



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El imaginario de la identidad. Perspectivas queer y representaciones disidentes de una sociedad en la sombra.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Cuenca Rufián, Marta

Tutor/a: Tomás Marquina, Daniel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

Todos mis agradecimientos son para mi otra conciencia.

Esa conciencia que compone el 50% de un

ente simbiótico llamado BajoRufián.

CARTA DE PRESENTACIÓN

Este trabajo fin de máster no va a ser escrito por una sola identidad. No soy yo, soy nosotras: múltiples identidades que habitan el mismo organismo. Por esta razón, tenemos muchos nombres: Marta, bollera, fea, estrecha, Rufián, marimacho, Marc, tortillera, loca, travelo, raro, puta... Somos muchas, incluso formamos una pequeña comunidad. Somos lo que dejaron aquellas que ya no están, las que están por venir, por construir, por aprender. Somos una identidad líquida, en constante movimiento, plural y a veces tangible.

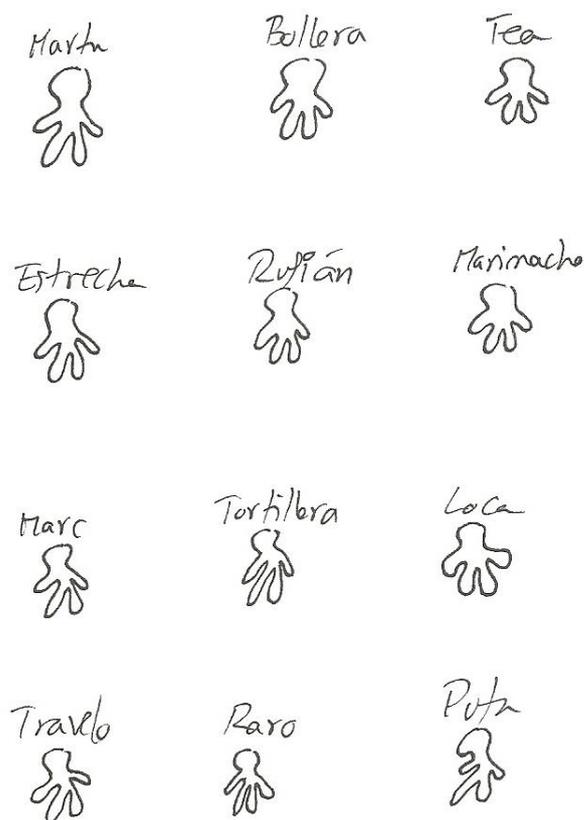


Fig. 0 Esquema en relación al concepto *pluridentidad*

Resumen

Este multiproyecto parte de conceptos como la identidad (individual y colectiva), la sexualidad, el género, el fracaso o la deriva. Mediante referencias audiovisuales, expositivas, teóricas e históricas, hemos realizado, desde un punto de vista encarnado, una investigación como punto de partida para posicionarnos como sujetos *queer*. A partir de esta investigación, se ha generado un mayor entendimiento en torno a los seis proyectos, realizados desde 2018 hasta 2022, y que componen *El imaginario de la identidad. Perspectivas queer y representaciones disidentes de una sociedad en la sombra: Huellas*, 2018 / *Nuestro*, 2018-en proceso / *Trasplante*, 2020 / *Microciudad*, 2020 / *Transgresión*, 2021 / *La ciudad*, 2022-en proceso.

En ellos, tratamos de contextualizar cuál es el lugar del colectivo *queer* en nuestra sociedad, analizando algunos acontecimientos históricos y los principales referentes de estos proyectos, que también funcionan como proyecciones de los movimientos sociales. El género, la identidad, la raza, el lugar geográfico o la economía son factores que influyen si queremos construir nuestra identidad y transitar los espacios comunes. Reflexionamos sobre la vigilancia que se ejerce hacia las minorías y cómo cambia el modo en que estas habitan.

Con la producción artística tratamos de encontrar nuevas formas de habitar, resignificar, empoderarnos, apoderarnos, torcer y cambiar los espacios comunes e íntimos. Experimentamos sobre las diferentes formas que la identidad en general, y la de género y sexual en particular, tienen de materializarse en el cuerpo y el espacio.

Palabras Clave:

Identidad; *queer*; cuerpo; espacio; género; sexualidad; prácticas artísticas

Abstract

This multi-project is based on concepts such as identity (individual and collective), sexuality, gender, failure or drift. Through audiovisual, expository, theoretical and historical references, we have made, from an incarnate point of view, an investigation as a starting point to position ourselves as queer subjects. From this investigation, a greater understanding has been generated around the six projects, realized from 2018 to 2022, and which formed *The Imaginary of Identity. Queer perspectives and dissident representations of a shadow society. Huellas, 2018 / Nuestro, 2018-en proceso / Trasplante, 2020 / Microciudad, 2020 / Transgresión, 2021 / La ciudad, 2022-en proceso.*

In them, we try to contextualize the place of the *queer* collective in our society, analyzing some historical events and the main referents of these projects, which also function as projections of social movements. Gender, identity, race, geographical location or economy are factors that influence if we want to build our identity and go the common spaces. We reflect on the surveillance exercised towards minorities and how changes the way they live in.

With artistic production we try to find new ways of live in, resignifying, empowering, seizing, twisting and changing common and intimate spaces. We experiment with the different forms that identity in general, and gender and sexual identity in particular, have to materialize in the body and space.

Key Words:

Identity; queer; body; space; gender; sexuality; artistic practices

ÍNDICE:

Introducción	7-13
Justificación.....	7-9
Metodología	9-11
Objetivos	11
Estructura de contenidos.....	12-13
Capítulo 1: Contexto y posicionamiento	14-25
1.1. Represión institucional y performatividad: algunos ejemplos	15-18
1.2. Los disturbios: un punto de inflexión para la liberación	18-22
1.3. Las identidades <i>queer</i> , LGTBIAQ+ y cuir en el Estado español.....	22-25
Capítulo 2: Algunas nociones sobre el género y la sexualidad en las prácticas artísticas	26-38
2.1. Procesos artísticos <i>queer</i> : el fracaso, la deriva y la colectividad	26-31
2.2. La representación artística de lo <i>queer</i>	31-37
2.2.1. <i>Des/orden moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras</i> : algunos ejemplos históricos.....	31-34
2.2.2. Algunos ejemplos contemporáneos a partir de los años setenta.....	35-38
Capítulo 3: La identidad individual	39-64
3.1. <i>Transgresión</i>	40-48
3.1.1. Desarrollo conceptual y referentes: las identidades a través del cuerpo	42-45
3.1.2. Documentación gráfica	46-48
3.2. <i>Huellas</i>	49-55
3.2.1. Desarrollo conceptual y referentes: impresiones del cuerpo en el espacio	51-52
3.2.2. Documentación gráfica	53-55

3.3. <i>Microciudad</i>	56-64
3.3.1. Desarrollo conceptual y referentes: la identidad a través del espacio doméstico	58-61
3.3.2. Documentación gráfica	62-64
Capítulo 4: La identidad colectiva	65-95
4.1. <i>Trasplante</i>	66-71
4.1.1. Desarrollo conceptual y referentes: compartir las identidades a través del cuerpo	68-69
4.1.2. Documentación gráfica	70-71
4.2. <i>Nuestro</i>	72-80
4.2.1. Desarrollo conceptual y referentes: cuerpos que habitan.....	74-77
4.2.2. Documentación gráfica	78-80
4.3. <i>La ciudad</i>	81-95
4.3.1. Desarrollo conceptual y referentes: la invasión del espacio	83-86
4.3.2. Documentación gráfica	87-95
Conclusión	96-97
Bibliografía.....	98-102
Listado de imágenes	103-105

Introducción

Justificación

El imaginario de la identidad. Perspectivas queer y representaciones disidentes de una sociedad en la sombra, se presenta como un archivo artístico-teórico de la identidad en general, y sexual y de género en particular. Pretendemos desarrollar un trabajo con el que contribuir al campo de estudio y creación sobre el género y la sexualidad partiendo de tres hipótesis que surgieron debido a una inquietud personal y comunitaria sobre la cuestión. Sostenemos que:

- Los sujetos disidentes tienen sus propias problemáticas específicas en torno a las identidades y las identidades de género y sexuales.
- Estas identidades pueden quedar impregnadas en los espacios originalmente hegemónicos.
- El arte puede ser una proyección de la disidencia y el cambio social, pudiendo estar las hipótesis anteriormente mencionadas representadas en este.

Debido a estas nos hemos planteado como tema principal la identidad, pues consideramos que todo lo anterior tiene que ver en última instancia con ella, surgiendo como última y principal hipótesis la siguiente:

- La identidad como constructo es el motor que mueve las tres hipótesis anteriores y que da sentido a nuestras problemáticas y maneras de estar en el mundo como sujetos *queer*.

La identidad será analizada tanto individual como colectivamente, teniendo en cuenta su conexión con el cuerpo y el espacio. A través de una mirada y un pensamiento *queer* plantearemos la identidad como algo múltiple, cambiante y maleable. Es importante analizarla como la entendemos en esta investigación: algo plural, transformable y en continuo cambio. La pluridentidad es ese conjunto de identidades que componen al individuo y lo presentan ante el mundo. Investigar la pluridentidad puede ser el punto de inflexión en el que consigamos transformar la manera en la que se entiende la identidad desde los estudios tradicionales, pues al deshacernos de su carácter intrínseco podemos desarrollar maneras mucho más prácticas de crear colectividad y destruir la jerarquización que sigue manteniendo algunas identidades como superiores frente a otras que se consideran de menor valor.

Este proyecto artístico y de investigación parte de la experiencia personal como personas *queer*, y se termina extrapolando a la colectividad. Nuestro trabajo de fin de máster será un multiproyecto en el que experimentar sobre las diferentes facetas de las identidades e investigar sobre las maneras de encarnarlas y expresarlas, así como la forma en la que se trasladan al ámbito colectivo y al espacio que habitamos. Este archivo estará compuesto por seis proyectos realizados entre 2018 y 2022, lo que nos permitirá desarrollar una investigación que abarque toda una línea de trabajo que todavía sigue creciendo.

Cuando comenzamos este máster de Producción Artística ya partíamos de una línea de creación definida, por lo que hemos decidido seguir indagando en las mismas cuestiones, pero desarrollando nuevos desvíos y torceduras que nos lleven a nuevos modos de pensamiento *queer*. Por eso, analizaremos piezas ya realizadas años atrás junto con algunas que crearemos durante el máster, como *Transgresión* o *La ciudad*. Estos proyectos se centrarán en la problemática sobre la identidad analizada desde el cuerpo y/o el espacio teniendo en cuenta la identidad individual y/o colectiva en cada uno de ellos.

Mediante algunas piezas artísticas recogeremos testimonios vivenciales de nuestra comunidad (como en *Nuestro*, 2018-en proceso) o propios (como en *Huellas*, 2018). Algunos abarcarán la experiencia *queer* como algo compartido (como en *Trasplante*, 2020 o *Microciudad*, 2020). Además, tendremos en cuenta que la identidad está estrechamente ligada a nuestro contexto: clase social, género, raza, cuerpo, situación geográfica o cultura entre otras cosas. El modo en el que transitamos los espacios también está sesgado por las características personales en las que nos encontramos en la sociedad, por este motivo trataremos de contextualizar a partir de acontecimientos históricos y proyectos artísticos, tanto nuestros como de artistas que nos preceden, cuál es el lugar del colectivo *queer* y LGTBIAQ+ (Lesbianas, Gays, Trans, Bisexuales, Intersexuales, Asexuales, *Queer* y más) en la sociedad que habitamos.

La hegemonía¹ dicta y marca cómo debemos ocupar los espacios mediante su diseño y distribución, por lo que la manera en la que nos presentamos ante la sociedad y

¹ “La hegemonía, tal y como Gramsci la teoriza y tal y como Hall la interpreta, es el término que designa un sistema de muchas capas por medio del cual un grupo dominante consigue poder, no por medio de la coerción, sino por medio de la producción de un sistema interconectado de ideas que logra convencer a la gente de la idoneidad de cualquier conjunto de ideas y perspectivas, a menudo contradictorias” Halberstam, Jack, (2011) *El arte Queer del fracaso*. 2ª edición, Madrid, Egales S.L., 2018, p. 28.

nuestras circunstancias influye en la ocupación de algunos de estos espacios tanto privados (nuestras casas) como públicos (instituciones, calles, etc.). Todo esto es un cúmulo de constructos que influyen nuestra identidad, y que iremos desarrollando en este texto con el objetivo de realizar un acercamiento a ella. Desde luego, no se habla de la misma manera si se forma parte de una mayoría como de una *minoría*. Por eso, en la investigación queremos hacer un pequeño repaso histórico sobre los acontecimientos más importantes para el colectivo *queer* en las últimas décadas teniendo en cuenta el arte como un modo de representación que puede dar lugar al cambio. Esto es necesario, pues consideramos que sería imposible posicionar nuestro trabajo de creación como parte de un colectivo si no poseemos un entendimiento previo sobre la materia.

Queremos detenernos un instante para aclarar que, a partir de este momento, cada vez que se mencione la palabra *minoría*, lo haremos del mismo modo que lo hacen Deleuze y Guattari mencionados por Preciado en la entrevista realizada por Tania Adam para Betevé; “la minoría es eso que Félix Guattari y Deleuze llamaban una reserva revolucionaria. Entonces esa reserva revolucionaria puede estar en muchos lugares.”² Con esto, Preciado pretende aclarar que las minorías no tienen que ver con el número de personas, sino con los privilegios político-sociales. Un ejemplo de ello es el *apartheid* que, a pesar de tener una población mayoritariamente racializada, el poder residía en los blancos. Otro ejemplo muy claro de ello es el de las mujeres, que a pesar de que constituyen más de la mitad de la población el poder reside en el hombre blanco cishetero.

Al producir conocimiento, lo hacemos formando parte de mayorías y minorías en diferentes contextos. Con esto, queremos aclarar que una misma persona puede formar parte de ambas al mismo tiempo (siendo por ejemplo trans y blanco). Por lo tanto, al producir conocimiento es inevitable situarnos en una mayoría y/o una minoría. Eso es el “conocimiento situado”, del que, ante todo, parten las piezas artísticas.

Metodología

Para poder realizar este proyecto utilizaremos diferentes metodologías, que nos han servido tanto para posicionarnos como para explicar de dónde partimos y cómo queremos desarrollarlo.

² *Entrevista a Paul B. Preciado, filósofo teoría Queer*, (2018), entrevista, Betevé, Barcelona. [En línea] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc>

Como punto de partida usaremos una metodología de acción participativa a modo de “[...] estrategia para dar poder a los sectores que han sido excluidos institucionalmente de participar en la creación de una nueva sociedad, con el fin de que aquellos puedan asumir las tareas necesarias para lograr mejores condiciones de vida.”³ Esta metodología es crucial para posicionar las experiencias *queer*, propias y ajenas, como parte del proyecto, como vivencias que vienen de sujetos con su propia voz, y no como objetos de estudio que terminan quedando demasiado lejanos y poco reales para las personas que investigan y que posteriormente leen u observan las piezas. Con ella pretendemos aportar dignidad, poder y derechos a los sujetos disidentes que colaboran.

Por otro lado, tendremos en cuenta la metodología cualitativa, que “[...] se centra en comprender y profundizar los fenómenos, analizándolos desde el punto de vista de los participantes en su ambiente y en relación con los aspectos que los rodean.”⁴ Utilizaremos esta metodología para comprender las perspectivas, experiencias, opiniones y lo que rodea a las personas que participan en nuestros proyectos, para así, poder hablar de colectividad de un modo más consciente y desde una escucha activa y participativa. En este sentido, tiene mucho que ver con el “conocimiento situado” expuesto por Donna Haraway⁵. Hemos realizado esta serie de proyectos partiendo de una metodología artística y de investigación que nos posibilita buscar en otros contextos, una metodología accionada por nuestras propias vivencias, géneros, clases sociales o razas. Pero también hemos utilizado una metodología *queer*, que como apunta Halberstam:

“Una metodología *queer* es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología *queer* trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas.”⁶

Por lo tanto, hablamos de una metodología adicotómica⁷, ya que enfrenta diferentes campos de estudio o de creación que tradicionalmente se nos han presentado como

³ Park, Peter (2006) “VI. Qué es la investigación-acción participativa. Perspectivas teóricas y metodológicas” en Salazar, María Cristina, (coord.) *La investigación-acción participativa. Inicios y desarrollos*. Madrid, Editorial Popular, 2006, p. 136.

⁴ Guerrero, María Auxiliadora, (2016) *La investigación cualitativa*. Ecuador, INNOVA Research Journal, 1(2), 1-9. [En Línea] Disponible en: <https://doi.org/10.33890/innova.v1.n2.2016.7>

⁵ Haraway, Donna, (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid, Cátedra S.A., 1995.

⁶ Halberstam, Jack, (2008) *Masculinidad Femenina*. Barcelona-Madrid, Egales S.L., 2008, p. 35.

⁷ Término que hace referencia a la destrucción de las dicotomías metodológicas y conceptuales que se mencionan en el texto y al rechazo de que sean inamovibles.

enfrentados: cultura popular-galería de arte, teoría-práctica o academia-activismo. Comúnmente, se cree que lo artístico choca con lo teórico. Sin embargo, vamos a tratar de hacerlos funcionar como un solo engranaje. De la acción de crear surge la acción de teorizar sobre los conceptos e inquietudes que las piezas y sus procesos nos suscitan.

Mediante esta metodología adicotómica pretendemos destruir las tres dicotomías claves de nuestra investigación: público-privado, espacio-cuerpo y colectivo-individual, ya que sostenemos que todo eso tiene que ver entre sí y con la identidad.

Las metodologías que hemos utilizado tienen como pretensión dejar lugar a todas esas formas de hacer que nos llevan a procesos de creación torcidos y abyectos, con los que podemos encontrar resultados más satisfactorios desde nuestra perspectiva *queer*. Por eso, nos hemos centrado en procesos como el fracaso o la deriva, (cuestiones que desarrollaremos más adelante en el capítulo 2) pues los consideramos más útiles en este contexto.

Objetivos

Los objetivos de este proyecto se basan en:

- Realizar una serie de proyectos que sigan indagando en nuestra línea de trabajo artística en torno a las identidades en general, y las identidades de género y sexuales en particular.
- Analizar, posteriormente, nuestra línea de trabajo, teniendo en cuenta nuestra experiencia encarnada individual y colectiva.
- Desarrollar una investigación que forme parte del imaginario identitario *queer* y que nos ayude a contextualizar el posicionamiento de nuestro hacer artístico.

Partiendo de lo anterior, surgen objetivos más específicos:

- Exponer las diferentes formas en las que se manifiesta y materializa la identidad como algo múltiple y cambiante.
- Realizar un acercamiento histórico de lo *queer*, de sus problemáticas específicas y su posibilidad de habitabilidad del espacio.
- Poner la representación artística en relación a los movimientos identitarios de género y sexuales.
- Desarrollar un proceso artístico e investigativo *queer*.

Estructura de contenidos

Ya se han introducido anteriormente las cuestiones claves sobre el proyecto, algunos conceptos que vamos a tratar, junto con la metodología que hemos querido empezar a desarrollar y que posteriormente retomaremos. También hemos analizado los objetivos generales y específicos en el que se encuentra enmarcado *El imaginario de la identidad*.

A continuación, se encontrarán dos capítulos en los que hemos querido exponer diferentes cuestiones importantes para comprender en su totalidad el contexto de los proyectos artísticos. En el capítulo uno se incluirán algunos acontecimientos históricos que entendemos como claves para realizar un acercamiento a las problemáticas específicas de las identidades *queer*. Se explicarán algunos ejemplos de la represión institucional judicial y/o médica y también los principales disturbios *queer* conocidos. Terminaremos reflexionando sobre los conceptos *queer*, LGTBIAQ+ y cuir al mismo tiempo que nos acercamos al contexto español.

Más adelante, en el capítulo dos, se abordará la relación de lo *queer* con el arte. Por eso se empezará hablando sobre nuestro propio proceso de creación, retomando con más hincapié las metodologías utilizadas. Finalmente, se podrá leer sobre una serie de referencias que, aunque no aparecerán de forma directa en los proyectos, son claves para su desarrollo, por su gran importancia en el arte con temática *queer*. Haremos una aproximación al arte, el género y la sexualidad pasando por el periodo de entreguerras, con la exposición *Des/orden Moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*, y seguiremos con un pequeño texto sobre el arte a partir de los setenta, con un auge de la tercera ola de los feminismos y los estragos del VIH/SIDA.

Tras esto, en los capítulos tres y cuatro se empezarán a exponer los diferentes proyectos con su desarrollo conceptual, referencias y documentación gráfica. En el capítulo tres hablaremos sobre los proyectos basados en la identidad individual: *Transgresión*, 2021, en el que se hablará de la relación con el cuerpo, *Huellas*, 2018, sobre los rastros que dejamos impresos en la cama y la relación que tenemos con esta y *Microciudad*, 2020, en el que se hablará del espacio íntimo, el hogar y lo que afecta el contexto del espacio que habitamos. A través de estos tres trabajos haremos un recorrido de la identidad individual desde el cuerpo hasta que está trasladada al espacio.

En el capítulo cuatro realizaremos algo similar. Hablaremos de la identidad colectiva, formada por todas las personas con las que compartimos tanto nuestros espacios privados como el espacio público, esta vez a través de: *Trasplante*, 2020, realizado por

el colectivo BajoRufián, del que formamos parte junto a María Bajo⁸. En él hablaremos de la construcción de la identidad masculina a través del acto de trasplantarnos el pelo de la otra a modo de barba. *Nuestro*, 2018-en proceso (también perteneciente a BajoRufián), sobre empoderarse y apoderarse del espacio del que se nos aparta por ser sujetos no normativos. Todo está culminado por *La ciudad*, 2022, con el que pretendemos analizar cuál es el lugar del colectivo *queer* en la ciudad.

Finalmente, antes de la correspondiente bibliografía y el listado de imágenes, expondremos las conclusiones de este trabajo fin de máster y las intenciones de seguir desarrollando esta línea de trabajo.

⁸ El colectivo BajoRufián, formado por María Bajo y Marta Rufián en 2018, trabaja las experiencias *queer* de forma encarnada desde las prácticas artísticas. Más información en: <https://www.bajorufian.com/>

Capítulo 1: Contexto y posicionamiento

La identidad es ese conjunto de máscaras que utilizamos para presentarnos ante el resto de las personas con las que convivimos en las sociedades. Paul Preciado hace referencia a esto en su texto *Género y performance*⁹, haciendo mención a Joan Rivière sobre la construcción performática de una máscara a modo de protección ante la sociedad heteropatriarcal. Dado que el género y la manera en la que entendemos la sexualidad es algo construido, estos conceptos han evolucionado a través del tiempo, el espacio y las culturas. Las máscaras muestran diferentes caras de una misma materia dependiendo del contexto.

A lo largo de la historia, la manera en la que entendemos los géneros o las orientaciones sexuales ha ido cambiando, al igual que lo han hecho las sociedades. En la actualidad, las relaciones entre personas del mismo género no se entienden como se entendían en la antigua Grecia, en China o Norteamérica. En la sociedad griega, las relaciones entre hombres formaban parte del constructo de lo normal siempre y cuando estos formasen parte del mismo estatus social. Es curioso que las relaciones entre jóvenes y adultos estuviesen bien vistas y, por el contrario, las relaciones entre hombres adultos no eran tan frecuentes, mucho menos si uno de ellos formaba parte de un estatus bajo. La clase social era mucho más importante que el género. En China, en torno al año 500, al igual que en Grecia, las relaciones entre hombres de la misma clase social y de edades diferentes era también algo habitual. Se unían en ceremonias grandiosas y formaban enlaces conocidos como “manga cortada” o “amantes del melocotón mordido”.¹⁰

Por otro lado, entre las sociedades norteamericanas nativas, aparece la figura del chamán. Así lo explican Lucas Platero y Emilio Gómez Ceto:

“Con el término “chamán” se hace referencia a algunos hombres de la tribu que demostraban características del género femenino en su juventud y que asumían las obligaciones de las mujeres. Estos hombres eran considerados un tercer género (más allá de lo binario hombre-mujer) [...]”¹¹

Estos ejemplos nos hacen pensar en que el contexto, el lugar y la época en la que nos encontramos es importante para comprender los logros, pero también lo que hoy en día nos ha llegado y cómo se sigue luchando por cosas heredadas en el tiempo a través de

⁹ Preciado, Paul, (2004) “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...” en *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*. No. 54, 2004, pp. 20-27.

¹⁰ Más información en: Platero, Lucas y Gómez, Emilio, (2007) *Herramientas para combatir el bullying homofóbico*. Madrid, Talasa Ediciones. S.L., 2007, pp. 51-54.

¹¹ *Ibidem*, p. 53.

las generaciones. Por esta razón, a continuación, realizamos un pequeño acercamiento conceptual e histórico de nuestro colectivo.

1.1. Represión institucional y performatividad: algunos ejemplos

Entre las semanas dieciocho y veintidós del embarazo, el feto ya tiene una asignación de género. Es justo a partir de este momento cuando el mecanismo social comienza a funcionar para dirigir la futura performatividad de género del bebé hacia niño o niña, azul o rosa, masculino o femenino. Una simple ecografía marcará toda nuestra educación. De modo que, la neutralidad o la elección consciente quedan descartadas para dar paso a la construcción de una máscara binaria impuesta a la fuerza por las personas que nos rodean y educan. Como diría Simone de Beauvoir ya en el año 1949: “No se nace mujer: se llega a serlo.”¹²

Dicha asignación se da a partir de unos órganos reproductores que se desarrollan en nuestro cuerpo pero, al contrario de lo que nos enseñan tradicionalmente, los genitales, los órganos, los niveles hormonales e incluso los cromosomas, entre otras características, no son binarios. Debido a esta educación sexual y de género hegemónica, las identidades intersexuales se siguen patologizando. “El termino intersexualidad refiere a personas que nacen con características sexuales (incluyendo genitales, anatomía reproductiva, gónadas y/o cromosomas) que no encajan en la noción típica binaria de cuerpos masculinos y femeninos.”¹³

Para la institución médica, que el cuerpo no encaje en el binarismo es suficiente motivo para seguir practicando reasignaciones de género a bebés recién nacidos o para analizar y tratar a los sujetos no normativos como fallos en la naturaleza y objetos de estudio científico y médico. Un ejemplo histórico de esta persecución de la anormatividad es un archivo que se remonta al siglo XVIII en Guatemala. Este caso es el de Juana La Larga, una persona que tenía un clítoris más desarrollado a lo considerado estándar; y que fue juzgada y utilizada a modo de estudio por médicos colonos. Así es como María Elena Martínez describe el informe escrito por el cirujano Narciso Esparragosa y Gallardo sobre Juana Aguilar:

“Sin embargo, dado que Aguilar no había desarrollado completamente los órganos sexuales y reproductivos ni de un hombre (su clítoris no tenía erecciones

¹² Beauvoir, Simone, (1949) *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra, 2017, p. 87.

¹³ García, Dau y Gregori, Nuria, (2017) “Intersexualidades” en Platero, Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther, (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2017, p. 272.

ni emitía semen) ni de una mujer (su vagina carecía de una apertura), ella no podía ser considerada ni hombre ni mujer. En vez de eso, Esparragosa concluyó, ella era sexualmente “neutral”, como algunas abejas.”¹⁴

A Juana Aguilar se la consideró presuntamente intersexual y fue juzgada en la Real Audiencia por cometer lo que llamaban “pecados nefandos con mujeres”.

El control médico e institucional que se demuestra en este archivo no es algo excepcional. Podemos ver otros ejemplos de épocas diferentes que demuestran que este control identitario, sexual y de género, sin olvidarnos del factor racial, ha seguido vigente hasta nuestros días. En *Por un chato de vino. Historias de travestismo y masculinidad femenina*¹⁵, podemos leer la historia en paralelo de M. E. y la persona que narra. El personaje de M. E era una persona real de 21 años que fue detenida en 1969, acusada de travestismo utilizando la ley de vagos y maleantes vigente en la dictadura franquista. La persona narradora, en contraposición, se encuentra en 2015, cuestión que nos hace reflexionar sobre los avances y las luchas que aún están activas hoy en día en España. En esta historia que se escribe a partir de un informe institucional podemos ver el abuso por parte de los policías, jueces y médicos que abusan de M. E a través de exploraciones corporales para demostrar su supuesta patología. El cuerpo, que es muy susceptible de patologizar por las instituciones, está estrechamente ligado a la performatividad, pues es mediante la materia que el género realmente se manifiesta.

Si hablamos de performatividad, es imprescindible hacer mención a Judith Butler, ya que es una de las teóricas más reconocidas que introdujeron el termino performatividad en occidente. Para Butler, tanto el sexo como el género es una construcción cultural. Estos están basados en un sistema lingüístico de significados y significantes al que todas las personas estamos atadas, y si bien es difícil escapar de este sistema, podemos transformarle. Como ya apuntaba anteriormente, la identidad está estrechamente ligada a la performatividad de género. “Sería erróneo pensar que primero debe analizarse la «identidad» y después la identidad de género por la sencilla razón de que las «personas» sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles”¹⁶

¹⁴ Martínez, María Elena, (2014) “Archives, Bodies and Imagination: The Case of Juana Aguilar and Queer Approaches to History, Sexuality and Politics.” en *Radical History Review*. No. 120, 2014, pp. 159 -182.

¹⁵ Platero, Lucas, (2015) *Por un chato de vino. Historias de travestismo y masculinidad femenina*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2015.

¹⁶ Butler, Judith, (1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 10ª impresión, Barcelona, Espasa Libros, S.L.U., 2018, p.70.

La represión institucional que sufrieron Juana La Larga o M.E. ha llegado hasta nuestros días. Las generaciones más jóvenes han heredado algunas cuestiones como la problemática de los cambios en el carnet de identidad. En *D.N.I (Dragking No Identificado)*, Diego Marchante aka.



Fig. 1 Diego Marchante, *D.N.I (Dragking No Identificado)*, 2007.

“Genderhacker” realiza un archivo artístico de su carnet de identidad alterado. Con una perspectiva trans, cambia tanto el nombre como la imagen de su D.N.I utilizando la performatividad de género a través del acto de *draguearse*¹⁷, para así, elegir la identidad con la que presentarse. Pero a la vez muestra ese conjunto de identidades que, aunque no predominen ante la sociedad, también forman parte de él. La identidad de *Diego* (nombre con el que se identifica el artista y que se representa en uno de los carnets) se desarrolla como *drag king*, lo que nos hace reflexionar sobre el constructo de la identidad personal y la fina línea entre performatividad y performance¹⁸. También reflexiona sobre

¹⁷ El *drag* es una expresión artística originaria de los colectivos *queer* y LGTBIAQ+. Como lo explican Lucas Platero y Emilio Gómez Ceto “Lo más interesante de los *Drag Queen* y *Drag King* es que nos muestran que la masculinidad y la feminidad son caracteres que podemos situar en las personas y que son construidos, es decir, que se pueden cambiar, manipular y jugar con ellos como cada cual decida. Cualquier mujer y cualquier hombre pueden representarse como una *drag queen* o un *drag king*, apropiándose de la masculinidad y/o la feminidad de forma ocasional o permanente; la masculinidad no les pertenece únicamente a los hombres ni la feminidad a las mujeres.” Platero, Lucas y Gómez, Emilio, (2007) op. cit., p. 85.

Para más información histórica sobre el drag consultar la famosa película documental, que también nos puede aportar una mirada sobre la fina línea que separa el drag y el género no conforme: *Paris Is Burning*. (1991) Película dirigida por Jennie Livingston, Nueva York, BBC Television [DVD]

¹⁸ Cada vez se hace más evidente la fina línea que separa los conceptos performance-performatividad. Para incidir mejor en este fenómeno, consultar los siguientes textos:

El primero, y que se refiere a la performatividad dice lo siguiente: “El filósofo británico John L. Austin (1911-1960) especializado en filosofía del lenguaje introduce “la teoría de los actos de hablar” fundada en la distinción entre la emisión de lenguaje constatativo (constative), cuyo único fin es constatar hechos, y por ello solo podían ser verdaderos o falsos, y la realizatiba (performative), articulada a través de verbos en la primera persona del singular del presente del indicativo en la voz activa, que no “describen” o “registran” nada, y no son “verdaderas o falsas”; y cuyo acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo (P. e. “Sí, juro -desempeñar el cargo con lealtad, honradez. etc.-”, expresado en el curso de la ceremonia de asunción de un cargo). Este concepto fue reactivado políticamente por Judith Butler en relación al género en 1990 (P. E. “Yo os declaro marido y mujer”), incidiendo en el potencial político de la interacción de tales actos de habla.” Muriana, Carmen, (2014) *Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv*. Tesis de licenciatura. España, Departamento de Arte, Universidad Miguel Hernández.

El segundo, y que se refiere a la performance: “Desde esta óptica, la performance se constituye simultáneamente como práctica y como metodología interpretativa, lo que permite analizar la mayoría de sucesos y conductas diarias como performances. Dwight Conquergood definirá las posibilidades y características de la práctica de la performance mediante un juego de aliteraciones: las «i»s como imaginación, investigación, intervención. Las «a»s como artísticidad, análisis, activismo. Y las «c»es como creatividad, crítica, ciudadanía.” Vidiella, Judit, (2009).

las instituciones y cómo en ocasiones se presentan como camisas de fuerza para las identidades disidentes, nos hace pensar en la importancia de los datos e imagen que aparecen en ese rectángulo plastificado que debemos mostrar para cualquier tipo de gestión legal. La identidad legal frente a la identidad sentida es una lucha que el colectivo LGTBIAQ+ sigue llevando a cabo hoy en día, pues la elección del nombre y el género que aparecen en el documento nacional de identidad aun no es de elección totalmente libre. Entre otras cosas hay que pasar por un proceso de hormonación obligatorio para poder tener la documentación con tu género real, y el cambio de nombre sin incluir el de género sigue siendo un reto.

El afán por homogeneizar todo, que haya unas fotos tan específicas en el D.N.I o que sea obligatorio poner el sexo son herramientas de normalización que discriminan a las *minorías* y las presentan como personas raras y enfermas, obligándolas de esta forma a utilizar prótesis sociales¹⁹ para convertirse en validas. Es por esto que en el contexto actual se seguirá luchando hasta conseguir un documento para todas las personas, no solamente para aquellas que encajan en el marco de la normatividad cishetero²⁰ blanca.

Lo sujetos disidentes de género han sido subversivos históricamente y siguen luchando por sus derechos. Incluso han conseguido utilizar sus cuerpos o performatividades para apropiarse de los espacios controlados por la hegemonía e impregnar los lugares con sus identidades.

1.2. Los disturbios: un punto de inflexión para la liberación

Es importante contextualizar los sucesos históricos para darnos cuenta del legado que ha llegado hasta el presente. Las luchas en la calle llevan utilizándose desde hace siglos por las personas disidentes y han sido una de las herramientas que se han usado para

“Escenarios y acciones para una teoría de la performance” en *Zehar*, núm 65, Arteleku, San Sebastián, 2009, pp. 107-116.

¹⁹ Por prótesis social hacemos referencia al disfraz que algunas identidades estamos obligadas a llevar ante la sociedad para ocultar aquello que no se entiende y se discrimina. Es un escudo para que los sujetos disidentes nos sean agredidos, maltratados o heridos, pero también es una estrategia de normalización impuesta. Además, cualquier tipo de prótesis puede plantearse como un objeto de normalización o de subversión según su contexto. “La ropa es, quizás, el mayor o más importante símbolo del género que permite a las otras personas identificar inmediatamente el rol del género individual. Junto a ello, y dentro de esta área de expresión simbólica, se incluyen otros aspectos como las joyas, los tatuajes, los adornos y maquillajes o las actitudes o comportamientos.” Cortés, José Miguel, (2004) *Hombres de mármol*. Madrid, Editorial EGALES, S.L., 2004, p. 28.

²⁰ Cis hace referencia a una persona que se siente identificada con el género que se le asigno al nacer. *Cishetero blanca*, entonces, hace referencia a un cúmulo de privilegios sociales y políticos relacionados con la hegemonía.

conseguir derechos, hacer reivindicaciones, reclamos y reproches. Vamos a centrarnos en cuatro de los disturbios que creemos que han sido claves para las luchas que han llegado hasta nuestros días.

En Main Street, situado en Los Ángeles en mayo de 1959, tanto el Cooper Do-Nuts (comúnmente conocido como Cooper's) como sus alrededores estaba lleno de *drag queens* y chaperos de diferentes etnias con sus acompañantes. Habitualmente, la policía patrullaba y paraba aleatoriamente a la gente para pedirle su identificación, algo problemático tanto para las *drag queens* como para las personas de género no conforme, ya que su aspecto no coincidía con la imagen ni el nombre que ponía en



Fig. 2 Cooper Do-Nuts, (Los Ángeles). Captura de la película *The Exiles*, 1961.

The Exiles. (1961) Película dirigida por Kent MacKenzie, Estados Unidos, Milestone Film & Video [DVD]

su documento de identidad. Estas detenciones aleatorias y constantes tenían a la comunidad alterada, por lo que la irrupción de la policía aquella noche primaveral de 1959 fue la chispa que lo incendió todo. Las personas comenzaron a resistirse al arresto masivo mientras lanzaban donuts a los agentes. El altercado continuó fuera del local mientras coches patrulla y furgones iban llegando para ir metiendo a las personas arrestadas. Gracias a la lucha colectiva las personas detenidas consiguieron escapar, haciendo retroceder a los agentes de la ley. Esta represión antitrans y antigays fue el caldo de cultivo para el estallido de estos altercados.

Años después, en abril de 1965, ocurrió algo similar en el Dewey's, un local de comida rápida de Filadelfia. La gerencia del local se negó a servir a jóvenes trans y *gays* por, según decían, ahuyentar al resto de la clientela. Posteriormente, denegaron la entrada al local a ciento cincuenta personas, a lo que tres jóvenes respondieron con una negativa a abandonarlo tras negarse a servirles. Esto se convirtió en uno de los primeros actos de desobediencia civil *queer*. A la



Fig. 3 Dewey's (extremo derecho), visto en 1972, era un lugar frecuentado por la gente que salía de los bares y clubes cercanos. (Bibliotecas de la Universidad de Temple)

semana siguiente, miembros de las comunidades formaron un piquete informativo en el local para quejarse del trato hacia los jóvenes de género variante. El día 2 de mayo realizaron otra sentada, pero esta vez no hubo detenciones, ya que la gerencia decidió acabar con esa situación de discriminación.

Unos años después, en 1966, estalló un disturbio en la cafetería Compton's, en



Fig. 4 Los bomberos responden a un incendio en el Hyland Hotel en 1970. A la izquierda está la cafetería Compton's, lugar en el que se vivió el histórico motín *queer* en 1966.

Tenderloin, de forma similar a lo que ocurrió en el Cooper Do-Nuts y el Dewey's. Una de las *queens* que se encontraban en el local se resistió al cruel agarre de un policía que la sostenía del brazo de mala manera. Su reacción fue lanzarle un café a la cara, lo que provocó el estallido de una guerra de comida, vajilla incluida, contra los agentes de policía. Vasos, bebidas, platos y todo tipo de utensilios a mano fue arrojado a modo de resistencia contra el abuso policial. Los

agentes salieron del local desfavoridos para pedir refuerzos, a lo que la multitud contestó saliendo a la calle. Las *drag queens* se valieron de sus bolsos y zapatos de tacón para defenderse, esa noche todo transeúnte o vecino se unió a la batalla.

Todos estos acontecimientos no sucedieron en estos lugares de forma casual, las ubicaciones donde los locales se situaban eran barrios marginales donde se reunían las personas que no encajaban en la sociedad: *gays*, trans, negros, personas de género no conforme, *queens*, prostitutas, chaperos, lesbianas, latinos... En otras palabras, estos barrios estaban habitados por la sociedad en la sombra, lo que se quiere ocultar en la oscuridad de la noche y en barrios que se crean a modo de prisión.

Sin embargo, seguramente el disturbio más conocido es el de Stonewall. Surgió con el comienzo de un fuerte foco de rebelión trans en Nueva York. En junio de 1969, en el Stonewall Inn situado en Greenwich Village, junto a una famosa zona de *cruising*²¹ *gay*, estalló otro de estos disturbios. El pequeño local controlado por la mafia era muy conocido entre las personas disidentes, por lo que los fines de semana siempre estaba lleno. Las redadas eran poco frecuentes y sucedían cuando el local estaba poco

²¹ Cruising: "Referente a la búsqueda de encuentros sexuales anónimos entre hombres en espacios públicos." Langarita, José Antonio, (2017) "Cruising" en Platero, Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther, (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2017, p. 125.



Fig. 5 Stonewall Inn, 1969. Personas reunidas tras los disturbios para celebrar lo ocurrido.

abarrotado para que los policías corruptos pudiesen recibir su soborno por parte de la gerencia del local. Pero el sábado 28 de junio de 1969, los acontecimientos dieron un giro de guión y furgones y coches de la policía comenzaron a detenerse delante del local. Los agentes comenzaron a detener tanto a las personas que estaban trabajando como a la clientela, introduciéndolas a todas estas en los coches. La clientela que ahora inundaba

la calle comenzó a lanzar monedas a los agentes a modo de burla por aceptar sobornos. Lo que sucedió a continuación no está del todo claro, ya que los testigos cuentan varias versiones. Algunas personas dicen que una persona transmasculina fue la primera en resistirse al arresto y otros testigos afirman que las personas afroamericanas y puertorriqueñas (muchas de ellas prostitutas *queens*, personas de género no conforme, hombres *gays* con pluma y mujeres trans) se enfurecieron por los arrestos de sus “hermanas” y el nivel de violencia ascendió considerablemente. Ambas historias podrían ser ciertas ya que es posible que sucediesen en paralelo.

Como decíamos, el nivel de violencia aumentó y se comenzaron a arrojar objetos como respuesta a las detenciones violentas a golpe de porra. La gente del barrio que pertenecía a los colectivos que estaban siendo agredidos se fue congregando a la puerta del local llegando a ser unas dos mil personas, lo que provocó que la policía, en clara desventaja, se escondiese en el local para pedir refuerzos. El altercado duró horas, hasta que empezó a amanecer, que pareció ser la señal para disolverse. Cientos de personas volvieron al local al día siguiente a modo de protesta, encontrándose de nuevo con la policía y estallando una disputa aún más violenta que la de la noche anterior. Los pequeños altercados y las protestas continuaron durante las posteriores semanas. Con el tiempo todo se fue calmando, pero sin cesar el activismo.²²

Hoy en día, el acontecimiento en el Stonewall Inn está tergiversado, dado que se considera que el movimiento de liberación *gay* surgió en ese momento. Pero los movimientos de liberación trans, *gay* y de género no conforme llevaban una década de activismo colectivo contra la opresión social, aunque bien es cierto, que este disturbio marcó un momento de inflexión simbólico para el carácter del activismo LGTBIAQ+ hoy

²² Más información sobre estos disturbios en: Stryker, Susan, (2008) *Historia de lo trans*. Madrid, Continta me tienes, 2017, pp. 119-158.

en día. También es erróneo que se le atribuya el encabezamiento de los altercados de Stonewall al movimiento *gay* cuando es más que sabido que las personas trans fueron quienes lo lideraron. Podemos ver un ejemplo de esto en la película *Stonewall*²³, donde muestran erróneamente cómo un hombre homosexual inicia la lucha. Paralelamente, en el documental *The Death and Life of Marsha P. Johnson*²⁴, dirigido por David France, aparece la clara importancia que tuvo el colectivo trans en los sucesos, y cómo los hombres cis se apropiaron de su lucha olvidándose de sus problemáticas específicas en el activismo político. Esto ocurrió de forma similar en España, cuestión de la que hablaremos a continuación.

1.3. Las identidades *queer*, LGTBIAQ+ y cuir en el Estado español

Si vamos a hablar de las teorías sobre el género y la sexualidad y de su relación con la identidad, creemos importante dedicar un momento a analizar detenidamente cuáles son las diferencias sociales, políticas y etimológicas de los movimientos y las colectividades predominantes en el Estado español sobre la materia, y que irán apareciendo a lo largo del texto: *queer*, LGTBIAQ+ y cuir. Este trabajo se posiciona sobre todo desde una perspectiva *queer*, por lo que pondremos este término en relación con los otros dos; dada la porosidad de los tres entre sí.

Tras terminar la dictadura de Franco, se realizó la primera manifestación del Orgullo en Barcelona en 1977. Como afirma Gracia Trujillo: “Consiguieron reunir a más de cuatro mil personas coreando las consignas de «Libertad sexual, amnistía total», y «Derogación de la Ley de Peligrosidad Social».”²⁵ En el documental de José R. Ahumada titulado *Abajo la Ley de Peligrosidad*²⁶, se puede



Fig. 6 Fragmento del documental *Abajo la ley de peligrosidad*, José R. Ahumada, 1977.

²³ *Stonewall*. (2015) Película dirigida por Roland Emmerich, Estados Unidos, Centropolis Entertainment [DVD]

²⁴ *The death and Life of Marsha P. Johnson*. (2017) Película dirigida por David France, Grecia, Estados Unidos, Public Square Films [Netflix]

²⁵ Trujillo, Gracia, (2008) *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español. (1977-2007)* Madrid, Editorial EGALES, S.L., 2008 p.85.

²⁶ *Abajo la Ley de Peligrosidad*. (1977) Película dirigida por José R. Ahumada, España. [En Línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KjIzCCY_rII

ver cómo los colectivos de personas travestis y/o trans encabezaron la marcha. Sin embargo, como ocurrió en los disturbios de Stonewall, fueron posteriormente invisibilizadas, al igual que los objetivos específicos por los que luchaban. Estas problemáticas se han proyectado en el cambio constante de las siglas, que empezaron siendo GL (*Gays y Lesbianas*) para ir incluyendo siglas pertenecientes a otras orientaciones sexuales o identidades, o cambiando la disposición como estrategia activista para atraer militancia de colectivos que en algún momento se sentían muy lejanos a las inquietudes o pensamientos mayoritarios, como ocurrió con el colectivo de lesbianas, que en un momento dado empezaron a militar en su mayoría como feministas debido a la misoginia de sus compañeros *gays*. Más adelante se cambió la disposición de las siglas para atraerlas a las luchas homosexuales. Actualmente, las siglas han ascendido a LGTBIAQ+, y sucediendo algo similar se ha incluido la sigla Q (*Queer*) como una forma de reclamo de los colectivos *queer* hacia las luchas institucionales de este carácter. Sin embargo, hay algunos sectores del colectivo que rechazan tener los mismos objetivos y no se sienten identificados con esta inclusión. Aunque, debemos apuntar que esto no implica la destrucción de la lucha colectiva y el no poder aunar fuerzas frente a algo común.

El origen del término *queer* como reapropiación, se remonta a finales de los ochenta y principios de los noventa en pleno estallido del VIH/SIDA. En un principio se utilizó de modo peyorativo hacia las personas con apariencia no normativa y/o que mantenían relaciones sexuales diferentes a lo establecido como correcto por la sociedad. Raro, estrambótico, torcido, desagradable, perverso, estafalario, son algunas de las traducciones que se le dan al término *queer*. Javier Sáez nos pone en contexto con lo siguiente: “Un grupo de militantes bolleras, negras, chicanas, de trans*, de maricas, seropositivos, pobres, migrantes, paradas, con sexualidades disidentes de la norma heterosexual van a apropiarse del insulto y autodenominarse *queer* para tomar distancia del término *gay*[...]”²⁷, que hacía referencia solamente a un pequeño sector del colectivo y que abarcaba solamente a hombres blancos en el contexto de la militancia. Por este motivo, “[...] ser *queer* no era tanto una orientación sexual como una orientación política, la llamada «antiheteronormativa» por los teóricos *queer* de entonces.”²⁸

En el Estado español los movimientos sociales *queer* empezaron a surgir con más fuerza a partir de los años noventa con un auge del activismo radical que se había perdido durante los ochenta. Con la crisis del VIH/SIDA, sobre todo algunos grupos de

²⁷ Sáez, Javier, (2017) “Queer¹” en Platero, Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther, (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2017, p. 381.

²⁸ Stryker, Susan, (2008) op.cit., 2017, p. 62.

hombres *gays* de los ochenta, intentaron fomentar la aceptación y la integración en la sociedad, cosa que dio lugar a la moderación del activismo. Se buscó la normalización de las relaciones de personas del mismo sexo adaptándose a las formas de vida de las parejas heterosexuales, lo que trajo consigo la lucha por la ley de parejas de hecho o el matrimonio igualitario que, si bien fue un gran logro legislativo e institucional, tenía como origen la normalización. Los movimientos *queer* de la época de los noventa eran movimientos radicales, al contrario que el movimiento LGTB (Lesbianas, *Gays*, Trans y Bisexuales) que era moderado y que en muchos casos buscaba la aceptación social y la normativización de las personas disidentes. Los colectivos *queer* operaban en la periferia, desde lo cotidiano y el cambio social, cambios que no se pueden ver a corto plazo, pero mucho más duraderos y que se reflejan en lo político. La militancia *queer* se caracteriza por el rechazo al capitalismo rosa, que surge sobre todo en relación a los barrios rosa como Chueca en Madrid o el actual barrio de Ruzafa en Valencia. En este sentido, tiene mucho que ver con el llamado *pinkwashing* o “lavado de cara rosa”, que hace referencia a una práctica que, como explica Gema Pérez-Sánchez, consiste en:

“[...] proporcionar un mínimo de derechos jurídicos homonormativos a los colectivos LGTB+ (como por ejemplo, el matrimonio a personas del mismo sexo) y posteriormente promocionar el país en el extranjero como nación tolerante hacia sus minorías sexuales y que da la bienvenida a turistas LGTB+ (lo que se ha llamado «turismo rosa»).”²⁹

El movimiento *queer* se presenta como una forma de subvertir las estrategias tradicionales de activismo y activarse desde lo cotidiano, el pensamiento crítico, el cambio a través de la educación, etc. Lo *queer* pretende ser inclusivo y recoger una gran variedad de problemáticas. Sin embargo, algunos colectivos sienten el término como algo demasiado lejano a su contexto, ya que el proceso de resignificación y apoderamiento pierde su sentido en el contexto hispanohablante. Debido a esto surgen movimientos como el *cuir*. Queremos detenernos brevemente en este, ya que consideramos que se ha formado un debate verdaderamente necesario e importante en torno a lo *queer/cuir*.

Cuir es una resignificación del término *queer* desde un contexto diferente al angloamericano. Es por ello, que se elimina el anglicismo y se españoliza el término en el contexto latinoamericano. Existe un fuerte debate en torno a estos términos y su relación con el antirracismo, dado que algunas personas que teorizan sobre la materia

²⁹ Pérez-Sánchez, Gema, (2017) “Pinkwashing” en Platero, Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther, (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2017, p. 348.

creen que la teoría *queer* está escrita por blancos, para blancos y que, por tanto, es racista. Es por este motivo, que intentan, con la teoría *cuir*, crear nuevos contextos situados. Sayak Valencia explica el término de la siguiente forma:

“*Cuir* visibiliza y da voz a unas políticas lingüísticas de supervivencia y alianza de los trans/border/mestiz*/marica/lesbiana/vestida/put*/tullid*. *Cuir*, representa una *ostranienie* (desfamiliarización) del término *queer*, es decir, una desautomatización de la mirada lectora y registra la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial y a la historiografía angloamericana. Así, el desplazamiento del *queer* al *cuir* refiere a un *locus* de enunciación con inflexión decolonial, tanto lúdica como crítica”³⁰

En conclusión, el desplazamiento de *queer* por *cuir* nos lleva a un activismo situado que lucha por la igualdad global dando continuidad a las luchas decoloniales y antirracistas, poniendo también en valor la lucha transfeminista desde la cotidianeidad. Aunque el debate entre lo *queer/cuir* aún no está resuelto tampoco en España, en los últimos años se ha podido apreciar una tendencia a la combinación de ambas ramas. La teoría *cuir* ha empezado a emparar lo *queer* con su lucha antirracista mucho más, y por otro lado se ha acercado a las luchas *queer* ya existentes formando algo común.

³⁰ Valencia, Sayak, (2015) “Del *queer* al *cuir*: *ostranienie* geopolítica y epistémica desde el sur glocal” en R. Lanuza, Fernando y M. Carrasco, Raúl, (comp.) *Queer & cuir. Políticas de lo irreal*. México, Universidad autónoma de Querétaro.,2015, p.34.

Capítulo 2: Algunas nociones sobre el género y la sexualidad en las prácticas artísticas

El género y la sexualidad es algo de lo que se ha hablado a lo largo de los siglos, cuestión que ha adquirido más fuerza en los últimos años, a pesar de que no siempre ha sido algo que ha estado permitido. Un ejemplo de ello es el colectivo lésbico históricamente invisibilizado, aunque es algo que se puede extrapolar a diferentes géneros y sexualidades. Como afirma Elina Norandi en su texto *Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo*:

“Obviamente, la estrategia más utilizada por el orden patriarcal para intentar controlar y erradicar el deseo lesbiano ha sido la negación de su existencia y, por lo tanto, de su visibilidad. Difícil tarea, pues, historiar lo que parece no haber tenido lugar, lo que parece no haber sido visto ni dicho, ni mucho menos representado.”³¹

Dada esta falta de visibilidad, en este punto nos vamos a centrar en hablar sobre las nociones de género y sexualidad en los periodos de entreguerras (con el auge del culto al cuerpo y la libertad sexual) y en los años setenta (donde surge nuevamente un periodo de activismo, pero esta vez feminista, *queer* y LGTBIAQ+) hasta la actualidad. Esto lo haremos analizando algunos referentes artísticos que, aunque no aparecen citados en los proyectos, han sido importantes referencias para el desarrollo de nuestra línea de trabajo. Además, no podríamos hablar de todos estos proyectos sin antes hacer un pequeño hincapié en los procesos artísticos utilizados, profundizando en conceptos como el fracaso y la deriva.

Con esto podremos contextualizar lo que otras personas que se dedican a la creación han hecho y siguen desarrollando, para así poder explicar posteriormente en los dos últimos capítulos los trabajos que forman este TFM y ponerlos en contraposición con las referencias tanto artísticas, expositivas o teóricas que hemos utilizado.

2.1. Procesos artísticos *queer*: el fracaso, la deriva y la colectividad

La perfección, la rectitud o el éxito, son conceptos o actitudes que las personas *queer* deformamos y moldeamos. Es bien sabido que históricamente, para la sociedad, los sujetos *queer* no son más que un fracaso, la imperfección, lo torcido y retorcido. Al igual

³¹ Norandi, Elina (2008) “Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo” en Platero, Lucas, (coord.) *Lesbianas: discursos y representaciones*. Barcelona, Editorial Melusina, S.L., 2008, p. 281.

que ocurrió con el insulto *queer*, los disidentes de género y sexualidad se han apoderado del fracaso para darle un valor fuera de las normas hegemónicas del éxito. Podemos coger estos conceptos y aptitudes relativos al fracaso y moldearlos de tal forma que el resultado sea mejor y más plural de lo que en un principio pretendíamos:

“Fracasar es algo que las personas queer hacen y han hecho siempre muy bien; para las personas queer el fracaso puede ser un estilo, citando a Quentin Crisp, o una forma de vida, citando a Foucault, y merece la pena cuando se compara con esos escenarios lúgubres del éxito que dependen del «intentarlo una y otra vez». En realidad, si el éxito requiere tanto esfuerzo, quizá el fracaso es más sencillo a largo plazo y ofrece recompensas distintas.”³²

El fracaso es un concepto que se ha trabajado también desde las prácticas artísticas. La artista Tracey Moffatt, en su proyecto *Fourth*, de 2001, fotografía a personas que quedaron en cuarto lugar de eventos deportivos famosos. Este personaje que se queda a un paso de la victoria es el que no es malo, pero tampoco lo suficientemente bueno como para conseguir un premio. Es el que representa el verdadero fracaso.



Fig. 7 Tracey Moffatt, *Fourth #2*, 2001.

Pero perder o no conseguir aquello que teníamos en mente no es siempre algo negativo, puede ser una herramienta más a utilizar a la hora de crear. En nuestro caso, el proceso de realización de los proyectos es clave, ya que en este hacer o pensar es donde surgen roturas, deformaciones o errores de las ideas preconcebidas que dan una vuelta de tuerca al proyecto y a la teoría que lo acompaña. En uno de estos procesos de realización surgió un fallo que terminó convirtiéndose en *Error de impresión (Trasplante)*, 2020 (autoría del colectivo BajoRufián). Al imprimir las imágenes surgió un error con las tintas quedando las fotografías en tonos azules a modo de negativos. Este *error* nos ha servido a modo de reflexión sobre el fracaso como personas *queer*, e incluso ha cobrado el valor de un proyecto propio y de valor individual, puesto que iban a pertenecer al trabajo *Trasplante*, 2020. *Trasplante* será explicado más adelante en el tercer capítulo.

³² Halberstam, Jack, (2011) op. cit., pp.14-15.



Fig. 8 BajoRufián, *Error de impresión (Trasplante)*, 2020.

Los modos de fracasar son infinitos y es que cualquier error o situación fuera de control podría considerarse un fracaso. La deriva, por ejemplo, podría ser una de estas situaciones que no se pueden controlar. Guy Debord describe la deriva de la siguiente manera: “se presenta como una técnica de paso ininterrumpido, a través de ambientes diversos.”³³

La deriva como metodología te permite llegar a espacios de creación que de otro modo no nos habríamos planteado, siendo el fracaso uno de ellos. De esta manera, formamos un proceso de metodologías compartidas. Mediante la deriva realizamos la serie *Márgenes*, 2021, que es una serie de estampas realizadas a modo de estudio de campo, que investiga cuál es el lugar de las personas disidentes en la ciudad a partir de derivas llevadas a cabo en la ciudad de Valencia. A partir de una deriva en el espacio público

³³ Debord, Guy, (1999) “Teoría de la deriva” en *Internacional Situacionista vol.1: La realización del arte*. Madrid, Literatura Gris, 1999.

hemos realizado cuatro estampas litográficas que sirven como trabajo de campo previo al proyecto *La Ciudad, 2022-* en proceso, que será explicado más adelante en el cuarto capítulo.



Fig. 9 Marta Rufián, *Márgenes*, 2021. Realizadas en la asignatura litografía, MPA.

Presentamos conceptos como el fracaso o la deriva no solamente como idea sino como un modo de vida en sí, una experiencia cotidiana que se traslada al ámbito de los procesos creativos. Los trabajos artísticos que hemos realizado hasta la fecha giran en torno a la inquietud, las vivencias personales y los sucesos sociales como motor de creación. Partimos de la introspección de la identidad personal para llegar a la colectiva.

La sociedad en un principio estaba basada en comunidades en la que el *nosotros* estaba por encima del *yo*. Marina Garcés dice lo siguiente: “el nosotros, como pronombre personal, es un yo dilatado y difuso, una primera persona amplificada”³⁴ por lo tanto era inevitable que el *yo* finalmente sobrepasase al *nosotros*. De modo que podemos intentar volver a ese *nosotros* primogénito, para así reconectar con múltiples identidades y hacerlas funcionar hacia un fin concreto, sin olvidarnos de las particularidades de la identidad individual.

³⁴ Garcés, Marina. (2013), *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013, p. 29.

Un ejemplo de este modo de hacer es la metodología de Zanele Muholi³⁵. El seis de abril de 2022 se inauguró en el IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), en colaboración con la Tate Modern, una exposición retrospectiva sobre este artista. Muholi se caracteriza por utilizar la fotografía a modo de introspección de la identidad individual a través de autorretratos para contextualizar su cultura, género y raza. Al entrar en el primero de los cubículos blancos que componen la exposición, podemos ver las paredes repletas de autorretratos de le artista (Somnyama ngonyama, 2012-en curso). En estos autorretratos elle misma mira fijamente a las personas que visitan la exposición. Con esto pretende hacer reflexionar sobre los actos de violencia y exclusión que las personas negras sufren y han sufrido a raíz del periodo colonial o del *apartheid*. En estas fotografías Muholi reflexiona sobre el poder de devolver la mirada como persona negra a un público blanco. A la vez, también contextualiza su trabajo con retratos y experiencias contadas por sujetos pertenecientes al colectivo *queer* de la diáspora negra³⁶. Todo desemboca en otro cubo blanco, el más grande de todo el recorrido, repleto por ciento tres retratos de personas racializadas *queer* que miran fijamente al sujeto que les observa, archivo fotográfico titulado *Faces and Phases*, 2006. Su línea de trabajo logra pasar, con los autorretratos, de las identidades personales que le componen, a identidades colectivas pertenecientes a cientos de personas que forman parte de su comunidad.



Fig. 10 Zanele Muholi, *Faces and Phases*, 2006.

Como podemos apreciar, en el trabajo de Zanele Muholi el arte a menudo está mezclado o surge de las problemáticas sociales que nos rodean. Por tanto, el arte es un reflejo de la sociedad, dejándonos ver los sucesos de nuestro contexto geopolítico actual y

³⁵ Zanele Muholi, (2022), exposición, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. [En línea] Imágenes disponibles en: <https://www.ivam.es/en/exposiciones/zanele-muholi/>

³⁶ "Desde una perspectiva académica, se usa para hacer referencia a los grupos étnicos que han sido desplazados de su lugar de origen a través de la migración, el exilio, etcétera, y se reubican en otro territorio." Izard, Gabriel, (2005) "Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno." en *Estudios de Asia y África*. Vol. XL, núm. 1, 2005, pp. 89-115.

En este caso, se ha utilizado diáspora para hablar de forma concreta de las personas negras situadas en diferentes puntos geográficos.

pasado, a la vez que sirve como herramienta de cambio. Este modo de activismo es algo que impregna los proyectos de los que vamos a tratar en esta investigación.

2.2. La representación artística de lo *queer*

Los acontecimientos históricos suelen contarse desde diferentes vertientes o ramas de estudio. Nuestro objetivo es centrarnos tanto en la parte histórico-teórica de la que hemos hablado en el anterior punto, como en la parte artística. Por tanto, en este punto nos centraremos en diferentes artistas que trasladaron los sucesos históricos, que estaban viviendo en primera persona, a su trabajo artístico.

Haremos un recorrido desde el periodo de entreguerras hasta nuestros días, utilizando para ello la exposición *Des/orden Moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*³⁷, inaugurada en el Institut Valencià d'Art Modern el veintiuno de octubre de 2020, y de la cuál debatimos en el máster con el propio comisario Juan Vicente Aliaga. Hace un recorrido del periodo de entreguerras en el que podemos encontrar diversas piezas artísticas que nos pueden ayudar a contextualizar las identidades de género y sexuales. Más adelante, hablaremos de piezas artísticas a partir de los años setenta, una época en la que empezaron a estallar diversos cambios sociopolíticos en relación a las identidades de género y sexuales, y que de igual forma se pueden apreciar en el arte. Algunas de estas referencias han sido claves para el desarrollo de nuestra línea de trabajo, y aunque no se mencionan en los siguientes apartados como referentes directos, hemos creído conveniente hacer un pequeño apunte sobre estos trabajos en especial.

2.2.1. *Des/orden Moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*: algunos ejemplos históricos

Como mencionábamos anteriormente comenzaremos hablando de la exposición *Des/orden Moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*, que recoge a más de cincuenta artistas a través de sus pinturas, grabados, fotografías, películas, esculturas,

³⁷ *Des/orden Moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*, (2020), exposición, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. [En línea] Disponibles en: <https://www.ivam.es/es/noticias/dossier-de-prensa-des-orden-moral-arte-y-sexualidad-en-la-europa-de-entreguerras/>

Para más información sobre la exposición, consultar el catálogo: Aliaga, Juan Vicente (comp.), (2020) *Des/orden moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2020.

libros, revistas y diversa documentación. Hemos decidido partir de dicha exposición dada su rica variedad de representaciones en torno a la sexualidad y al género. Nos ayudan a comprender el periodo de entreguerras y la complejidad de la moral que se estaba construyendo entonces y cuyas bases, en algunos ámbitos, han llegado hasta nuestros días.

A lo largo de la exposición se podía ver un desglose de piezas que se encargaban de narrar lo sucedido durante este periodo. En su gran mayoría eran de carácter sexual y de índole muy explícita: penetraciones, palizas, violaciones, muertes, orgías o artilugios de masturbación entre otros, pero también retratos de diversos géneros y características. En la exposición podíamos encontrar diversos trabajos que se centran en la identidad sexual y de género del colectivo LGTBIAQ+.

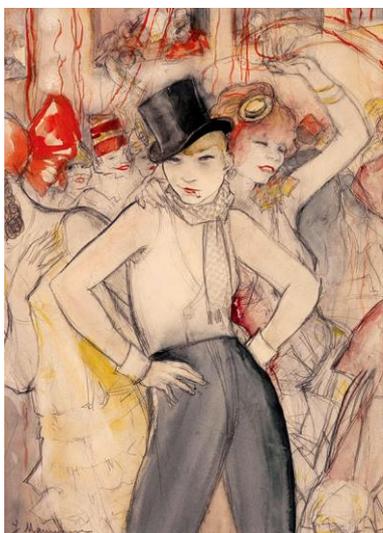


Fig. 11 Jeanne Mammen, *Sie Repräsentiert*, 1928.

encaprichamiento que siente una colegiala por su profesora del internado. Esta película fue prohibida para jóvenes y posteriormente censurada por el régimen nazi. Otro ejemplo mucho más explícito es el de la fotógrafa Germaine Krull, en su serie fotográfica *Deux femmes allongées* de 1923, donde podemos ver una masturbación entre dos sujetos AMAN (Asignados Mujeres Al Nacer).

Uno de los fotógrafos más conocidos de los que capturaron la vida nocturna de las lesbianas fue el artista húngaro Brasaï. Capturó imágenes de parejas

Aparecían diferentes proyectos basados en las identidades lésbicas, como los de Jeanne Mammen. En su proyecto *Sie Repräsentiert* de 1928, podemos ver a un sujeto con ropajes comúnmente asociados a la masculinidad, con una pose que se encara hacia la persona que la observa. Mammen retrata la vida nocturna berlinesa de los bares lésbicos de la época a partir de diversos grabados. Leontine Sagancon en su película *Mädchen in Uniform* (Muchachas de uniforme) de 1931, también nos aporta otra forma de visibilidad lésbica. La película narra el



Fig. 12 Brasaï, *La grosse Claude et son amie, au "Monocle"*, 1932.

heterosexuales bebiendo en los rincones de los locales de la capital francesa. También de las prostitutas que deambulaban por los alrededores, pero quisiéramos centrarnos en las imágenes de lesbianas ataviadas con frac en Le Monocle³⁸:

“Brasaï describe a Le Monocle como un singular «templo del amor sáfico» en medio de todos los burdeles de Montparnasse, y describe a las clientas habituales como exóticas criaturas masculinas que llevaban el pelo corto y apestaban a «olores raros, más como ámbar o incienso que a rosas y violetas».”³⁹

También podemos ver imágenes de hombres manteniendo relaciones sexuales con otros hombres. En los trabajos de Duncan Grant, que formó parte del *Bloomsbury group*⁴⁰ podemos ver relaciones homosexuales, como sucede en *Two Figures*, 1950. En esta imagen vemos a dos hombres manteniendo relaciones sexuales de una forma complicadamente contorsionista. Estas pinturas podrían estar basadas en experiencias personales, ya que mantuvo diversas relaciones con diferentes hombres a lo largo de su vida.

En 1921 la artista Gerda Wegener retrató a su mujer Lili Elbe en *The Knight of the Rose (Lili in Carnival Costume)* de 1921. Wegener retrató a su esposa, Lili Elbe, en numerosas ocasiones, convirtiéndose estas imágenes en una gran referencia trans. En 1930, el rey de Dinamarca declaró el matrimonio entre Gerda Wegener y Lili Elbe nulo, dado que esta última era una mujer trans. Wegener acompañó a su mujer durante toda su transición y operación de reasignación genital, que fue una de las primeras realizadas a una persona de reputación elevada. En 2015, la historia de Lili Elbe se utilizó para la película *La chica Danesa*⁴¹, interpretada por el actor cisgénero Eddie Redmayne (como Lili Elbe) y Alicia Vikander (como Gerda Wegener), y que concuerda poco con la realidad de los hechos.



Fig. 13 Gerda Wegener, *The knight of the rose*, 1921.

³⁸ Bar de ambiente en el París de los años treinta, donde Brasaï fotografió el ambiente lésbico de la época.

³⁹ Halberstam, Jack, (2011) op.cit., p.109.

⁴⁰ Grupo británico de intelectuales dedicados a las artes, la literatura y lo social, que se reunían en torno a 1907 en casa de la escritora Virginia Woolf.

⁴¹ *La chica danesa*. (2015) Película dirigida por Tom Hooper, Estados Unidos, Pretty Pictures [DVD]



Fig. 14 Claude Cahun, *S/T (Autoportrait)*, 1920.

En el contexto no binario encontramos el caso de la artista Claude Cahun, quien sufrió en sus propias carnes la invasión nazi de Jersey, donde vivió durante muchos años hasta su muerte. Formó parte del grupo Contre-Attaque⁴² creado en 1935. Su participación en actos públicos políticos, teatrales y literarios fueron importantes, pero su mayor aportación fue mediante la fotografía que realizaba junto a su pareja sentimental Suzanne Malherbe. En sus piezas utiliza indumentarias asignadas tanto al género masculino como al femenino para romper con el convencionalismo de la época y adentrarse en su propia personalidad e identidad. Un ejemplo de sus piezas es *S/T (Autoportrait)* de 1920. En esta imagen podemos ver un autorretrato de le propie Cahun con la cabeza rapada y una camiseta negra sin mangas.

“Las poderosas imágenes que nos ha legado representan algunos de los ejemplos más heterodoxos de la máscara y disfraces que utiliza el sujeto contemporáneo para ocultar y, paradójicamente también, señala la diversidad de formas, géneros y valores que componen el ser humano, tanto en la vertiente psíquica como en la sexual.”⁴³

En la exposición podíamos encontrar muchísimas referencias a parte de las mencionadas: George Grosz con *Before Sunrise* de 1923, una caja con dildos *Transvestite Pass* de 1928 de quien no se conoce la autoría o Carol Rama con sus acuarelas incomprendidas durante décadas, como en *Appassionata (Marta e imarchettoni)* de 1939.

Las representaciones de género y sexualidad siempre han estado ahí. Esta exposición nos ayuda a contextualizar todos estos acontecimientos sucedidos durante el periodo de entreguerras en Europa de un modo conjunto, lo que hace que la muestra actúe como narración/línea temporal de los 20 años del periodo de entreguerras.

⁴² Fue un grupo con una fuerte crítica hacia el régimen estalinista. Por tanto, eran un grupo de oposición al fascismo.

⁴³ Aliaga, Juan Vicente, (ed.) (2001) *Claude Cahun*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2001.

2.2.2. Algunos ejemplos contemporáneos a partir de los años setenta

En este apartado nos vamos a centrar en hablar sobre referencias artísticas desde los años setenta con los cambios sociales dados por la tercera ola de los movimientos feministas y los estragos del VIH/SIDA. Con el lema “lo personal es político” de las feministas de los setenta vamos a referenciar, teniendo en cuenta diferentes subculturas o movimientos sociales, proyectos que tienen que ver de alguna manera con este lema, al igual que sucede en nuestros proyectos.

Para ilustrar los cambios sociopolíticos que se estaban dando en los setenta con los feminismos, nos ha parecido conveniente empezar con la artista neoyorkina Martha Rosler y su video-performance *Semiotics of the Kitchen*, de 1975. En este proyecto de videoarte, Rosler sustituye el significado común de los utensilios de cocina por una terminología de ira y frustración. En el video la podemos ver encuadrada en un plano estático y empuñando utensilios mientras verbaliza y hace gestos violentos y amenazantes.

Al mismo tiempo, la fotógrafa Nan Goldin desarrollaba un lenguaje documental con el



Fig. 15 Nan Goldin, *Nan and Brian in bed*, 1983.

que conseguiría algunas de las imágenes más características de esos años. En este caso hablaremos de su pieza *Nan and Brian in bed*, de 1983. La artista toma su propia experiencia vital y la traslada a sus trabajos artísticos, haciendo de su propio fracaso amoroso una serie fotográfica relevante para el contexto feminista. Goldin aparece tumbada en una cama mirando a su amante, Brian, y en su rostro se puede

ver una mezcla de tristeza y resignación. Mientras tanto, él está sentado lejos de ella con un cigarrillo en la boca mientras una luz amarillenta lo baña todo. Más tarde, hablaría de las agresiones recibidas por su pareja, cuestión que hace aún más significativa esta imagen. Goldin también trabajó fotografiando a los colectivos trans y travesti y habló sobre el VIH/SIDA. La razón por la que hemos querido aportar una serie de referencias puramente feministas es porque sostenemos que los feminismos y los movimientos *queer* están relacionados entre sí y se retroalimentan con la interseccionalidad.

Otras artistas que trabajan la fotografía desde una perspectiva feminista son Hannah Wilke y Alicia Framis. La primera fue muy criticada por sus compañeros artistas hombres

por mostrar su cuerpo desnudo y “perfecto” en sus proyectos. Ella respondió, en 1992, con su proyecto *Intra-Venus*, que consta de una serie fotográfica sobre su experiencia en la lucha contra el cáncer. Por otro lado, Framis realiza una serie fotográfica compuesta por treinta y seis imágenes en las que aparece con un maniquí llamado Pierre. Este proyecto llamado *Cinema solo*, 1996, surge tras mudarse durante un mes a un gueto en Grenoble, Francia. El proyecto funciona como estrategia contra el miedo de poder ser agredida por vivir sola, así que Framis colocaba a Pierre en la ventana, la cama, el baño o cualquier sitio donde se encontrara ella misma. Así simulaba una convivencia compartida. En todos estos casos, los proyectos son una contestación a un sistema falocentrista y machista.

Por otro lado, el artista alemán Wolfgang Tillmans, que utiliza también la fotografía documental, como Nan Goldin, nos muestra diversas imágenes de la subcultura rave y el ambiente LGTBIAQ+. En *The Cock (Kiss)*, de 2002, podemos ver al propio artista besándose con su amante de forma apasionada y haciendo una reivindicación de las distintas formas de amar y de relacionarse de forma cotidiana.

Al mismo tiempo que se daba un gran auge de la fotografía documental, Carmela García utilizaba la ficción para narrar una vida lesbiana pública que poco tenía que ver con la realidad, pero que aparece como una utopía solo habitada por mujeres. En *Chicas, deseo y ficción*, 1998, vemos a diferentes sujetos pertenecientes al colectivo lésbico que transitan espacios urbanos. Los personajes principales de esta serie fotográfica son mujeres en actitudes cotidianas, como ducharse en un vestuario público o entrar a una tienda intercambiando miradas entre ellas haciendo referencia al *cruising*. El deseo se ve tanto en el deseo sexual entre mujeres como en el deseo de salir de la norma.

Si vamos a hablar de ficción, tenemos que hablar del creador de historias ficticias más

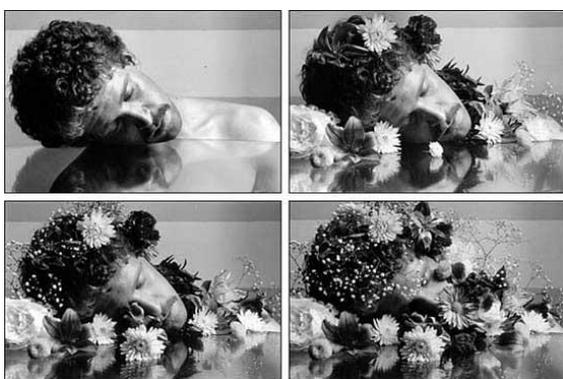


Fig. 16 Duane Michals, *The dream of Flowers*, 1986.

conocido de la fotografía *queer*. Duane Michals. En sus numerosas narraciones fotográficas Michaels cuenta historias a partir de imágenes y texto escrito a pie de foto por su propio puño y letra. Es el momento en el que las imágenes se colocan por orden numérica que se comienza a narrar una historia fantástica. Un ejemplo de estas narraciones fotográficas es *The*

bewitched bee, 1986, o *The Dream of Flowers (AIDS⁴⁴)*, del mismo año. Esta última narración poética habla de la pandemia del VIH/SIDA. En esta secuencia fotográfica vemos a un sujeto masculino que parece estar dormido, siendo engullido secuencialmente por las flores que le rodean. La serie fotográfica está compuesta por cuatro imágenes melancólicas y a la vez con una belleza muy delicada. Además, cada una de las impresiones está titulada con una de las letras que forman la palabra AIDS.

En 1981 estalla la pandemia del VIH/SIDA infectando y acabando con la vida de millones de personas. Las personas más afectadas fueron y siguen siendo las mujeres y criaturas, sobre todo las que habitan las diferentes zonas del continente africano y, por supuesto, el colectivo *gay*, no solo físicamente, sino por el estigma asociado al contagio.

“Aunque las mujeres como los hombres son vulnerables a la infección por VIH, el contexto de la desigualdad de género coloca a aquellas en mayor riesgo de ser infectadas y afectadas por el SIDA. [...] es la falta de poder de mujeres y niñas en lo que a sus cuerpos y a su vida sexual se refiere, apoyada y reforzada por la desigualdad social y económica, lo que las convierte en un grupo más vulnerable al SIDA en comparación con los hombres. [...] la vulnerabilidad entre las mismas mujeres es aún más fragmentada por una combinación de factores tales como raza, clase, edad, etnicidad, localización urbana/rural, orientación sexual, religión y cultura.”⁴⁵

Quisiéramos mencionar a dos artistas sudafricanas que en el año 2000 realizaron proyectos relacionados con el VIH/SIDA, más concretamente centrándose en el papel de las mujeres y bebés. Ellas son Penelope Siopis con su proyecto *AIDS-baby-Africa* y Deborah Bell con *Prayer Piece*, 2000. Sus piezas de carácter directo y angustioso nos muestran la realidad para mujeres y criaturas en el contexto sudafricano.

Por último, para contextualizar los estragos de la pandemia en España, acabaremos hablando de Pepe Espaliú y su proyecto *Carring*, de 1992. En esta acción performática Espaliú, que estaba descalzo, es transportado en brazos de amigos y conocidos a lo

⁴⁴ Acquired immune deficiency syndrome (AIDS), conocido en español como Síndrome de Inmuno-Deficiencia Adquirida (SIDA).

⁴⁵ Gómez, Adriana, (2004) "El Género y la pandemia del VIH/SIDA" en *Revista de salud de la mujer*, vol. 2004, núm. 2-3, abril-septiembre, 2004. [En Línea] Disponible en: link.gale.com/apps/doc/A179570870/HRCA?u=anon~9b573e2a&sid=sitemap&xid=9fae3bac



Fig. 17 Pepe Espaliú,
Carring, 1992.

largo de un recorrido marcado. La desnudez de sus pies hacía referencia a la marginación y el desprecio social por su homosexualidad y el SIDA. El uno de diciembre de 1992, un año antes de que falleciera a causa de la enfermedad, publicó un artículo en el diario *El País* titulado *Retrato del artista desahuciado*, en el que manifiesta que era VIH positivo y homosexual. En ese artículo describe su relación con el SIDA de la siguiente manera:

“El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia.”⁴⁶

Estos artistas, aunque no aparezcan referenciados en los proyectos, son importantes para nuestro trabajo a la hora de realizarlo. Todos estos cambios sociales tan bruscos, que se dieron en esos años con el auge de los *movimientos sociales identitarios*⁴⁷, se pueden ver reflejados en los trabajos de los que aquí hemos hablado.

⁴⁶ Espaliú, Pepe (1992) “Retrato del artista desahuciado.” En *El País*, 1 de diciembre de 1992. [En Línea] Disponible en: https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html

⁴⁷ “[...] la política identitaria no sólo no supone una retirada de «lo político», sino que puede ser una forma de participación política costosa a nivel individual y colectivo al movilizar identidades estigmatizadas. Puede incluso ser *hiperpolítica* [...]” Trujillo, Gracia, (2008) op. cit., p. 30.

Capítulo 3: La identidad individual

Identidad individual:

Aquella que cada sujeto adquiere de su contexto y/o construye por su propia voluntad. Sin la identidad individual se perderían las características y cualidades propias de cada individuo.

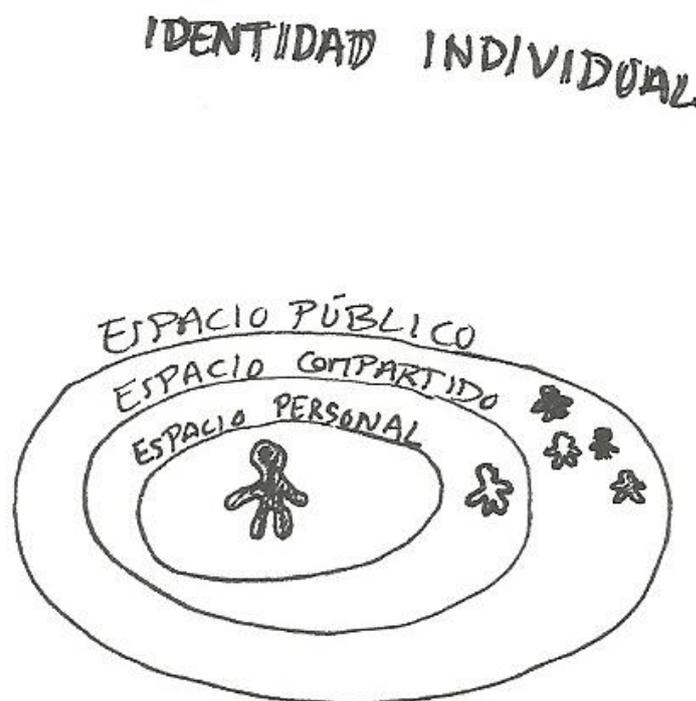


Fig. 18 Esquema en relación al concepto *identidad individual*

3.1. *Transgresión*



Fig. 19 *Trasgresión*. Pieza de bronce, 2021

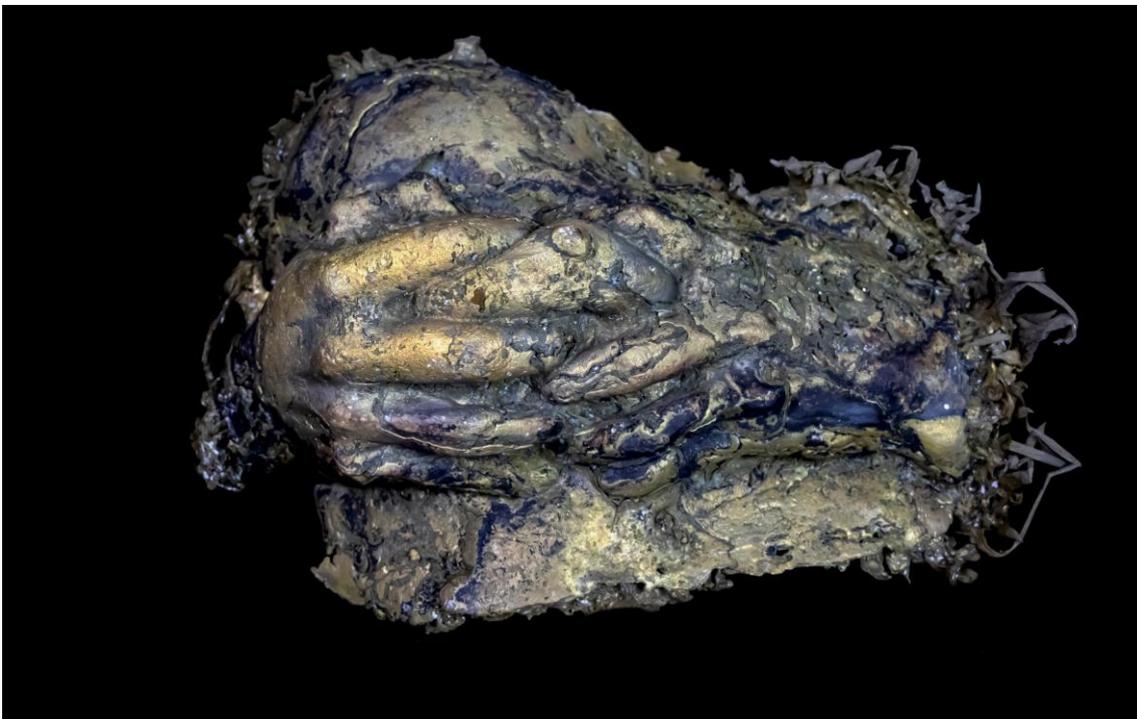


Fig. 20 *Trasgresión*. Pieza de latón, 2021

Título: <i>Transgresión, 2021</i>
Autoría: Marta Rufián
Materiales: Bronce y latón
Técnica: Colada de bronce con molde de moloquita y chorreo de latón con cáscara de moloquita.
Resumen: <i>Transgresión</i> es una introspección del sujeto y su corporalidad desde la intimidad del repensar la propia identidad con una perspectiva de persona trans AMAN (Asignada Mujer Al Nacer). La relación que se crea con el cuerpo en general, y el pecho en particular, es compleja e incluso en ocasiones conflictiva. Partiendo de una experiencia encarnada, la identidad toma una forma que presentamos ante la sociedad. La visión binaria del género y la dicotomía hombre-masculino y mujer-femenina crean límites muy marcados en los que permanecer. Cuando los cuerpos no habitan bajo esas normas son vistos directamente como fracasados o abyectos, razón por la que en ocasiones esto se podría traducir en el deseo de torturar, aplastar o arrancar el pecho. Las manos lo comprimen llevando a cabo una acción que lo deforma y transforma, cambiando así su significado femenino. Sin embargo, en la pieza de bronce se puede ver que, a pesar de estar sufriendo una agresión, existe una perspectiva afectiva. La agresión se queda congelada en la acción y por tanto el pecho, aun estando deformado, sigue siendo el mismo. Mientras que, por otro lado, la pieza de latón va más allá. La acción ha avanzado y el pecho, al igual que el resto del cuerpo, ha comenzado a resquebrajarse, destruirse y desmoronarse. Así, coexiste esta dicotomía afectiva-destructiva.

3.1.1. Desarrollo conceptual y referentes: las identidades a través del cuerpo

La norma social continuamente nos dice cómo debemos ser, qué debemos hacer y cuál debe ser nuestro aspecto. Estas imposiciones sociales afectan a los sujetos de tal manera que en ocasiones surgen conflictos con nuestras identidades, géneros o con nuestros cuerpos. Dada su carga de género, tener pechos se puede convertir en algo doloroso y odiado y, por tanto, puede surgir el deseo de arrancarlo. De esta relación conflictiva con nuestro cuerpo surge el proyecto que ahora podemos ver.

La pieza de latón esta imperfecta: tiene surcos, grietas, cambios de color, falta de material. Esta pieza, en contraposición con la otra, habla de cómo los sujetos disidentes deconstruimos lo que se nos ha enseñado, desaprendemos para aprender a construir nuestra propia identidad. Si posicionamos ambas piezas una al lado de la otra podemos ver una lectura lineal en la que la pieza de bronce, que se presenta *perfecta*⁴⁸ y completa, representa el deseo de destrucción. Sin embargo, también hay un miedo a destruirlo por completo, pues aún existe una relación de afecto. Por otro lado, la pieza de latón *imperfecta* nos cuenta, de forma simbólica, cómo ese cuerpo que actúa como espacio de enunciación se está resquebrajando por dentro y se está destruyendo para volver a construirse de un modo diferente y de una manera en la que el sujeto pueda pasar a una nueva etapa de aprendizaje.

Las identidades son una serie de características físicas y sociales que, finalmente dejan paso a unas performatividades y formas de estar en el mundo propias y personales de cada individuo. Parte de esta identidad es nuestro género.

“Los valores de género son un producto del entorno social (de la educación más que de la naturaleza) y un factor decisivo en la comunicación que transmitimos a través del lenguaje y la apariencia (aspectos tales como los movimientos, los gestos, las expresiones, el tono de voz, los lugares que ocupamos o el tipo de ropa que usamos), o la que leemos en los otros, es decir, cómo percibimos, interpretamos, etiquetamos y usamos la información que nos llega de otros individuos.”⁴⁹

El cuerpo juega un papel decisivo en esta *interpretación*, pues como apuntábamos con anterioridad es a través de la materia que realmente se expresa el género. Los atributos sexuales son la principal excusa para normativizarnos, y el pecho es una parte del cuerpo históricamente sexualizada en occidente. Aparece en este trabajo, desde una

⁴⁸ Utilizamos el término perfección teniendo en cuenta que esta se acoge a unos estándares contruidos socialmente.

⁴⁹ Cortés, José Miguel, (2006) *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona, Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, 2006, p. 126.

perspectiva trans, como una de las principales problemáticas a tratar. Pero existen múltiples características que nos pueden llevar a tener las mismas incomodidades corporales de las que hablamos en este proyecto. Como apunta José Miguel G. Cortés, los gestos y expresiones que usamos son elementos importantes a la hora de que los demás lean nuestra identidad y, por lo tanto, también nuestro cuerpo. Estos harán que seamos leídos con uno u otro género, quizás una cultura determinada de la que podemos proceder e, incluso, nuestra clase social.

También en el arte de masas se puede ver cómo la percepción de la gente cambia según

la postura que adoptamos, la forma de hablar, los gestos, etc.

La película de animación *Mulán*⁵⁰, de 1998, nos habla de manera muy accesible sobre las problemáticas del cuerpo y las características físicas en relación al género. Esta película trata de una joven que decide ir



Fig. 21 *Mulán*. (1998) Película dirigida por Barry Cook y Tony Bancroft.

a la guerra en el lugar de su

padre enfermo. Pero para ello debe “transformarse” en hombre, ya que las mujeres no pueden luchar y, si fuera descubierta, corre el peligro de ser condenada a muerte. Para conseguir ser leída como un hombre, Mulán se venda los pechos, se corta el pelo, cambia su tono de voz y comienza a utilizar tópicos asociados a los hombres como escupir, dar golpes en la espalda o pelearse físicamente con sus compañeros. Y, por supuesto, empieza a llevar la vieja armadura de su padre. Cuando realiza todos estos cambios, ningún otro personaje de la película se da cuenta de su “verdadera” identidad. No es hasta que ven sus pechos que lo descubren realmente. Este es un buen ejemplo de cómo afecta la relación entre el cuerpo y el género a la lectura de nuestra identidad.

El pecho es algo que une este trabajo con Mulán y con Jackie, quien fue fotografiada en numerosas ocasiones por Del Lagrace Volcano. En estas fotografías de 1994 Volcano

⁵⁰ *Mulán*. (1998) Película dirigida por Barry Cook y Tony Bancroft, Estados Unidos, Walt Disney Pictures [DVD]

juega con la ambigüedad de género fotografiando a Jackie tanto de frente como de espaldas. Como lo explica Halberstam:

“La parte de atrás de la cabeza muestra un pelo muy corto y los hombros son anchos y masculinos [...] En Jackie II vemos a Jackie, esta vez de frente, vistiendo pantalones de camuflaje y quitándose una camiseta del ejército. En esta imagen, el rostro de Jackie está parcialmente en sombra, pero su torso (la parte delantera de Jack) se ve, y los senos destacan lo justo para que se vea que Jackie es una «mujer», pero son pequeños, y lo suficientemente musculosos como para mantener su ambigüedad intacta.”⁵¹



Fig. 22 Del Lagrace Volcano, *Jax Revealed*, y *Jax Back*, 1991.

En un contexto expositivo, hay numerosas personas a parte de Del Lagrace Volcano, que han trabajado o trabajan con el cuerpo. Kiki Smith es una de ellas, pero encontramos en sus piezas un tono agresivo a través de representaciones de cuerpos heridos y torturados. Por esta razón, utiliza materiales que le permiten usar lenguajes que representan grandes violencias. En el caso de su pieza *Hard and Soft Bodies*, de 1992, podemos ver dos torsos realizados en papel maché que simulan la piel de dos personas. Ambas piezas están cortadas por debajo del pecho y tan solo una de ellas tiene cabeza. Con estas formas, la artista



Fig. 23 Kiki Smith, *Hard and Soft Bodies*, 1992.

habla de la piel y su fragilidad. Este modo agresivo con el que habla del cuerpo es lo que se ha tomado como referencia para este proyecto. En *Transgresión* se representa, no solamente la propia agresión realizada con las manos que pertenecen al mismo cuerpo, sino una agresión que puede venir dada por la presión social adquirida por unas directrices de género muy marcadas por la sociedad binaria.

⁵¹ Halberstam, Jack (2008) op.cit., pp. 59-60.

Por otro lado, Louise Bourgeois en su escultura de bronce *The Good mother*, de 2007, representa un racimo de pechos con los que busca hablar del modo en el que una madre alimenta a sus criaturas. Habla de la maternidad, del refugio y el vínculo creado entre madre y bebé. Por el contrario, en el caso de las piezas pertenecientes a *Transgresión*, no buscamos hablar del pecho como refugio, vínculo o tan solo como algo que utilizar para dar de comer. Se busca hablar del desagrado y el rechazo. En esta agresión al pecho, se representa un acto de desaprobación como deseo de hacerlos desaparecer.

Para terminar, la artista June Crespo con su proyecto *Helmets VII*, de 2020, hace una relación entre el cuerpo y la arquitectura. Al igual que Crespo, en *Transgresión* se habla de la relación cuerpo-espacio, es decir, se trata el cuerpo como espacio íntimo para el sujeto. Con esto se logra analizar cómo un sujeto *queer* determinado se relaciona con su propia corporalidad, y cómo esta actúa al mismo tiempo como un lugar en sí mismo. Esta idea nos dio lugar a trabajar sobre la identidad impregnada en el espacio, cuestión de la que hablaremos a continuación.

3.1.2. Documentación gráfica



Fig. 24 *Trasgresión*. Plano detalle pieza de bronce, 2021. Vista 1



Fig. 25 *Trasgresión*. Plano detalle pieza de latón, 2021. Vista 1



Fig. 26 *Trasgresión*. Plano detalle pieza de bronce, 2021. Vista 2



Fig. 27 *Trasgresión*. Plano detalle pieza de latón, 2021. Vista 2



Fig. 28 *Trasgresión*. Plano detalle pieza de latón, 2021. Vista 3



Fig. 29 *Trasgresión*. Plano detalle pieza de bronce y latón híbridadas, 2021

3.2. Huellas



Fig. 30 *Huellas*. Instalación fotográfica, 2018



Fig. 31 *Huellas #1*, 2018

Título: <i>Huellas</i> , 2018
Autoría: Marta Rufián
Materiales: Papel fotográfico Creative Fibre Nature, mate, 210 g.
Técnica: Fotografía digital a color
Resumen: <p><i>Huellas</i> es una serie fotográfica que trata de reflexionar sobre el refugio que se crea en la intimidad de nuestra cama. Las imágenes, realizadas durante siete días justo después de que la cama haya sido ocupada, muestran las huellas que quedan. Son rastros de identidad; de un ser y su refugio. Utilizamos la cama como espacio resignificado; un lugar <i>queer</i> que se ha transformado y disfrazado, que se ha convertido en algo totalmente diferente y que absorbe las identidades del sujeto.</p> <p>Mostramos, a través de los surcos y arrugas dejadas en una sábana, el significado de ese lugar; lo que puede o no haber sucedido en él, y los lenguajes e historias marcadas. Las huellas dejadas durante la semana cuentan la historia de quien ocupa ese espacio y, aunque fuese abandonado, esa estela de lo que fue siempre quedará impresa.</p>

3.2.1. Desarrollo conceptual y referentes: impresiones del cuerpo en el espacio

La casa, el hogar o el espacio doméstico pueden ser vistos de modos totalmente diferentes según las vivencias de cada persona. En algunos casos, es un lugar del que huir por lo que experimentan quienes habitan estos espacios. Pero en otras ocasiones, es un lugar donde estar a salvo, aunque eso suponga un encierro “voluntario”.

Como diría José Miguel G. Cortés: “El territorio de cada uno empieza y acaba en su propia casa, fuera de sus muros el resto es oscuridad, silencio e inseguridad.”⁵² Por lo tanto, los sujetos *queer* a menudo nos vemos obligados a crear un espacio seguro donde nuestras múltiples identidades estén a salvo. De cara a la sociedad todo es una máscara para protegernos del mal ajeno. Por lo tanto, esto no quiere decir que la casa o nuestra habitación sean un lugar seguro, pues es una falsa seguridad, dado que en ese espacio a veces tampoco estamos completamente exentos del abuso.

Sin embargo, en ese espacio íntimo es donde se plasman las identidades del ocupante, donde un sujeto *queer* puede crecer, evolucionar y transformarse continuamente. Al igual que nosotros, el espacio evoluciona. Es decir, dado que nuestra identidad está en un cambio constante, la casa también sufre transformaciones. Es por eso, que las imágenes, aunque comparten el pantone, no son iguales. Las huellas que quedan en las sábanas tras haber sido ocupadas cambian al igual que lo hace la identidad de la cama, el espacio y la persona que la ocupa.

La artista Tracey Emin, en su trabajo *My Bed*, de 1998, juega con los espacios expositivos y crea en ellos un espacio personal. Haciendo una reconstrucción de su habitación, con su cama y sus pertenencias, logra dotar a la sala de exposiciones de nuevos discursos e identidades. En *Huellas* también se pretende dotar a la sala de exposiciones de las identidades que han quedado en las arrugas de la cama o de las historias y transformaciones vividas en esta.



Fig. 32 Tracey Emin, *My Bed*, 1998.

⁵² Cortés, José Miguel, (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2010, p.108.



Fig. 33 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991.

Uno de los proyectos que más nos han influido a la hora de realizar esta serie fotográfica ha sido *Untitled*, 1991, del artista Felix Gonzalez-Torres. Expone, en unas vallas publicitarias de la ciudad de Nueva York, imágenes a gran escala de su cama, donde se pueden apreciar aún las huellas de dos personas. Con estas imágenes González-Torres muestra su propia

experiencia como homosexual y la problemática que existe al respecto, dado que en aquella época las relaciones entre personas del mismo sexo estaban estigmatizadas por el VIH/SIDA. Estas imágenes se convierten en un homenaje a su pareja que falleció, un año antes de exponer el proyecto, a causa de esta enfermedad. De esta forma, el artista *hace de lo personal algo político* al igual que sucede en *Huellas*.

Dado que la cama tiene fuertes connotaciones sexuales, no podemos pretender analizarla sin tener en cuenta las sexualidades o el género. Una vez más, este es un ejemplo de cómo la identidad en general y la identidad de género están estrechamente ligadas. No solamente hacemos de nuestras experiencias personales algo político, sino que tenemos en cuenta nuestra orientación sexual y nuestro género al estudiar esas experiencias ligadas a la cama.

3.2.2. Documentación gráfica



Fig. 34 *Huellas #2*, 2018

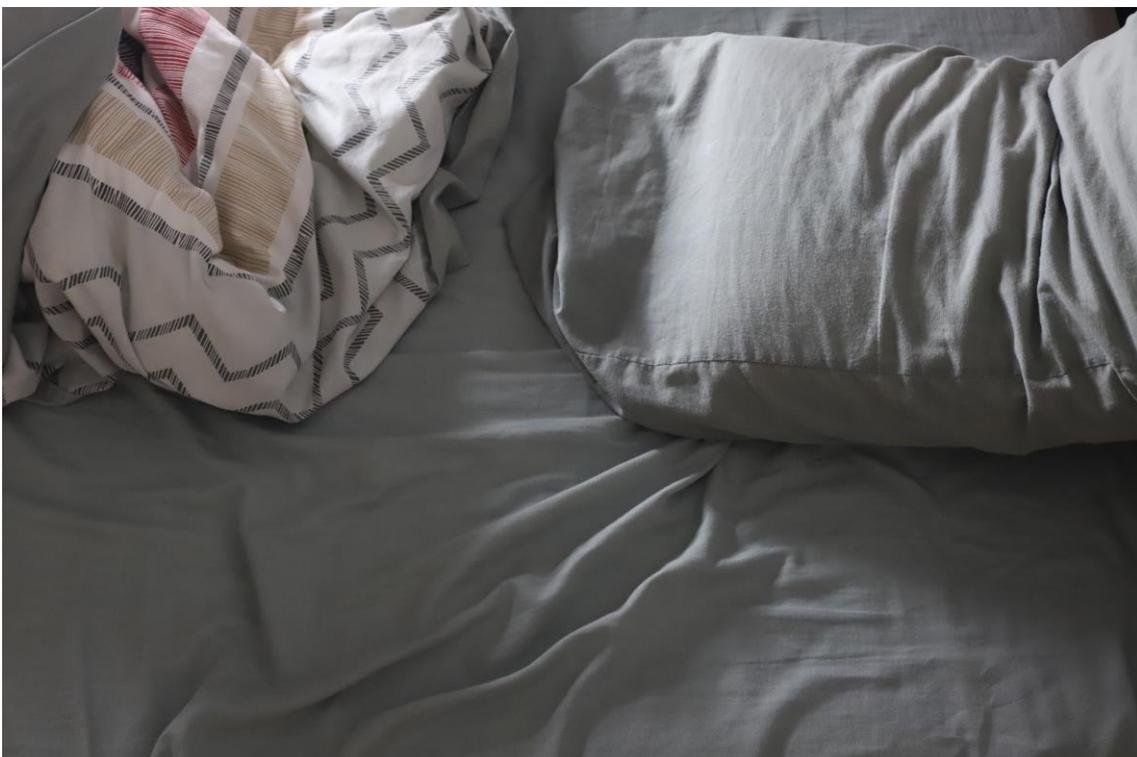


Fig. 35 *Huellas #3*, 2018



Fig. 36 *Huellas #4*, 2018



Fig. 37 *Huellas #5*, 2018



Fig. 38 *Huellas #6*, 2018



Fig. 39 *Huellas #7*, 2018

3.3. *Microciudad*

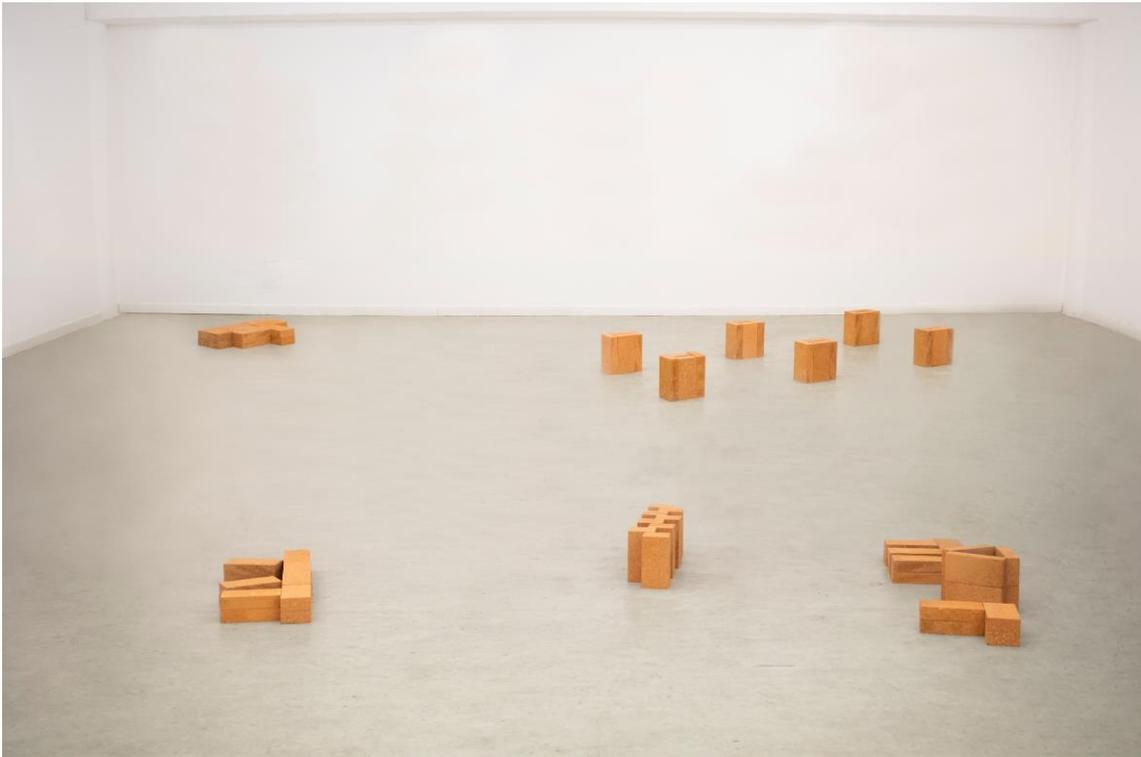


Fig. 40 *Microciudad*. Instalación escultórica, 2020.



Fig. 41 *Microciudad*. Pieza 1. Pieza donde se encuentra el ladrillo emocional.

Título: <i>Microciudad</i> , 2020
Autoría: Marta Rufián
Materiales: Ladrillo refractario ⁵³
Técnica: Instalación escultórica
<p>Resumen:</p> <p><i>Microciudad</i> parte del análisis de un espacio <i>queer</i>, nuestra propia casa, de su entorno y cómo este último influye en lo que sucede en el espacio doméstico. A menudo, los sujetos disidentes hacen suyos espacios que en su origen no estaban pensados para ellos, pero de los cuales se apropian. Estos lugares pueden encontrarse en zonas pensadas para familias heteronormativas, como pueden ser las urbanizaciones. El título hace referencia a estos espacios que crean una especie de ciudades alternativas en las que no es necesario trasladarse para conseguir lo que necesitamos.</p> <p>Estas zonas crean falsas seguridades y están pensadas para controlar nuestros deseos mediante una organización y un diseño que sigue teniendo connotaciones de género (como las cocinas cerradas). Además, incitan a las personas a consumir, haciéndoles formar parte de un sistema capitalista que se desarrolla en lo más profundo del falocentrismo mediante tecnologías del control habituales, pero complejas: el streaming, la compra a domicilio, las piscinas comunitarias y parques infantiles en urbanizaciones, etc.</p> <p>Analizamos la relación con el entorno y cómo este nos influencia tanto a nosotros como al espacio que habitamos. La urbanización cobra un sentido clave ante este análisis de la ciudad como laberinto. A través de diversas esculturas levantadas con ladrillos refractarios, tratamos de simular el contexto que rodea la casa. Pero cabe mencionar que entre todos estos ladrillos hay uno que ocupa el espacio donde se encuentra nuestro hogar y que cuenta con una carga emocional diferente a la del resto. El “ladrillo emocional” es el único que ha estado en la vivienda desde el planteamiento de <i>Microciudad</i>. Este ladrillo comparte las identidades y vivencias de quienes han ocupado la casa, y al mismo tiempo forma parte de esta. El material está completamente impregnado de nuestra identidad.</p>

⁵³ La elección del ladrillo refractario, se debe a la definición de refractario: persona que se opone a aceptar una idea, opinión o costumbre. Este significado es similar a la actitud que tomamos como sujetos *queer*. Nos negamos a aceptar ideas, opiniones o costumbres que se nos impongan.

3.3.1. Desarrollo conceptual y referentes: la identidad a través del espacio doméstico

Si vamos a hablar sobre el hogar es inevitable que tengamos que hacer una reflexión

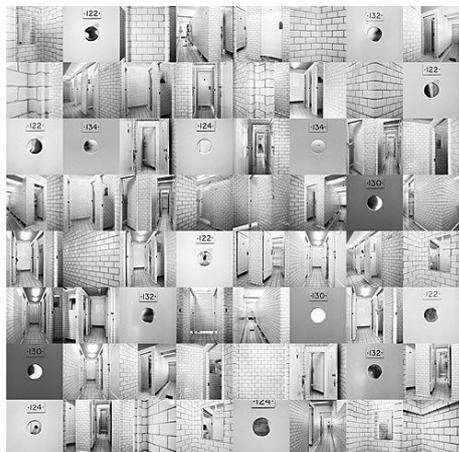


Fig. 42 Roni Horn, *Her, Her, Her and Her*, 2002-2003.

previa sobre la intimidad, concepto que ha sido utilizado por numerosas personas en sus piezas artísticas. Roni Horn, en su proyecto *Her, Her, Her and Her*, realizado entre 2002 y 2003, toma fotografías en un vestuario femenino, en unos baños públicos de Islandia, donde captura lo que está sucediendo y juega con la intimidad y lo público. Es lógico pensar que al realizarse en un lugar público este no tiene ninguna privacidad, pero existen unas cabinas donde las personas se cambian de manera privada, aunque con una ventana circular por la que es

posible ver parte de lo que allí dentro sucede. De esta manera Horn hace un juego dual entre público y privado. En *Microciudad* también existe una dualidad entre estos dos conceptos, ya que al mostrarlo en la sala de exposiciones y apoderarnos de ella hacemos público algo que socialmente se caracteriza por su intimidad: la propia introspección de nuestra identidad y el contexto de nuestro hogar. Con *Microciudad* tratamos de impregnar el espacio expositivo con nuestras identidades y vivencias, al igual que ocurre en *My Bed*, 1998, de Tracey Emin, instalación de la que ya hemos hablado con anterioridad. Pero a la vez analizamos la ausencia de vida, ya que estas estructuras levantadas con ladrillos refractarios están vacías. En ellas no podemos ver ventanas, puertas o personas, tan solo bloques sólidos e inertes.

Estos rectángulos macizos no tienen ningún valor más que el de aportar contexto. Tan solo uno de ellos lo tiene: el denominado “ladrillo emocional”, que es el que impregna todo, incluidas a las personas que se paran a observar las piezas, de las identidades y experiencias sucedidas durante su tiempo formando parte de nuestro hogar. Con este ladrillo hablamos de la identidad como algo experiencial. Es aparentemente igual al resto, sin embargo, está cargado de una serie de significados construidos únicamente en torno a él.

La identidad se termina impregnando en el espacio, ya sea el del hogar u otros lugares públicos. El colectivo artístico Cabello/Carceller, en sus proyectos *Alguna Parte* del año 2000, y *Sin Título (Utopía)* de 1998, habla de lugares de ocio que han quedado

abandonados. Pero a pesar de ello, siguen conservando las identidades de aquellas personas que los han ocupado con anterioridad. Al mismo tiempo, muestran los nuevos significados que estos espacios obtienen tras ser abandonados. En ellos tan solo quedan los rastros de lo que allí ha sucedido. Halberstam describe lo que sucede en las imágenes de *Sin Título (Utopía)* de la siguiente forma:



Fig. 43 Cabello/Carceller, *Sin Título (Utopía)*, 1998.

“Las piscinas vacías permanecen como ruinas, abandonadas y ensuciadas con hojas y otros signos de abandono, y por ese estado de ruina representan una perversión del deseo, la decadencia de las mercancías, lo queer de la disociación entre uso y valor. Cuando la piscina ya no significa un indicador de riqueza y éxito queda disponible para una significación queer como un lugar simbólico de fracaso, pérdida, ruptura, desorden, caos incipiente, y del deseo que inspiran esos estados a pesar de todo.”⁵⁴

De igual manera en la serie fotográfica *Alguna Parte*, fotografían discotecas y bares de ambiente que han quedado vacíos tras su cierre. Con ello hablan de la ausencia de los cuerpos al igual que de lo inherente a dicho lugar. La música, los gritos y la fiesta no están, tan solo quedan las huellas dejadas tras lo que allí ha sucedido, como cigarrillos acabados, vasos pisoteados o manchas de bebida. Todo ello no hace más que reafirmar la ausencia, lo que ya no existe. Un local vacío, lleno de basura y que aún mantiene sus luces encendidas pero que, en definitiva, está vacío, allí ya no quedan más que huellas.

De forma más concreta, la identidad vinculada al hogar ha dado lugar a múltiples perspectivas a través del arte. La artista Catherine Opie habla sobre los modos de habitar el espacio del colectivo lésbico. En su trabajo *Domestic*, de 1995-98, Opie fotografía a parejas del colectivo lésbico en sus casas. Estas imágenes no buscan el sensacionalismo sino mostrar a estas parejas en su rutina doméstica, relajándose, jugando con sus criaturas o simplemente pasando el rato. Con ello, pretende hablar de la ausencia de estas imágenes en las muestras habituales como en los periódicos, en la televisión o en anuncios. Cada fotografía es diferente, lo que comparten es el carácter

⁵⁴ Halberstam, Jack, (2011) op. cit., p. 123.

intimo que proporciona el lugar donde se han realizado: el interior del espacio doméstico. De esta forma, expone la ausencia del colectivo de lesbianas en los lugares públicos, pero, de alguna forma también resignifica el espacio doméstico, que desde antaño ha contado con connotaciones heterosexistas. De esta manera las lesbianas se apropian de estos espacios.



Fig. 44 Catherine Opie, *Melanie y Sadie Rain* de la serie *Domestic*, 1998.

En algunas producciones audiovisuales, se pueden ver representaciones de la vida de las lesbianas y/o de personas de género no conforme, como en *Shinjuku Boys*, de 1995⁵⁵, dirigida por Jano Williams y Kim Longinotto, en la que se cuenta la vida de tres onnabes⁵⁶ que trabajan de noche en un local del que se han apoderado y donde a través del empoderamiento, pueden expresar libremente sus géneros e identidades. En el lado opuesto podemos encontrarnos series de televisión como *The L Word*⁵⁷, en la que se muestra la vida de un grupo de mujeres en su vida cotidiana. Sin embargo, en ella se normativiza la imagen estereotipada de la *butch* y se busca una imagen que lleve a la aprobación de la sociedad, aunque ello conlleve considerar a la bollera masculina un fracaso. Jack Halberstam lo explica de la siguiente manera: “En un contexto lesbiano, la masculinidad femenina ha sido interpretada como un lugar donde el patriarcado interviene en la mente de la mujer y reproduce la misoginia dentro de ella.”⁵⁸ Aparentemente estas dos creaciones audiovisuales no tienen mucho que ver entre sí, pero podemos apreciar cómo los espacios públicos son escasos para el colectivo de personas AMAN en ambos casos (excepto para las lesbianas adineradas de *The L Word*). En ambos, se forman comunidades mediante la convivencia en el mismo hogar, y por tanto este cobra un valor identitario y familiar.

El entorno que nos envuelve (las políticas, las ideas sociales, el barrio, la economía, etc.) condiciona en mayor o menor medida nuestra manera de habitar los espacios, ya

⁵⁵ *Shinjuku Boys*. (1995) Película dirigida por Jano Williams y Kim Longinotto, Reino Unido, 20th Century Vixen [DVD]

⁵⁶ “Las *onnabes* en Japón, trabajadoras sexuales masculinas [...] surgen preguntas sobre el grado de identificación transgénero de la propia *onnabe*.” Halberstam, Jack (2008) op.cit., p. 14.

⁵⁷ *The L Word*, episodio 1, Pilot (1) (2004) Estados Unidos, Showtime [DVD]

⁵⁸ Halberstam, Jack, (2008) op.cit, p. 31.

sean públicos o privados. Estas cuestiones afectan a la accesibilidad al espacio público y también a la identidad que, en última instancia, trasladamos a nuestra casa. Como apunta José Miguel G. Cortés: “Muchos de los habitantes de las grandes ciudades no son verdaderamente ciudadanos de pleno derecho, sus necesidades sociales, económicas, políticas o vivenciales no están atendidas. Sus prácticas son anuladas, sus espacios negados, sus proyectos ninguneados, y sus identidades amordazadas.”⁵⁹

El artista Mario Merz realizó entre los años 1984 y 2002 unas piezas escultóricas compuestas por diversas bóvedas de diferentes tamaños que actúan como una matrioshka. Con estas piezas del proyecto *Triplo Igloo*, Merz pretende hacer un análisis de la composición del hogar y cómo el entorno y lo que allí sucede condicionan ese espacio.



Fig. 45 Mario Merz, *Triplo Igloo*, 1984.

De igual modo, habla de la búsqueda de un lugar personal, íntimo, un espacio “nuestro”. Los materiales utilizados nos invitan a pensar cómo la forma en la que están contruidos nuestros hogares afecta a nuestra vida cotidiana.

De esta manera, las identidades están condicionadas por el entorno y el contexto que las rodean. Por ello, con este trabajo analizo tanto las identidades que ocupan los espacios (en este caso las nuestras), como el entorno que nos rodea.

⁵⁹ Cortés, José Miguel, (comp.) (2007) *Bajo los adoquines, la playa*. Barcelona, H. Associació per a les Arts Contemporànies y Eumo Editorial, 2007, p. 43.

3.3.2. Documentación gráfica



Fig. 46 *Microciudad. Pieza 2*



Fig. 47 *Microciudad. Pieza 3*



Fig. 48 *Microciudad. Pieza 4*



Fig. 49 *Microciudad. Pieza 5*



Fig. 50 *Microciudad. Pieza 6*



Fig. 51 *Microciudad. Pieza 7*

Capítulo 4: La identidad colectiva

Identidad colectiva:

Aquella que se obtiene al pertenecer a un grupo o comunidad. Las necesidades y las discriminaciones pueden hacerse comunes, y por lo tanto la lucha se hace colectiva.

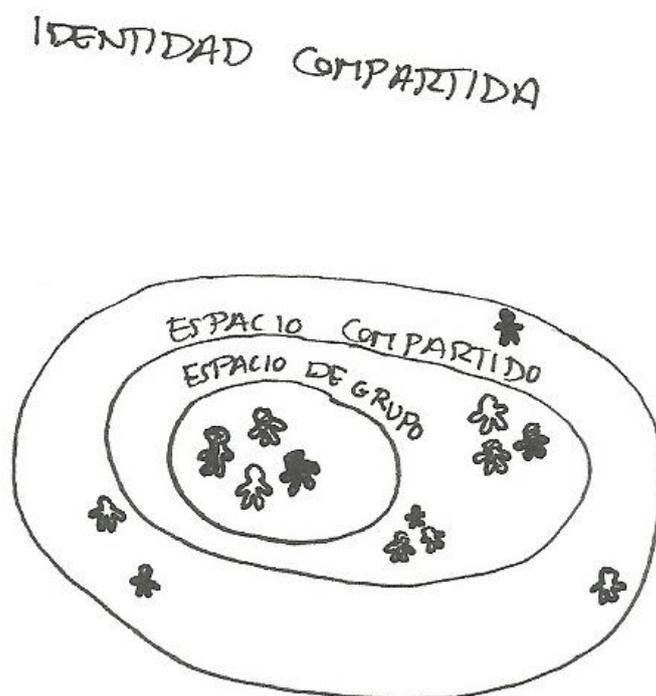


Fig. 52 Esquema en relación al concepto *identidad colectiva*

4.1. *Trasplante*



Fig. 53 *Trasplante*. Imagen de exposición, 2020

<p>Título: <i>Trasplante</i>, 2020</p>
<p>Autoría: Colectivo BajoRufián</p>
<p>Expuesto en: <i>Horror Vacui</i>, 2020, Espacio cultural Kanoko, Cuenca. Comisariada por Juan Membrillo y Santiago Torralba.</p>
<p>Materiales: Papel fotográfico Creative Fibre Nature, mate, 210 g.</p>
<p>Técnica: Fotografía digital a color</p>
<p>Resumen:</p> <p><i>Trasplante</i> es el resultado de un ritual en el que se construye la masculinidad a través de las tecnologías del género que nos proporciona nuestro entorno social. Es una pieza fotográfica con carácter performático en la que dos rostros lucen una barba creada a partir del pelo rapado del otro sujeto. La barba se presenta como un rasgo físico con fuertes connotaciones sociales y culturales y que, en occidente, de forma tradicional, se atribuye a la virilidad y a la fuerza de los hombres cisgénero.</p> <p>Trasplantándonos la masculinidad de otro sujeto creamos un ente que se convierte en una sola identidad. Cada individuo se alimenta de la energía masculina que se encuentra en el cabello del otro, reproduciéndola en otro cuerpo. Nos apoderamos de la masculinidad hegemónica para transformarla en una masculinidad transgresora característica de lo abyecto, lo fallido, esa masculinidad que está donde por norma no debería existir.</p> <p>Así, hacemos nuestros los rasgos masculinos, poniendo en duda la supuesta pureza y naturalidad del género y del sistema binario. Reflexionamos sobre nuestra masculinidad como personas AMAN y leemos la propia experiencia como algo colectivo, trasplantándola al espacio político.</p>

4.1.1. Desarrollo conceptual y referentes: compartir las identidades a través del cuerpo

Estas fotografías se presentan como una sola, apareciendo en el mismo marco de diálogo y complementándose entre sí. Sin una de estas imágenes, la otra no tendría sentido, al igual que ocurre con las personas que componen el colectivo BajoRufián. Una resignifica el trabajo de la otra y le agrega nuevos conceptos y representaciones. Pero, sobre todo, crear en colectividad se basa en dar y recibir experiencias e inquietudes.



Fig. 54 Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplant)*, 1972.

Partimos de la pieza de Ana Mendieta 1972, *Untitled (Facial Hair Transplant)* que como explica María Ruido:

“Para su trabajo, Mendieta pidió a uno de sus compañeros, Morty Sklar, que se cortara la barba mientras ella iba pegando pequeños trozos de pelo en su cara hasta obtener una “barba trasplantada” que la convertía en una mujer monstruosa al no responder a los cánones de identificación sexual, al desbordar las formas genéricas establecidas de un modo evidente.”⁶⁰

Reinterpretamos esta pieza desde nuestro propio contexto como sujetos *queer*.

Reflexionamos sobre el carácter de género que se le atribuye al vello facial trasplantándonos el pelo cortado de la cabeza de le otre y lo pegamos en nuestros mentones a modo de barba. Al igual que Mendieta, utilizamos esta acción como un ritual en el que conectamos con la identidad de género de quien proviene el pelo. Pero esta vez, la energía masculina no proviene de un hombre cisgénero, sino que está encarnada por unos cuerpos para los que no fue asignada, unas identidades AMAN.

Por otro lado, el acto de raparse el pelo sigue siendo una acción masculina que poco tiene que ver con lo que se espera de las mujeres que, según el patriarcado, deberían tener siempre el pelo largo; símbolo de la feminidad y la sensualidad. Deconstruimos el

⁶⁰ Ruido, María, (2002) *Ana Mendieta*. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, S.A, 1999, pp. 64-65.

género que se nos asignó al nacer y nos rapamos el pelo como símbolo de una rebelión contra las normas de género establecidas. Tras esto, volvemos a construir un género, esta vez con un significado diferente; un género construido por la misma persona que lo performativiza, pero también, por la persona que tiene al lado y por la misma sociedad.

En la acción de trasplantarnos el pelo de le otre como una barba, estamos poniendo en duda la supuesta pureza del género y el sistema binario. De esta forma convertimos nuestro propio sexo y género en un debate y lo trasplantamos al espacio político.

4.1.2. Documentación gráfica



Fig. 55 Marta Rufián (integrante del colectivo BajoRufián)



Fig. 56 María Bajo (integrante del colectivo BajoRufián)

4.2. Nuestro



Fig. 57 Fotografía de exposición, 2018



Toni Pérez Trillo, 22 años
 Lugar de procedencia: Alfara del Patriarca, aunque se siente más vinculado con la ciudad de Valencia.
 Identidad de género: Toni se define como trans masc.
 Lugar elegido: Plaça del Tossal, El Carmen (antiguo barrio LGTBIQ+), Valencia.
 Muchas de las agresiones que ha sufrido Toni han sido en El Carmen, un barrio que aún mantiene ambiente LGTBIQ+, pero donde las personas no normativas cada vez se sienten menos seguras. Por eso, ha decidido empoderarse en un lugar significativo de este barrio y que él transita muy a menudo. En diferentes ocasiones le han gritado cosas como "¡Fuera de aquí!" o "¡Eres la vergüenza de España!" Pero, el suceso que más miedo le ha provocado fue cuando salió a la calle con un vestido. Mientras caminaba un hombre se le acercó por detrás y empezó a empujarle y gritarle. Toni afirma que en ocasiones no está seguro de si las agresiones y discriminaciones que sufre son por ser leído como persona trans, marica o bollera. Su manera de empoderarse es saliendo a la calle y expresando su género tal y como es.

Fig. 58 Toni Pérez Trillo, 2021

Toni Pérez Trillo, 22 años

Lugar de procedencia: Alfara del Patriarca, aunque se siente más vinculado con la ciudad de Valencia.

Identidad de género: Toni se define como trans masc.

Lugar elegido: Plaça del Tossal, El Carmen (antiguo barrio LGTBIQ+), Valencia.

Muchas de las agresiones que ha sufrido Toni han sido en El Carmen, un barrio que aún mantiene ambiente LGTBIQ+, pero donde las personas no normativas cada vez se sienten menos seguras. Por eso, ha decidido empoderarse en un lugar significativo de este barrio y que él transita muy a menudo. En diferentes ocasiones le han gritado cosas como "¡Fuera de aquí!" o "¡Eres la vergüenza de España!" Pero, el suceso que más miedo le ha provocado fue cuando salió a la calle con un vestido. Mientras caminaba un hombre se le acercó por detrás y empezó a empujarle y gritarle. Toni afirma que en ocasiones no está seguro de si las agresiones y discriminaciones que sufre son por ser leído como persona trans, marica o bollera.

Su manera de empoderarse es saliendo a la calle y expresando su género tal y como es.

Título: <i>Nuestro</i> , 2018-en proceso
Autoría: Colectivo BajoRufián
Expuesto en: <i>Territoris invertits. Art i sexe-dissidència a la riba mediterrània</i> , 2021, MUCBE, Valencia. Comisariada por Andrea Corrales.
Materiales: Papel fotográfico Creative Fibre Nature, mate, 210 g.
Técnica: Fotografía digital a color y narración de entrevistas.
Resumen: <p><i>Nuestro</i> se presenta como un archivo inacabado de realidades torcidas, que pretende crear una galería de retratos realizados en diferentes ciudades, con los que reflexionar sobre la pertenencia a los espacios.</p> <p>El proyecto se basa en un retrato colectivo que busca que los sujetos se enfrenten, en la acción de posar para una fotografía, a un espacio en el que han sufrido o han temido sufrir una agresión por su identidad y/o expresión de género. El texto que acompaña a cada fotografía, narrado tras una extensa entrevista con cada persona colaboradora, concede a quienes lo leen la posibilidad de acercarse a sus vivencias y contextualizar sus identidades, que pueden estar atravesadas por diferentes factores como la clase social, la orientación sexual o la raza. Al final, estas experiencias personales representan una problemática social y política.</p> <p>De esta forma, diferentes identidades disidentes se apoderan de un espacio que les ha sido negado. Hablamos de la necesidad de resignificar estos lugares y de crear nuevas realidades con nuestro habitar en ellos. Las personas que participan toman conciencia de sí mismas, sus miradas retan, posan con todo el peso de sus cuerpos sobre el asfalto, andan por un camino desviado de la norma y rompen sus miedos convirtiéndolos en orgullo. Todes nosotres: trans, maricas, bolleras, marimachos, les rares, les abyectes, ya estamos aquí, ocupando espacios y haciéndolos nuestros.</p>

4.2.1. Desarrollo conceptual y referentes: cuerpos que habitan

Los sujetos que habitan tanto los espacios públicos como los domésticos juegan un papel importante, no solamente por el significado que aportan a los espacios, sino porque algunos de estos sujetos finalmente intentan escapar de este sistema social del que no se conoce la salida. Esto provoca diferentes derivas y formas de ocupar los espacios, ocasionando de este modo una gran pluralidad de identidades. Cabe decir que cada sujeto habita el espacio de una forma diferente y esto, en muchos casos, da lugar a la formación de colectividades y comunidades acordes con las necesidades de habitabilidad de cada grupo social. Una persona *gay* no habita igual que una persona heterosexual los parques, hospitales o viviendas, ya que el contexto de cada uno es diferente. Incluso en el propio colectivo LGTBIAQ+ hay diferencias a la hora de ocupar los espacios. Un ejemplo de ello es el colectivo trans, el cual, hoy en día, en muchos lugares sigue patologizado. La sociedad se empeña en transformar los cuerpos, y adaptarlos a la normatividad, por lo que espacios como los legislativos o médicos se presentan como hostiles. Ya lo apuntaba Michel Foucault en *Vigilar y castigar*: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”⁶¹

En la película *Boys Don't Cry* de 1999,⁶² dirigida por Kimberly Peirce, basada en los hechos reales del asesinato de Brandon, podemos ver un ejemplo de ello. Brandon intenta habitar espacios que no son socialmente para él. Cuando decide mudarse y presentarse como un hombre encuentra un grupo con el que crea vínculos amistosos y una relación romántica con una



Fig. 59 *Boys don't cry*. (1999) Película dirigida por Kimberly Peirce.

de ellas. Finalmente, este intento de habitar de Brandon se tuerce cuando los otros chicos se enteran de que es una persona AMAN. Esto nos hace ver cómo para algunos colectivos resignificar espacios aún no es del todo posible. Halberstam apunta que: “La mirada de Brandon, obviamente, muere con él en el brutal final del filme.”⁶³ Aunque de

⁶¹ Foucault, Michel, (1976) *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. 2ª edición, México, Siglo XXI Editores, 2009, p. 159.

⁶² *Boys don't cry*. (1999) Película dirigida por Kimberly Peirce, Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures [DVD].

⁶³ Halberstam, Jack, (2004) “La mirada transgenérica.” en *Lectora: revista de dones i textualitat*. No. 10, 2014, pp. 49-70.

formas algo menos catastróficas, algo similar ocurre en películas como *Tomboy*⁶⁴. Estos argumentos no solamente nos muestran las dificultades por las que podría pasar alguien de la comunidad, sino que se articulan como parte del control al enseñarnos el monstruoso final que puede llegar si intentamos habitar espacios que, según el sistema, no nos pertenecen.

Las ciudades están organizadas de tal manera que se propicia el control de la sociedad. Esta vigilancia no es igual para todos los géneros e identidades. Dependiendo del grupo social al que pertenezcas tienes un lugar y una vigilancia asignada. La artista negra y feminista Adrian Piper, en 1973 realiza la performance *The Mythic Being*, 1972-81, en la que sale a la calle vestida como un hombre negro con



Fig. 60 Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1972-1981.

pelo a lo afro. Con esta obra nos habla de los estereotipos y prejuicios que hay en torno a esta parte de la población, pero también, sobre cómo al cambiar su imagen, su ropa y ponerse un poblado bigote y una gran peluca, las personas cambian su forma de referirse a ella, de leerla y tratarla. Por esto:

“[...] se dedicará a pasearse tranquilamente por las calles y callejuelas de la ciudad que nunca duerme. Con una inmensa peluca a la afro, unas gafas de sol enormes, un bigote y un cigarrillo permanentemente adherido en un lado de sus labios. Cambia de género y exagera sus distinciones raciales. Genera lo que ella misma llama: "Una figura paradójica de liberación". Vestida como un hombre ciertamente estereotípico Piper, la mujer, podía hacer lo que le viniese en gana. Su comportamiento cambió: "caminaba arrogante y chulesco, vigoroso, con paso largo, dando saltitos, arqueando mis cejas, levantando los hombros, sentándome con las piernas muy abiertas en el metro, para acomodar sin problemas mis protuberantes genitales.”⁶⁵

⁶⁴ *Tomboy*. (2011) Película dirigida por Céline Sciamma, Francia, Hold Up Films y Arte France Cinéma [DVD]

⁶⁵ Gloria G. Durán, (2014) *Adrian Piper: por si no se había dado cuenta, soy negra*. en VALF [En Línea]. 13 de Marzo de 2014. Disponible en: <http://www.antimuseo.org/textos/VALF/archiv/14mar/piper.html>

Esta performance es un buen ejemplo sobre cómo la performatividad del género, atravesada además por otras problemáticas como la raza o la clase, determinan qué espacios pertenecen a según qué grupo social. La sociedad hegemónica siempre ha tenido miedo a la pluralidad y, por tanto, aquello que se escapa a su control lo rechaza, discrimina y/o lo invisibiliza.



Fig. 61 Teresa Margolles, *Jaqueline sobre Centro Lagunero*, 2016.

Las imágenes realizadas por Teresa Margolles en México, como *Jaqueline sobre Centro Lagunero*, 2016, como parte de la serie *Pista de baile*, es otro buen ejemplo de ello. Estas fotografías componen un proyecto colaborativo con prostitutas trans de Ciudad Juárez. Trabajar con ellas le ha permitido empatizar e indagar en el día a día de estas mujeres y ser consciente de las

dificultades que sufren, como la exclusión, la discriminación y el alto número de muertes por odio. A pesar de las numerosas agresiones, ellas siguen habitando aquellos espacios de los que se las pretende apartar. El centro de la ciudad es su lugar, y no tienen intención de dejar que las echen de allí.

Por otro lado, siguiendo con la apropiación y resignificación de espacios, encontramos el proyecto *Archivo drag modelos*, 2007-en proceso, del colectivo artístico Cabello/Carceller. Con este archivo pretenden crear una serie de retratos realizados en diferentes ciudades europeas, buscando masculinidades alternativas en el ámbito cinematográfico. Tratan de hacer un retrato colectivo con sujetos AMAN que han decidido no conformarse con formar parte del sistema binario. El proyecto se presenta a través de retratos en los que estas personas performativizan roles de género presentes en actores como Brad Pitt (Agata), Riddick (Cole), David Bowie (Toni), James Dean (Sam), Marlon Brandon (Antu) y Rei Sebastião (Dina) entre otros.



Fig. 62 Cabello/Carceller, *Antu como Marlon Brandon* perteneciente al *Archivo Drag Modelos*, 2007-en proceso.

Estos retratos se acompañan de imágenes pertenecientes a espacios de las ciudades donde se encontraban las modelos y textos (en algunos casos) en los que explican el porqué de su elección. De esta forma dan a las modelos la posibilidad de contar parte de sus historias. Al igual que Cabello/Carceller, utilizamos el texto para narrar las historias de las personas que han querido participar. Así, ellas mismas pueden contar por qué han elegido ese lugar y qué significa para ellas.

Por tanto, tratamos de colaborar en la visibilización de estos sujetos, apartándonos para dejar lugar a las voces ya existentes, y actuando como mediadores. Pretendemos que las personas que han querido participar en este archivo cuenten sus propias experiencias para conseguir una pluralidad de contextos e identidades en relación al habitar de la disidencia.

4.2.2. Documentación gráfica



Silvia, 19 años
Lugar de procedencia: Toledo
Identidad de género: Silvia se define como mujer transexual.
Lugar elegido: Colegio público Ciudad de Aquisgrán, Toledo.
Ha elegido este lugar tras ser víctima de bullying durante su infancia, la etapa más vulnerable de su vida. Tras exteriorizar que de mayor quería ser actriz porno, y aunque su familia la apoyó con la situación que se creó después, recibió numerosas discriminaciones por parte del profesorado y otros alumnxs. Algunos de los insultos que recibió fueron gordo, maricón o mala influencia.
Su forma de empoderarse es a través de su feminidad.

Fig. 63 Silvia, 2018

Silvia, 19 años

Lugar de procedencia: Toledo

Identidad de género: Silvia se define como mujer transexual.

Lugar elegido: Colegio público Ciudad de Aquisgrán, Toledo.

Ha elegido este lugar tras ser víctima de bullying durante su infancia, la etapa más vulnerable de su vida. Tras exteriorizar que de mayor quería ser actriz porno, y aunque su familia la apoyó con la situación que se creó después, recibió numerosas discriminaciones por parte del profesorado y otros alumnxs. Algunos de los insultos que recibió fueron gordo, maricón o mala influencia.

Su forma de empoderarse es a través de su feminidad.



Andy, 22 años.
 Lugar de procedencia: Albacete.
 Identidad de género: Andy se define como queer.
 Lugar elegido: Centro de especialidades trans (Hospital policlínico de Cuenca).

Tras decidir acudir a este centro para poder hormonarse, obtuvo una cita. En la consulta, el doctor comenzó haciéndole las preguntas que toda persona trans se ve obligada a responder: "¿Tienes amigos?" "¿La Primera comunión fue un trauma?" "¿Te llevas mal con tus padres?" "¿Tus padres te pegan?" "¿Con qué jugabas de pequeño?" Tras esto, le realizó lo que llamó "examen corporal" para comprobar qué genitales tenía. Esta inspección fue una agresión y una violación de su intimidad que le causó no querer volver a este lugar. En el mes de enero de 2019, le enviaron una carta dándole el alta, donde apuntaron que sufre una posible disforia de género y otros datos inventados. Debido a esto, la manera en la que se empodera es rompiendo dicha carta.

Fig. 64 Andy, 2018

Andy, 22 años.

Lugar de procedencia: Albacete.

Identidad de género: Andy se define como queer.

Lugar elegido: Centro de especialidades trans (Hospital policlínico de Cuenca).

Tras decidir acudir a este centro para poder hormonarse, obtuvo una cita. En la consulta, el doctor comenzó haciéndole las preguntas que toda persona trans se ve obligada a responder: "¿Tienes amigos?" "¿La Primera Comunión fue un trauma?" "¿Te llevas mal con tus padres?" "¿Tus padres te pegan?" "¿Con qué jugabas de pequeño?" Tras esto, le realizó lo que llamó "examen corporal" para comprobar qué genitales tenía. Esta inspección fue una agresión y una violación de su intimidad que le causó no querer volver a este lugar.

En el mes de enero de 2019, le enviaron una carta dándole el alta, donde apuntaron que sufre una posible disforia de género y otros datos inventados.

Debido a esto, la manera en la que se empodera es rompiendo dicha carta.



Juanma, 21 años.
 Lugar de procedencia: La Alberca de Záncara (Cuenca).
 Identidad de género: Juanma se define como hombre homosexual, ocasionalmente más cómodo con el prefijo ella y con comportamientos y vestimenta femenina. Utiliza términos y palabras en femenino por su connotación.
 Lugar elegido: Calle Dr. Galíndez (Calle de los bares), Cuenca.
 Este calle está conformada por diferentes discotecas y ahora parece impensable que años atrás pudieras encontrar un local con ambientación homosexual en este mismo lugar. Cuando Juanma sale de fiesta las miradas despectivas le hacen tener la sensación de que algún día alguien pueda, de repente, agredirle. El hecho de ir maquillado al salir hace que esta sensación se agrave. Su manera de empoderarse es a través de la mirada, la postura y la actitud.

Fig. 65 Juanma, 2018

Juanma, 21 años

Lugar de procedencia: La Alberca de Záncara (Cuenca)

Identidad de género: Juanma se define como hombre homosexual, ocasionalmente más cómodo con el pronombre *ella*. A veces con comportamiento y vestimenta femenina. Utiliza términos y palabras en femenino por su connotación.

Lugar elegido: Calle Dr. Galíndez (Calle de los bares, Cuenca).

Esta calle está conformada por diferentes discotecas. Ahora parece impensable que años atrás pudieras encontrar un local con ambiente homosexual en ese mismo lugar. Cuando Juanma sale de fiesta las miradas despectivas le hacen tener la sensación de que algún día alguien pueda, de repente, agredirle. El hecho de ir maquillado al salir hace que esta sensación se agrave.

Su manera de empoderarse es a través de la mirada, la postura y la actitud.

4.3. La ciudad



Fig. 66 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022.



Fig. 67 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 2

<p>Título:</p> <p><i>La Ciudad, 2022-en proceso</i></p>
<p>Autoría:</p> <p>Marta Rufián</p>
<p>Materiales:</p> <p>Cerámica, madera y metal.</p>
<p>Técnica:</p> <p>Colada de barbotina cerámica en molde de escayola bizcochada y esmaltada, madera barnizada y metal soldado y pintado.</p>
<p>Resumen:</p> <p><i>La ciudad</i> es un archivo instalativo que se presenta como la maqueta de una ciudad sin identidad propia, una ciudad que podría ser cualquiera. Con este proyecto tratamos de contextualizar cuál es el lugar del colectivo <i>queer</i> y LGTBIAQ+ en nuestra sociedad, cómo están construidas las ciudades y como estas son tan frágiles como el propio género. Todo esto parte de un punto de vista <i>queer</i> y disidente que trata de encontrar nuevas formas de habitar, de empoderarse y de apoderarse de las ciudades.</p> <p>Nos vemos obligades a transitar la noche, la oscuridad, los espacios cerrados, íntimos y escondidos. Este es el motivo por el que la ciudad está teñida de negros y grises, lo que está oculto, guardado bajo llave o relevado a los márgenes ahora sale hacia fuera y lo inunda todo.</p> <p>Queremos formar parte de las identidades colectivas que conforman la red urbana, y no seguir siendo esos sujetos relegados a la periferia que tan solo pueden habitar pequeños barrios o zonas delimitados por fronteras invisibles, pero aun así existentes. Esa oscuridad que nos envuelve lo inunda todo, sale hacia fuera y rompe con lo establecido, con los límites y las fronteras, con la invisibilización, con el desprecio y con la conformidad de siempre ser las identidades desplazadas. Las piezas de color negro representan ese deseo de salir, de romper las fronteras invisibles que nos separan del resto de la sociedad y apoderarnos de lo público, de sacar esa oscuridad que siempre hemos habitado hacia el exterior y por tanto hacer la ciudad nuestra.</p>

4.3.1. Desarrollo conceptual y referentes: la invasión del espacio

A menudo, transitamos las ciudades sin realmente ser conscientes de la manera en que lo hacemos. Creemos que han sido construidas para hacer más fácil la vida de todas las personas que las habitan y hacen uso de ellas. Analizar esto es importante para descubrir cuál es nuestro lugar, o mejor dicho cuál es el lugar que se nos ha asignado. Solo siendo conscientes de ello podremos apropiarnos la ciudad desde nuestro propio posicionamiento político y social.

La Ciudad parte de nuestra experiencia viviendo en diferentes ciudades del territorio español. Por tanto, la instalación final es un híbrido entre todas estas ciudades en las que hemos habitado (Barcelona, Madrid, Toledo, Cuenca y Valencia). Partiendo de esta experiencia encarnada analizamos cuál es el lugar del colectivo LGTBIAQ+ en estas estructuras laberínticas que forman las ciudades y qué sucedería si estos espacios oscuros, lúgubres y nocturnos que transitamos las identidades disidentes bañasen la ciudad a modo de apropiación del espacio. Este es el motivo por el cual las piezas son negras y en ocasiones grises. La ciudad, que es habitualmente transitada por la sociedad heteronormativa mientras las personas disidentes se mantienen en la sombra, ahora se ha dado la vuelta y lo que estaba dentro ha quedado libre. Lo luminoso ahora está teñido de oscuridad. Podríamos decir que es una ciudad alternativa, en la que está a punto de implantarse una utopía basada en las experiencias *queer*.

Miquel Navarro, ha construido cientos de ciudades que crean espacios para el pensamiento crítico de la función arquitectónica, pero también de la función humana. Por tanto, crea sus ciudades a partir de diferentes materiales jugando con el tamaño de los edificios que las componen. De esta manera, al transitar por esta ciudad situada en el suelo de las salas de exposiciones se crea un pensamiento sobre la escala humana frente a la

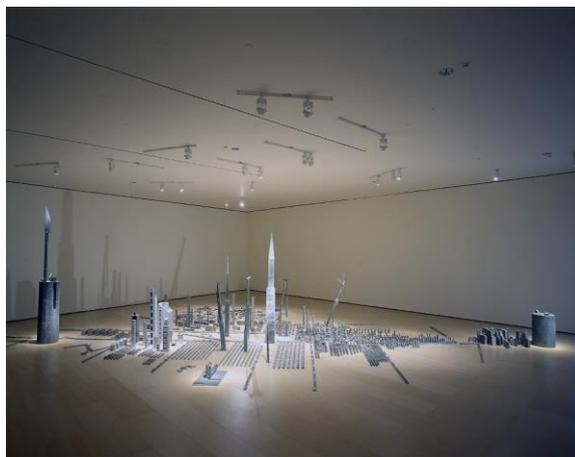


Fig. 68 Miquel Navarro, *Ciudad Muralla*, 1995-2000.

arquitectura. Uno de estos trabajos es *Ciudad Muralla*, 1995-2000, donde el orden y desorden de las ciudades queda a la vista y crea una dicotomía entre arquitectura y escultura. Desde su perspectiva, trata cuál es el lugar de las personas dentro de las ciudades, algo similar a lo que sucede en *La Ciudad*, en la que se investiga de modo

más concreto cuál es el lugar de las identidades disidentes dentro de las ciudades, independientemente de su tamaño.

Muchos artistas han trabajado con la idea de arquitectura. El artista libanés Marwan Rechmaoui, construye piezas que simulan algunos de los edificios de su ciudad, Beirut. Los presenta destruidos, agujereados, con sus hierros sobresaliendo, en definitiva, en ruinas. En este caso, la pieza *Monument for the living*, 2001-2008, es una réplica del famoso edificio Burj Al Murr, edificio de la familia el-Murr. Al estallar la guerra civil, sus obras quedaron detenidas y, por tanto, no se terminó de construir. Este edificio nunca se concluyó, y durante el periodo de guerra sirvió a varios bandos como lugar donde tener una vista panorámica de toda la ciudad. Por lo tanto, un edificio pensado para albergar oficinas quedó convertido en un torreón de vigilancia.



Fig. 69 Mona Hatoum, *Búnker*, 2011.

Unos años después, la artista Mona Hatoum, de la misma ciudad que Rechmaoui, en su proyecto *Búnker*, 2011, hace algo similar. Crea edificios metálicos que parecen a medio hacer y les aplica calor para quemarlos y simular grietas, marcas y balazos. Son huellas dejadas en los edificios tras los ataques militares, estelas que cuentan la historia vivida por esos espacios que ahora están vacíos. Esto

permite hacer una crítica a todos esos *no lugares* que se intentaron levantar con una pretensión concreta pero que ahora forman parte del paisaje urbano. También a aquellos que se dejaron de utilizar y ahora quedan como ruinas de ciudades que hace

años aún tenían vida. Son lugares abandonados y marginados que no tienen una utilidad, tan solo quedan estáticos a la espera del transcurso del tiempo.



Fig. 70 O.R.G.I.A, *Follarse la ciudad*, 2009-...

En el contexto *queer* español, el colectivo artístico O.R.G.I.A en su proyecto *Follarse la ciudad*, 2009-..., nos muestra una forma de apropiarse la ciudad occidental teniendo en

cuenta la arquitectura como un símbolo falocéntrico. Se apropian de estas estructuras convirtiéndolas en objetos de placer para identidades disidentes.

“Así, se redefine la ciudad como un parque de juegos sexual para “la invasora”, donde se invierten dicotomías tales como activo-pasivo, público-privado, masculino-femenino, y donde el deseo y la pulsión son motores para el caos y el desequilibrio, los cuales ponen en solfa el característico juego de apariencias urbanita. Por otro lado, y a través de la perversión del concepto “souvenir”, se aspira asimismo a cuestionar la mercantilización turística que las principales capitales mundiales realizan de su imagen más depurada. Esto es visible en la colección de fetiches de los diferentes “monumentos” asaltados, una serie de brocas-dildo intercambiables para el berbiquí-vibrador-percutor a escala humana, disponibles en un set de viaje.”⁶⁶

En el trabajo de Pepe Miralles, al igual que en el de O.R.G.I.A, el deseo juega un papel



Fig. 71 Pepe Miralles, *Escenografías en el dique del oeste*, 2004.

muy importante para la apropiación de la ciudad. En 2004, realiza una serie fotográfica llamada *Escenografías en el dique del oeste*, que pertenecen al archivo documental *Geografías del morbo. Mallorca*. En estas imágenes, Miralles hace una reinterpretación de los cuadros paisajísticos de Claudio de Lucía desde su propio contexto como persona homosexual. Podemos ver un paisaje imponente y, al igual que en los cuadros de Claudio de

Lucía, aparecen sujetos a lo lejos, en este caso haciendo *cruising*. “Un intento más de homosexualizar el espacio, repleto de imágenes heterosexuales. Desde luego, sin utilizar las hachas ni las espadas, pero sí un arado que prepare la tierra para poder sembrar algo.”⁶⁷ Son los propios sujetos los que le dan su identidad al espacio mediante su hacer en él. Por eso, el *cruising* se ha estudiado como un arma de reapropiación de espacios en sí, dada la persecución de las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo.

⁶⁶ O.R.G.I.A. (2009) “Follarse la ciudad” en O.R.G.I.A projects. [En Línea]. Disponible en: <http://www.orgiaprojects.org/follarse-la-ciudad/>

⁶⁷ Miralles, Pepe (2007) *Geografías del morbo Mallorca*, Autoedición, 2007. [En Línea]. Imágenes disponibles en: <https://www.pepamiralles.com/geografias-del-morbo/>

“Los espacios no contienen significados inherentes a ellos mismos, más bien éstos les vienen dados a través de diferentes actividades que en ellos llevan a cabo los diferentes actores sociales. La jerarquización de los espacios se mide, pues, tanto por las relaciones que en ellos se establecen como por la elaboración de las referencias simbólicas que se utilizan o por las personas que lo ocupan.”⁶⁸

Tal y como dice José Miguel G. Cortes, los espacios por sí solos no son nada, carecen de identidad, y es lo que en ellos sucede y las personas que los habitan quienes se la dan. Es el momento de pensar en lugares utópicos donde los colectivos marginales salen hacia afuera, no se esconden, se empoderan y se apoderan de las ciudades. Debemos pensar en cómo se puede cambiar lo que ya tenemos y cómo un modelo de ciudad blanca y heteropatriarcal puede pasar a ser una ciudad diversa, de todas las personas y para todas.

Carmen Navarrete también escribió sobre el significado de la ciudad, afirmando que, aunque se considera un espacio aparentemente neutro, es el lugar donde se producen las relaciones sociales y donde se forman identidades. De esta manera, adquiere las identidades de quienes lo habitan y se produce una relación circular.⁶⁹ El espacio se puede resignificar, y solamente puede ocurrir esto si somos las propias personas disidentes quienes tomamos la iniciativa de hacerlo.

⁶⁸ Cortés, José Miguel, (2006) op. cit., p. 20.

⁶⁹ Navarrete, Carmen, (2013) “La ciudad como campo de batalla” en Cortés, José Miguel, Aliaga, Juan Vicente y Navarrete, Carmen, (ed.) *El sexo de la ciudad*. Valencia, Tirant Humanidades, 2013, pp. 79-92.

4.3.2. Documentación gráfica



Fig. 72 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 3



Fig. 73 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 4



Fig. 74 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 5



Fig. 75 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 6

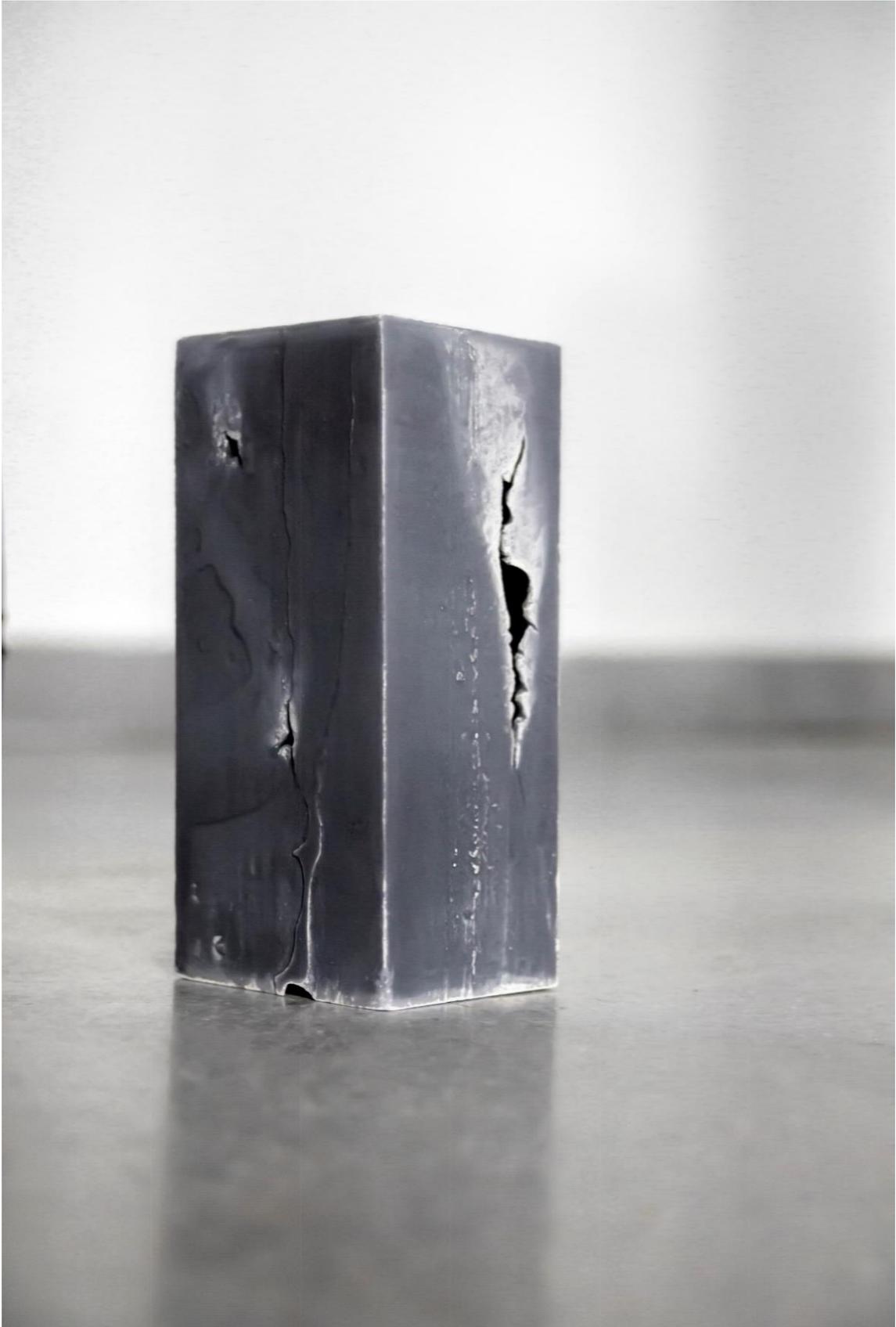


Fig. 76 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 7



Fig. 77 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 8



Fig. 78 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 9



Fig. 79 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 10



Fig. 80 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 11



Fig. 81 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 12



Fig. 82 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 13



Fig. 83 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 14



Fig. 84 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 15



Fig. 85 *La ciudad*. Instalación escultórica, 2022. Vista 16

Conclusión

Tal y como hemos podido comprobar realizando una serie de proyectos que indagan en nuestra línea de trabajo artística en torno a las identidades en general, y las identidades de género y sexuales en particular, hemos visto que todo lo que sabemos actualmente sobre la identidad está sesgado por sucesos del pasado, cómo se han estudiado hasta el momento y la invisibilización que ha habido de algunos de ellos. Hacer un recorrido sobre esto nos ha permitido comprobar qué problemáticas se han conseguido aplacar y cuáles siguen aún vigentes en nuestra sociedad, como por ejemplo la patologización y el control médico de los cuerpos e identidades que se entienden como “anormales” para la sociedad blanca cishetero. Hemos realizado un acercamiento histórico de lo *queer*, de sus problemáticas específicas y su posibilidad de habitabilidad del espacio a partir de acontecimientos como los disturbios ya mencionados anteriormente del Cooper Do-Nut, Dewey’s, Compton’s y los de Stonewall, acontecimientos que nos han ayudado a contextualizar las luchas activistas por el cambio social. A pesar del largo recorrido de estas, hoy día siguen estando presentes en la batalla las mismas necesidades. Las protestas se han llevado a cabo como modo de disconformidad con la sanidad, los lugares o barrios que no podemos habitar, el control y todas aquellas agresiones que se ejercen contra las personas disidentes.

Hemos analizado nuestra línea de trabajo, teniendo en cuenta la experiencia encarnada individual y colectiva, al mismo tiempo que se ha desarrollado una investigación que forma parte del imaginario identitario *queer* y que nos ayuda a contextualizar el posicionamiento de nuestro hacer artístico. Para ello, hemos definido y diferenciado las terminologías *queer*, LGTBIAQ+ y cuir indagando sobre cuál es nuestro posicionamiento al escribir este trabajo fin de master y desarrollando un proceso artístico e investigativo *queer*, que pone a la representación artística en relación a los movimientos identitarios de género y sexuales. Los análisis principales de este trabajo, realizados con un contexto *queer*, y los proyectos que lo componen (*Trasgresión*, *Huellas*, *Microciudad*, *Trasplante*, *Nuestro* y *La ciudad*) están atravesados por el género, la identidad, el lugar de origen, la raza y la economía. Mostramos las diferentes formas en las que se manifiesta y materializa la identidad como algo múltiple y cambiante, esa identidad o identidades torcidas y retorcidas que nos componen.

A pesar de que como personas creadoras somos un organismo blanco, de nacionalidad española y con *passing*⁷⁰, también somos un híbrido de identidades raras, torcidas y abyectas repelidas por la sociedad que nos rodea. Formamos parte de una mayoría blanca, pero a la vez de una minoría disidente de género, identitaria y sexual que transita los espacios a modo de deriva mientras fracasa inevitablemente por no ser como dicta la sociedad.

Este trabajo me ha suscitado un interés por el imaginario de las identidades, el cual podríamos definir como un repertorio de elementos históricos, conceptuales y visuales que pertenecen a un grupo social, en este caso refiriéndonos al colectivo *queer* y LGTBIAQ+. También, nos ha surgido una inquietud por la pregunta de cuál es el lugar de estos colectivos disidentes en la sociedad actual y pasada, teniendo en cuenta diferentes alteraciones como la cultura, o el momento histórico y político. Esta es una investigación que comenzamos con el proyecto *Huellas*, en 2018, y que actualmente, mediante este trabajo fin de master, hemos continuado.

Finalmente, los resultados obtenidos en esta investigación han sido satisfactorios, ya que hemos cumplido con los objetivos que nos proponíamos al inicio del trabajo quedando demostrado cómo se han realizado diversos proyectos que indagan en torno al concepto de identidad, género y sexualidad. También hemos contextualizado históricamente los movimientos que nos han precedido para comprobar la habitabilidad del colectivo *queer* y LGTBIAQ+ en nuestra sociedad, al mismo tiempo que hemos demostrado las diferentes formas en las que se materializan y manifiestan las identidades a través del cuerpo y el espacio. Hemos demostrado que los sujetos *queer* tienen sus propias problemáticas específicas relacionadas con la identidad y que estas identidades pueden impregnarse en los espacios hegemónicos que en origen no estaban contruidos para nuestro habitar. A través de numerosos ejemplos hemos expuesto cómo el arte es una proyección de los movimientos sociales y cómo la identidad es el motor que mueve todo lo anterior por su importancia a la hora de comprender las disidencias.

⁷⁰ “El *passing* o pasabilidad es la practica por la cual una persona ocupa una categoría social diferente a la que le ha sido asignada.” García, Nagore, (2017) “Passing” en Platero, Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther, (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2017, p. 324.

Bibliografía

- Aliaga, Juan Vicente (comp.), (2020) *Des/orden moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2020.
- Aliaga, Juan Vicente, (ed.) (2001) *Claude Cahun*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2001.
- Beauvoir, Simone, (1949) *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Berger, Maurice, (comp.) (1999) *Adrian Piper a retrospective*. University of Meriland Baltimore City, New York, DAP Distributed Art Publishers, 1999.
- Butler, Judith, (1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 10ª impresión, Barcelona, Espasa Libros, S.L.U., 2018.
- Cortés, José Miguel, (2004) *Hombres de mármol*. Madrid, Editorial EGALES, S.L., 2004.
- Cortés, José Miguel, (2006) *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona, Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, 2006.
- Cortés, José Miguel, (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2010.
- Cortés, José Miguel, Aliaga, Juan Vicente y Navarrete, Carmen, (ed.) *El sexo de la ciudad*. Valencia, Tirant Humanidades, 2013.
- Cortés, José Miguel, (comp.) (2007) *Bajo los adoquines, la playa*. Barcelona, H. Associació per a les Arts Contemporànies y Eumo Editorial, 2007.
- Debord, Guy, (1999) "Teoría de la deriva" en *Internacional Situacionista vol. 1: La realización del arte*. Madrid, Literatura Gris, 1999.
- Espaliú, Pepe (1992) "Retrato del artista desahuciado." En *El País*, 1 de diciembre de 1992. [En Línea] Disponible en: https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html
- Foucault, Michel, (1976) *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. 2ª edición, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- Garcés, Marina. (2013), *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

- Gloria G. Durán, (2014) "Adrian Piper: por si no se había dado cuenta, soy negra." en VALF [En Línea]. 13 de Marzo de 2014. Disponible en: <http://www.antimuseo.org/textos/VALF/archiv/14mar/piper.html>
- Gómez, Adriana, (2004) "El Género y la pandemia del VIH/SIDA" en *Revista de salud de la mujer*, vol. 2004, núm. 2-3, abril-septiembre, 2004. [En Línea] Disponible en: link.gale.com/apps/doc/A179570870/HRCA?u=anon~9b573e2a&sid=sitemap&xid=9fae3bac
- Guerrero, María Auxiliadora, (2016) *La investigación cualitativa*. Ecuador, INNOVA Research Journal, 1(2), 1-9. [En Línea] Disponible en: <https://doi.org/10.33890/innova.v1.n2.2016.7>
- Halberstam, Jack, (2004) "La mirada transgénerica." en *Lectora: revista de dones i textualitat*. No. 10, 2014, p. 49-70.
- Halberstam, Jack, (2008) *Masculinidad Femenina*. Barcelona-Madrid, Egales S.L., 2008.
- Halberstam, Jack, (2011) *El arte queer del fracaso*. 2ª edición, Madrid, Egales S.L., 2018.
- Haraway, Donna, (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid, Cátedra S.A., 1995.
- Izard, Gabriel, (2005) "Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno." en *Estudios de Asia y África*. Vol. XL, núm. 1, 2005, pp. 89-115.
- Martínez, María Elena, (2014) "Archives, Bodies and Imagination: The Case of Juana Aguilar and Queer Approaches to History, Sexuality and Politics." en *Radical History Review*. No. 120, 2014, pp. 159 -182.
- Miralles, Pepe (2007) *Geografías del morbo Mallorca*, Autoedición, 2007. [En Línea]. Imágenes disponibles en: <https://www.pepemiralles.com/geografias-del-morbo/>
- Muriana, Carmen, (2014) *Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv*. Tesis de licenciatura. España, Departamento de Arte, Universidad Miguel Hernández.
- Norandi, Elina (2008) "Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo" en Platero, Lucas, (coord.) *Lesbianas: discursos y representaciones*. Barcelona, Editorial Melusina, S.L., 2008

- O.R.G.I.A. (2009) "Follarse la ciudad" en *O.R.G.I.A projects*. [En Línea]. Disponible en: <http://www.orgiaprojects.org/follarse-la-ciudad/>
- Park, Peter (2006) "VI. Qué es la investigación-acción participativa. Perspectivas teóricas y metodológicas" en Salazar, María Cristina, (coord.) *La investigación-acción participativa. Inicios y desarrollos*. Madrid, Editorial Popular, 2006.
- Platero, Lucas, (2015) *Por un chato de vino. Historias de travestismo y masculinidad femenina*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2015.
- Platero, Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther, (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Edicions Bellaterra, S.L., 2017.
- Platero, Lucas y Gómez, Emilio, (2007) *Herramientas para combatir el bullying homofóbico*. Madrid, Talasa Ediciones. S.L., 2007.
- Preciado, Paul, (2000) *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., 2016.
- Preciado, Paul, (2004) "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans..." en *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*. No. 54, 2004, pp. 20-27.
- Ruido, María, (2002) *Ana Mendieta*. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, S.A, 1999.
- Salazar, María Cristina, (coord.) *La investigación-acción participativa. Inicios y desarrollos*. Madrid, Editorial Popular, 2006.
- Stryker, Susan, (2008) *Historia de lo trans*. Madrid, Continta me tienes, 2017.
- Trujillo, Gracia, (2008) *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español. (1977-2007)* Madrid, Editorial EGALES, S.L., 2008.
- Valencia, Sayak, (2015) "Del queer al cuir: *ostranénie* geopolítica y epistémica desde el sur glocal" en R. Lanuza, Fernando y M. Carrasco, Raúl, (comp.) *Queer & cuir. Políticas de lo irreal*. México, Universidad autónoma de Querétaro.,2015.
- Vidiella, Judit, (2009). "Escenarios y acciones para una teoría de la performance" en *Zehar*, núm 65, Arteleku, San Sebastián, 2009, pp. 107-116.

Filmografía

- *Abajo la Ley de Peligrosidad*. (1977) Película dirigida por José R. Ahumada, España, [En Línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KjIzCCY_rlI
- *Boys don't cry*. (1999) Película dirigida por Kimberly Peirce, Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures [DVD].
- *Entrevista a Paul B. Preciado, filósofo teoría Queer*, (2018), entrevista, Betevè, Barcelona. [En línea] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc>
- *La chica danesa*. (2015) Película dirigida por Tom Hooper, Estados Unidos, Pretty Pictures [DVD]
- *Mulán*. (1998) Película dirigida por Barry Cook y Tony Bancroft, Estados Unidos, Walt Disney Pictures [DVD]
- *Paris Is Burning*. (1991) Película dirigida por Jennie Livingston, Nueva York, BBC Television [DVD]
- *Shinjuku Boys*. (1995) Película dirigida por Jano Williams y Kim Longinotto, Reino Unido, 20th Century Vixen [DVD]
- *Stonewall*. (2015) Película dirigida por Roland Emmerich, Estados Unidos, Centropolis Entertainment [DVD]
- *The death and Life of Marsha P. Johnson*, (2017) Película dirigida por David France, Grecia, Estados Unidos, Public Square Films [Netflix]
- *The Exiles*. (1961) Película dirigida por Kent MacKenzie, Estados Unidos, Milestone Film & Video [DVD]
- *The L Word*, episodio 1, Pilot (1) (2004) Estados Unidos, Showtime [DVD]
- *Tomboy*. (2011) Película dirigida por Céline Sciamma, Francia, Hold Up Films y Arte France Cinéma [DVD]

Exposiciones

- *Des/orden Moral. Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*, (2020), exposición, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. [En línea] Disponibles en: <https://www.ivam.es/es/noticias/dossier-de-prensa-des-orden-moral-arte-y-sexualidad-en-la-europa-de-entreguerras/>
- *Zanele Muholi*, (2022), exposición, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. [En línea] Imágenes disponibles en: <https://www.ivam.es/en/exposiciones/zanele-muholi/>

Listado de imágenes

Fig. 0 Esquema en relación al concepto <i>pluridentidad</i>	2
Fig. 1 Diego Marchante, <i>D.N.I (Dragking No Identificado)</i> , 2007	17
Fig. 2 Cooper Do-Nuts, (Los Ángeles). Captura de la película <i>The Exiles</i> , 1961. <i>The Exiles</i> . (1961) Película dirigida por Kent MacKenzie, Estados Unidos, Milestone Film & Video [DVD].....	19
Fig. 3 Dewey's (extremo derecho), visto en 1972, era un lugar frecuentado por la gente que salía de los bares y clubes cercanos. (Bibliotecas de la Universidad de Temple)	19
Fig. 4 Los bomberos responden a un incendio en el Hyland Hotel en 1970. A la izquierda está la cafetería Compton's, lugar en el que se vivió el histórico motín <i>queer</i> en 1966.	20
Fig. 5 Stonewall Inn, 1969. Personas reunidas tras los disturbios para celebrar lo ocurrido.....	21
Fig. 6 Fragmento del documental <i>Abajo la ley de peligrosidad</i> , José R. Ahumada, 1977	22
Fig. 7 Tracey Moffatt, <i>Fourth #2</i> , 2001	27
Fig. 8 BajoRufián, <i>Error de impresión (Trasplante)</i> , 2020	28
Fig. 9 Marta Rufián, <i>Márgenes</i> , 2021	29
Fig. 10 Zanele Muholi, <i>Faces and Phases</i> , 2006	30
Fig. 11 Jeanne Mammen, <i>Sie Repräsentiert</i> , 1928	32
Fig. 12 Brasai, <i>Le grosse Claude et son amie, au "Monocle"</i> , 1932	32
Fig. 13 Gerda Gegener, <i>The knight of the rose</i> , 1921	33
Fig. 14 Claude Cahun, <i>S/T (Autoportrait)</i> , 1920	34
Fig. 15 Nan Goldin, <i>Nan and Brian in bed</i> , 1983.....	35
Fig. 16 Duane Michals, <i>The dream of Flowers</i> , 1986.	36
Fig. 17 Pepe Espaliú, <i>Carring</i> , 1992.	38
Fig. 18 Esquema en relación al concepto <i>identidad individual</i>	39
Fig. 19 <i>Trasgresión</i> . Pieza de bronce, 2021	40
Fig. 20 <i>Trasgresión</i> . Pieza de latón, 2021.....	40
Fig. 21 <i>Mulán</i> . (1998) Película dirigida por Barry Cook y Tony Bancroft.....	43
Fig. 22 Del Lagrace Volcano, <i>Jax Revealed</i> , y <i>Jax Back</i> , 1991.....	44
Fig. 23 Kiki Smith, <i>Hard and Soft Bodies</i> , 1992.....	44
Fig. 24 <i>Trasgresión</i> . Plano detalle pieza de bronce, 2021. Vista 1	46
Fig. 25 <i>Trasgresión</i> . Plano detalle pieza de latón, 2021. Vista 1	46
Fig. 26 <i>Trasgresión</i> . Plano detalle pieza de bronce, 2021. Vista 2.....	47
Fig. 27 <i>Trasgresión</i> . Plano detalle pieza de latón, 2021. Vista 2.....	47

Fig. 28 <i>Trasgresión</i> . Plano detalle pieza de latón, 2021. Vista 3	48
Fig. 29 <i>Trasgresión</i> . Plano detalle pieza de bronce y latón hibridadas, 2021	48
Fig. 30 <i>Huellas</i> . Instalación fotográfica, 2018.....	49
Fig. 31 <i>Huellas #1</i> , 2018	49
Fig. 32 Tracey Emin, <i>My Bed</i> , 1998	51
Fig. 33 Felix Gonzalez-Torres, <i>Untitled</i> , 1991	52
Fig. 34 <i>Huellas #2</i> , 2018	53
Fig. 35 <i>Huellas #3</i> , 2018	53
Fig. 36 <i>Huellas #4</i> , 2018	54
Fig. 37 <i>Huellas #5</i> , 2018	54
Fig. 38 <i>Huellas #6</i> , 2018	55
Fig. 39 <i>Huellas #7</i> , 2018	55
Fig. 40 <i>Microciudad</i> . Instalación escultórica, 2020	56
Fig. 41 <i>Microciudad. Pieza 1</i> . Pieza donde se encuentra el <i>ladrillo emocional</i>	56
Fig. 42 Roni Horn, <i>Her, Her, Her and Her</i> , 2000-2003	58
Fig. 43 Cabello/Carceller, <i>Sin Título (Utopía)</i> , 1998	59
Fig. 44 Catherine Opie, <i>Melanie y Sadie Rain</i> de la serie <i>Domestic</i> , 1998.....	60
Fig. 45 Mario Merz, <i>Triplo Igloo</i> , 1984.....	61
Fig. 46 <i>Microciudad. Pieza 2</i>	62
Fig. 47 <i>Microciudad. Pieza 3</i>	62
Fig. 48 <i>Microciudad. Pieza 4</i>	63
Fig. 49 <i>Microciudad. Pieza 5</i>	63
Fig. 50 <i>Microciudad. Pieza 6</i>	64
Fig. 51 <i>Microciudad. Pieza 7</i>	64
Fig. 52 Esquema en relación al concepto <i>identidad colectiva</i>	65
Fig. 53 <i>Trasplante</i> . Imagen de exposición, 2020.....	66
Fig. 54 Ana Mendieta, <i>Untitled (Facial Hair Transplant)</i> , 1972	68
Fig. 55 Marta Rufián (integrante del colectivo BajoRufián).....	70
Fig. 56 María Bajo (integrante del colectivo BajoRufián).....	71
Fig. 57 Fotografía de exposición, 2018	72
Fig. 58 <i>Toni Pérez Trillo</i> , 2021	72
Fig. 59 <i>Boys don't cry</i> . (1999) Película dirigida por Kimberly Peirce.....	74
Fig. 60 Adrian Piper, <i>The Mythic Being</i> , 1972-1981	75
Fig. 61 Teresa Margolles, <i>Jaqueline sobre Centro Lagunero</i> , 2016	76
Fig. 62 Cabello/Carceller, <i>Archivo Drag Modelos</i> , 2007-en proceso	76
Fig. 63 <i>Silvia</i> , 2018	78
Fig. 64 <i>Andy</i> , 2018.....	79

Fig. 65 <i>Juanma</i> , 2018	80
Fig. 66 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022.....	81
Fig. 67 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 2	81
Fig. 68 Miquel Navarro, <i>Ciudad Muralla</i> , 1995-2000	83
Fig. 69 Mona Hatoum, <i>Búnker</i> , 2011	84
Fig. 70 O.R.G.I.A, <i>Follarse la ciudad</i> , 2009-... ..	84
Fig. 71 Pepe Miralles, <i>Escenografías en el parque del oeste</i> , 2004	85
Fig. 72 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 3	87
Fig. 73 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 4	87
Fig. 74 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 5	88
Fig. 75 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 6	89
Fig. 76 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 7	90
Fig. 77 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 8	91
Fig. 78 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 9	92
Fig. 79 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 10	92
Fig. 80 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 11	93
Fig. 81 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 12	93
Fig. 82 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 13	94
Fig. 83 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 14	94
Fig. 84 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 15	95
Fig. 85 <i>La ciudad</i> . Instalación escultórica, 2022. Vista 16	95