es/microcinema-acts1-3>
12. **Cabello/Carceller** (2005) Ejercicios de poder. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/es/microcinema-acts1-3>

Capítulo 5:

1. **LSD** (1994) De la serie *Es-cultura lesbiana*. Fuente: GTQ (2005) *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños
2. **Del LaGrace Volcano** (1992) *The Three Graces, Jasper, Suzie and Gill, London*. Fuente: <https://artblart.com/tag/the-three-graces/>
3. **LSD** (1994) *Es-cultura Lesbiana*. Fuente: <http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>

4. **Zoe Leonard** (1992) Proyecto Site Specific para Documenta IX. Fuente: <https://cajanegraeditora.com.ar/el-arte-de-amar-en-tiempos-de-pandemia/>
5. **Gang** (1992) *Read my lips before they are sealed*. Fuente: <https://cajanegraeditora.com.ar/el-arte-de-amar-en-tiempos-de-pandemia/>
6. **Virginia Villaplana** (1998) *Retroalimentación LSD*. Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/retroalimentacion-lsd/>
7. **LRG** (199?) Flyer *¡Así es la vida!: protege tu amor del sida*. Fuente: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es>
8. **Andrés Senra** (1993) Acción en la Puerta de Sol realizada por La Radical Gai y LSD el 1º de diciembre de 1993. Depositada en *¿Archivo queer?* del MNCARS. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/archivo-queer>
9. **LSD** (1995) Fanzine *Non Grata*. Fuente: *Non Grata* (1995)
10. **Carrie Moyer** (s.f.) The Lesbian Avengers' Logo. Fuente: <http://www.lesbianavengers.com>
11. **Azucena Vieites** (1998) Contraportada del fanzine *Non Grata*, nº3. Fuente: *Non Grata* (1998)

Capítulo 6:

1. **David McDermott y Peter McGough** (1986) *A friend of Dorothy, 1943*. Fuente: Catherine Lord (2019) *Art & queer culture*. Londres: Phaidon Press
2. **Cabello/Carceller** (1996) *Bollos*. Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/bollos/>
3. **Fierce Pussy** (1991) *List Posters*. Fuente: <https://fiercepussy.org/projects>
4. **Fierce Pussy** (1991) *Family Pictures and Found Photos*. Fuente: <https://fiercepussy.org/projects>
5. **Catherine Opie** (1994) *Self-Portrait/Pervert*. Fuente: <https://www.guggenheim.org/artwork/12201>
6. **Catherine Opie** (1993) *Dyke*. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/214470>
7. **O.R.G.I.A** (2007) *Sin título [etiquetas]*. Fuente: PLATERO, Raquel [coord.] (2007): *Lesbianas. Discursos y Representaciones*. Barcelona: **Melusina**
8. **Cabello/Carceller** (1996) *Un beso*. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/>
9. **Lynda Benglis** (1973) *Female Sensibility*. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/118499>
10. **Cabello/Carceller** (1998) *Sin título (Duelo)*. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/>
11. **Cabello/Carceller** (1998) *Sin título (Dudas)*. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/>
12. **Cabello/Carceller** (2001) *Vértigo*. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/>
13. **Cabello/Carceller** (1998) *Sin título*. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/>
14. **Cabello/Carceller** (1994) *Sin título (Autorretrato)*. Fuente: <https://www.cabellocarceller.info/>
15. **Cabello/Carceller** (1996) *Prototipo #1: relojes (herramienta para artistas que trabajan en colaboración)*. Fuente: Cabello/Carceller, Segade, Manuel (2017) *Borrador para una trama en curso*. Madrid: CA2M
16. **Cabello/Carceller** (1997) *Prototipo #2: gafas (herramientas para artistas que trabajan en colaboración)*. Fuente: https://ca2m.org/sites/default/files/2021-01/CATALOGO_CABELLO_CARCELLER_WEB.pdf
17. **Cabello/Carceller** (2004) *Instrucciones de uso*. Fuente: <https://www.mostrafilmsdones.cat/project/instrucciones-de-uso/>
18. **Virginia Villaplana y Angelika Levi** (2004) *Escenario doble*. Fuente: <https://angelikalevi.net/>
19. **Cecilia Barriga** (2004) *El camino de Moisés*. Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/el-camino-de-moisés/>
20. **Cabello/Carceller** (2001) *Autorretrato como fuente*. Fuente: https://elpais.com/elpais/2020/03/03/icon_design/1583265950_023305.html

21. **Cabello/Carceller**, cartel de *Autorretrato como fuente* (2001) instalado en el pasillo que lleva a los aseos en la exposición *La ocupación* (2023). Fuente propia

Capítulo 7:

1. **Carmela García** (s.f.) de la serie *Mujeres amor y mentiras*. Fuente: García, Carmela (2003) *Mujeres, amor y mentiras*. Madrid: Tf editores
2. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
3. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
4. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
5. **The Ladder** (1959) Portada de la revista. Fuente: https://images.cram.com/images/upload-flashcards/54/11/00/16541100_m.jpg
6. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
7. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
8. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
9. **Carmela García** (1998) *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
10. **Jill Posener** (1988) *Dirty Girls' Guide to London*. Fuente: https://archive.org/details/isbn_9780044407072/page/204/mode/2up?view=theater&q=posener
11. **Carmela García** (2004-2005) *La noche de Silvia*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
12. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
13. **Carmela García** (1999) Fotograma del *Vídeo 1 (Sin título)*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
14. **Carmela García** (2007-2008) *Constelación*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
15. **Carmela García** (2007) *Le Monocle*, serie *Escenarios*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
16. **Brassäi** (1920-1930) *Le Monocle*. Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283310>
17. **Kaucyla Brooke** (1996) *The Flame, San Diego, California*. Fuente: <https://kaucylabrooke.com/the-boy-mechanic-1996ongoing>
18. **Kaucyla Brooke** (2005) *Los Angeles Munciple Art Gallery, Barnsdall Park, Los Angeles*. Fuente: <https://kaucylabrooke.com/the-boy-mechanic-la>
19. **Entrevista de Virginia Villaplana a Barbara Hammer: Ensamblar memoria(s)** (1998). Fuente: *Non Grata* (1998)
20. **Cabello/Carceller** (1998) *Sin título (Utopía) nº 27*. Fuente: Cabello/Carceller, Segade, Manuel (2017) *Borrador para una trama en curso*. Madrid: CA2M
21. **Cabello/Carceller** (1998) *Sin título (Utopía)*. Fuente: Cabello/Carceller, Segade, Manuel (2017) *Borrador para una trama en curso*. Madrid: CA2M
22. **Carmela García** (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente: <https://www.carmelagarcia.com/>
23. **Catherine Opie** (1995-1998) *Domestic Series*. Fuente: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/catherine-opie-american-photographer/domestic>
24. **Danita Simpson** (s.f) *Donna and Suzie*. Fuente: <https://archive.org/details/contestofmeaning0000unse/page/n203/mode/1up?view=the>

ater&q=%22danita+simpson%22

25. Carmela García (1998) de la serie *Chicas, deseos y ficción*. Fuente:

<https://www.carmelagarcia.com/>

26. Nancy Fried (1979) *The Bath*. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YUdog88ecQ&t=471s>