Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español

CARMEN NAVARRETE, MARÍA RUIDO y FEFA VILA

> Estamos pasando una página del calendario (no de la historia: la historia no se cuenta por páginas, ni se rige por calendarios), el año 1980 marca el final de una década, y comienza la cuenta atrás —a la una, a las dos, y a las tres...— para el año 2000, frontera del siglo y del milenio.
>
> ¡Qué gozada para todos los tontos del mundo![1]

Contra una historia imposible: de realidades perdidas y huellas recuperadas

> No podemos olvidar "al otro" para hablar solo de nosotras mismas, porque "el otro" sigue decretando lo que somos, lo que debemos ser, lo que hemos de hacer, y lo que no, con nuestros cuerpos y nuestras vidas. Por ello, aunque es una cruz y una verdadera pesadez, constatamos una vez más que el oprimido no puede ignorar —estoicamente, en su presunta cosmópolis ideal— al opresor, ni siquiera para acuñar su propio lenguaje.[2]

Muchos factores hacen que este trabajo sea parcial e inacabado, factores determinados por el mismo proceso de trabajo y por el contexto en que se enmarca el análisis: escasez de recursos, por una parte, y de tiempo, por la otra. Hay que tener en cuenta, además, que estamos hablando de una investigación que pretende cubrir casi cuatro décadas, y de un sujeto de análisis —los feminismos— muy complejo, cuando no contradictorio, en sus expresiones, relaciones e influencias. A eso hay que añadir que nuestra pretensión es interpelar críticamente a la historia, a la "historia oficial", y a sus protagonistas, los "protagonistas oficiales". Súmese el hecho de que en el desa rrollo de la investigación hemos observado que estas tensiones —más o menos estructurales y que pueden oscilar entre cuestiones teóricas, ideológicas y metodológicas— exceden el marco y el objeto de análisis en sí mismas, y nos alcanzan a nosotras, las investigadoras, al ser parte activa de lo que estamos diciendo, y a las personas e instituciones que amparan el proyecto *Desacuerdos*, al ser ellos los gestores y promotores culturales, y también los primeros interlocutores y lectores de estas otras historias que queremos contar ahora, al inicio de este nuevo siglo.

Nos encontramos, pues, con una doble misión: por un lado, documentar, hacer visibles y reflexionar sobre las políticas y las prácticas artístico-culturales feministas, bolleras y *queer* en el Estado español. Por el otro, dado que no es suficiente la recuperación del nombre y las obras de mujeres para hacer una historia crítica del arte y la cultura feminista, se trataría de emprender una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina; es decir, un cambio absoluto de paradigma, una desarticulación de los discursos y las prácticas de la propia historia del arte. En este sentido, por consiguiente, entendemos que el feminismo, en su vertiente tanto política como teórica, establece nuevos códigos y, en este proceso de construcción, va limando los ya establecidos, hasta ahora incuestionados por las lógicas y las voces dominantes.

En definitiva, estamos hablando de un lenguaje radicalmente diferente, que está problematizando esferas diversas y que se erige para hablar con autoridad a sus interlocutores, para producir un debate que desplace el monólogo habitual, por otra parte ni inocente ni casual. Para comprender este nuevo lenguaje son necesarias varias premisas, y una de las principales consiste en desaprender lo aprendido, en ir borrando los propios límites que tradicionalmente nos sustentan y constituyen. Debemos entender de una vez por todas que desde este paradigma revolucionario se nos está pidiendo, no tanto cambiar de chip, como formatear completamente el disco duro.

Tarea nada fácil, pero imprescindible para poder seguir leyendo este texto o cualquier otro producido en las claves de "feminista crítica" e "insistente bollera". Digamos que el aspecto que homogeneiza a las tres autoras de este trabajo como creadoras de significados, nuestros significados, es una simple cuestión de dislexia.

Solo haciendo este esfuerzo se podrá vislumbrar y situar algo de estas intrahistorias de mujeres con las teorías, las políticas y las representaciones. Solo así podremos comprender y, por lo tanto, desentrañar en toda su extensión, y por qué no, contradicción, los tránsitos políticos, culturales y artísticos que se suceden en España desde los años setenta, e incluso antes.

Los avatares políticos: entre los setenta y los ochenta

Desde aproximadamente el comienzo de la década de los setenta, con el nacimiento y la consolidación de los *women's studies*, el feminismo ha alcanzado en algunos países occidentales un espacio importante en el mundo universitario. Habitualmente esta consolidación intelectual, respaldada por una

creciente e influyente producción teórica de carácter crítico, ha ido precedida o acompañada de manifestaciones políticas de profundo carácter revolucionario. Y se ha infiltrado en las prácticas laborales, legislativas, familiares, etc. Por supuesto, esta influencia ha alcanzado también a todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas, abundantemente documentadas para el mundo anglosajón y, en concreto, para el contexto norteamericano.

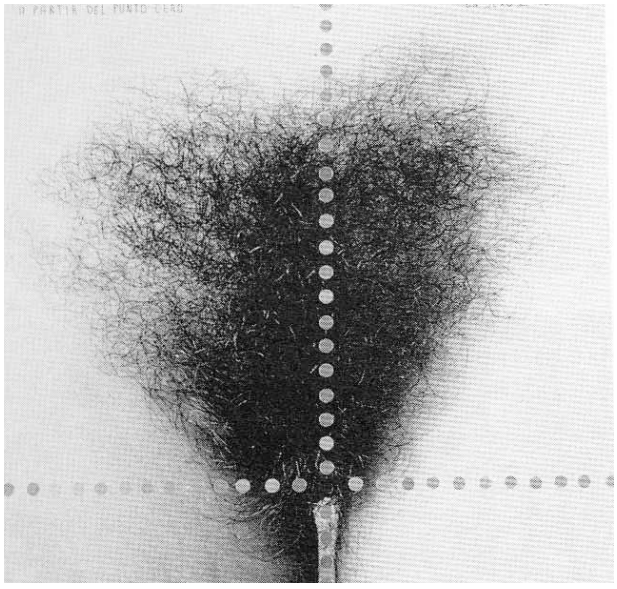
Con una perspectiva histórica de tres décadas, podemos afirmar que esta tradición, profundamente revolucionaria en sus orígenes, se manifiesta de forma diferente en distintos contextos nacionales. Su ideario político, su corpus epistemológico y sus manifestaciones se van diversificando con el paso del tiempo. Este conjunto de tránsitos y señas nos permite confirmar la pertinencia del término en plural *feminismos*, así como la del más recientemente puesto sobre el escenario, y no menos polémico, *posfeminismo*.

Frente a la tradición que podríamos llamar anglosajona, se puede observar en otros países mayoritariamente europeos, especialmente en los escandinavos o en los Países Bajos, que el feminismo se abre un camino nítido dentro de las instituciones, el denominado feminismo de Estado. En el caso español, las feministas que apoyaron "la larga marcha hacia las instituciones", iniciada en España casi al unísono que el proceso de la transición, apenas contaron con el amplio movimiento feminista que se fraguaba en torno a la izquierda, especialmente en el conjunto de partidos minoritarios que nutría la izquierda radical y extraparlamentaria (troskistas, maoístas, anarquistas, comunistas...). Pero además, y paradójicamente, cuando surgió, este feminismo "oficialista" o "institucionalista" —las femócratas— no se presentó como vertebrado y sólido, sino más bien todo lo contrario; manifestaba continuamente su debilidad: de programación, de estrategia y capacidad de negociación, y de influencia sustantiva dentro de las propias instituciones en las que operaba. Muestra de ello es que el Instituto de la Mujer fue creado en 1983 por tan solo un puñado de mujeres militantes del PSOE, y respondía más a un ideario político dominante en los países occidentales europeos y a una tradición socialdemócrata que a una teoría o tensión política feminista dentro de las instituciones que estaban surgiendo en la joven democracia española. Por lo tanto, la peculiaridad del caso español reside en la escasa presencia del movimiento asociativo de mujeres en la fundación y posterior consolidación del Instituto de la Mujer, o de lo que podría mos identificar como feminismo oficialista, que pasa a impregnar horizontalmente las instituciones surgidas con la democracia.

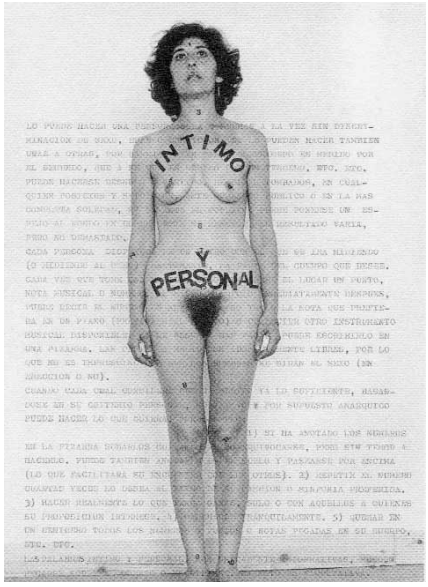
La presente investigación pretende documentar que en países como el Estado español, sometido a una dictadura que se prolonga hasta bien entrada la década de los setenta, el feminismo oficial apareció más tarde que en otros contextos nacionales, y que la situación del país tampoco favoreció la revuelta feminista radical y autónoma que se estaba fraguando a finales de los sesenta y durante la década de los setenta, con su consiguiente explosión de manifestaciones sociales y culturales: artísticas, teóricas, activistas, etc. Pero también queremos mostrar que, a través de manifestaciones esporádicas, clandestinas, mediante continuas fugas y escisiones, el lesbianismo y feminismo español más crítico y radical es conocedor y coetáneo del que surge en otros contextos. Sin embargo, su espacio de expresión y de influencia está doblemente colapsado, por la existencia de un "sistema patriarcal" y por la experiencia atroz de cuarenta años de dictadura, que van a aplazar, ocultar o paralizar brutalmente las expresiones feministas. Este último aspecto no ha sido estudiado ni documentado de forma generalizada, siendo una tarea tan necesaria como difícil que, muy tímidamente, se está intentando abordar hoy día. Tarea difícil por la dispersión o la ausencia de registros, de ahí que las autoras de esta investigación hayamos utilizado las fuentes orales como proceso consustancial de la reconstrucción de la propia memoria e historia que vivieron y crearon sus protagonistas.

Por otra parte, las influencias de la teorías y de las políticas feministas en las prácticas de representación fueron fragmentadas o difusas, o bien interpretadas en una única dirección, es decir, ignorando aquellos aspectos que interpelan la identidad sexual y genérica preestablecidas, como ocurre para buena parte de las acciones o performances que realiza Esther Ferrer en los sesenta y setenta con Zaj, pero no por ello son expresiones carentes de significación, de situación y de circuito.

> Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo; pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa sin reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en un medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos. [...] En aquel ambiente yo hacía mi trabajo y estudiaba mucho, pero lucha feminista de grupo no había, y yo me pasaba el día con hombres, con artistas que eran mis amigos. [...] En Francia, a diferencia de lo que pasaba en España, el movimiento feminista empezó a tomar fuerza sobre todo después de mayo del 68, y se inició una lucha feminista real que se manifestó en la calle, en escritos, en revistas e incluso dentro de los partidos.[3]



Esther Ferrer, *A partir del punto O, sexo Zaj*, serie "El libro del sexo", 1983.



Esther Ferrer, *Íntimo y personal*, 1987.

Estos aspectos se activaban y operaban en un contexto de protesta pública, manifiestamente callejera y urbana (protestas, saltos, pintadas, boletines, revistas, carteles…) o bien clandestina, a través de la discusión y celebración de encuentros furtivos, bolleros, de escritoras, de pensadoras… alejados del circuito establecido para y por el arte oficial (dentro del régimen), al igual que también quedaban fuera, por "inadecuados", del circuito que iban articulando sus colegas masculinos.

Por lo tanto no es de extrañar que, por ejemplo, si revisitamos o reconstruimos una cartelera de temática marica y lesbiana en torno a los años de la transición, nos encontremos con filmes realizados por hombres: *Mi querida señorita*, Jaime de Armiñán (1971); *Los placeres ocultos*, Eloy de la Iglesia (1976); *Me siento extraña*, Enrique Martí Maqueda (1977); *El diputado*, Eloy de la Iglesia (1978); *Ocaña, retrato intermitente*, Ventura Pons (1978); *Un hombre llamado Flor de Otoño*, Pedro Olea (1978). Estos podrían ser sus compañeros de habitación en algún caso, de partido, de universidad o de bar, en otros; pero nunca de mirada, y mucho menos compañeros que iban a compartir y a tener las mismas posibilidades y recursos para crear. Las alianzas, una vez más, quedaban rotas por la escisión insalvable, al menos en ese momento, entre lo público y lo privado, entre lo masculino y lo femenino, entre naturaleza y cultura, entre lo invisible y lo visible. Las alianzas quedaban rotas, y las pocas posibilidades de negociación, dentro y fuera del circuito oficial, son muestras claras de las dificultades que tenía un movimiento feminista que cohabitaba con una izquierda española compleja, y a menudo sectaria. Un movimiento feminista que nunca logró alcanzar el grado de autonomía y radicalidad con el que se articuló en otros lugares.

Por otra parte, bolleras, maricones y transexuales se unirán durante la década de los setenta en frentes radicales oponiéndose activamente al régimen; sin embargo, los sujetos visibles serán ellos, a través de sus creaciones y acciones, y a través de las reacciones ante las represiones y vejaciones que ostensiblemente sufren —aunque la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) actúa como aparato represor hacia toda manifestación sexual disidente, el blanco principal van a ser los maricones—. El documental histórico *Sentenciados sin juicio*, de Eliseo Blay (2002), se detiene en el período comprendido entre 1970 y 1979, cuando en España se abrieron 3.600 expedientes policiales por homosexualidad, predominantemente masculina. En este sentido, una de las reflexiones que recorre esta época hasta los años noventa y que va a documentar el movimiento de gays y lesbianas va a ser el artículo de Ricardo Llamas y Fefa Vila "Spain: Passion for Life", publicado en 1997.[4]

Franco murió en 1975, pero hemos tenido que esperar a la década de los noventa para documentar y adentrarnos tímidamente en esa intrahistoria y representación feminista y lesbiana que habitaba, creaba y contestaba activamente en la décadas de los sesenta, setenta e incluso ochenta, ocupando espacios extremadamente periféricos o fronterizos desde

los que se iban abriendo fisuras y caminos, y emitiendo señales de contagio a través de un proceso personal y colectivo que ya no tendría vuelta atrás.[5] ¿Victoria? Más ínfima que pírrica, señalamos algunas cuando observamos que todavía hoy las políticas de género y la tan para-todo-usada "perspectiva de género" alimentan discursos vacíos, instrumentalizados desde las instituciones, que insisten en ahondar en el carácter legislativo, que, aunque pudiese abrir o impulsar un debate social, a menudo mina caminos que ya se transitaban con cierta libertad, devolviéndonos a la arena una vez más como víctimas asistidas y subvencionadas. Lo que parece demostrar esta vía es la falta de imaginación y de recursos sociales efectivos que posibiliten la creación de comunidades activas y ciudadanías plurales con capacidad de propuesta y, sobre todo, de llevar adelante cambios colectivos profundos que afecten a los principales órdenes de nuestras vidas. Para las más optimistas, será una victoria pírrica… En definitiva, es una victoria:

> No estoy muy de acuerdo con eso que has dicho de que los pactos de la Moncloa determinaran que el feminismo no pudiera crecer o evolucionar libremente. Al revés, creo que pasamos a tratar otros temas. Si miras los documentos de antes de morir Franco, eran muy troskistas. […] Muchas de las propuestas que venían de las asociaciones de mujeres, respecto al aborto, respecto al divorcio, y que no eran las suyas, les olían a cuerno quemado. Todo el debate de la sexualidad, que es muy fuerte en los ochenta, los partidos ni lo controlan, ni lo profesan, ni nada. Lo que pienso es que ha habido una descalificación del movimiento feminista, que no atribuyo exclusivamente al gobierno de la etapa de los ochenta, al gobierno del PSOE, aunque sí ha tenido mucho que ver. […] La política de las subvenciones, que no hemos analizado exhaustivamente, ha tenido mucho que ver con la atomización del movimiento feminista. La política oficial durante muchos años ha sido fundamentalmente en términos económicos.[6]

Diferentes estudios sitúan el arranque del movimiento feminista en España en la década que va de 1965 a 1975. En esta etapa, denominada por los historiadores tardofranquismo, las mujeres —aún en mayor medida— sufren la dictadura autoritaria, patriarcal y conservadora que conocemos, pero comienzan a experimentar los cambios que se producen como efecto de un desarrollismo acelerado. Esto les permitió mejorar algo su papel en la esfera de la producción, venciendo resistencias familiares y sociales. Para el régimen significó una solución barata y relativamente fácil de gestionar socialmente. Se trataba de cubrir los puestos de trabajo que esta oleada desarrollista demandaba. Así se promulgó en el año 1961 la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo. Podríamos trazar así los orígenes del movimiento llamado de liberación, el acceso para las mujeres al trabajo remunerado y la lucha por sus reivindicaciones (paros y huelgas en las fábricas).

Sin embargo esta genealogía está cruzada por múltiples historias, como el acceso aún muy limitado a la educación, o las vinculaciones del Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) con el PCE y el PSUC, y los diversos problemas que estos partidos tenían respecto a la organización de las mujeres. El hecho es que en Cataluña el MDM desaparece en 1969, iniciándose un largo camino, y con ello una atomización de grupos, que serán la seña de identidad del movimiento en años posteriores: militantes o no de partidos y organizaciones políticas autónomas de autoconciencia, debatiendo y luchando por los problemas de base que les afectaban como mujeres —como el aborto, el divorcio, la violencia, los anticonceptivos, las discriminaciones laborales, profesionales, legales y sexuales, etc.—, y algunas, además, con doble militancia, luchando junto a sus compañeros contra la dictadura, por la amnistía de los presos y presas políticas, por los derechos políticos, contra la censura, etc. Más tarde, a finales de los sesenta o principios de los setenta, este movimiento tuvo una presencia muy fuerte en las revueltas de estudiantes, interinos y PNN, como comenta Montse Galcerán, militante del PCE durante esa época:

> Me licencié en el 1968 en Barcelona, desde el 1966 participé en el Sindicato de Estudiantes de Barcelona con la famosa Capuchinada […], después me marché a Alemania […], me tropecé con los restos del 68, con todas las movidas que había habido, no solo en París, sino también en Alemania. Era un movimiento completamente distinto del nuestro. Aquí se trataba de un movimiento que inmediatamente se politizaba, porque en cuanto hacías una asamblea, salías a la calle en manifestación… y la represión era muy grande; en cambio allí, el movimiento entraba más en la cotidianidad de las gentes, de ocupar espacios, de hacer debates, de ocupar la universidad. […] Me mandaron a enseñanza y allí formamos un grupo de profesores interinos que organizó las primeras huelgas de institutos de Madrid. […] Hicimos una huelga en 1970 o 1971, fue una de las primeras, a raíz de la cual hubo cuatro mujeres despedidas; eso tuvo como consecuencia un auge del movimiento de interinos. […] Seguí en el instituto hasta 1975, y pasé a la universidad. Allí me integré en el movimiento de *penenes*, que era también muy potente. A diferencia del movimiento de enseñanza media, el de *penenes* era mucho más caciquil: así como el primero era más asam-

> bleario, con gran concurrencia de gente para discutir temas, el de *penenes* era más personalizado, básicamente liderado por varones; era un movimiento menos de base.[7]

Desde principios de 1975, después de las I Jornadas por la Liberación de la Mujer celebradas en Madrid como réplica a las posturas oficiales representadas por la Sección Femenina en el Año Internacional de la Mujer, y de la celebración en el 1976 de las I Jornades Catalanes de la Dona, a las que asistieron unas cinco mil personas —en su mayoría mujeres—, los grupos y asociaciones de mujeres se multiplicaron y se entró en los años más creativos y activos del movimiento feminista. Destacables, también, las II Jornadas Estatales de la Mujer, celebradas en Granada en 1979, y las primeras Jornadas Lesbianas, este mismo año. Si las anteriores fueron claves para conferir visibilidad y se convirtieron en importantes foros de debate y reflexión, además de otorgar solidez al movimiento feminista, las de Granada, también multitudinarias, ofrecieron nuevos enfoques —feminismo de la diferencia y de la igualdad, debate en torno a la pornografía— y marcaron una nueva etapa para el movimiento. Para algunas participantes y analistas, sin embargo, iniciaron el declive del feminismo organizado. Sin lugar a dudas, pasando ya a la década de los ochenta, el amplio frente feminista, sin la necesidad de la cohesión —aparente— que exigía la lucha por las libertades básicas y contra la dictadura, se va fragmentando lentamente. Más que el declive, supuso la reformulación de la política feminista sobre bases más plurales y diversas: diferentes ideologías, diferentes intereses de clase, diferentes identidades sexuales empezaban a colisionar en un espacio cada vez más fragmentado por experiencias y deseos diversos. Era el anuncio de lo que años más tarde sería la existencia de un amplio frente de intereses políticos y de realidades a menudo encontradas que reclamaban un protagonismo y una autoridad propias.

Nuevos enfoques, sin lugar a dudas muy creativos para el momento, ya que las estrategias de lucha y visibilización del movimiento feminista fueron realmente novedosas para una izquierda bastante anclada en métodos más tradicionales y en discursos dirigistas. Fue importante, fundamentalmente por lo que supone en las luchas políticas y en el ideario de la izquierda, la formación de nuevos sujetos políticos que ya estaban siendo teorizados desde el posmodernismo y el posestructuralismo, aún lo suficientemente marginales para formar parte tan solo de los debates en círculos reducidos. Esta peculiaridad permitió explorar diferentes formas de acción que dieron como resultado el desarrollo de tácticas y estrategias diversas. En todas se pretendía adecuar el principio de que lo personal es político, intentando llamar la atención y consiguiendo el apoyo de amplios sectores sociales.

En su apelación a los métodos tradicionales, las feministas recurrieron a la difusión de sus ideas por medio de publicaciones: el temprano *Los derechos laborales de la mujer*, de Lidia Falcón en 1962, el libro colectivo publicado en 1967 *La mujer en España*;[8] la creación de la primera editorial feminista, *LaSal*, que comienza su andadura con *La bolchevique enamorada* de Alexandra Kollontai en 1978; las revistas *Vindicación feminista* (desde 1976), *Poder y libertad* (desde 1979), *Dones en lluita* (desde 1981) así como de numerosos panfletos, documentos y carteles. También convocaron marchas y manifestaciones en respuesta a hechos puntuales o en el marco de grandes campañas como la del aborto, y emprendieron acciones de choque, útiles para proyectar esa nueva imagen que el movimiento pretendía. En relación con estos actos, nos gustaría apuntar su creatividad al introducir como formas de lucha callejera el *happening*, la performance y otros modelos de acción que posiblemente en su momento no se podían concebir desde esta perspectiva más artística. Lo que sí podemos constatar es la novedad que planteaban por su radicalidad y/o por su carácter lúdico, festivo y desinhibido. Sería interesante, asimismo, realizar un estudio de los eslóganes o pintadas en la calle, que confirieron una gran visibilidad al movimiento, aunque su relación con los medios siempre fue difícil.

Este modelo relacional se tradujo en estructuras alternativas como comunas de mujeres, cooperativas, bares, clínicas, librerías, etc., creando una verdadera red con la que se pretendía no solo cubrir ciertos servicios para mujeres, sino una transformación radical de la sociedad.

El feminismo creaba un sujeto mujer a través de prácticas discursivas libertarias y utópicas definidas como antiautoritarias, antipatriarcales, interclasistas, anticapitalistas e internacionalistas.[9] La renovación actual de la historia, especialmente en sus aspectos políticos, está poniendo de manifiesto que no se han reflejado las experiencias específicas de las mujeres en relación con el poder, y desde luego faltan conceptualizaciones que las expliquen. La evolución de la historiografía hacia enfoques y objetos de estudio múltiples y la recuperación de lo político en la historia económica y social desde nuevas concepciones sobre el poder, cercanas a Foucault, vienen ahora a coincidir con los interrogantes planteados por el pensamiento feminista desde sus inicios sobre lo político del género. No es el momento de hacer un análisis en rigor del tema, pero consideramos importante esta cuestión porque explica muchos de los debates y reflexiones feministas, tanto desde la producción teórica —igualdad/diferencia, modernidad/posmodernidad, construcción social del género/sexo, dife-

Revista *Vindicación Feminista*, n.º 29, diciembre de 1979.

Asamblea de Mujeres de Euskadi, Bilbao, finales de los años setenta.

rencia sexual—, como desde las prácticas políticas y sociales del movimiento feminista: desde el debate sobre la doble militancia y, por tanto, las difíciles relaciones con los partidos políticos y los grupos autónomos, a la no menos difícil relación con las diferentes instituciones del feminismo, tanto en la universidad como en organismos gubernamentales.

Este sujeto, el sujeto "mujer" del feminismo liberal, para el caso español influenciado en parte por el feminismo socialista, inspiró las primeras leyes antidiscriminatorias de la democracia. Pero con esto no estamos afirmando que haya participado activamente en este proceso, y tampoco que se pronunciase en una única dirección; más bien ocurría todo lo contrario. Cabe destacar a un amplio sector de feministas que, desde Madrid, impulsó un movimiento que pedía activamente el voto contra la Constitución en el referéndum de diciembre de 1976 por considerarla machista y patriarcal:

> Lo que se peleó en la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas del Estado español era el hacer un análisis desde el punto de vista feminista del proyecto de Constitución, señalando las críticas, las insuficiencias y lo que representaba. Es más, tengo todavía guardado un recorte del periódico *Mundo Diario* de Barcelona en el que, ante la presión del movimiento feminista por haber dejado en el cajón del olvido el tema del aborto en la elaboración de la Constitución, Jordi Solé Tura, entonces padre de la Constitución por el PSUC, tuvo que justificarse. Fue una crítica muy severa al texto constitucional, pero la Coordinadora no tomó ninguna opción de voto. No podía tomarla porque había una diversidad tremenda. Sin embargo, en Madrid, se hizo un acto contra la Constitución.[10]

En 1978 se produce la derogación del artículo 416 del Código Civil, que condenaba el adulterio femenino, y se regula el uso de los anticonceptivos; la ley del divorcio fue aprobada en 1981. La ley del aborto sigue siendo una asignatura pendiente, así como todos aquellos aspectos que posibiliten conformar e informar en libertad los cuerpos y las vidas de lesbianas, maricas, transexuales, prostitutas, transgéneros, intersexuales, etc.

En cuanto a la institucionalización, y siguiendo a Foucault, no tiene otra función que encubrir y legitimar como público lo que en realidad responde a otros intereses, partidistas y/o individuales. Y lo que es más importante, opera como mecanismo de sustitución: se transforman estos intereses de grupo en intereses o necesidades de las instituciones. También se refuerzan los procesos sociales encaminados hacia la individualización, el confinamiento, el desarraigo y la expropiación absoluta de la experiencia, como experiencia colectiva. Estas, entre otras causas —como la desconexión entre prácticas y teorías, entre el feminismo académico y el de la calle, entre los diferentes grupos y su nula participación en el proceso— van a marcar una etapa de crisis en el movimiento feminista hacia mediados de los ochenta.

> Institucionalizar, algo se tenía que institucionalizar; lo que pasa es que la parte que se asumió, se asumió muy mal. Y ahí la culpa la tienen los partidos de la izquierda parlamentaria. [...] Los servi-

> cios de *planning* se montaron desde el movimiento feminista; eran centros de información sobre el aborto, la planificación familiar... se montó como un servicio. Ahora que cualquier grupo tiene una ayuda pequeñita es difícil pensar que hubo una época en que estas cosas las hacíamos con nuestro dinero. Era un esfuerzo muy grande. Evidentemente se quería trabajar de otro modo, que los recursos públicos revirtieran en esto. Era una reivindicación. Pero cuando fue asumido por recursos públicos, durante un tiempo se pensó que la experiencia, el saber de las mujeres, había sido eliminado. [...] Cuando se institucionaliza deja de asumirse de forma colectiva. [...] Aunque a mí el tema de la profesionalización de la teoría absoluta asumida por las universidades me preocupa más que las instituciones. Lo de las instituciones está más claro, se ve, se sabe cuál es el espacio institucional y cómo competir contra él en desigualdad de condiciones; [sin embargo, el espacio universitario] llega un momento que se cierra en sí mismo. Por la misma necesidad de producir, los propios estudios no están ligados a una práctica de transformación.[11]

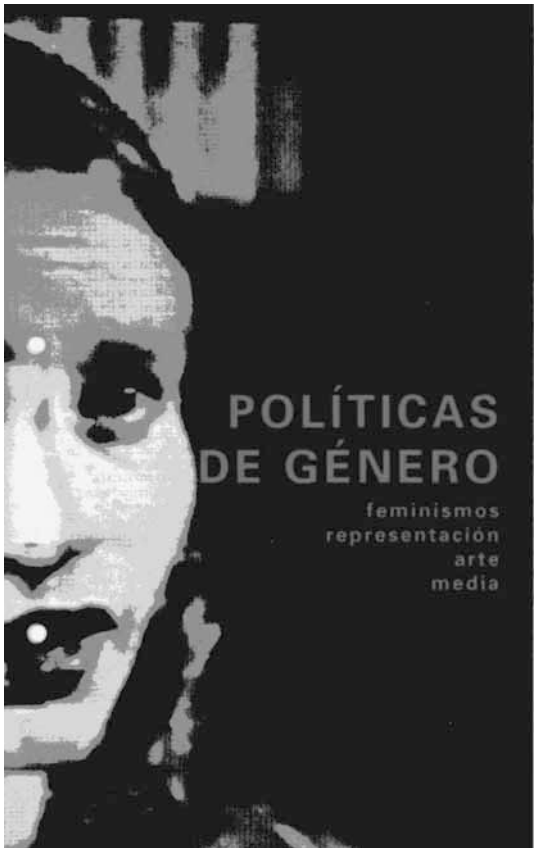
Por lo que respecta a las relaciones entre femócratas y feministas, durante los años ochenta, noventa, e incluso ahora, han sido distantes y problemáticas, y raramente de estrecha cooperación y entendimiento. Como consecuencia, han perdido la iniciativa en materias que constituían reivindicaciones básicas para el ideario feminista. También dentro del propio movimiento feminista van surgiendo escisiones, a la vez teóricas y políticas. Frente a la unidad inicial, unidad que se fraguó apasionadamente como resistencia y lucha antifranquista y bajo la influencia dominante del feminismo socialista, una vez pasado el período de transición, el movimiento feminista, aunque unido en las principales reivindicaciones —divorcio, anticoncepción, aborto, violencia—, se va atomizando en diferentes posiciones, que describen y representan la realidad de la diferencia sexual en nuevos lenguajes. En este sentido, ha facilitado la pervivencia y el legado de un pensamiento vivo y de unas prácticas políticas críticas que emergen, cambiando de forma y en contextos diferentes, generación tras generación.

> No creo que la gente piense que está todo conseguido, pero sí creo que las personas han olvidado que hay cosas que se han conseguido porque se ha luchado. [...] Como el tema de la violencia contra las mujeres: no lo han sacado a la arena los medios de comunicación, sino que fue una lucha histórica de los movimientos feministas de los setenta. [...] Por un lado se ha perdido la historia, y es importante recuperarla, pero por otro ha quedado un germen; la actitud de las mujeres españolas en torno a la violencia no sería igual si no hubiera habido un movimiento feminista.[12]

Para el feminismo español, la transición marcará la polémica de la doble militancia y el análisis de hasta qué punto los partidos tradicionales asumían las reivindicaciones de las mujeres, y por tanto de la autonomía. Se recogía, igual que en otras esferas occidentales, el debate entre capitalismo y patriarcado, y se iban demarcando dos posturas: la de un feminismo socialista y la de un feminismo radical, que en el ámbito anglosajón tenían referentes en autoras como Sheila Rowbotham y Shulamit Firestone,[13] respectivamente, y que en España ya surge en las I Jornadas por la Liberación de la Mujer celebradas en Madrid en noviembre de 1975, como ya hemos apuntado en párrafos anteriores. Pero las diferencias entre un feminismo socialista y otro radical o autónomo van a acentuarse originando un importante debate teórico —feminismo de la igualdad *versus* feminismo de la diferencia— que surgió en las Jornadas Feministas de Granada en 1979 y se retomó en Barcelona en 1980 en las Jornades del Patriarcat y en los Encuentros Feministas Independientes. Esta polémica igualdad/diferencia se expone ya en las ponencias presentadas en estas jornadas y en diversas publicaciones de la época, revistas independientes del propio movimiento feminista, pero también en la revista *El Viejo Topo*,[14] con artículos de Genoveva Rojo, Empar Pineda, Vicent Marqués y de dos de las principales representantes en España del feminismo ilustrado y de la igualdad, las filósofas Amelia Valcárcel y Celia Amorós,[15] entre otras.

Otro de los grandes debates de la época surgió en torno al origen de la familia y la configuración de la "naturaleza femenina", en revisión de los postulados economicistas, antropológicos y biologicistas; la editorial Anthropos publica cuestiones sobre este tema a inicios de los ochenta. En el terreno de las lecturas noandrocéntricas del saber, cabe destacar *La "otra" política de Aristóteles*[16], de Amparo Moreno (1988), donde se analiza el arquetipo viril y machista que subyace en la obra de este clásico y su tradición en el pensamiento occidental. Esta autora analiza también el nacimiento del movimiento feminista en *Mujeres en lucha: el movimiento feminista en España* (1977),[17] libro que se presenta intencionadamente como uno de los primeros apuntes para empezar a rehacer una historia feminista, que en palabras de la propia escritora en el momento de publicar el libro, es una historia "hasta ahora silenciada e ignorada".

En torno al feminismo de la igualdad, y formando parte del seminario *Feminismo e ilustración* promovido por Celia Amorós, se van aglutinado toda una serie de investigadoras, principalmente filósofas: Amelia Valcárcel, Alicia Puleo, Rosa Cobo, Cristina Molina,



Cartel de *Políticas de género*, exposición en el Institut de la Dona/Filmoteca de Valencia, 1993.

Luisa Posada, Neus Campillo, Ana de Miguel. Celia Amorós será la primera directora del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.[18]

Dentro de los feminismos de la diferencia, un texto básico e inicial en España es *Sobre diosas, amazonas y vestales,* de Victoria Sendón (1981), línea que continúa con su posterior libro *Más allá de Itaca*[19] (1988). Siguiendo esta tradición encontramos a la historiadora Milagros Rivera Garretas y a Fina Birulés, que agrupa a diferentes investigadoras —Rosa Rius, Mercè Otero, Carmen Revilla…— en el seminario *Filosofía y género* de la Universidad de Barcelona.[20] Carmen Elejabeitia,[21] representa un esfuerzo de síntesis entre las tendencias de la igualdad y la diferencia.

Si en los años setenta el debate se inició con la relectura crítica del marxismo y el psicoanálisis, para posteriormente repensar y reciclar, principalmente desde el feminismo de la diferencia, las aportaciones nietzscheanas y posestructuralistas, a finales de los ochenta el debate empezó a girar en torno a modernidad/posmodernidad. Victoria Sendón, Estrella de Diego y Rosa María Magda[22] serán algunas de las autoras que aborden estos temas.

Tránsitos *queer*

La sexualidad comporta varias incoherencias en cada persona, y esta característica es uno de sus rasgos más positivos. *Queer*[23] es una manera de apartarse de ideas fijas acerca de la identidad sexual, como la "heterosexualidad", la "homosexualidad" o la "bisexualidad". *Queer* subvierte, retuerce el pensamiento categórico simple sobre la sexualidad y la identidad. De esta manera, *queer* se convierte en un proceso a través del cual lo habitual se vuelve extraño, raro.

La identidad ha jugado un papel fundamental en la formación de los movimientos sociales contemporáneos, sobre todo en los movimientos feministas y en los de lucha contra el racismo. Para poder ser, estos movimientos, al igual que otros "nuevos movimientos sociales" como, por ejemplo, el de la comunidad LGTTB (lesbiana, gay, transexual, transgenérica y bisexual), tuvieron que partir de una recuperación positiva de la diferencia que a nivel social se les ha atribuido y por la cual han sido objeto de exclusión, con el fin de reconstruir las imágenes negativas con que se había cargado su diferencia. Esta también fue la manera de encontrarse con otros y establecer redes, construir el "nosotras/os", identificarse como perteneciente a un grupo con el que se comparte la opresión y la exclusión. Estas cuestiones permitieron la constitución y el desarrollo de estos movimientos: había cosas comunes que les unían. En el contexto español, además, les unía la lucha en y desde la izquierda contra el régimen franquista, de ahí que en la década de los setenta lesbianas, gays y transexuales aparecen juntos en frentes y en sintonía con la década, se autodefinían como revolucionarios y de liberación sexual: de esta manera el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MEHL) que se había organizado a principios de los setenta en Barcelona, a finales de 1975 y en línea con la evolución ideológica de los movimientos sociales en esta década pasa a llamarse Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC),[24] en Bilbao se forma Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua (EHGAM) que forma parte de la Coordinadora de Marginados.[25] En 1977 se forma en Madrid el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), surge del ámbito libertario y pronto se le unen más grupos de tendencia radical y su actividad política comienza desarrollando diversas acciones contra la LPRS.

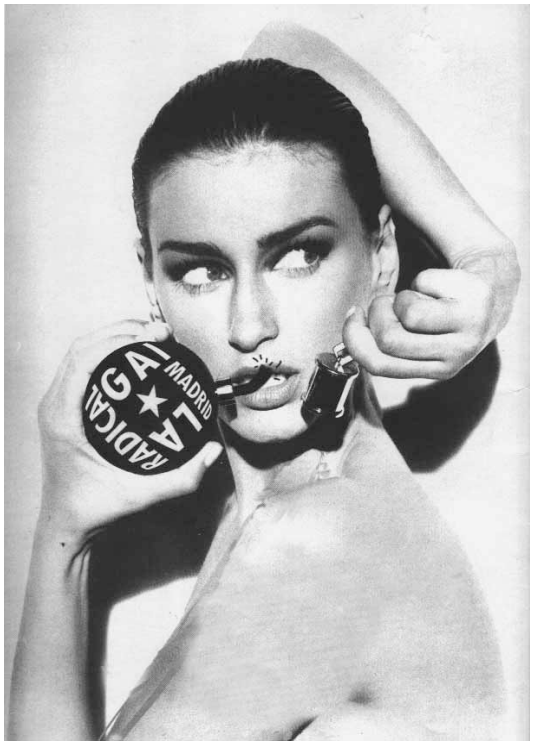
Ahora bien, el tema de la identidad es mucho más complejo. Por ello, la discusión acerca de la identidad y de lo que esta representa ha ido adquiriendo peso dentro de la teoría social y de la teoría feminista, y, más recientemente, juega un papel protagonista

en la teoría *queer* y en los discursos sobre la representación.

Hoy día, cuando nos topamos con posiciones que cuestionan las ideologías conocidas y sus lógicas tradicionales, nos encontramos también con una reconceptualización del sujeto. Para Foucault, la identidad no es más que el sistema de regulación y control de las subjetividades, de manera que los individuos respondan a los patrones de poder preestablecidos. Cuando yo digo: soy mujer, soy bollo, soy valenciana, soy artista… ¿a qué sistemas de representación de mí misma estoy apelando? ¿Qué mecanismos de inteligibilidad estoy poniendo en marcha?

El sistema de construcción binario hombre/mujer, homo/hetero, blanca/negra, etc. ha operado en detrimento de la posibilidad de opción de las personas, en detrimento de la necesidad de búsqueda y construcción de subjetividades distintas, múltiples. Ha sido una camisa de fuerza para la expresión mayúscula y el respeto a las múltiples existencias, en tanto que solo acepta y permite determinadas identidades, prefijadas por el sistema. Digámoslo así: las diferencias pugnan por salir en un sistema que no las acepta, ni siquiera reconoce su existencia. La socialización y el proceso idílico de constitución de las identidades de género, raza, etnia, etc. se convertirán en un verdadero ejercicio de represión, regulación y sujeción de los sujetos. Como señala Teresa de Lauretis "es sujeto en los dos sentidos del término: sujeto a las restricciones sociales y, no obstante, sujeto en el sentido activo de hacedor y usuario de la cultura, empeñado en la autodefinición y la autodeterminación. […] La conciencia no es el resultado, sino la condición de un proceso. La conciencia de sí, tanto como la conciencia de clase, de raza (por ejemplo, mi conciencia de ser blanca), es una configuración particular de la subjetividad, o de los límites de la subjetividad, que se produce en el punto de intersección entre significado y experiencia".[26] Habría entonces que llegar a la conclusión de que la identidad nunca será el fin, sino el principio de la autoconciencia. Apelar a identidades prefiguradas, señalizadas, polarizadas, no haría nada más que contribuir a perpetuar la lógica de opresión y dominación imperante.

Ejercitando la memoria, y más aún si interpelamos la conciencia de experiencias propias, seguramente descubriríamos que la identidad de los grupos subordinados y excluidos nunca ha sido autodefinida, y mucho menos se asemeja a la idea que tiene "el poder" acerca de lo que son o dejan de ser tales grupos. En este sentido, una "mujer" no sería tanto lo que es en sí misma sino un arquetipo fijado por los hombres, al igual que los "LGTTB" no son tanto LGTTB como lo que los discursos normativos heterocentrados y homófobos dicen sobre ellos, o los "negros" no son negros, sino sobre todo lo que los



La Radical Gai, *De un plumazo*, n.º 5, 1996.

blancos han dicho que son o deben ser las personas negras. Así, Françoise Collin nos recuerda:

> El sujeto es presa de otro, está alterado y por eso mismo es por siempre inadecuado respecto de sí mismo. El procedimiento de dominación consiste en sustraerse a esta alteración, instituyendo al otro en lugar del objeto y sustituyendo al diálogo con el otro por un discurso sobre el otro. […] Los hombres, en lugar de ponerse a la escucha de lo que dice y hace una mujer, han querido decir secularmente lo que es una mujer, lo que son las mujeres, asignándoles, a la vez una definición y un lugar, como si eternos destinadores de la palabra no pudieran volverse sus destinatarios. […] Paradójicamente, esta incapacidad y este rechazo a oír lo que no está ya preoído puede afectar también a aquellas o aquellos que se erigen en portavoces de un grupo minorizado, ya que todo "representante" se hace una idea limitativa de lo que representa.[27]

Con esto, sin embargo, no estamos descartando la posibilidad de construir identidades más allá de estos sistemas de opresión identitarios y binarios. Más bien queremos subrayar, coincidiendo con la teoría *queer*, que no sería posible la existencia de un sujeto que no sabe, al menos temporalmente, lo que

es o lo que no es (o quizá, mejor, en lo que está o en lo que anda). Lo que estamos tratando de afirmar desde una posición *queer* es la necesidad de evaluar la política de la identidad como restrictiva.

> Hay un declive fruto de la crisis de un sujeto político monolítico: el sujeto mujer, que es el sujeto político del feminismo clásico. Y en estos tránsitos, ya a finales de los ochenta, surgen multiidentidades que ya no solo afectan a grupos; o sea, que una misma persona, de repente, se ve atravesada por muchos discursos... Eso es producto, por una parte, de nuevas lecturas, de nuevas teorías... pero también de nuestras propias realidades y nuestras propias vivencias.[29]

En 1970 la poeta, militante y ensayista Monique Wittig participa en la creación del primer grupo de lesbianas en Francia, Les Gouines Rouges (Las bolleras rojas). En su ensayo más radical, *La pensée straight* (1980),[28] Wittig subvierte la tradición del feminismo heterosexista y acuña la expresión que pasará a la historia de la militancia bollera en el mundo entero: "las lesbianas no son mujeres". Muestra que "la mujer" es una construcción o categoría política que surge en el marco de un discurso heterocentrado. El pensamiento de Wittig pasará años más tarde a ser uno de los pilares fundamentales de la teoría *queer*.

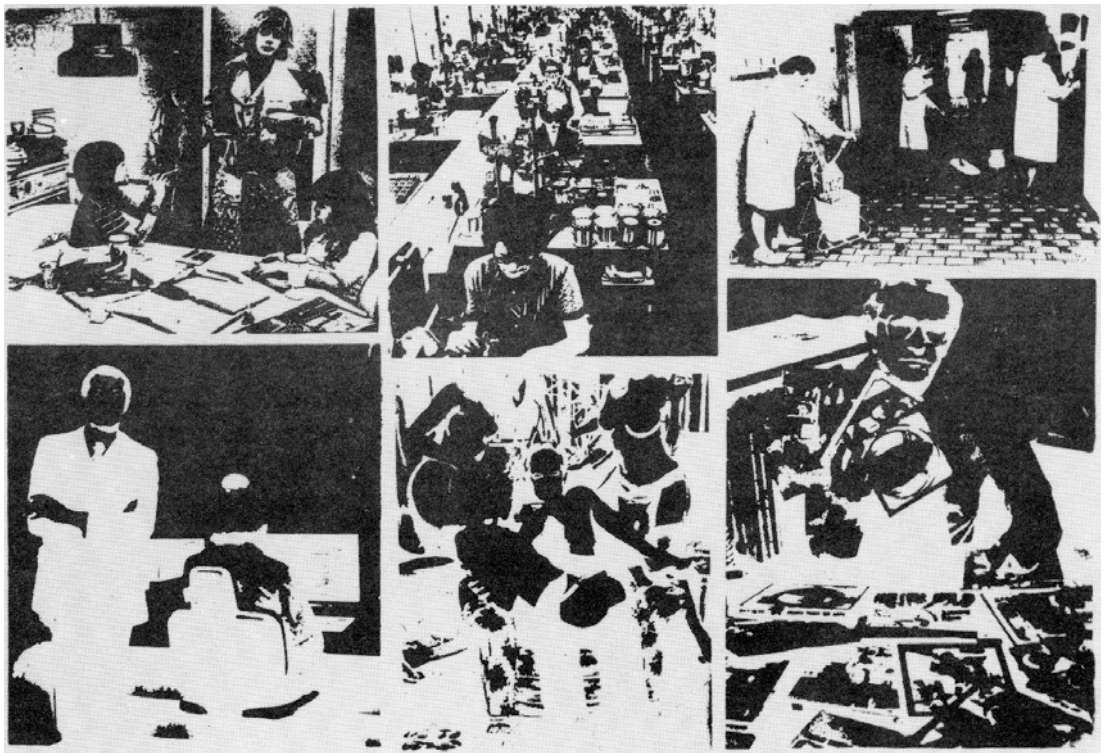
En Estados Unidos, país donde vivió y produjo sus principales trabajos, Wittig tuvo un enorme peso en la formación del lesbianismo radical. Sin embargo en Francia y en el Estado español su influencia fue más bien irrelevante, aunque sí dejó una huella importante en los primeros debates de los años ochenta, especialmente desde el Grupo de Amazonas de Barcelona, liderado por la activista Gretel, recientemente fallecida, al igual que Wittig. Su pensamiento también se dio a conocer a través de grupos de lesbianas más autónomos, como el Grupo de Lesbianas Feministas de Bizkaia, formado en 1982, que publicó traducciones parciales de su obra en *Sorginak*, la revista que editaron hasta bien entrada la década de los noventa. En cambio en *Nosotras que nos queremos tanto*, la revista del Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid, una plataforma desde donde se difundirán los principales debates en torno a las políticas sexuales lesbianas, apenas si hay una referencia a esta autora.

Tendremos que esperar hasta la década de los noventa, con la proliferación de grupos activistas *queer*, para que el pensamiento de esta autora pase a formar parte de los debates y los idearios políticos. En el Estado español serán el grupo LSD y La Radical Gai los que introduzcan por primera vez, en 1992-1993, un debate activista y teórico *queer*, no solo rescatando la máxima de Wittig "las lesbianas no son mujeres", sino acercando al contexto del activismo y el pensamiento español a autoras por entonces prácticamente desconocidas, como Judith Butler, Donna Haraway y Teresa de Lauretis, e iconografías como las de Barbara Kruger, Barbara Hammer, Grace Volcano, Nicole Eisenman y Sara Shulman. Es un nuevo activismo nutrido por una nueva generación que entabla redes más allá de las fronteras nacionales, desarrollando estrategias políticas, teóricas y de representación en conexión con Act Up, Queer Nation, Lesbian Avengers, Outrage, Guerrilla Girls, WAC (Women's Art Coalition), etc. Esta nueva generación impulsará en el Estado español la primera producción propia de textos, que desde inicios de los noventa está contribuyendo a alimentar la comunicación y agitar el activismo con las prácticas teóricas feministas y *queer*. Algunos ejemplos, entre otros muchos: las tesis de Ricardo Llamas, Xosé M. Buxán y Elena Casado; los ensayos de Juan Vicente Aliaga, Javier Sáez, Ricardo Llamas, Paco Vidarte, Beatriz Preciado y Beatriz Suárez Briones; los artículos de Carmen Romero, Fefa Vila y David Córdoba.[30]

Las artes de los feminismos. Los años setenta y las artistas conceptuales

Desde los años setenta hasta nuestros días, uno de los principales problemas del movimiento feminista (en el que queda diluida —lesbofóbicamente— la lesbiana) es no ser tomado en serio. Aunque si se compara con la reacción conservadora que sufren en Estados Unidos en la década de los ochenta, cuyo objetivo era devolver a las mujeres a sus roles tradicionales de madres, esposas y amas de casa, así como desmantelar las políticas de igualdad y eliminar —aprovechando que la pandemia del sida pasaba por allí— al conjunto de minorías sexuales, podríamos decir que en nuestro caso, tras la transición —y con ella el pactismo y la desmovilización de la izquierda— el movimiento "homosexual" y, especialmente, el movimiento feminista, nutrido en buena parte de una importante militancia lesbiana, toma el relevo en la producción de discursos críticos y en el desarrollo de estrategias políticas opositoras, así como de ciertas expresiones culturales desde el compromiso político, como el arte conceptual, pasando por el Colectivo Cine de Clase (CCC) y, ya a comienzos de los ochenta, por las prácticas culturales despolitizadas, aunque revulsivas para otros, integradas en lo que se vino a llamar "la movida".

En "Las lesbianas en el arte. Sobre la especificidad de las lesbianas en la historia del arte y de la cultura (algunas consideraciones metodológicas)",[31] Laura Cottingham expresa sus intenciones iniciales y constata una serie de resultados especialmente útiles y pertinentes para nuestro caso:



Eulàlia Grau, *Discriminació de la dona*, 1977.

En este artículo me gustaría esbozar algunos de los supuestos teóricos que se deducen de las investigaciones que estoy llevando a cabo para un trabajo colectivo sobre la cultura lesbiana, *Lesbian Art: A Sourcebook*. Definidos por tres imperativos categóricos: lesbiano, siglo XX e internacional, los parámetros de este libro lo sitúan en un equilibrio precario entre la tendencia enciclopédica y el muestrario sin profundidad. Pero si el alcance a la vez amplio y vago de estos términos puede hacer creer (como incluso yo misma he creído) que el proyecto carece totalmente de metodología, trabajar en esta obra me ha hecho comprender que es indispensable proveerse de una rigurosa metodología en la medida en que la historia cultural lesbiana está falta de teorización, y que no existe ningún método preestablecido.

Cuando digo que no existe ningún método para estudiar "el hecho lesbiano" (y, por lo mismo, nuestra historia cultural), me refiero, en primer lugar, a que nadie sabría definir a una lesbiana: y, a continuación, a que los obstáculos que plantean las investigaciones convencionales y las escuelas dominantes hacen que sea prácticamente imposible localizar "el hecho lesbiano" en la historia del arte, incluso aunque sepamos reconocer a una lesbiana cuando la vemos.

Entre las numerosas epifanías intelectuales que he conocido a lo largo de mis investigaciones, me acuerdo de un breve encuentro con la historiadora Ilse Kokula. La historiadora de arte Gabriele Werne me había hablado de ella respondiendo a mi pregunta: "¿Conoces a alguien que pueda hablarme de las artistas lesbianas en Alemania antes de 1970?" Famosa por haber dado a conocer al mundo universitario el safismo de Jeanne Mammen, una artista que desarrolló su trabajo en el movimiento dadaísta en Berlín, Kokula era asimismo la traductora al alemán de los escritos de las lesbianas separatistas americanas de principios de los años setenta. Cuando la conocí en Berlín me sentía incómoda por el carácter superficial de mis investigaciones para *Lesbian Art*: se había demostrado imposible llevarlas a cabo en las bibliotecas convencionales, y tenía que contentarme con pequeños archivos incompletos, llamadas telefónicas, cartas y correo electrónico.

Dado su estatus de historiadora reconocida, quise llevar hasta el límite mi situación. Kokula me miró con un aire de superioridad y me dijo: "Todas las investigaciones sobre nuestra historia carecen de financiación y, como consecuencia, su alcance resulta limitado."

Después del estudio realizado, y haciendo un recorrido a través del período mencionado, podemos decir —no sin ciertas dudas— que no ha existido un trabajo sistemático, continuo y progresivo de mujeres artistas que se autodenominen feministas; es decir, un trabajo conscientemente político en este sentido desde los años sesenta hasta la actualidad. Sin embargo existen trabajos, personas y modos de hacer y negociar con la institución artística —pública o privada— que nos parece muy pertinente incluir en una historiografía del arte de mujeres en el Estado español. Algunos no se han podido rastrear por los propios límites de la investigación (en principio un abanico mayor de la industria cultural, música, literatura, cómics…); otros, como las artistas conceptuales de los setenta, sí los hemos considerado casos de estudio.

Pensamos que en los años setenta nos encontramos por primera vez en el contexto español con una generación de mujeres que no solo realizan un trabajo político en la esfera del arte, sino que también introducen modos de ver y hacer significativos, tanto en las formas como en los modos, incluso mucho más radicales que en los de sus compañeros de viaje. Por otra parte, la cantidad tanto de mujeres artistas como de trabajos confirma que se encontraban en activo al menos durante todo el decenio. Actualmente, muchas de ellas siguen trabajando, aunque con menor intensidad y, en ocasiones, con un cambio de registro.

La investigación ha sido compleja, hasta el punto de replantearnos el objeto y el sujeto de estudio por diversas razones. En primer lugar, por la dificultad de documentarse ante la falta de publicaciones, sean libros, catálogos, revistas o periódicos, y lo inaccesible de lo poco que se publicó en su día. Esta casi inexistencia de artículos y publicaciones críticas nos lleva hacia un análisis sobre el sexismo del medio artístico, pero genera otras dificultades a la hora de valorar cuestiones centrales en nuestro estudio, como las contaminaciones y contribuciones del feminismo y la producción artística. Por ello optamos por el contacto directo con las artistas, pero también esta es una tarea compleja y que necesita de un tiempo y unos recursos que exceden el marco de esta investigación, que solo puede ser entendida como una primera aproximación al tema propuesto.

Sería necesario seguir adelante de una forma más rigurosa de la que hemos podido realizar para este trabajo. Estamos hablando no solo de recursos, sino también de la necesidad de producir discursos sobre el sujeto "arte y feminismo" que se ha dado muy tímidamente en nuestro país, sobre todo en lo que se refiere a los años setenta y ochenta, puesto que en la década de los noventa sí ha habido una conciencia, aunque tibia, que ha posibilitado replantear temas feministas. Después de treinta años o más, pensamos que ya es tiempo de interrogarse sobre cuáles han sido las aportaciones de las mujeres en el medio artístico y el porqué de su invisibilización y falta de reconocimiento. Por esto agradecemos a Assumpta Bassas que nos dejara consultar la documentación obtenida para su tesis doctoral; por el momento, uno de los pocos trabajos que se están realizando con profundi-

Fina Miralles, *Standard*, 1976.

Olga Pijoan, *Herba*, 1973.

dad sobre este período, con la excepción de algunos escritos como los de Pilar Muñoz[32] o Juan Vicente Aliaga,[33] publicados recientemente, en los que se aprecia un interés por estas cuestiones. Pensamos que es ciertamente urgente impulsar desde diferentes centros de producción del saber, pero especialmente desde el medio universitario, investigaciones críticas y rigurosas como las que se abordan para otras disciplinas:

> Las mujeres artistas tenían miedo de que el hecho de meterse en grupos feministas las marginara todavía más y que el mundo de las instituciones las dejara de lado. [...] Nos faltaba cultura histórica, nos faltaba conciencia y seguridad en nosotras mismas para poder trabajar las cuestiones feministas de una manera radical. [...] El verdadero problema para las mujeres artistas fue la falta de soporte teórico; el trabajo en profundidad que podría haberse hecho de un modo colectivo no se dio.[34]

Aún así podemos constatar, a riesgo de contradecir la opinión de sus propias autoras, que existen trabajos con un fuerte contenido de género o feminista, como los de Paz Muro: *La mujer en la cultura actual, Mujeres Michelín*; Eulàlia Grau: *Discriminación contra la mujer*, *El coste de la vida*, *¿por qué?;* Eugènia Balcells: *Boy Meets Girls*, *Ophelia*; algunas performances de Esther Ferrer, también la serie de los juguetes educativos y 45 preguntas sobre el arte de mujeres titulada *Etes-vous d'accord?*; Fina Miralles: *Standard, Emmascarasts*; los trabajos corporales de Olga Pijoan y Ángels Ribé, y las performance*s* de Dorethée Selz junto a Miralda.[35]

Como nos comentaba Mathilde Ferrer, "existe una aversión a declararse feminista [¡cuánto más, lesbiana!]. Se debe tener en cuenta que el feminismo supone un compromiso, un acto político, no es simplemente hacer arte en el sentido de una profesión". ¿Por qué ocurre esto? No se trata solo de una cuestión personal —que lo es—, sino de una compleja red de situaciones en la que intervienen historiadores, críticos, teóricos, profesores, coleccionistas, artistas y público que favorecen o estrangulan, de una manera nada interesada, ciertos planteamientos críticos, personales y colectivos.

En otros contextos la diferencia sexual, sus diversos contenidos —como la política de las identidades, la conciencia de la subjetividad y "el cuerpo como campo de batalla"— han producido planteamientos muy ricos que han interceptado e incluso provocado cambios importantes en las corrientes dominantes de la praxis y la teoría del arte. En el caso español esto no se ha dado, debido, fundamentalmente, a un medio poco permeable a los planteamientos políticos en general, y no digamos ya a los feministas. Esto debería hacernos reflexionar acerca de por qué ocurre así en este país, al menos en los últimos treinta años.

Eugènia Balcells, *Boy Meets Girls*, 1978.

Es una cuestión compleja. Quizá un camino fructífero sería analizar si ha habido un período de transición en las instituciones y en determinadas expresiones culturales o si, por el contrario, ha habido una "in-transición", utilizando el término de Eduardo Subirats.[36] Esto podría explicar por qué, después de un década —los setenta— de fuertes contenidos políticos, aunque marcados, también en la esfera artística, por "las urgencias", los desinhibidos años ochenta, con la movida como movimiento enseña, renunciaron al *look* y al ideario de la política activista. Este hecho, visto por algunos como de fuerte carácter conservador, desafía, para otros, los códigos más normativos, tanto en lo personal como en ciertas prácticas artísticas.

Para algunos, los ochenta supusieron años de entusiasmo y modernidad en una escena como la del arte en que ocurrían pocas cosas en el ámbito oficial, pero

significaron también un desencanto y una ruptura con otras formas más críticas.

La irrupción de los noventa: permanentes fugitivas

Somos tu mejor sueño y su peor pesadilla.
ESLOGAN DE LSD, 1995

Las mujeres nacidas entre mediados de los sesenta y principios de los setenta podríamos conformar el primer grupo de artistas y teóricas feministas dentro del Estado español, debido a una serie de factores (económicos, sociales, políticos, educacionales...) que confluyen en esta "generación de los noventa".

Ajenas (o casi) a la doble militancia de nuestras madres y hermanas mayores, llegadas tarde a las utopías del 1968 y desmotivadas por unas formas políticas que nos resultaban extrañas, pocas de nosotras, recién llegadas a la universidad y a las grandes ciudades, nos movíamos entre los últimos coletazos de la movida y la atomización y el declive del movimiento feminista heredado de los años setenta. Nuestra generación es la generación de una década contradictoria, la década de los ochenta, que había pasado rápidamente una frontera —atravesados por la discontinuidad— y que en último término redescubriría lo político a través de prácticas más cotidianas y dispersas que ignoraban esa transición sin ruptura.

Teníamos noticias de los primeros encuentros y asambleas de mujeres del Estado español, desde las revueltas universitarias hasta las Jornadas de Granada, pasando por la institucionalización del movimiento de mujeres y las primeras expresiones contraculturales promovidas por mujeres que reivindicaban ser putas o bolleras en escenarios urbanos.

Nosotras habíamos crecido ya conviviendo con organismos como el Instituto de la Mujer (creado en 1983), a los que considerábamos, sin embargo, extraños a nuestros intereses. Esta institucionalización, junto con el desencanto por las posibilidades de actuación dentro del precario marco de la democracia española, hicieron que nuestros análisis y actuaciones girasen en direcciones distintas a las prácticas artísticas y a las formas de reivindicación de la izquierda tradicional, de la que poco a poco nos iríamos alejando.

Un hecho fundamental para que esta primera generación feminista se conformase y agrupase en colectivos minúsculos de lesbianas, mujeres autónomas —como las del Kolectivo Ligadura—, asambleas feministas en la universidad, mujeres internacionalistas... o surgieran los primeros grupos musicales liderados o formados estrictamente por mujeres (sin dejar de sonar las Vainica Doble, sobre los escenarios actuaban las Vulpes), fue la posibilidad de movilidad espacial y el encuentro y creación en espacios eminentemente urbanos, sobre todo en las grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Vigo, Bilbao o Valencia. También influyó el acceso masivo a la educación universitaria por parte de mujeres de la clase media y de la clase trabajadora, y la radical transformación en los hábitos, tiempos y expectativas de las mujeres que, en buena medida, tenemos que agradecer a nuestras antecesoras. El hecho de que estudiar, dedicar tiempo a la profesión o a los proyectos personales, o tener capacidad de escoger ser madre o no, o vivir el lesbianismo abiertamente, o experimentar con prácticas sexuales diversas se hayan convertido en opciones posibles para las mujeres españolas es algo muy reciente (aunque no necesariamente asentado) y demuestra la profundidad de unos cambios sociales en cierta medida heredados de las vindicaciones anteriores, sin las cuales casi ninguna de estas opciones habría tenido posibilidades de desarrollo, ni siquiera en las condiciones actuales.

La información sobre las luchas, resistencias, avatares y logros de las mujeres que nos precedieron ha sido muy desarticulada y confusa. Nuestra experiencia está, además, marcada, por un educación extremadamente parcial que naturalizaba, y sigue naturalizando, los metarrelatos, y que ignoraba, e ignora, las variables de género, clase, nacionalidad, identidad sexual, etc. Apenas se ha hablado de Lucía Sánchez Saornil, de Maruja Mallo o María Blanchard; salvo en círculos muy restringidos, tampoco de las hermanas Ferrer, de las conceptuales catalanas o de las protagonistas que abanderaron los movimientos sindicales y las principales luchas feministas, o de las que impulsaron las primeras traducciones y difusiones de textos clave e iniciaron en la universidad, o fuera de ella, una puesta en común y una revisión crítica del pensamiento dominante. Tampoco ahora se habla lo suficientemente de estas mujeres, y mucho menos allí donde es urgente hacerlo.

Las mujeres de esta generación, de nuestra generación, empezamos a nutrir nuestro bagaje intelectual y político con discursos básicamente anglosajones y franceses, que, en gran medida, son los que siguen sosteniendo nuestras principales aportaciones al feminismo y al joven desarrollo de prácticas y teorías *queer.* Y si las continuas aproximaciones, cuando no desembarcos, para abordar críticamente los estudios de género desde diferentes campos en los últimos años en el Estado español no han producido los resultados esperados, probablemente sea debido no solo a la escasez de recursos económicos, políticos y sociales, sino, sobre todo, a que el reparto de estos recursos supondría, sin lugar a dudas, una alteración sustancial, cuando no revolucionaria, de los tradicionales equilibrios sobre los que se han establecido los poderes (y las personas) a través de una legitimidad que al menos hasta el momento es cuestionable. Desde

entonces, "los mismos" disfrutan del botín conquistado. ¿Hasta cuándo? Podemos explicar estos hechos, simplemente, porque hemos sido las primeras en tener acceso a ellos de una forma más o menos generalizada, por tiempo, educación y oportunidad. Recordemos que los primeros textos de análisis político y de representación desde el feminismo empiezan a producirse en España en los años sesenta, y son herederos de un pensamiento que en buena parte está exiliado.[37] La labor de traducción se inicia en los años setenta. En este sentido cabe destacar *Hablan las Women's Lib*,[38] una selección de textos feministas norteamericanos con un epílogo de María José Ragué Arias, publicado en 1972. Las traducciones anteriores a esta fecha son casi excepcionales: *La mística de la feminidad*,[39] de Betty Friedan, y las de Simone de Beauvoir,[40] que empiezan a circular relativamente pronto en España.

Recordemos también el paupérrimo panorama de la crítica de la representación en España, donde la traducción de un texto fundamental como el de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*,[41] se produce en 1988 dentro de la importante colección Eutopías de la Universidad de Valencia.

Aunque no es nuestra intención extendernos en este texto sobre el tema de las editoriales y colecciones, nos gustaría indicar que, en este esfuerzo de traducción/contextualización, a la pionera Ediciones LaSal debemos añadir Talasa, Revolución, la mencionada colección Eutopías, de Episteme, y Feminismos, de Cátedra (donde se traduce a Donna Haraway, Iris M. Young y Judith Butler, entre otras), así como el esfuerzo más reciente de Icaria, Traficantes de Sueños, Anthropos y Paidós por sacar a la luz no solo traducciones: junto a la edición de textos autóctonos sobre la redefinición de las identidades y los cuerpos, recordemos la traducción del libro de Carol Vance *Placer y peligro*,[42] así como las publicaciones en castellano de Jeffrey Weeks,[43] en Talasa, y, aunque ya entrando en el nuevo milenio, las recientes versiones de los dos libros fundamentales de Judith Butler,[44] *Cuerpos que importan* y *El género en disputa*.

Esta era nuestra hipótesis de partida: los noventa como primera —y tal vez última— generación de mujeres con acceso a la educación de forma masiva y con formación dentro de la tradición crítica feminista. Posibles causas de esta interrupción podrían ser los cambios generados en la última década por el creciente neoliberalismo y otras influencias conservadoras; la asimilación/invisibilización por parte de la academia y otras instituciones de consenso —el museo, por ejemplo— de las críticas articuladas desde el feminismo; la escasa capacidad, salvo esfuerzos muy individuales, del pensamiento y la representación del feminismo español para intervenir en debates internacionales, o la incorporación, a veces

Marisa Maza, *<sprach_räume #1> (conversación_espacios)*, 2003-2004.

no bien contextualizada, de corrientes y fórmulas escasamente repensadas localmente.

Cuando a lo largo de esta investigación se ha preguntado en nuestras universidades por la oportunidad de establecer departamentos de estudios de género como posibilidad de intervención en diversos ámbitos de poder, ninguna tenía la certeza de que generar una mayor cantidad de textos teóricos más o menos brillantes llevase a la desnaturalización de un saber hegemónico profundamente arraigado, y señalaban, por otro lado, las dificultades de la sin duda brillante producción anglosajona para intervenir en las prácticas y en las acciones cotidianas.

Las prácticas artísticas y políticas en los noventa

Ejemplificadas en el impacto de la exposición *El arte y su doble,* "algunas fórmulas del proceso de posmodernización permiten a algunas mujeres artistas oponerse al giro hegemónico, basado en la alegorización y en un discurso despolitizado o antipolítico sobre la subjetividad y la subjetivación, mediante un giro genealógico",[45] y debido a la utilización de ciertas fórmulas y a la creciente incidencia en el análisis y generación de la representación, desde finales de los ochenta y principios de los noventa, el feminismo se convierte en un factor significativo para la generación de imágenes.

Temas y preocupaciones como la personalización de lo político, el (bio)cuerpo como campo de batalla y la vuelta a la performance, la crisis y reformulación de las identidades y el género/sexo, las nuevas tecnologías o la visibilidad en el espacio público y en torno a la redefinición del trabajo (producción/reproducción)... toman protagonismo para múltiples personas feministas, dentro de la escena del pensamiento y las imágenes, al tiempo que se asumen en las agendas institucionales.

Es difícil saber cuándo se convierte el cuerpo en un debate posmoderno interdisciplinar, pero no cabe

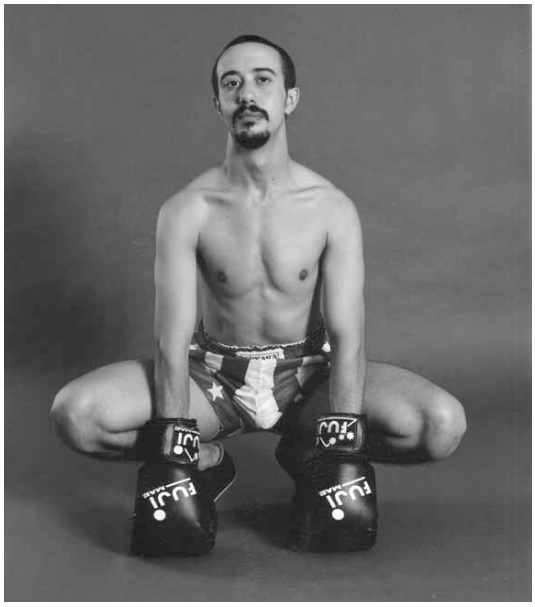
la menor duda de que la redefinición de la identidad a partir de autores del posestructuralismo francés, y muy especialmente la influencia de Michel Foucault, establecen algunas de las pautas fundamentales en la elaboración de textos e imágenes en torno a la corporeidad, donde el desarrollo del pensamiento y prácticas *queer* se erige como central en la capitalización de estos discursos. El eje principal de este debate fue, sin duda, la desnaturalización del sexo, después de la desnaturalización del género, que ya se había dado durante los años setenta y ochenta.

El cuerpo se había convertido, como decía Barbara Kruger, en un "campo de batalla", territorio privilegiado del control y de lógicas disciplinares de primer orden, al tiempo que en el espacio de debate de las nuevas identidades procesuales.

Es difícil decir con certeza cuándo comienza a ser introducido este tema en el arte español, pero es cierto que grandes eventos internacionales como el ya mencionado *El arte y su doble*, o el megalómano proyecto de Dennis Hollier —aunque una década más tarde— *Féminin masculin. Le sexe dans l'art*[46] fueron algunas de las influencias para la orientación hacia un espacio de reflexión, el cuerpo, privilegiado por el feminismo desde finales de los sesenta.

En gran medida, el renacimiento de la práctica performativa en artistas euroamericanas —recordemos los nombres de Coco Fusco, Hester Scheurwater, Terre Thaemlitz y Patty Chang entre las más conocidas desde principios de los noventa— está estrechamente vinculado a esta reivindicación feminista y a la adopción de una genealogía entonces considerada necesaria, aunque diríamos que en un tono más construccionista que el de los años sesenta y setenta, e incluso, en algunos casos, con fuertes influencias de la teoría y las políticas *queer* y de algunas variables introducidas por las tecnologías de última generación.

Es obvio que el cuerpo como eje temático y la reformulación de las identidades tuvieron en la práctica performativa uno de sus mejores instrumentos. Lo que no está tan claro es cómo llegaron estas influencias a las artistas de los noventa. Por una parte estaría la influencia norteamericana, tanto en el terreno del arte de acción y el activismo como por el bagaje en el campo de la videoacción, que se desarrolla en España en la década de los noventa. Esto explicaría la convivencia de autoras como Eulàlia Valldosera o Carmen Sigler —que recogen una línea muy concreta de la performance euronorteamericana, más esencialista y ritual—, junto a otras que deconstruyen mitologías de la feminidad tradicional —maternidad, cercanía a la naturaleza, victimismo, masoquismo etc.—, al tiempo que especulan sobre algunos constructos políticos y discursivos a partir de la experiencia, y por lo tanto del cuerpo. Nos estamos refiriendo, sobre todo, a autoras que emplean el vídeo como soporte, no como registro de sus trabajos. Entre ellas cabe destacar a Marta Martín, Lucía Onzain, Itziar Okariz, Pilar Albarracín, Estíbaliz Sádaba y María Ruido.



El camino de Moisés, documental dirigido por Cecilia Barriga, 2003.

Nos parece importante señalar "dos eslabones perdidos" de nuestra genealogía, de alguna forma recuperados, aunque fuese tardíamente. Nos estamos refiriendo al trabajo de Zaj, y más especialmente al de Esther Ferrer, al que ya hemos hecho referencia y que impartió un taller memorable dentro del proyecto *Sin número*, comisariado por Jaime Vallaure y Marta Pol i i Rigau en noviembre-diciembre de 1996 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, al cual asistieron algunas de las videoartistas hoy más relevantes.

La otra mujer que estaría en el comienzo del vídeo y la acción en el feminismo español sería la conceptual catalana Eugènia Balcells, autora recuperada para el gran público en los últimos años, y especialmente a raíz de un programa de *Metrópolis* (TV2) del año 2000, con guión de Susana Blas, donde se hace un repaso de algunos de los trabajos de Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera y Carmen Sigler.

Otras artistas, como Esther Mera y Manuela Sáez, fueron programadas dentro del ciclo de vídeo *Políticas de género,* comisariado por Carmen Navarrete y Marcelo Expósito para el Institut de la Dona/Filmoteca de Valencia en el año 1993, junto con autoras como Ana Mendieta y Martha Rosler, que, como se

explicaba más arriba, estarían en el centro del interés por la recuperación de la performance como instrumento de análisis de las categorías sexuales e identitarias, pero también como instrumento político.

No nos parece baladí subrayar que *Metrópolis*, un programa de la televisión pública que lleva emitiéndose desde hace más de veinte años con un interés sostenido por los temas de actualidad, dedicó durante ese mismo año 2000 otros dos programas a cuestiones relacionadas con la identidad, el género y el cuerpo y sus redefiniciones: *010001111: Femenino/masculino* y *Cyborgs* —también con guión de Susana Blas—, que forman, junto con *Mujeres y vídeo*, del que hablábamos más arriba, una suerte de trilogía-resumen de algunos de los temas fundamentales con los que daba comienzo el nuevo milenio en el ámbito de la representación.

En el Estado español, la gran diferencia entre la videoacción de los noventa y la de los setenta está en la propia idea de performatividad como herramienta política y su orientación construccionista, casi siempre reflexionada, frente a la reivindicación del cuerpo como sustrato esencial y significador que encontrábamos en los setenta.

Buena prueba del interés por la performance, por el feminismo y por sus relaciones con el vídeo en estos momentos sería el trabajo de Gabriel Villota *Bodybuilding* (1999), realizado para una de las ediciones del festival Jonctions de Bruselas, pero este interés, sobre todo, estaría ejemplificado por el programa de proyecciones y por la publicación adjunta que con el título de *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*[47] fue comisariada por Gabriel Villota en 1997. Entre los textos publicados en ese catálogo figuran los nombres de Pat Califia y Kathy O'Dell, y entre las artistas programadas, autoras como Sadie Bennig y Suzie Silver, vinculadas a las políticas de representación y acción *queer* y a la contestación a ciertos planteamientos normativos sobre el placer visual que tuvieron, como abundaremos más adelante, relativo eco en España. Dentro de este programa figuraban también artistas españolas/es como las ya mencionadas Eulàlia Valldosera y Carmen Sigler, SEAC y Sergio Prego.

En una línea muy diferente, pero también destinada a confrontar el trabajo de artistas españolas con otras internacionales en el terreno de la performance y la reflexión sobre la identidad, estaría el reciente programa de Susana Blas para PhotoEspaña 2002 *Vídeos XX,* donde figuraban: Estíbaliz Sádaba, Itziar Okariz, Mapi Rivera, Mabi Revuelta, Dora García, Susana Vidal, así como trabajos de Pipilotti Rist, Sadie Benning, Coco Fusco y Sue de Beer.

Si bien la redefinición de las identidades sexuales y del propio cuerpo como elemento performativo, como "mascarada", está ya presente en Claude Cahun en los años veinte, y es continuada por autores como Pierre Moliner y, más tarde, por algunos hombres como Vito Acconci y Paul McCarthy, que desarrollan su producción en paralelo a mujeres como Adrian Piper, Martha Rosler y Eleanor Antin, en el Estado español, esta reflexión construccionista solo se da desde finales de los ochenta. Aunque nos gustaría reivindicar aquí la figura de Ocaña, dibujada por Ventura Pons en su *Ocaña, retrato intermitente* (1978), algunas obras de Juan Hidalgo, el trabajo fotográfico de Carlos Pazos o ciertos aspectos de Xoán Anleo y de Miguel Ángel Gaüeca. La identidad masculina y sus representaciones está escasamente revisada en el Estado español, y muy especialmente la heterosexual; de modo que la mayor parte del legado y el repensamiento sobre el cuerpo y el sexo como construcción social y su asociación a la teoría de la performatividad se debe a un amplio movimiento de mujeres, lesbianas y heterosexuales, y a algunos gays. Como excepción, el caso reseñable de Publio Pérez Prieto, trabajando en colaboración con Marta de Gonzalo.

Solo nos gustaría señalar aquí el legado del grupo bollero LSD en sus *fanzines* —*Non grata*— y proyectos activistas, especialmente *Es-cultura lesbiana* y *Menstruosidades*, que junto con los de La Radical Gai —*De un plumazo*— hacen un lúcido y temprano análisis de los prejuicios y discursos en torno a la "homosexualidad" a través de la vertebración de un activismo radical que se erige en primera persona en un contexto marcado enormemente por la pandemia del sida. Las realidades bolleras y maricas se establecen desde espacios de contestación marginal, no negocian cotas de libertad, no dialogan con instancias de represión ni caen de lleno en la falaz visibilidad que empieza a mostrarse imparable a través del consumo, el llamado "capitalismo rosa". Este último aspecto está muy bien estudiado, por ejemplo, en el texto de la socióloga y actual activista en el Grupo de Trabajo Queer (GTQ) Carmen Romero titulado "De diferencias, jerarquizaciones excluyentes y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría *queer*".[48]

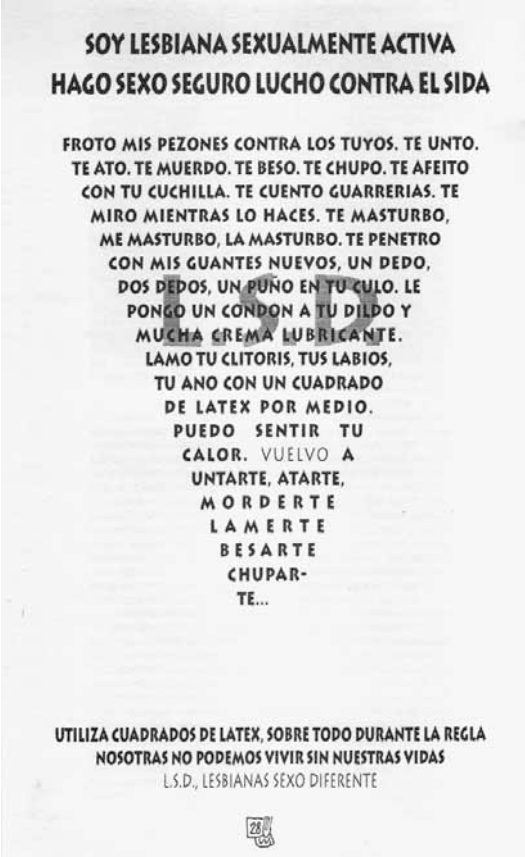
Nos parece también significativa cierta aclimatación la aparición de algunas artistas y cineastas que se identifican a sí mismas con estos presupuestos. Nos referimos a Helena Cabello y Ana Carceller, de las que hablaremos más adelante como comisarias de la exposición *Zona F*[49] y autoras de vídeos como *Un beso* (1996) —un claro homenaje a Linda Benglis—, Azucena Vieites y Itziar Okariz, en el terreno de las artes plásticas, y a Cecilia Barriga y Virginia Villaplana en el del vídeo y el cine. Ambas realizadoras han hecho trabajos significativos en relación a la redefinición de la identidad. Destaquemos aquí *Meeting of Two Queens (*1991), de Cecilia Barriga, una pieza de exquisito desmontaje, o los trabajos *Anonimous Film*

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, *La force du biotravail*, 2001.

Portrait (2002) y *Nuit* (2003), de Virginia Villaplana, a través de la experiencia musical de creactivistas como drfloy, KO o Bongo. Además, también han llevado a cabo recientemente dos proyectos audiovisuales sobre la transexualidad en España desde dos perspectivas muy diferentes: nos referimos a *El camino de Moisés*, elaborado para TVE por Cecilia Barriga en el 2002, y *Escenario doble* (2004), proyecto de Virginia Villaplana y Angelika Levi donde documentan el proceso de reelaboración corporal y vital a través del testimonio de Marco, un transexual andaluz que trabaja en la costa levantina y al que suman como contraimagen, en un permanente diálogo, una *performance drag king*.

El último de los grandes temas en torno a la política corporal, la interrelación del cuerpo con la máquina, ha tenido, hay que decirlo, un éxito cuestionable en el Estado español.

La Radical Gai, *De un plumazo*, n.º 4, 1995.



SOY LESBIANA SEXUALMENTE ACTIVA
HAGO SEXO SEGURO LUCHO CONTRA EL SIDA

FROTO MIS PEZONES CONTRA LOS TUYOS. TE UNTO. TE ATO. TE MUERDO. TE BESO. TE CHUPO. TE AFEITO CON TU CUCHILLA. TE CUENTO GUARRERIAS. TE MIRO MIENTRAS LO HACES. TE MASTURBO, ME MASTURBO, LA MASTURBO. TE PENETRO CON MIS GUANTES NUEVOS, UN DEDO, DOS DEDOS, UN PUÑO EN TU CULO. LE PONGO UN CONDON A TU DILDO Y MUCHA CREMA LUBRICANTE. LAMO TU CLITORIS, TUS LABIOS, TU ANO CON UN CUADRADO DE LATEX POR MEDIO. PUEDO SENTIR TU CALOR. VUELVO A UNTARTE, ATARTE, MORDERTE LAMERTE BESARTE CHUPARTE...

UTILIZA CUADRADOS DE LATEX, SOBRE TODO DURANTE LA REGLA
NOSOTRAS NO PODEMOS VIVIR SIN NUESTRAS VIDAS
L.S.D., LESBIANAS SEXO DIFERENTE

LSD, revista *Non Grata*, n.º 1, 1995.

No será hasta 1995 cuando se traduzca a Donna Haraway[50] por primera vez en España, precisamente el año en el que Colaizzi publica, en inglés, *The Cyborguesque*,[51] un interesante análisis de las posibilidades políticas del cuerpo grotesco de Bajtin en relación a las "monstruosidades de la hibridación tecnológica". La producción teórica del llamado ciberfeminismo en España es escasa, y si bien la web www.estudiosonline.net ha sido fundamental a la hora de difundir los discursos de autoras como Sandie Stone, Sadie Plant, Rosi Braidotti y activistas en la red como VNS Matrix, Old Boys (OBN), etc., se puede decir que el resultado de la aclimatación al espacio local ha sido pobre. Podríamos hablar, en todo caso, de algunos textos de Claudia Giannetti, del proyecto online *yopienso.com*, de ciertas acciones de Rosa Sánchez, como *Donna-Matrix*, y, en un tono mucho más acomodado, de las últimas pinturas y fotografías de *cyborgs* de Marina Núñez.

Para terminar con este breve recorrido por la confluencia entre las prácticas artísticas y políticas de los noventa, cabe destacar la importancia que algunas teorías provenientes de diversos feminismos, o direc-

Azucena Vieites, fragmento del despleglable incluido en *Transgenéric@s*, 1998.

tamente de la teoría *queer,* tienen en la actual composición del pensamiento y las prácticas políticas: véase el caso de Nancy Fraser y Judith Butler, Iris Marion Young y Saskia Sassen, y las autoras que emergen dentro del cada vez más fructífero debate poscolonial.

Si bien no siempre visibilizadas, las acciones y estrategias que algunas mujeres han llevado al espacio público reivindican una forma de intervención desde la corporeidad que interroga al sujeto político universal, no solo desde la sexuación, sino desde una confluencia de diversidades.

En este sentido, hablar, dentro del Estado español, de algunos textos de mujeres como Cristina Vega, Marta Malo de Molina y Begoña Marugán, o de algunos colectivos como Sexo, Mentiras y Precariedad, GTQ y Precarias a la Deriva, todos ellos en Madrid, significa reflexionar sobre las formas de acción desde el feminismo y ciertas posiciones *queer* hoy, significa redefinir la "esfera pública", las fronteras del cuerpo y sus límites y controles, las formas de la producción y la reproducción, etc., de una manera decisiva para las prácticas políticas contemporáneas, y muchas veces, incluso al mismo tiempo, como sería el caso del vídeo de Precarias a la Deriva y la deconstrucción del *DNI* del GTQ, realizado colectivamente. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*[52] significa también repensar el lugar de la representación como escenario de intervención política, o sin más, el alcance y la responsabilidad política de las imágenes.

Los conflictos y tensiones que algunas componentes de La Eskalera Karakola, existente desde 1997, exponían en su relato sobre la "okupación" a lo largo de los noventa en Madrid son muy indicativos de hasta qué punto ciertos sectores de la "nueva izquierda" siguen cuestionando algunas prácticas políticas, o las consideran "menores" por incorporar aspectos cotidianos, como la sexualidad, la reproducción o los cuidados, frente a los "grandes temas" de la política tradicional vinculada a un concepto completamente restrictivo de esfera pública:

> [...] Me acuerdo de una vez que la Radical y LSD hicieron una fiesta en la okupa de mujeres de Minuesa y fuimos todas las que andábamos por aquí, por Lavapiés. Nos disfrazamos, nos vestimos y empezamos a hacer el canelo allí. Un espacio en el que había que guardar cierta compostura, cierta... Es decir, toda una estética y una disciplina corporal. [...] Para mí, justamente, la Karakola fue eso, poder aprender a vivirlo de otra forma, de repente era como tener la sensación de "esta es nuestra casa", y vamos a ver cómo queremos hacer política, o sea, sin todo ese peso encima de lo que hay que hacer, ¿qué significa que yo me tome en serio la política o que me apasione la política?[53]

En esta misma línea de reflexión sobre los cuerpos en el espacio público y la producción de plusvalía económica y simbólica de los mismos dentro de los ya indistinguibles tiempos de ocio y de trabajo se situaba el proyecto *Cuerpos de producción,* coordinado por Uqui Permui y María Ruido entre marzo de 2002 y marzo de 2003, con intervenciones de diversas artistas: Carmen Nogueira, Xoán Anleo, intrépidas&sucias, Erreakzio-Reacción, Fefa Vila, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, etc., en el espacio público de Santiago de Compostela y un seminario interdisciplinar.

> La lucha por la visibilidad en el espacio público ha sido una de las grandes batallas del feminismo y de todas aquellas teorías críticas contemporáneas que han sido conscientes de la calidad de las imágenes como reflejo de los diversos ejercicios de poderes sociales: los espejos no reflejan sino aquello que es instituido, y nuestros ojos solo perciben lo que la luz de la mirada tradicional, una estructura de dominio, estrechamente alumbra. [...]

Conscientes del dominio que subyace a toda representación —como su propio nombre indica, una presentación en lugar de— y conocedoras de la dinámica neutralizadora de aquello que se hace visible, pero

también sabiendo que la permanencia en la negatividad absoluta, en el rechazo insistente, puede ser una acción defectiva inutilizada, nos planteamos: ¿es la visibilidad una meta política primordial?, y si lo es, ¿qué visibilidad?[54]

La crítica de la representación y la práctica teórico-historiográfica

A partir de la línea de Griselda Pollock y Rosalyn Deutsche, que en cierta forma recorre la última década del pasado siglo, nos gustaría desgranar algunas aportaciones en torno a la redefinición y la crítica misma de la disciplina y el relato historiográfico desde la confluencia del género con otras teorías críticas.

Puede que esta línea haya tenido un impacto menor que algunas de las cuestiones anteriores sobre prácticas artísticas concretas, pero, por ejemplo, la introducción de la teoría fílmica, la difusión de los textos de Teresa de Lauretis, Griselda Pollock y Kate Linker[55] o el conocimiento de artistas como Martha Rosler,[56] que han tenido una doble labor en la construcción de un discurso desde la imagen y la palabra, son fundamentales para explicar cierta eclosión de escritos y trabajos plásticos, así como el desarrollo del vídeo de mujeres en España —y la reformulación de su producción, distribución y difusión—, o la aparición de festivales de cine específicos de mujeres y de gays y lesbianas.

Las escasas exposiciones feministas del Estado español son un buen índice para reflexionar sobre el feminismo en la historiografía y la crítica, y para ver qué hay de verdad en la "herencia anglosajona" y su desarrollo contextual.

Compartimos con Juan Vicente Aliaga el diagnóstico de extrema pobreza que en su texto "La memoria corta"[57] hace de la historiografía feminista en España. Como él mismo subraya, la memoria crítica del feminismo español y sus relaciones con la representación está aún por hacer.

Nuestro conocimiento de los ejes temáticos fundamentales y de los debates académicos es tardío y minoritario, debido, fundamentalmente, a la barrera idiomática. La mayor parte de los discursos homologados del feminismo están realizados —y son legitimados como tales— por las universidades anglosajonas, salvando algunos casos que proceden del ámbito francés e italiano.

De hecho, además de los escasos volúmenes en inglés que podíamos adquirir en estancias o viajes a Londres o Nueva York —recordemos que Internet ha entrado en nuestras vidas hace solo un puñado de años—, el acceso que durante años se tuvo a autoras feministas fue a través de traducciones francesas. Mencionemos aquí la impresionante labor de Mathilde Ferrer al frente de la École Supérieure des Beaux-Arts de París. Nos referimos, desde luego, a libros como el editado por la propia Mathilde Ferrer e Yves Michaud *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*,[58] donde se puede encontrar a Kate Linker y a Griselda Pollock; a uno de los mejores compendios de textos sobre vídeo: el editado por Nathalie Magnan *La vidéo, entre art et communication*,[59] donde se podía leer el artículo de Martha Gever sobre las relaciones entre el vídeo y el feminismo, y el conocido texto de Martha Rosler "La disipación del momento utópico".

Después de un primer período a finales de los ochenta y principios de los noventa en el que las únicas historiadoras cercanas al feminismo eran Erika Bornay, que edita en 1990 *Las hijas de Lilith*,[60] y Estrella de Diego — recordemos la publicación de su tesis doctoral sobre las pintoras españolas del XIX, pero sobre todo el muy influyente *El andrógino sexuado*[61] la historiografía feminista española empieza a enriquecerse con algunas traducciones. El libro —muy básico— de Whitney Chadwick *Mujer, arte y sociedad*[62] aparece también en 1992, coincidiendo con un giro en la producción de Estrella de Diego que la lleva a alejarse casi definitivamente de la conceptualización del género como una variable o sistema de análisis.

Si bien en los últimos años se han publicado algunos textos que podríamos llamar de revisión historiográfica desde el feminismo, prácticamente todos ellos se mantienen al margen del contexto español, limitándose a recoger y/o traducir una serie de polémicas que, insistimos, no se crean ni se destruyen aquí, sino que solo se reproducen.

Este sería el caso de la tesis doctoral de María Ruido, realizada entre 1996 y 1999 y publicada en 2003 con el título de "Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación posmoderna",[63] donde aparecen apenas un puñado de artistas, politólogas y realizadoras españolas; el caso, asimismo, del reciente libro de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte*,[64] resumen bien articulado desde la más estricta historiografía del arte de una serie de teorías anglosajonas, o el artículo "Comer o ser comida",[65] donde se nos habla metafórica y realmente de contextos que dificultan articular una historiografía del arte propia. Existen, no obstante, algunos ejemplos tempranos como el trabajo de investigación universitaria de Carmen Navarrete *Tu cuerpo es un campo de batalla. Las imágenes de la mujer en el arte posfeminista*, que data de 1992.[66]

Completamente centrado en el contexto español estaría, como apuntábamos atrás, *Mujeres españolas en las artes plásticas*,[67] de Pilar Muñoz, producto también de su tesis doctoral, pero carente de un bagaje feminista sólido. Su interés a la hora de analizar el contexto contemporáneo es, además, muy escaso, porque el recorrido cronológico empieza en

el final de la Edad Media para detenerse, precisamente, en los años de la posguerra. La propia autora confiesa que esta detención es completamente voluntaria, y que teme meterse en reflexiones o críticas de artistas contemporáneas debido a sus posibles reacciones adversas; lamentable situación repetida —y no es producto de la casualidad— por Patricia Mayayo. Este temor o incomodidad es índice, desde luego, de la escasa solidez de la crítica de arte en el Estado español, que no solo en el ámbito feminista o relacionado con las mujeres, sino en general, adolece de rigor y tiende a interpretarse casi siempre como un ataque personal; tal vez porque en algunos casos se ha empleado con tal fin, tal vez porque se sigan confundiendo las discrepancias teóricas o políticas con intrusismo personal; en cualquier caso son aspectos que relevan tanto la fragilidad actual como el camino personal y colectivo que queda por delante.

Si el panorama historiográfico es exiguo, si no tenemos departamentos de estudios de género donde investigar, ni debate académico o social del cual nutrirnos y en el cual participar, los diferentes ámbitos de la crítica tampoco están mucho mejor, como se desprende ya de lo anteriormente apuntado.

No vamos a detenernos mucho en este aspecto. Simplemente recordar el lamentable uso que, en general, la crítica española ha hecho del feminismo —y más de los aspectos *queer* o lesbianos— desde el desconocimiento y/o los prejuicios, convirtiéndolo en tópicos, estetizándolo, o simplemente ninguneándolo. Bien es cierto que actualmente hay una nueva generación de curadoras y críticas que sostienen, al menos, una posición de respeto y entendimiento del feminismo y de las críticas *queer* o poscolonialistas como críticas de la representación inexcusable. Aunque, por supuesto, la crítica más tradicional sigue siendo bastante obtusa; y el comisariado, incluso de mujeres, utiliza normalmente este término como una parte de la "cuota políticamente correcta" del mercado contemporáneo. Este sería el caso, por poner un solo ejemplo, de la exposición *FuturoPresente* de Alicia Murría.

Entre las críticas/os de arte están las que mantienen una absoluta ignorancia, y hasta las que pregonan una "normalidad cuantitativa" (¿heredera del posfeminismo de Dan Cameron?) "de mujeres y gays" altamente preocupante. Nos referimos, por ejemplo, al artículo de Rosa Olivares "Mujeres, al fin" (1998), publicado en la revista *Lápiz*, de la que entonces era directora.

Como ya apuntábamos, la inauguración en Madrid y Barcelona en 1987 de algunos ejemplos de trabajos de mujeres reconocidos por la historiografía y la crítica internacional —Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine— con *El arte y su doble*, y el desarrollo, por otra parte, de discursos que colapsaban las posibilidades críticas (y políticas) de los feminismos a favor de una estetización poco molesta y de su instalación en el *mainstream* (nos referimos, sobre todo a Dan Cameron y su "Post-Feminism",[68] publicado en 1987 a coincide con la aparición de los primeros debates en torno a las aportaciones del feminismo como crítica de la representación en nuestro Estado.

Alimentados prácticamente por aportaciones extranjeras en su versión original o en sus primeras traducciones, las revisiones del psicoanálisis, el desmantelamiento de los mecanismos legitimadores de la historia del arte y los primeros textos sobre teoría fílmica feminista —Laura Mulvey es traducida en 1988 por Santos Zunzunegui— empiezan a calar en el discurso de algunas artistas, unidas por entender del feminismo como teoría política y vinculadas, en algunos casos, al activismo y a sus prolongaciones en las teorías y políticas *queer.*

Nos referimos a trabajos —de los que nombraremos solo algunos a modo de ejemplo— como la serie de Ana Navarrete *Indispensable para las mujeres*, desde 1994; Carmen Navarrete, *Decaloge* (1991), *Le cabinet des estampes* (1994); Estíbaliz Sádaba, *La colonización del planeta P* (1996); los dibujos de Azucena Vieites, desde 1994; las fotos y acciones de LSD, desde 1993; Carmen Nogueira, el trabajo desarrollado para el proyecto *Ecosofías*, en el año 2000, en la Sala Amadís de Madrid; Begoña Hernández; Itziar Okariz, en concreto la serie *Meadas*; Virginia Villaplana, *Retroalimentación (1997)* realizado en colaboración con LSD, y María Ruido, *La voz humana*.

En un Estado como el español, donde las gentes que practican el arte no se caracterizan por la profundidad y extensión de sus lecturas ni por su capacidad para construir discurso —así lo reconoce, como carencia, la propia Mar Villaespesa en la elaboración de *100 %*,[69] la primera exposición feminista, en 1993—, las artistas vinculadas a la teoría y las que generan escritos críticos propios no son muchas, y casi todas tienen influencias similares; aunque pueden divergir las posiciones y los resultados.

El influjo de Griselda Pollock es una constante, por su decisivo desmontaje de la historiografía tradicional y por su contestación a los marcos habituales del liberalismo, donde la confluencia de género y clase se naturalizan de la forma más falaz. Junto a ella aparecen clásicas del pensamiento de la representación desde el feminismo como Lucy Lippard, Linda Nochlin y Catherine de Zegher y, más tardíamente, Andrea Fraser y Rosalyn Deutsche, conocida internacionalmente por su libro *Eviction*s (1996), pero no traducida al castellano hasta 2001. El texto escogido para su traducción en *Modos de hacer*, "Agorafobia", resume desde nuestro punto de vista la lucha por la visibili-

Carmen Navarrete, *Cabinet des estampes*, 1994.

dad de las aportaciones de los feminismos, y explora con gran certeza las críticas a la mirada tradicional y a los dispositivos de legitimación de las industrias culturales, al tiempo que pone de relieve el sexismo, el clasismo, el racismo y la homofobia que recorren la institución del arte, incluso entre aquellos sectores considerados de la izquierda radical; véase el debate entre las autoras y el historiador del arte Thomas Crow:

> El masculinismo como posición de autoridad social también tiene que ver, por último, con la autoridad que se arrogan los intelectuales de la izquierda tradicional para explicar la condición política del mundo en su totalidad. [...] Los fundamentos de la sociedad, lo público y el sujeto político —el ciudadano— deben considerarse certezas. Los cuestionamientos que desde el feminismo y otras posiciones se hacen de las exclusiones que constituyen tales certezas, deben ser responsabilizados de la pérdida de la política y excluidos de la esfera pública.[70]

Si bien la atención de las artistas españolas de los noventa a la teoría de la representación o a la confluencia de la representación como espacio político se transparenta en algunos nombres —Erreakzioa-Reacción, Ana y Carmen Navarrete, Virginia Villaplana y Carmen Nogueira— o se expresa en confluencias con otras disciplinas —como es el caso de LSD, de Beatriz Preciado, de Cristina Vega y de Precarias a la Deriva—, en gran parte de la producción textual y videográfica es mucho más patente la influencia de la teoría fílmica.

Ahí habría que contar también con algunos hombres, como el ya mencionado Gabriel Villota, quien comenta la influencia de algunos textos y vídeos de mujeres. Explica en la entrevista realizada la impresión que le causó el trabajo de Sadie Benning, así como la importancia que tuvieron para él algunos escritos, algunos publicados en la revista *Off Video,* trabajo que realizó en colaboración mayormente con Marcelo Expósito, con quien, además, llevó a cabo algunos programas durante los noventa.

Introducida en España de la mano de Giulia Colaizzi, recién llegada, como ella misma explicó, de la Universidad de Minessotta, la deconstrucción de la mirada tradicional desde la confluencia del género como factor político, y la aplicación de las lecturas pospsicoanalíticas al cine y el vídeo, tienen en España unos cuantos hitos fundamentales. Entre ellos podríamos destacar el citado *Placer visual y cine narrativo* de Mulvey; la aparición en castellano del texto de Marita Sturken "La elaboración de una historia: paradojas en la evolución del vídeo",[71] la traducción en 1993 de "Estética y teoría feminista. Reconsiderando el cine femenino" de Teresa de Lauretis, en *100 %*, donde la autora habla del concepto de "desestética"; la aparición del libro *Feminismo y teoría fílmica*[72] en 1995, publicación que recogía la intervención de Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Yvonne Rainer, Ann Kaplan, Rey Chow, Paula Rabinowitz y otras en el seminario del mismo título que tuvo lugar dos años antes en

Ana Navarrete, *Indispensable para mujeres*, 1994.

Estíbaliz Sábada, *La colonización del planeta P*, 1996.

Valencia, coordinado por Giulia Colaizzi. Textos pioneros a los que se suman algunos volúmenes editados a lo largo de los noventa en Cátedra: *El cine de mujeres* de Annette Kuhn, *Alicia ya no* de Teresa de Lauretis (en la colección Feminismos) y *Las mujeres y el cine* de Ann Kaplan.[73]

Junto a estas publicaciones empezaron a desarrollarse en el Estado español festivales de cine y vídeo específicos de mujeres, en consonancia con los ya existentes en otros países, como el Festival de Cine de Montreal, el Festival de Creteil y la Feminale.

Pionero de estos festivales en la península fue el de Madrid, que comenzó a mediados de los ochenta y se interrumpe, por problemas políticos con la administración del PP, a mediados de los noventa. Pero ha dejado huella en la memoria de varias generaciones de mujeres, que pudieron ver y discutir unas películas a las que, de otro modo, no hubieran podido acceder fácilmente. Especial mención, en este sentido, merece la presencia en Madrid de la realizadora lesbiana Barbara Hammer, que recibió el premio del festival en una de sus últimas ediciones. Para seguir los pasos del certamen, marcado progresivamente por una mayor calidad, que desafortunadamente no tuvieron en cuenta los gestores del PP, se puede recurrir al material que se publicaba anualmente para cada edición. La defunción de este Festival de Cine de Mujeres daría paso, años más tarde, al actual Festival de Cine de Gays y Lesbianas, promovido desde hace nueve años con mayor o menor calidad y esfuerzo por la Fundación Triángulo.

Mucho más sencillo es reconstruir la memoria del festival barcelonés que, desde 1992 y hasta ahora mismo, se viene desarrollando en paralelo a una serie de actividades educativas en el seno de la institución/archivo Drac Màgic.

Marta Selva y Anna Solà, actualmente directora y gestora del Institut Català de la Dona, hablan de anteriores jornadas de cine de mujeres durante finales de los setenta y principios de los ochenta —vinculadas en casi todos los casos a la Filmoteca—, de la convivencia con el festival madrileño durante la primera parte de los noventa, y del desarrollo de la ya asentada Mostra de Films de Dones, por medio de la cual llegan a España películas de Ulrike Ottinger, Chantal Akerman, Marguerite Duras, Agnès Varda, etc. que tanta influencia tendrían en algunas mujeres de nuestra generación:

> [...] Mi aproximación al feminismo se produce a través de las ideas y no tanto por militancia. Los primeros vínculos los establezco en la universidad y poco tiempo después a través de la experiencia de trabajo con Marta en Drac Màgic y de la colaboración con otras mujeres de la ciudad que, finalmente, nos concentramos en el núcleo de Ca la Dona. Lo que me interesaba eran las ideas, el análisis artístico, el estudio de la historia del arte y de la teoría del arte; de hecho, en la universidad me especialicé en historia del arte. En seguida se me abrió un nuevo terreno de exploración que consistía en aplicar el punto de vista feminista al análisis de los lenguajes poéticos, al arte y a la interpretación del mundo. Uno de los momentos importantes en este proceso formativo, en este trayecto, fue el viaje a Montreal para asistir al Festival de Cine. También fueron importantes las lecturas de las italianas y los textos anglosajones que ellas habían traducido: textos fundacionales como los de Claire Johnston, Laura Mulvey y Teresa de Lauretis. Esta fue mi verdadera escuela, porque en la escuela oficial tenía la puerta cerrada a todas estas influencias. Una de las tareas en Drac Màgic, que disponía de muy pocos referentes, fue tomar como referencia a estas mujeres que conocimos en Montreal y que posteriormente pudimos volver a ver en Creteil. Pero entre Montreal y Creteil hubo un lapso durante el cual nuestras únicas fuentes de alimentación fueron las visitas a Italia y la compra de libros.

María Ruido, *La voz humana*, 1997.

Virginia Villaplana y Angelika Levi, *Escenario doble*, 2004.

> Hasta aquel momento la única vía de información eran los viajes a Creteil cada año… A Montreal fuimos en el 1987 y a Creteil en el 1988 o 1989… Por otro lado, todos los textos que acabo de citar eran extranjeros porque no había traducciones, salvo las que hacían las mujeres de LaSal, centradas en teoría fílmica. Era estética feminista y nada más lo que conformaba las bibliografías que elaborábamos para nuestros cursos, no podíamos poner nada más porque en aquel momento los textos extranjeros eran inasequibles. Construimos la biblioteca en Drac Màgic con el fin de tener acceso a esa bibliografía extranjera. A través de los contactos con Montreal, París e Italia se empezó a formar una red de intercambio informal entre las mujeres que estábamos trabajando en la misma línea y entre centros de producción y distribución como Women Make Movies, CineNova, centros de París, de Alemania, la Feminale, Blik Pilotin, etc.[74]

Al influjo de la teoría fílmica habría que añadir la proyección de vídeo en forma de programas o ciclos más o menos habitual en ciudades como Madrid y Barcelona. Esta nueva información visual de artistas extranjeras, junto con la evolución y contestación de algunos de los artículos clásicos de los setenta (nos referimos, por ejemplo, a la contestación de Laura Kipnis a Laura Mulvey que Erreakzioa- Reacción publica en 1999 con el título de "Transgresión de mujer"[75]) explican cierta ebullición del vídeo de mujeres en España durante los noventa.

No solo la performance, también otros géneros como el llamado vídeo experimental o el videoensayo y, posteriormente, el vídeo documental, reflejarán de forma más o menos fiel los debates teóricos a los que antes nos referíamos, adquiriendo entidad propia en los trabajos de Cecilia Barriga (véase el ya comentado *El camino de Moisés* (2002) y todos los proyectos que hizo en colaboración con el Instituto de la Mujer en los ochenta y primeros noventa) y en los de Nuria Canal [*Muchas veces mucho* (1998)], Begoña Hernández, Virginia Villaplana [*Tras las fronteras del sueño de la inmigración. Sin papeles* (1999)], Marta Volga [*Mi tía* (1994)], Sally Gutiérrez [la serie *Tell, City Game TV* (2002)], Marisa Maza [*Conversaciones, diálogos, espacios* (2003-2004)], María Ruido [*La memoria interior* (2002) y *Tiempo real* (2003)], y otras.

Casi ninguna de las artistas citadas, por edad o por falta de afinidad, había tenido relación con la primera generación del vídeo español. Nuestros presupuestos, bagaje y preocupaciones eran muy diferentes, y el cuerpo, la identidad, la memoria y la subjetividad aparecían en formas narrativas y vinculaciones muy diferentes al formalismo de los años ochenta.

Bien diferente también, pero estrechamente vinculado a la desnaturalización de la mirada que aporta la teoría fílmica, se desarrolla en España, poco después que en Norteamérica y otros países europeos, el debate sobre el placer visual y la consabida pregunta "¿eres porno o antiporno?", que parecía dividir a ciertos sectores del feminismo internacionalmente, y que en en nuestro pasado más reciente tiene reflejos desde finales de los setenta y durante la década de los ochenta a través de una de las polémicas feministas más acaloradas y prolongadas en el tiempo.

Muy bien recogido por el libro de Raquel Osborne *La construcción sexual de la realidad*,[76] el debate llega al mundo de la representación a mediados de los noventa, cuando Teresa de Lauretis y Annie Sprinkle, desde una óptica *queer*, introducen el término "pospornografía".

Queremos recordar aquí la significativa aportación que para una lectura de las imágenes sexualmente explícitas tiene el texto de Linda Williams "Fetichismo y Hard Core: Marx, Freud y el 'money shot'", traducido en el fanzine n.º 9 de *Erreakzioa-Reacción* en 1999, así como los artículos que sobre el tema escriben Carmen Navarrete, "Mujeres y práctica artística: algunas

Sally Gutiérrez, *Tell*, 2000.

notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación",[77] y María Ruido, "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, pornoevidencia y bricotecnología",[78] este último marco además de un trabajo videográfico realizado para la exposición *Lost in Sound* sobre las relaciones de las culturas de club y el cuerpo, titulado *Ethics of Care*.

Para terminar con este breve recorrido por la historiografía y la crítica de la representación desde el feminismo en los años noventa, nos gustaría hacer un escueto paseo por las escasas exposiciones feministas que se producen en el Estado español, que arranca en 1993 con *100 %*, comisariada por Mar Villaespesa.

Titulado de esta guisa para contestar a la cuota del 25 %, el proyecto se presenta como una exposición de artistas andaluzas —Victoria Gil, Pilar Albarracín y Carmen Sigler, entre otras más o menos al uso—, cuyo eje central, entonces en boga, era el cuerpo. La peculiaridad que le confiere un valor extraordinario, sin embargo, es que en su catálogo, hoy casi desaparecido, se traducían algunos de los textos más significativos para la historia del feminismo y su relación con la mirada. En él figuraban autoras como Elaine Showalter, Amelia Jones, Teresa de Lauretis, Kate Linker y Abigail Solomon-Godeau, algunas de las cuales encontrábamos por vez primera en castellano.

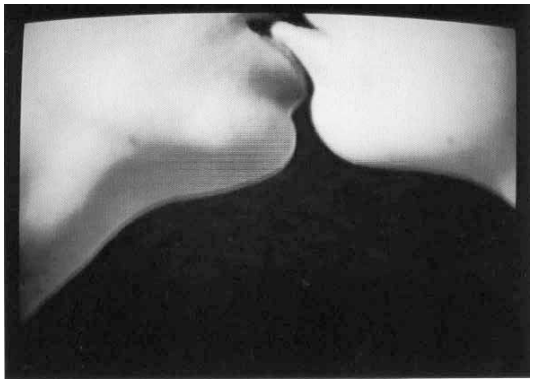
Si bien podríamos hablar de una gran cantidad de exposiciones de mujeres, la mayor parte de ellas no se definen a sí mismas como feministas. Sin llegar al extremo de reificación esencialista que presentan algunas como la comisariada en el año 2000 en Madrid por José Manuel Álvarez Enjuto, expresivamente titulada *Mujeres. Manifiestos de una naturaleza muy sutil*, o la también insistente (en los arquetipos, nos referimos) *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, generada por Victòria Combalia para el Centro Cultural Tecla Sala de L'Hospitalet en 1998, existe una importante variedad en la que el eje central de la propuesta es, simplemente, reunir trabajos realizados por mujeres, sin pararse a reflexionar sobre el propio constructo "mujer" o sobre la enorme diversidad de posiciones y necesidades que se desprenden de la, en todo caso, contingente identidad femenina.

Desde *Territorios indefinidos*, organizada por Isabel Tejeda en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche en 1995, que cuenta con Paloma Navares, Itziar Okariz, Marina Núñez y Carmen Navarrete, una de las pocas exposiciones que aportan textos de elaboración propios —en este caso de Estrella de Diego, Mª del Carmen África Vidal y Helena Cabello/Ana Carceller—, hasta *El bello género*, proyecto de Margarita Aizpuru para la Sala de la Comunidad de Madrid en 2002, existe un amplio abanico de posibilidades. Aparecen *Estación de tránsito*, realizada por Nuria Enguita en Valencia en 1995, *Ricas y famosas* (Santander, 1996), y un largo etcétera en el que no vamos a insistir.

De entre todas ellas, y por su especial interés en, al menos, algunos aspectos, destacaríamos tras *100 %* el proyecto *Transgenéric@s*, comisariado en 1998 por la misma Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga, y la exposición *Zona F*, realizada en 2000 para el Espai d'Art Contemporani de Castellón por Helena Cabello y Ana Carceller.

Transgenéric@s,[79] proyecto en el que participan Txaro Fontalba, Eulàlia Valldosera, Alex Francés, Joan Morey, LSD, Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites, Carmen Navarrete y Jesús Martínez Oliva, entre otros, parte del bagaje de *100 %* y explora lo que algunos años después ocurriría en el mundo de la representación en relación a la corporeidad: no solo la transexualidad y la mutabilidad de los cuerpos a partir de las nuevas tecnologías y de Internet, sino las aportaciones conceptuales con la performatividad y la teoría y prácticas *queer*, y como su propio nombre indica, la transgeneridad e intersexualidad como cuestionamiento de la polaridad sexual en un sentido cercano al propuesto por el construccionismo sexual foucaultiano.

Apoyan teóricamente este proyecto algunos artículos del catálogo de *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice* (1995), en cuya estela se inscribía *Transgenéric@s*. Absolutamente centrada, sin embargo, en el Estado español, la exposición tenía su mayor talón de Aquiles, desde nuestro punto de vista, en la selección de artistas, una "convivencia forzada" que alojaba trabajos de muy difícil explicación dentro de un ámbito eminentemente construccionista como el que se proponía. Nos referimos, por ejemplo, al caso de Eulàlia Valldosera, y a otros completamente oportunistas, como por ejemplo Joan Morey.



Helena Cabello y Ana Carceller, *Un beso*, 1996.

Por su parte, *Zona F* presenta un cariz diferente. Argumentada como una exposición que pretende reflejar las aportaciones del último feminismo en relación a la representación posmoderna, tiene una buena introducción de las comisarias (Cabello/Carceller) y una valiosa aportación de textos propios, a pesar de la inoportunidad de dos de ellos. Nos referimos al recalcitrante argumento de Dan Cameron, que abunda en su línea "posfeminista" reaccionaria-posmoderna, y a la visión superficial y distópica de Ana Martínez-Collado sobre el ciberfeminismo más insustancial. La selección de artistas podría ser también discutible, especialmente los casos de Sarah Lucas y Alicia Framis.

Un caso completamente atípico dentro del marco del Estado español y una de las más interesantes reflexiones recientes sobre el feminismo y la representación sería el taller-seminario organizado por el colectivo Erreakzioa-Reacción *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales,* desarrollado en Arteleku en el verano de 1997.[80]

Existente desde 1994, Erreakzioa-Reacción, formado por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites, es un colectivo constituido para visibilizar el arte producido por mujeres. Llevan a cabo esta labor a través de una serie de publicaciones y charlas en colaboración con comisarias y artistas extranjeras: las Guerrilla Girls, Bildwechsel y Ute Meta Bauer, entre otras. De alguna forma, sus esfuerzos se consolidan en el proyecto citado, donde exploran las relaciones concretas entre las imágenes y el contexto político local. Además de contar con las intervenciones (y los textos) de Fefa Vila, Giulia Colaizzi, Claudia Giannetti, Bildwechsel, Ute Meta Bauer y Guadalupe Echevarría, la publicación posterior se enriqueció con la aportación de las participantes en el taller, algunas de ellas artistas de cierto recorrido ya en ese momento, como Virginia Villaplana, Carmen Nogueira, Silvia García y Lucía Onzain.

Lo que distingue a este proyecto y lo convierte en un ejemplo diferente dentro del feminismo español sería, en primer lugar, el hecho de no ser un proyecto expositivo, sino reflexivo y procesual, en cuanto no se exponen resultados, sino que se elaboran trabajos. Por consiguiente, abastece a las participantes de un marco reflexivo ausente en muchos casos, o presente de manera muy superficial en el dispositivo de la exposición.

Otro de los elementos fundamentales de este proyecto es la mezcla de teóricas y artistas, y de mujeres y hombres de diversos contextos estatales, sin establecer límites en la confluencia de sus discursos. El resultado es uno de los ensayos más enriquecedores dentro del ámbito del feminismo español, aunque con escasa continuidad.

No nos atrevemos a hacer un diagnóstico profundo sobre la influencia y el futuro del feminismo español o de la más reciente aportación *queer* en relación a la representación, y tampoco creemos que sea la intención de este proyecto sacar conclusiones, sino más bien establecer algunos elementos de análisis y potenciar genealogías diversas.

En este sentido, nos gustaría hacer dos observaciones. La primera de ellas es la preocupantemente escasa repercusión que en el mundo académico han tenido y siguen teniendo los feminismos a la hora de

Cartel de *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*, Arteleku, 1997.

Fanzine *Erreakzioa-Reacción*, n.º 4.

elaborar un discurso hegemónico. Tras empresas tan interesantes como las realizadas por Giulia Colaizzi a través de los seminarios coordinados para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Universidad de Valencia a lo largo de gran parte de los noventa y la labor emprendida por otras profesoras y profesores, los esfuerzos parecen haber dado escasos frutos en el ámbito académico, y continúan siendo, casi siempre, individuales, coyunturales y con un coste personal muy fuerte para sus protagonistas. Estas palabras, de una u otra forma, están en boca de Juan Vicente Aliaga, de Ana Navarrete, de Patricia Mayayo y de la propia Giulia Colaizzi, personas todas ellas entrevistadas en el desarrollo de esta investigación colectiva.

El feminismo como teoría del discurso o como teoría crítica de los géneros/sexos sigue siendo prácticamente ignorado institucionalmente, al tiempo que manipulado y cosificado en gran parte de los casos en que se utiliza; aunque, nos parece justo decirlo, haya sido una fuente imprescindible de herramientas de crítica para una parte de las artistas, escritoras, activistas y teóricas de nuestra generación que, tal vez, no somos aún capaces de valorar.

Junto con la utilización neutralizadora de la academia y la cosificación del feminismo como una teoría muerta, aparecen otras utilizaciones no menos preocupantes tanto en el Estado español como en otros. Nos referimos al ya mencionado uso/invisibilización por parte de ciertos sectores de la izquierda —recordemos el análisis de Rosalyn Deutsche en "Agorafobia" y las palabras de las mujeres de La Eskalera Karakola— y, sobre todo, a la asimilación del mercado y la institución del arte (el museo, la galería, la crítica), responsable de una banalización temática del feminismo —a la par le siguen recientes expresiones llamadas *queer*— que explica la aparición y el éxito comercial de autoras como Susi Gómez, Ana Laura Aláez o el reciente proyecto musical de la bilbaina Begoña, carentes completamente de una posición política articulada en torno al género, pero consideradas "feministas" o *queer*, en una muy interesada confusión entre los tópicos de la feminidad, la identidad sexual y el feminismo o las expresiones políticas *queer* como teoría crítica e instrumento de análisis de la realidad. Esperamos que Desacuerdos no redunde en este sentido.

Agradecimientos

Este texto es producto de una investigación no terminada sobre las relaciones entre el arte, la política y los diversos feminismos en el arte español durante los últimos treinta años. No es una producción cerrada ni pensada como una conclusión, sino un breve esbozo de una investigación que esperamos se mantenga, más allá del ámbito de *Desacuerdos*. Damos las gracias a las mujeres y los hombres que han colaborado en este inicio, necesariamente incompleto.

Grupo de discusión sobre los años setenta
Paloma González, ex militante de ORT; Empar Pineda, ex militante de MC; Justa Montero, ex militante de LCR; Cristina Garaizábal, ex militante de MC; Begoña San José, ex militante de PCE; Raquel Osborne, socióloga y profesora de la UNED, y Luisa Posadas, filósofa y profesora de la Universidad Complutense de Madrid.

Grupo de discusión sobre los años ochenta y noventa
Begoña Marugán, socióloga y activista feminista; Silvia Dauder, profesora de psicología y miembro actual de GTQ; Juana Ramos, militante desde sus inicios del colectivo Transexualia; Susana Piedad, activista anarcofeminista durante los ochenta y noventa en Ligadura, y Raquel Platero, activista y promotora del colectivo gay y lesbiano de la UCM "rqtqr".

Grupo de discusión *queer*
Javier Sáez, sociólogo, escritor *queer* y activista del movimiento de insumisión en los años ochenta y noventa, actualmente codirector del seminario Olisbos; Beatriz Preciado, escritora *queer*; Mª José Belbel, militante de MC en los años setenta; Azucena Vieites, artista y miembro del Colectivo de Arte Feminista Erreakzioa; Sejo Carrascosa, activista marica desde los setenta y miembro de La Radical Gai en los noventa; Paco Vidarte, miembro de La Radical Gai, profesor de Filosofía en la UNED y codirector de Olisbos; David Córdoba, activista y teórico *queer*, y Desiré Rodríguez, activista y socióloga *queer*.

Entrevistas realizadas
Mireia Bofill, en la actualidad directora de la Francesca Bonnemaison; Judith Astelarra, catedrática de sociología en la UAB; Montse Galcerán, catedrática de filosofía en la UCM; Marta Selva y Anna Solà, fundadoras de Drac Màgic, en la actualidad directora y gestora del Institut Català de la Dona; Cecilia Barriga, realizadora de vídeo y cine; Giulia Colaizzi, profesora titular en la UV de Valencia; Erreakzioak, Colectivo de Artistas Feministas: Estíbaliz Sádaba y Azucena Vietes; Bollus Vivendi: Gracia Trujillo; GTQ: Carmen Romero; Ana Navarrete, profesora en la facultad de Bellas Artes de UCLM de Cuenca; Virginia Villaplana, realizadora de vídeos y profesora de Teoría de la comunicación en el UCH de Valencia; LSD: Fefa Vila; Esther Ferrer, artista-performer; Mathide Ferrer, teórica feminista; Gabriel Villota, realizador de vídeos y profesor en la Universidad del País Vasco de Bilbao; Susana Blas, comisaria y promotora cultural; Juan Vicente Aliaga, profesor de la facultad de Bellas Artes de la UPV de Valencia; Carmen Navarrete, artista y profesora de la facultad de Bellas Artes de la UPV de Valencia; Patricia Mayayo; Pilar Muñoz; La Eskalera Karakola, colectivo feminista en Madrid. Patricia Mayayo, profesora de Historia del Arte de la Universidad Europea de Madrid (CEES); Pilar Muñoz, historiadora del arte y profesora de enseñanza secundaria; La Eskalera Karakola, colectivo feminista autónomo de Madrid.

1. Jesús Ibáñez. "Cambios sociales en España en los años setenta: la realidad perdida y recobrada", *El Viejo Topo*, 1980.

2. Celia Amorós. "Del feminismo al feminismo", *Debats* n.º 27, 1987.

3. Entrevista a Esther Ferrer, en *Desacuerdos 1*. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2004.

4. Publicado en Xosé M. Buxán (ed.). *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes, 1997.

5. En esta dirección es especialmente relevante la tesis doctoral de Elena Casado, *La construcción sociocognitiva de las identidades de género de las mujeres españolas 1975-1995*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

6. Así se expresaba una de las integrantes del grupo de discusión sobre los años setenta.

7. Entrevista a Montse Galcerán, autora, entre otros, de *La invención del marxismo*. Madrid: Iepala, 1997.

8. Lidia Falcón. *Los derechos laborales de la mujer*. Madrid: Montecorvo, 1962, y Mireia Bofill *et al*. *La mujer en España*. Barcelona: Cultura Popular, 1967.

9. Para adentrarnos en los principales debates de la época y las líneas ideológicas que los atravesaban resultan reveladores los debates, las ponencias y las comunicaciones que se presentaron en las *Jornadas de debate sobre la corriente de feminismo socialista* que tuvieron lugar en Madrid en enero de 1983. A estas jornadas asistieron unas quinientas mujeres de todo el Estado español. Se encuentran publicadas en *Jornadas de feminismo socialista*. Madrid, 1984.

10. De esta manera hablaba una de las personas que participó en el grupo de discusión sobre los años setenta.

11. Entrevista a Mireia Bofill.

12. Así lo expresa una de las personas que conforma el grupo de discusión sobre los años ochenta.

13. Sheila Rowbotham. *Feminismo y revolución*. Madrid: Debate, 1978, y Shulamit Firestone. *La dialéctica de los sexos*. Barcelona: Kairós, 1976. Destacamos estas dos publicaciones de entre otros textos de las mismas autoras que también nutrieron el debate y las posiciones a las cuales aludimos.

14. *El Viejo Topo*, n.º 10, 1980.

15. Celia Amorós. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1985, y Amelia Valcárcel. *Sexo y filosofía* (1991); *Del miedo a la igualdad* (1993, finalista del Premio Nacional de Ensayo 1994), entre otras publicaciones de dos de las autoras más activas e influyentes en el marco académico español.

16. Amparo Moreno. *La otra política de Aristóteles. Cultura de masas y divulgación del arquetipo viril*. Barcelona: Icaria, 1988.

17. Amparo Moreno. *Mujeres en lucha: el movimiento feminista en España)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977.

18. Aunque el Instituto de Investigaciones Feministas se remonta al año 1983 en torno a disciplinas de Ciencias Sociales y Humanidades, impulsado por la profesora de Historia Contemporánea Mª Carmen García Nieto, la creación propiamente dicha data del curso 1988-1989. Comienza su andadura bajo la dirección de Celia Amorós, catedrática de Filosofía, y lo continúan posteriormente y hasta la actualidad: Concha Fagoaga, Cristina Segura, Ana Sabaté y Rosa García Rayego. Destacamos, entre otras posibles, las siguientes referencias: Cristina Molina Petit. "Dialéctica Feminista de la Ilustración", en *Anthropos*, 1994. Alicia Puleo. "*Filosofía, género y pensamiento crítico*" Universidad de Valladolid, 2000. Luisa Posada. *Sexo y esencia*. Horas y horas, 1998.

19. Victoria Sendón. *Sobre diosas, amazonas y vestales*. Madrid: ZYX, 1981, y *Más allá de Itaca*. Barcelona: Icaria, 1988.

20. El Seminario de Estudios sobre la Producción Filosófica de las Mujeres, *Filosofía y género*, creado en noviembre de 1990 en la Universitat de Barcelona, en el marco de los departamentos de Historia de Filosofia, Estética y Filosofía de la cultura (Facultat de Filosofia) y Filología griega (Facultat de Filología). La coordinación de este seminario está en manos de Fina Birulés, de la Facultat de Filosofia, y Montserrat Jufresa, de la Facultat de Filologia.

21. Carmen Elejabeitia. *Quizá hay que ser mujer*. Madrid: ZYX, 1980, y *Liberalismo, marxismo y feminismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.

22. Victoria Sendón. "La quiebra del feminismo", en *Debats*, n.º 76, 2002. Estrella de Diego. *El andrógino sexuado*. Madrid: Antonio Machado

Libros, 1992. Rosa María Rodríguez Magda. "¿Feminización de la cultura?", en *Debats*, n.º 76, primavera de 2002. Todas ellas son autoras de diversos libros y artículos, además de los citados.

23. La palabra *queer* significa "a través". Procede de la raíz indoeuropea *twerkw*, que dio lugar también a la palabra alemana *Quer* ("transversal"), a la latina *torquere* ("torcer") y a la inglesa *anthwart* ("a través"). Véase Eve Kosofsky Sedgwick. *Epistemología del armario*. Barcelona: Tempestad, 1998, p. 37. Para una reflexión crítica sobre el uso del término inglés *queer*, sus ventajas e inconvenientes teóricos y políticos al ser desplazado a otro contexto lingüístico, histórico, etc., véase Ricardo Llamas. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI, 1998, así como el artículo de David Córdoba "Teoría *queer*: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad", en *Introducción a la teoría queer*. Madrid: Departamento de Filosofía de la UNED, 2003, pp. 3-65.

24. El FAGC, conjuntamente con otros grupos surgidos en el País Valenciano y en Baleares, presenta públicamente un primer manifiesto político: *El Manifest* de 1977.

25. En noviembre de 1977 la Coordinadora de Marginados convoca una manifestación tras la muerte de una prostituta en Basauri, detenida en aplicación de la Ley de Peligrosidad Social (LPRS).

26. Teresa de Lauretis. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities", en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3. Indiana: Indiana University Press, 1991, pp. III-XVIII. De la misma autora, véase también *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas, 2000; *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1992; y *The Practice of Love*. Indiana: Indiana University Press, 1994.

27. Françoise Collin. "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto", en *Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, n.º 1, agosto de 1995, p. 12.

28. Monique Wittig. *La pensée straight*. París: Balland, 2001. El texto se publicó con anterioridad, en 1980, en *Questions Feministes*. Existe versión inglesa en *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992, a la espera de la próxima y primera traducción en castellano en la editorial madrileña Traficantes de Sueños. De la misma autora véase también *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-Textos, 1977.

29. Así lo expresa una de las personas que participa en el grupo de discusión sobre los años ochenta.

30. Destacamos de estos autores las siguientes aportaciones: Xosé M. Buxán. *Homoerotismo en la iconografía de San Sebastián Mártir. Una visión desde el presente*. Universidad del País Vasco, 1996 (tesis doctoral); Ricardo Llamas. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI, 1998; Javier Sáez. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2004; Beatriz Preciado. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima, 2002; Ricardo Llamas y Paco Vidarte. *Extravíos*. Madrid: Espasa Calpe, 2001; Elena Casado. *La construcción sociocognitiva de las identidades de género de las mujeres españolas 1975-1995*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002 (tesis doctoral); Carmen Romero. "De diferencias, jerarquías excluyentes y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría *queer*", en *Cuadernos de relaciones laborales*, vol. 1, 2003; Beatriz Suárez Briones. "Desleal a la civilización. La teoría (literaria) feminista lesbiana", en Xosé Buxán. *Conciencia de un singular deseo*. Barcelona: Alertes, 1997; Fefa Vila. "Contactar: Beyond Politics. Women's Actions and Artistic Politics", en Baumann, Goehler, Loreck (eds.). *Remote Sensing: Laboratories of Art and Science*. Berlín: Vice Versa Verlag, 2002; y "Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de mujeres", en *Política y sociedad* n.º 32, Madrid: Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, 1999; David Córdoba. "Identidad sexual y performatividad", en *Athenea digital*, n.º 4, http://antalaya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf

31. Laura Cottingham. *Sobre la especificidad de las lesbianas en la historia del arte y de la cultura (algunas consideraciones metodológicas)*.

32. Pilar Muñoz. *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Síntesis, 2004.

33. Juan Vicente Aliaga. "La memoria corta: arte y género", en *Revista de Occidente*, n.º 273, febrero de 2004.

34. Entrevista a Mathilde Ferrer para este proyecto.

35. Véase *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. San Sebastián: Koldo Mitxelena, 1997 (cat. exp.); *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: MAS, 2001 (cat. exp.); *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1992 (cat. exp.), entre otros.

36. Eduardo Subirats (ed.). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

37. Cabe destacar la reaparición en el exilio, en 1964, de la publicación *Mujeres libres*.

38. Naomí Weissten [et al.]. *Hablan las Women's Lib*. Barcelona: Kairós, 1972.

39. El libro apareció en Estados Unidos en el año 1963 con el título *The Feminine Mystique* y en seguida se difundió por todo el mundo occidental. Primera edición española: Betty Friedan. *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario, 1965, con prólogo de Lily Álvarez. Su presencia en Madrid en 1977, en los momentos en que se iniciaba la transición política, dio lugr a una de las primeras manifestaciones públicas de grupos de feministas después de la Guerra Civil.

40. Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. Madrid: Aguilar, 1981.

41. Laura Mulvey. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988.

42. Carol S. Vance. *Placer y peligro*. Madrid: Talasa, 1989.

43. Jeffrey Weeks. *El malestar de la sexualidad*. Madrid: Talasa, 1992.

44. Judith Butler, *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós, 2000. Y *El género en disputa*. México: UNAM, 2001.

45. *El arte y su doble*. Barcelona y Madrid: Fundació "La Caixa", 1987.

46. *Fémininmasculin. Le sexe dans l'art*. París: Centre Georges Pompidou , 1995 (cat. exp.).

47. *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia y Madrid: IVAM y MNCARS, 1997 (cat. exp.).

48. Carmen Romero, "De diferencias, jerarquías excluyentes y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría *queer*", *op. cit*.

49. *Zona F*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000.

50. Donna J. Haraway. "Manifiesto para cyborgs", en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.

51. Giulia Colaizzi. *The Cyborguesque: Subjectivity in the Electronic Age*. Valencia: Episteme, 1995. Ediado por la misma autora véase también *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.

52. Colectivo Precarias a la Deriva. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

53. Entrevista con mujeres de la Eskalea Karkola, en Madrid, para este proyecto.

54. Uqui Permui y María Ruido. "Cuerpos de producción. Algunas notas sobre cuerpos, miradas, palabras y acciones en tiempos de (ins)urgencia y precariedad", en Uqui Permui y María Ruido (eds.). *Corpos de producción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos*. Santiago de Compostela: Concellería da Muller, CGAC y Galaxia, 2003.

55. Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992; y *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas, 2000. Otros artículos: Griselda Pollock. "Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)", en Estrella de Diego (ed.) *Revista de Occidente* n.º 127, 1991; Kate Linker. "Representación y sexualidad", en *100 %*. Sevilla: Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura, 1993.

56. *Martha Rosler: Posiciones en el mundo real*. Barcelona: MACBA y Actar, 1999 (cat. exp.). También se visionaron sus trabajos en el ciclo *Políticas de género*. Valencia: Filmoteca e Institut de la Dona, 1993.

57. Juan Vicente Aliaga, "La memoria corta: arte y género", *op. cit*.

58. Mathilde Ferrer e Yves Michaud (eds.). *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*. París: École Supérieure des Beaux-Arts, 1995.

59. Nathalie Magnan. *La vidéo, entre art et communicatio*. París: École Supérieure des Beaux-Arts.

60. Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

61. Estrella de Diego. *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor, 1992.

62. Whitney Chadwick. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.

63. María Ruido. "Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna", en Sagrario Aznar (ed.). *La memoria pública*. Madrid: UNED, 2003.

64. Patricia Mayayo. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

65. Begoña Pernas y Fefa Vila. "Comer o ser comida", en Darío Corbeira [et. al]. *Comer o no comer*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002 (cat. exp.).

66. Inédito, publicado parcialmente en diversas artículos.

67. Pilar Muñoz, *Mujeres españolas en las artes plásticas, op. cit*.

68. Dan Cameron. "Post-Feminism", *Flash Art*, nº 132, 1987.

69. *100 %*. Sevilla: Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura, 1993.

70. Rosalyn Deutsche. "Agorafobia", en Blanco [et al.] (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

71. Marita Sturken. "La elaboración de una historia: paradojas en la evolución del vídeo", en *El Paseante*, nº 12, 1989.

72. Giulia Colaizzi (ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995.

73. Annette Kuhn. *El cine de mujeres*. Madrid: Cátedra, 1991; E. Ann Kaplan. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.

74. Entrevista con Marta Selva y Anna Solà. Véase también Marta Selva y Anna Solà (eds.). *La empresa de sus talentos. Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós, 2002.

75. Laura Kipnis. "Transgresión de mujer", en *Erreakzioa/Reacción*, nº 9, 1999.

76. Raquel Osborne. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, 1993.

77. Carmen Navarrete. "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia", en *FuturoPresente*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999 (cat. exp.).

78. María Ruido. "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología", en *Lost in Sound*. Santiago de Compostela: CGAC, 2000 (cat. exp.).

79. *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre los géneros, la sociedad y la sexualidad en el arte español contemporáneo*. Donostia: Koldo Mitxelena, 1998.

80. Erreakzioak, *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*. Donostia: Arteleku, 1998.