
Videoart, feminismes i artivismes LGTBI

PID_00256502

Andrés Claudio Senra Berja

Temps mínim de dedicació recomanat: 6 hores



Andrés Claudio Senra Berja

Índex

Introducció	5
1. Les onades feministes	7
1.1. La primera ona del feminisme	7
1.2. La segona ona	8
1.3. La tercera ona	10
2. Feminisme, vídeo, art i activisme	11
3. El cos en l'art feminista i LGTBI*	14
3.1. Repensant el cos: el cos sentit, compartit i domesticat. Cos i poder. El cos (in)submís	15
3.1.1. El cos sentit	16
3.1.2. El cos compartit	17
3.1.3. El cos domesticat	17
3.1.4. Cos i poder. El cos (in)submís	18
4. Repertoris feministes: artistes i les seves obres	21
4.1. El cos sentit en el videoart feminista	21
4.2. Els fluids corporals: l'objecte com a arma	24
4.3. Cos social. El públic i el privat: la presó de l'entorn domèstic	26
4.4. Biopolítiques del cos, cànon, repressió i control: el cos domesticat	28
4.5. La fragmentació de la imatge corporal: el cos cosificat	31
4.6. Cossos insubmisos: el vídeo i la <i>performance</i> feminista com a estratègia de denúncia	32
4.7. Artivisme feminista col·laboratiu, <i>Womanhouse</i> com a laboratori de creació	39
4.8. Feminisme de la igualtat i diferència	40
4.9. Els feminismes de la tercera ona: ciberfeminisme, racialització i decolonialitat	41
4.10. Videoclip feminista: pop, política i hedonisme crític	44
4.11. Sobre feminisme i artivisme	47
5. La norma heterosexual i els altres. Pràctiques artístiques LGTBI*	48
5.1. Context històric i cultural dels moviments socials dels anys vuitanta i noranta	48
5.2. Cap al no binarisme	49
5.3. Breu recorregut històric de la lluita LGTBI*: la patologització del desig	52

5.4.	Rastrejant la història de l'art <i>queer</i>	55
5.5.	La pandèmia sida, activismes, artivismes, desobediències LGTBI*	56
5.6.	La visibilitat LGBTI*	59
5.7.	Activisme i artivisme <i>queer</i>	60
5.8.	Dissidències sexuals BDSM	63
5.9.	Postpornografia	65
5.10.	Postcolonialitats <i>queer</i>	66
6.	Reflexions finals	68
6.1.	El vídeo en l'actualitat i les crítiques a l'artivisme: activisme? Límits	68
	Bibliografia	71

Introducció

Des del seu començament, el vídeo, com a eina de creació, es va constituir com el mitjà ideal per a l'expressió de les subjectivitats subalternes al pensament hegemònic. Les pioneres en el seu ús en l'art van ser fonamentalment dones artistes des de posicions feministes i en relació amb la *performance*, el cos i la identitat de gènere com a objecte i subjecte de representació.

L'abaratiment dels costos en la seva producció, la democratització i l'accessibilitat de l'eina van facilitar el procés.

Parlarem, en aquest text, d'aquestes pioneres les pràctiques artístiques i activistes de les quals se situen en posicionaments polítics crítics amb el pensament hegemònic des de les perspectives feministes, LGTBI* i *queer*, des dels anys setanta fins a l'actualitat.

Queer

Queer, castellanitzat com *cuir*. El seu sentit original en anglès és un insult que es tradueix per 'rar', 'marieta'. L'ús anglès del terme ha estat qüestionat per la seva implantació en el context lingüístic de l'espanyol com a resultat de l'imperialisme cultural anglès. La teoria *queer* sorgeix en l'àmbit acadèmic en els anys noranta, estretament vinculada als moviments activistes antisida, trans i lèsbics que van començar a qüestionar una concepció binària (masculí-femení) i essencialista del gènere, distanciant-se de posicionaments polítics i teòrics dels moviments LGTB* i feministes tradicionals. Aquesta teoria proposa, a més, el gènere com a construcció performàtica: ser home o dona és una cosa que aprenem en el procés de socialització incorporant no solament la gestualitat, sinó també la forma en general d'estar al món corresponent al sexe que se'ns ha assignat quan naixem. Els col·lectius activistes *queer* recuperen l'acció directa a l'espai públic i les formes d'organització assembleàries i horitzontals, treballant col·lectivament i qüestionant els rols de lideratge. El seu posicionament polític s'aproxima així a l'activisme llibertari.

Destacarem, d'una banda, treballs individuals d'artistes relacionats amb les disciplines del videoart i la *performance* i, de l'altra, les pràctiques activistes d'alguns col·lectius LGTBI* significatius en el context internacional i a l'Estat espanyol. Hem realitzat la selecció de les artistes per la rellevància de les seves peces en relació amb el discurs crític de les pràctiques feministes i activistes; i hem triat altres peces en funció de criteris estètics, independentment de la seva transcendència per a la història de l'art feminista o per al videoart feminista. Algunes d'aquestes artistes són citades freqüentment en els anals de la història de l'art, unes altres no, però ens sembla interessant pensar la història de l'art deslligada de les narracions hegemòniques nord-americanes. Moltes d'aquestes obres i pràctiques artístiques tenien com a objectiu la denúncia, la reflexió o dirigir la mirada de l'espectador cap a una situació estructural o concreta d'opressió, sense pretendre amb el seu treball necessàriament aconseguir un canvi polític i social, però participant d'un debat col·lectiu i dels seus imaginaris. Altres obres, principalment en el cas de les esmentades aquí per part dels col·lectius feministes i LGTBI*, tenien un sentit transformador, buscant

denunciar un esdeveniment concret o una situació d'opressió estructural amb l'objectiu de transformar-la. En aquestes últimes peces el recurs estètic estaria en funció de l'objectiu principal: el canvi polític i social.

LGTBI* (lesbianes, gais, trans, bisexuals, intersexuals)

Una de les qüestions de debat en els col·lectius LGBT és, precisament, amb quines sigles anomenar-se sense excloure les diferents comunitats de dissidents sexuals? Tradicionalment les sigles utilitzades han estat «LGTB», la qual cosa suposava l'exclusió d'aquelles persones que no s'identifiquen amb aquestes quatre sigles, com ara les persones intersexuals, els no binaris o les persones asexuals. Depenent del context i dels autors s'utilitzen unes o unes altres; així, LGBTI, LGTBQ (*queer*) o LGTBIA (asexuals). Alguns autors utilitzen LGBTI*, amb l'asterisc per a indicar t*ts aquells dissidents sexuals que no estan inclosos en les sigles LGBT. N*altres utilitzarem amb caràcter general en aquest text la nomenclatura LGBTI*.

També ens preguntarem pel significat d'artivisme, el sentit i la capacitat de transformació política i social de les pràctiques artivistes, i l'art feminista i LGBTI*: un dels eternals debats que es plantegen en aquest tipus de pràctiques artístiques. És convenient assenyalar, a més, que estrictament parlant no s'hauria de considerar que tot l'art realitzat per dones o per persones LGBTI* hagi estat fet des d'un enfocament feminista, ni tan sols l'art que pensa sobre la feminitat. Altres artistes, no obstant això, consideren que no poden fer una distinció entre la seva pràctica artística i la seva pràctica activista des d'una perspectiva feminista.

1. Les onades feministes

Per a poder fer-nos preguntes sobre les peces que assenyallem en aquest text, i també una anàlisi del sentit i objecte que hi ha darrere d'aquestes, és necessari fer un breu recorregut per la història del feminisme.

Sumàriament, la historiografia clàssica ha distingit tres períodes: les anomenades tres ones del feminisme. La periodització varia segons les autores i ha de ser considerada com un marc temporal útil per a destacar línies estratègiques o vindicacions prioritàries que van tenir lloc a cada ona, però no s'ha d'oblidar que aquestes classificacions poden ignorar altres qüestions sobre les quals les dones anirien reflexionant paral·lelament.

D'altra banda, davant els recents esdeveniments de mobilitzacions internacionals feministes del moviment #metoo, #Timesup i #Yotecreo, denunciant l'assetjament sistemàtic, les agressions sexuals i violacions que es donen a l'entorn laboral, domèstic i a l'espai públic, algunes activistes i investigadores han assenyalat que podríem estar en el començament d'una quarta ona, si bé cal assenyalat que la lluita contra les agressions, la violència de gènere, els assassinats masclistes, la denúncia del sostre de vidre i els masclismes micro- i macro- han estat una constant en la lluita feminista.

Autores com Amelia Valcárcel i Celia Amorós¹ han desenvolupat en aquest sentit una tasca crucial a l'Estat espanyol en la periodització i conceptualització de les lluites feministes.

⁽¹⁾Celia Amorós i Ana de Miguel (ed.) (2005). *Historia de la teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva.

1.1. La primera ona del feminisme

Sense oblidar l'existència d'autores anteriors a la Il·lustració, que s'agruparien en el que s'ha denominat un feminisme premodern i que ha quedat esborrat i oblidat per la història, quan no silenciats, algunes autores consideren la Il·lustració com el naixement del feminisme modern, en què es vindica el subjecte femení com a ciutadanes de ple dret. Aquestes autores estableixen el seu origen en el Segle de les Llums. Els teòrics i filòsofs de la Il·lustració, com Rousseau o Kant, exclouïen la dona com a subjecte de dret. Enfront d'aquests, autores com Olympe de Gouges redacten la Declaració dels drets de la dona i de la ciutadana, com a resposta crítica a l'exclusió de les dones a la Declaració dels drets de l'home i del ciutadà.

Una altra autora rellevant en aquest període serà Mary Wollstonecraft i el seu text fundacional de la lluita feminista *Vindicaciones de los derechos de la mujer* (1792).

Les dones reivindiquen el seu dret a l'educació, de la qual havien estat excloses.

En aquest període, també serà determinant la Declaració de Seneca Falls de 1848, en diàleg amb la Declaració d'independència nord-americana.

En la Declaració de Seneca Falls es proclama la independència de la dona pel que fa a l'home, al mateix temps que es reivindica la igualtat de drets socials i civils, i el dret al vot.

Com dèiem, aquest període, per a algunes autores, s'estendria des de la Revolució francesa fins a mitjan segle XIX.

Per a altres autores, sobretot del món anglosaxó, la primera ona comença en realitat des de mitjan segle XIX i s'estén fins als anys cinquanta del segle XX. En aquest període es produeix un canvi en l'estratègia pel que fa al període il·lustrat i postil·lustrat amb l'aparició de l'activisme feminista sufragista.

A més de la important conceptualització teòrica, les lluites feministes s'amplien amb la implicació de dones pertanyents a diferents classes socials.

Així, una de les vindicacions principals d'aquest període serà el dret al vot per part del moviment sufragista a occident, aparegut a Anglaterra, i en què té una especial rellevància la figura d'Emmeline Pankhurst. El moviment sufragista anglès serà objecte de repressió policial i estatal. Les dones seran detingudes, copejades, empresonades i sotmeses a alimentació forçosa.

També s'estableixen aliances amb el moviment abolicionista de l'esclavitud, el socialisme, el comunisme i l'anarquisme.

1.2. La segona ona

Per a algunes autores, el moviment sufragista de què hem parlat marcaria, en realitat, el començament de la segona ona feminista i aquesta es perllongaria fins als anys cinquanta del segle XX.

Després de l'embranchada dels moviments sufragistes i la progressiva consecució del dret al vot en la dècada dels vint i d'ara endavant (depenent de cada país), la primera meitat del segle XX és un període marcat per les dues guerres mundials i la postguerra, amb la incorporació de la dona als llocs de treball realitzats per homes, però perdent-los quan es van acabar les guerres i van tornar els homes supervivents. Els anys cinquanta estan marcats per un fort moviment patriarcal que redueix la dona a l'espai privat, al domèstic, a la família i a les cures. En aquests anys es projecta un model de dona ideal, esposa i mestressa de casa.

Simone de Beauvoir publicarà el 1949 *El segundo sexo*, de què s'extreu el cèlebre pensament que marcarà un gir en la lluita feminista: «No es neix dona, s'arriba a ser-ho», apel·lant la idea de dona com a construcció social i política, en definitiva, ideològica, del patriarcat, enfront d'una concepció essencialista del gènere determinat per la naturalesa.

Altr*s autors consideren la segona ona com el període que abasta des dels anys seixanta fins al final dels vuitanta del segle XX. Aquest període ens interessa particularment per la incorporació del vídeo com a eina, però també com a disciplina en la història de l'art. En els anys seixanta, amb l'aparició dels moviments socials, antiracistes, ecologistes i antimilitaristes, el moviment d'alliberament de la dona centra la seva lluita en l'adquisició de drets civils, sexuals i reproductius, el dret a l'avortament, els drets laborals i la denúncia de la discriminació sexista a l'entorn laboral i familiar, amb la diferència en la distribució de rols en l'àmbit domèstic. El lema «Allò personal és polític» marca les vindicacions d'aquest període. El patriarcat es defineix com una estructura politicosocial responsable de l'opressió de la dona.

Com a resultat de les reflexions del feminisme radical en els anys setanta s'estableix un debat dins del moviment feminista que planteja dos possibles camins de lluita: el feminisme de la igualtat i el feminisme de la diferència. El primer advoca per una igualtat real entre els homes i les dones no solament legal i laboral, sinó en totes les esferes. Defensa una idea d'humanitat comuna a homes i dones, la seva igualtat radical, que ha estat oprimida pel contracte sexual. Proposen un nou contracte social no basat en les diferències de gènere.

Per la seva banda, el feminisme de la diferència no busca una igualtat amb el model masculí. Reivindica l'existència d'una essència, una identitat femenina pròpia i uns valors propis de les dones com a mitjans per a la construcció d'un món nou. Enfront dels valors masculins caracteritzats per la violència, la jerarquia, l'autoritat, en definitiva, el model patriarcal, es proposa un alliberament de la dona des dels seus propis valors, des de la seva pròpia identitat, i no des de l'equiparació al món androcèntric masculí, que, consideren, seria el resultat de l'estratègia proposada pel feminisme de la igualtat, ja que com que es vol equiparar al masculí està enfortint aquest model com el que té autoritat enfront del femení. Això no significa que el feminisme de la diferència renunciï a la igualtat econòmica, laboral i legal amb caràcter general. És a dir, el feminisme de la diferència és igualment conscient de la desigualtat en tots els àmbits de la dona i lluita pel seu canvi des de la seva pròpia diferència. El problema amb què es trobaven ambdues és que era difícil idear un model de dona que no existia. En el cas de les que estaven pensant la diferència, com podien estar segures que aquest model de dona que promovien era el veritable i no l'imposat pel patriarcat?, com recolzar un model de feminitat ensenyat per mares i llars on imperava l'educació masclista i una dona al servei d'aquest? Però en el cas de la igualtat era encara pitjor, ja que semblava que no tinguessin una altra forma de tenir poder que sent com els homes i actuant com aquests.

1.3. La tercera ona

Se sol perioditzar entre començaments dels anys noranta i l'actualitat. Aquest període es caracteritzaria per una desconstrucció i un qüestionament de la idea d'un model únic de dona, d'una essència universal del femení. El gènere és travessat pels condicionants d'orientació sexual, classe, raça o grup cultural de pertinença. El feminisme adquireix consciència que el seu discurs s'ha fet des del posicionament binari de la dona blanca heterosexual occidental. El pensament *queer* aprofundeix en la idea del gènere com a construcció social, proposant el seu caràcter performatiu com a forma de transgressió. Es posa l'accent en les sexualitats diverses i en les lluites identitàries i postidentitàries dels col·lectius LGBTI*, no sense ser qüestionat per part del moviment feminista. Així, apareix la idea dels «feminismes» com a diferents posicionaments enfront d'unes causes comunes. Les persones trans denuncien l'exclusió de les seves reivindicacions no solament des d'una part del moviment feminista tradicional, sinó també pels col·lectius gais, que al principi es van qüestionar «la seva pertinença».

La micropolítica com a estratègia de transformació de les opressions patriarcals en el quotidià i la diversitat sexual, afectiva i identitària marquen aquestes noves reflexions.

2. Feminisme, vídeo, art i activisme

Paral·lelament a l'aparició dels nous moviments socials en les últimes dècades del segle XX, certes pràctiques artístiques catalogades amb el terme *artivisme* van generar propostes des del pensament crític d'aquests moviments.

D'altra banda, també en les últimes dècades, el vídeo com a eina de creació s'ha incorporat a les disciplines de les Belles arts. L'abaratiment dels costos en la seva producció, i també la democratització i accessibilitat de l'eina, han fet possible el seu ús de manera generalitzada pels artistes, la qual cosa permet al seu torn l'expressió de subjectivitats minoritàries alternatives al pensament hegemònic. L'emergència d'aquestes pràctiques artístic-polítiques beu de les fonts del feminisme i la teoria *queer* per la seva relació amb la *performance* i el cos com a objecte i subjecte de representació.

L*s artistes, el treball de les quals s'ha centrat en les línies de qüestionament obertes per aquests nous moviments –el feminisme, l'ecologisme, el pacifisme, l'antiracisme, la lluita d'alliberament LGBTI*, la carestia d'habitatge o la privatització de l'espai públic– també han fet ús del vídeo com a eina de documentació, creació o difusió. Té sentit parlar d'una videocreació artivista?

Encara que en aquest text abunden els treballs realitzats en vídeo –cinema i imatge en moviment–, també es parla d'altres disciplines artístiques perquè no es pot reflexionar sobre un mitjà concret de manera aïllada sense relacionar-lo amb els altres i amb els contextos històric-socials i estètics en què les obres són creades.

El feminisme, com a moviment, denuncia la discriminació i injustícia que pateix la meitat de la població humana i, com a moviment polític i cultural, ha buscat la transformació social per mitjà de la fi del patriarcat com a estructura ideològica dels estats, les corporacions i els diferents sistemes econòmics i religiosos que ostenten el poder al planeta. L'art feminista recollirà conseqüentment els objectius del feminisme orientats a aquest canvi social, denunciant, reflexionant, possibilitant la presa de consciència, amb l'objectiu, en alguns casos, de caminar cap a aquesta transformació.

L'art feminista és així un art polític que ha utilitzat tècniques pròpies de l'activisme en nombroses ocasions. En paraules de Susana Blas:

«Detenint-nos en la qüestió feminista, mai la filiació d'una eina amb un discurs no va ser més clara ni està millor documentada, ja que en la mateixa constitució del llenguatge del vídeo va ser clau el paper de les artistes compromeses amb el feminisme que a la fi dels anys seixanta necessitaven elaborar una nova forma de rodar, de mirar, fugint de l'enquadrament patriarcal que tant els gèneres clàssics com el cinema havien difós al llarg dels segles; i no obstant això, poques vegades se'ls reconeix aquest paper en la gènesi del llenguatge. Podem afirmar que les vinculacions entre l'art del vídeo i el feminisme no van ser esporàdiques ni anecdòtiques, sinó fundacionals».

Partint d'això ens podríem preguntar, en primer lloc, si és possible establir una diferència genèrica entre un art polític i un art no polític. On posaríem aquest límit? El posicionament que adoptem davant aquestes qüestions dependrà de la nostra comprensió del polític. Considerat com la relació de l'individu amb la societat, el polític defineix i articula l'ésser humà com a organisme social. No el podem separar, per tant, de la pròpia noció de l'humà. Així mateix, el polític travessa totes les altres esferes que ens fan precisament humans. L'ésser humà seria per a Aristòtil el *zoon politikón*.

Com es relaciona l'art amb aquesta condició política de l'ésser humà? Alguns crítics i artistes han tractat de buscar maneres d'allunyar l'art de la política, especialment des de la Guerra Freda entre el capitalisme i el comunisme. Des d'aquest punt de vista es posicionava el discurs mantingut pel crític d'art nord-americà Greenberg, per qui l'autonomia de l'art com a procés històric acabaria amb les avantguardes i tindria en l'expressionisme abstracte la seva màxima representació, ja que es tracta d'un art abstret en les seves pròpies característiques matèriques, exclusivament interessat en aspectes formals, colors, dimensions i allunyat de la figuració, del món social, de la seva història, de la seva sexualitat, de la seva religió i de les seves ideologies, és a dir, del seu compromís amb la realitat i la vida. Es parlava d'autonomia de l'art perquè precisament les obres no necessitaven res per a significar, eren completes en si mateixes i res del context no les podria canviar, atès que es basaven en la contemplació desinteressada de l'espectador. Però lluny de ser un posicionament apolític, ocultava en realitat uns interessos ideològics en l'Amèrica del Nord de la Guerra Freda. Autors com Cecile i David Schapiro a «Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting» o més endavant Guilbaut a «How New York Stole the Idea of Modern Art» posarien de manifest com darrere del triomf de l'expressionisme abstracte hi hauria un interès per part de les agències nord-americanes de cultura a difondre un posicionament antimarxista i un liberalisme individualista representatiu de l'*American way of life* i el consum com a única opció possible. Greenberg s'hauria encarregat així, segons aquests autors, de construir una narrativa que ocultava altres corrents artístics que transcorrien paral·lelament a l'expressionisme abstracte de la postguerra i que al llarg del segle XX van mostrar un interès especial en aspectes socials, polítics i històrics a l'hora de desenvolupar les seves propostes artístiques.

En segon lloc: és possible parlar d'un videoart activista? *Artivisme* és una paraula composta de les paraules *art* i *activisme*. L'artivisme engloba una sèrie de pràctiques artístiques dissidents que pretenen denunciar o transformar situacions polítiques, socials i econòmiques, locals o globals, utilitzant com a mitjà l'art i totes les seves disciplines. Els agents artivistes poden ser artistes,

Bibliografia

Susana Blas (2007). «Anotaciones entorno del vídeo y feminismo en el Estado español». *Desacuerdos* (núm. 4). Arteleku, Diputació Foral de Guipúscoa; Centre José Guerrero, Diputació de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona i UNIA arteypensamiento.

Bibliografia

David i Cecile Shapiro (1978). *Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting*. Cambridge University Press.

Guilbaut (1985). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and The Cold War*. University of Chicago Press.

però també col·lectius socials, grups polítics i associacions, i emprar totes les tècniques i disciplines artístiques: ser arquitectes, grafeters, videoartistes o dissenyadors, sense pretendre que aquesta sigui una classificació excloent. L'art s'empra com a estratègia per a evidenciar situacions d'explotació, pèrdua de drets civils, exclusió social o opressió i, en última instància, transformar-les mitjançant l'activisme.

D'altra banda, quin rol exerceix l'artista com a activista? En funció de la metodologia de treball, podem diferenciar un artivisme en què el projecte seria realitzat per l'artista o col·lectiu sense la participació del sector de població a què va destinat i un artivisme de projectes en què els agents artístics són la mateixa comunitat implicada en la situació que vol ser transformada. El rol de l'agent artivista variarà en funció d'una o una altra metodologia, des del paper tradicional de creador al de dinamitzador o mediador cultural en el procés de creació.

A més, les línies de diferenciació entre el que és activisme o art en els projectes artivistes són molt difuses, i també la definició que del seu treball fan els agents implicats, identificant-se dins de la qualificació de *pràctica artística* o rebutjant aquesta denominació per a considerar-se exclusivament activisme. En funció d'aquestes diferenciacions, alguns autors han qüestionat el que puguem assignar el qualificatiu d'*artivisme* a qualsevol projecte de caràcter polític transformador i sostenen, com a crítica fonamental, que la prioritat de l'art és, abans que res, la de la consagració de l'artista i, per tant, no una causa social. Aquesta és una discussió que roman oberta i que constitueix un tema de debat freqüent entre els artistes i activistes. El debat s'ha produït en diferents projectes artístics artivistes que han abordat problemàtiques diferents, la denúncia de la gentrificació, el racisme, les desigualtats econòmiques i la precarietat, el problema de l'habitatge i els desnonaments, les violències de gènere i el patriarcat, l'extractivisme colonial o les lluites LGTBI*.

3. El cos en l'art feminista i LGBTI*

El cos emergeix com un lloc comú de representació en el vídeo, en les *performances* i en l'art feminista realitzat per dones en els anys setanta. Quines són les raons d'aquesta irrupció del cos? En podríem apuntar diverses:

- La necessitat de crear i produir imatges en què la dona es representa a si mateixa com a subjecte i no com a objecte, sempre model, cos nu, natural.
- És a dir, la cerca d'altres formes de representació pròpies que van qüestionar la representació tradicional del cos femení en les arts i la publicitat des de la mirada masculina.
- El cos és un lloc de batalla. Sotmès a les pressions socials que conformen el model de femineïtat ideal, la cosificació i la repressió del patriarcat.
- El cos també és un espai d'alliberament, de creació, d'autonomia i de contestació. Arma de lluita i contraatac.
- El cos de la dona i el cos de les persones LGBTI* és un lloc sotmès a la violència física, l'assetjament i la hipersexualització. La urgència d'evidenciar aquestes violències es manifesta en el treball de moltes artistes des dels anys setanta.
- El cos suposarà un lloc prioritari en la necessitat de vindicar-se i construir una identitat de gènere o una identitat d'orientació sexual apoderada tant en el cas de les persones LGBTI* com en el de les persones cis².
- El cos ens identifica, condiona i situa socioeconòmicament i políticament. Transgredir aquestes normes evidenciava el conflicte i les violències estructurals en el patriarcat.
- També podríem apuntar l'emergència de l'individu en les societats tardo-capitalistes, herència del liberalisme occidental.
- En definitiva, el cos determina el nostre «jo», tant individualment com socialment.
- En la reflexió entorn d'aquest, la superació dels seus límits, la presentació carnal del conflicte i la denúncia de les biopolítiques³ del seu control ens

⁽²⁾El terme *cisgènere* prové de la paraula *cis* i s'utilitza per a nomenar totes aquelles persones la identitat de gènere de les quals coincideix amb el sexe que se'ls va assignar quan van néixer, és a dir, totes aquelles persones que no es defineixen com a trans.

⁽³⁾El terme *biopolítica*, en Foucault, es refereix al control que l'Estat exerceix sobre els individus, i no solament es realitza per mitjà de la ideologia, sinó també sobre el cos i amb aquest.

permeten repensar els diversos sentits que té la representació del cos en l'art feminista de les últimes dècades.

Així, l'interès pel propi cos està present en molts dels treballs de les artistes en els anys setanta. L'emergència del cos en l'art feminista no és casual. També es mostra com una resposta al desinterès que les ciències humanes havien manifestat per aquest. El cos, l'emocional i el sensorial han estat considerats com a coneixement no fiable a Occident. La racionalitat, no obstant això, sempre ha estat considerada com a font de debò, coneixement del que ens podem fiar.

Els sentits, ja en els grecs, són una font d'error, confusió i mentida. Es tractava de l'opinió. Solament mitjançant el logos, la raó, podem córrer el vel de la ignorància (Parmènides, segle VI aC).

Les dones artistes reivindiquen el cos com a camp de batalla. Lloc sotmès a les pressions del patriarcat, modelatge, controlat i teoritzat per l'home, i assignat al rol reproductiu, cosificat i sexualitzat. La dona és fonamentalment sexe.

Les artistes van qüestionar l'epistemologia entorn del cos femení per part del patriarcat, la ciència i el pensament que l'ha naturalitzat i essencialitzat en la seva funció reproductiva i alimentària. Així, el cos passa a un primer plànol: serà exhibit, repensat, despulat, mostrat en la seva materialitat o en la seva espiritualitat. El cos es polititza, mostrant les seves ferides, la violència i la repressió a què és sotmès. El conjunt de sabers es manifesta com especialment orientat al seu control mitjançant la tecnologia i la biopolítica. Foucault es va encarregar de desconstruir la seva genealogia⁴.

⁽⁴⁾El mètode genealògic, com a forma de recerca històrica, qüestiona els relats oficials de l'origen i desenvolupament de les idees i creences socials per a proposar una visió dels esdeveniments des de la seva pròpia singularitat, atenent la diversitat, l'atzar i els accidents, i recuperant els sabers locals no legitimats per l'Acadèmia, ja que advoca per la discontinuïtat enfront del relat unitari i l'intent de jerarquització del «coneixement veritable» per part de la ciència.

3.1. Repensant el cos: el cos sentit, compartit i domesticat. Cos i poder. El cos (in)submís

Al llarg de la història de l'art, la representació del cos ha estat present en totes les disciplines artístiques, des de la pintura, l'escultura, la fotografia i, com no pot ser d'una altra manera, el cinema i la videocreació.

La història del pensament occidental ha tematitzat el cos des d'una perspectiva binària, establint una sèrie de dualismes que tenen el seu correlat en divisions com la de matèria-esperit, ment-cos, psico-físic, individu-societat, cultura-naturalesa, funcional-patològic o home-dona, i que han establert una sèrie de preconcepcions del cos que condicionen la nostra visió de nosaltres mateixos.

Alguns autors han abordat el cos des d'una perspectiva individual, social i política (Velasco, 2017) sense perdre de vista que aquesta classificació és un constructe teòric per a la seva reflexió, però que no respon a una realitat dividida, ja que en la nostra manera de fer i viure totes aquestes esferes conflueixen, s'interrelacionen i es complementen.

3.1.1. El cos sentit

El sentit de nosaltres mateixos està condicionat pel nostre propi cos.

La percepció que tenim d'aquest, conscientment i inconscientment, condiciona la nostra forma d'estar al món, com a representació i lloc que habitem. En aquest sentit de «lloc que habitem» trobem una de les primeres conseqüències de com a Occident hem abordat aquesta relació amb el nostre cos, des de presó de l'ànima i tancament de l'ésser en la visió platònica, neoplatònica i en les herències cristianes posteriors, fins a la teorització cartesiana del *res extensa* i *res cogitans*.

El cos sentit com a percepció individual també és la nostra eina, el que ens permet moure pel món amb major o menor dificultat i al voltant del com s'han construït les categories en funció de les nostres capacitats.

El cos individual determina la nostra identitat. Des del moment del naixement es pretindrà identificar-nos en funció de les seves característiques, del gènere biològic amb el qual hem nascut, de la forma i grandària, del color de la pell, del pèl o els ulls.

El cos és en si mateix la nostra identitat i aquesta identitat patirà un procés de modelatge en el nostre desenvolupament personal.

Aquesta divisió del cos en parts carrega de simbolismes el nostre cos.

Simbolismes que es reflecteixen en el llenguatge de manera que els nostres òrgans adquireixen diferents significats, no solament com a font de plaer o funcionalitat, sinó també com a metàfora d'emocions.

El llenguatge abunda en aquestes metàfores: «Bullir la sang», «Els ulls són miralls de l'ànima», «Tenir mala llet».

La fragmentació del cos és una conseqüència de la seva cosificació, de la seva consideració com a objecte, per aquest motiu aquest objecte podrà ser manipulat, utilitzat, estudiat, controlat, estetitzat. En definitiva, el cos es presenta segregat del subjecte, desvinculat de la història, la consciència, la biografia, les emocions que conformen l'individu.

Una de les grans crítiques que s'ha fet a l'episteme científicomèdica occidental ha estat precisament aquesta fragmentació del subjecte, la divisió en parts, la seva especialització i focalització en els òrgans afectats per la malaltia com a mètode d'anàlisi per al seu tractament. Aquesta focalització es relaciona amb la mercantilització del cos, la seva productivitat i el seu ús en el tardocapitalisme.

3.1.2. El cos compartit

El cos compartit ens parla de la relació que establim amb els altres, la presència del nostre cos a l'espai que compartim amb l'altre, la nostra existència i l'estar aquí.

Per cos social podem considerar una sèrie de qüestions: com es representa el nostre cos a l'espai públic i en la nostra vida en societat?, què significa per a l'altre el nostre cos?, com ens situa el nostre cos enfront de l'altre?, com determina el nostre gènere o la nostra raça la posició social que ocupem i quins llocs estaran destinats a nosaltres en funció d'això?, quins espais socials ocupem, a quins podem accedir amb major facilitat o no, quins ens estan vetats i de quins serem exclosos?

Els sistemes de creences, valors i constructes ideològics en què vivim són incorporats al nostre cos, fins i tot anant més enllà: creences i valors són cos.

Les teories feministes parlaran en aquest sentit del que l'antropologia ha denominat *embodiment* ('incorporació') assenyalant específicament com incorporem tota aquesta sèrie de normes que dictaminen com ens hem de comportar en el repertori de gestualitats que es corresponen tradicionalment amb el nostre gènere i que han estat instaurades en el procés de socialització mitjançant l'educació i el sistema hegemònic del patriarcat.

Subvertir aquesta norma ha estat part de l'estratègia d'assenyalar precisament aquesta domesticació de la nostra performativitat, qüestionant les assignacions del masculí i femení, diluint les fronteres entre tots dos i reivindicant, amb el gest, altres identitats.

3.1.3. El cos domesticat

Com assenyalàvem abans, aquestes tres esferes que estem utilitzant per a reflexionar entorn del cos són divisions artificials que ens podrien dificultar veure les línies d'interrelació entre elles.

El cos polític i el cos social van units de la mà i, per tant, també el cos individual.

Podem pensar en el cos polític com a node en què conflueixen una sèrie de línies de força i tensions que ens travessen en els contextos que habitem i que estan determinats per unes pautes de conducta i moral, moltes de les quals són recolzades per la legislació i la jurisprudència.

3.1.4. Cos i poder. El cos (in)submís

Una primera anàlisi del que s'entén habitualment per «poder» ens podria portar a una interpretació simplista com a exercici de pressió coercitiva per part de l'elit que obliga el ciutadà a adaptar-se a la norma, utilitzant per a això la violència física o estructural.

Aquesta visió del poder exercit unilateralment des de fora sobre l'individu pot obviar les dinàmiques estructurals, socials, polítiques, econòmiques i de saber que operen en el seu establiment.

En aquest sentit, el cos com a lloc d'encreuament de tensions polítiques, socials i econòmiques és una de les temàtiques centrals en l'obra de Foucault, la línia de pensament del qual ha estat central per al discurs feminista i l'activisme *queer* des dels anys noranta. Vegem algunes de les consideracions generals entorn de la biopolítica que han influït en el treball de les artistes feministes i LGBTI* en les últimes dècades.

Foucault duu a terme una desconstrucció d'aquestes línies de força que operen en el cos (i per mitjà d'aquest), proposant una lectura que entengui aquest poder com una sèrie de disposicions i tecnologies que es poden rastrejar generalògicament al llarg de la seva construcció històrica a Occident.

Per a Foucault, en la seva obra *Vigilar y castigar*, el poder i el saber s'impliquen directament l'un a l'altre:

«No hi ha una relació de poder sense una constitució correlativa d'un camp de saber, ni de saber que no suposi i no constitueixi, al mateix temps, unes relacions de poder».
(Foucault, 1975, pàg. 25)

Per a això, Foucault desenvolupa una anàlisi genealògica de les relacions poder/saber des de l'antiguitat fins a l'actualitat, proposant que el poder exercit sobre el cos és el resultat d'una certa economia política que difereix segons les diferents èpoques i edats de la humanitat i pel qual el coneixement està al seu servei, proveint discursos de debò per a així poder legitimar-lo. Per exemple, la violència explícita i la tortura que s'escenifiquen en els càstigs que s'apliquen als delinqüents des del segle XVI fins al XVIII respondrien més que a una exemplificació pública de les conseqüències del delictes a una escenificació del poder del sobirà com a garant de la llei i l'ordre.

Poder absolut institucionalitzat, entre d'altres, per la Inquisició per mitjà de tot un seguit d'operacions elaborades que s'aplicaven sobre el cos del condemnat, construint un dispositiu de coneixement entorn del cos per a mostrar la seva veritat. El cos és així desvetllat. Més que el cos com a presó de l'ànima, Foucault proposa invertir aquesta idea per a parlar de l'ànima com a presó del cos.

Segons Foucault, aquesta escenificació del càstig canviaria d'escenari a la fi del XVIII: paral·lelament al canvi d'escenari polític a Occident, el desenvolupament del capital i el nou ordre social convergeixen en una nova tecnologia del delictes.

El cos, des d'aquesta perspectiva, és objecte d'utilització econòmica, travessat per relacions de poder i dominació i, per tant, llegit com a «força de producció», útil des de la perspectiva de cos subjecte, formant part d'un sistema més ampli que disposa el territori possible on ser pensat, actuat i presentat. En la seva lectura d'aquest cos sotmès al llarg de la història, Foucault exposa com aquesta subjecció ja no necessita l'escenificació de la violència per a ser exercida. El segle XVIII constituiria un punt d'inflexió a l'hora de construir una nova tecnologia de dominació sobre el cos, mitjançant la institució d'una sèrie de sabers científics que Foucault exemplifica en la reforma del sistema carcerari i de càstig de les penes.

Els processos judicials serien travessats per tot un seguit de coneixements que pretenen recolzar la condemna aportant evidències científiques a la decisió dels jurats. La psiquiatria, l'educació i l'estudi de l'ànima del condemnat entren a formar part del procés. És en aquest gir quan el càstig s'invisibilitza: el procés pot ser públic però poc transparent i la pena, la condemna, queda oculta en els murs de la presó; no obstant això, el poder s'instal·la en la societat d'una manera menys manifesta, menys escenificadament violenta, però no per això menys violenta.

Amb tot això podem pensar les estructures de poder com no situades en un lloc concret, sinó com una xarxa que travessen els nodes jerarquitzats dels sistemes que componen l'esfera social, nodes en què, al seu torn, operen noves forces que generen noves xarxes. El poder es materialitzaria en els cossos gràcies a les relacions directes entre els individus. En aquest nivell Foucault parla de microfísica del poder.

Així, les macroestructures es reflectirien en microestructures. Les dinàmiques de poder i els seus dispositius generen camps de força que engloben els nodes de manera que difícilment poden ser travessats, operen a diferents nivells impedit l'accés a certes estructures intra- i internodulars.

Les forces d'opressió es dirigeixen amb major intensitat en ordre descendent.

La xarxa no és horitzontal. L'apoderament està limitat per factors socials, econòmics i estructurals. El cos es revela com a objecte en què es materialitzen aquestes forces; des de la seva posició a l'espai fins a la seva morfologia, l'anatomia de l'individu es veu travessada per aquest camp de forces.

El cos és modelat com a màquina de producció en el tardocapitalisme.

Per posar un exemple, podem rastrejar diversos estudis duts a terme per les mútues sanitàries principals que ofereixen assegurances mèdiques al sector empresarial i estudis de prevenció de riscos laborals per part de diferents institucions europees. Segons el Federal Institute for Occupational Safety and Health, les patologies físiques de la cadena de muntatge es relacionaven amb moviments del cos adaptats a la producció: estar agenollat durant un termini perllongat, manipular objectes pesats, estar exposat a vibracions que afecten tot el cos, fer treballs estàtics i adoptar postures forçades (Luttman, Jäger i Griefahn, 2004).

Són les simptomatologies del fordisme en el cos, que constitueixen un conjunt de patologies conegudes com a lesions per moviments repetitius. Aquestes lesions solen afectar el coll, les espatlles, els colzes, els canells i els genolls. Algunes de les més freqüents són: tendinitis, bursitis, epicondilitis i síndrome del túnel carpià. Aquest tipus de lesions no han desaparegut en el posfordisme, ja que continuen existint les cadenes de muntatge i els treballs físics, però a aquestes se li han afegit un nou tipus de forces modeladores del biocos: l'auge de les noves tecnologies en el lloc de treball i l'estructura política i econòmica de producció postfordista, que s'ha corporitzat en un individu en què hi ha una pèrdua de forma física per manca d'activitat muscular, llargs períodes de sedentarisme, moviments repetitius i tendinitis per la utilització constant del teclat i el ratolí. El cos de l'obrer postindustrial.

La desobediència com a estratègia de confrontació a un poder considerat des d'aquesta perspectiva unilateral seria el camí de subvertir aquesta opressió que han proposat activistes, activistes, feministes i col·lectius LGTBI*.

Del que venim parlant es pot entendre que aquesta línia de pensament assenyalava que no podem reduir el concepte de poder a quelcom fonamentalment focalitzat en un punt, quelcom que oprimeix i contra el qual l'artivisme i l'activisme han de lluitar, atès que això suposaria ignorar que les dinàmiques de poder formen part de les relacions interpersonals i intergrupals de forma manifesta o oculta, establint jerarquies que ja es donen de per si, encara que sens dubte oprimint generalment les minories. No es tracta de negar el poder, sinó d'equiparar-lo o recuperar-lo quan s'ha perdut.

4. Repertoris feministes: artistes i les seves obres

Assenyalarem en aquest apartat una sèrie de peces significatives que no seguiran un desenvolupament cronològic estricte, però que ens permetran abordar les diferents temàtiques que presenten les obres en vídeo realitzades per les dones en les últimes dècades, especialment des dels anys setanta. Podem organitzar els diferents apartats que exposem a continuació formulant-nos preguntes que ens ajudaran a tematitzar els discursos plantejats pel feminisme.

Especialment interessant sobre aquest període és el documental realitzat per Laura Cottingham el 1998 *Not For Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s*, en què es recullen fragments de les peces d'algunes de les artistes feministes del context nord-americà durant els anys setanta.

Enllaç

Podeu veure el documental de Laura Cottingham a l'enllaç següent: <<https://www.youtube.com/watch?v=t8jfp3xmyuu>>.

És important indicar que l'art anterior a aquesta dècada no està exempt òbviament de treballs de crítica feminista. Per exemple, **Germaine Dulac** (1882-1942, França), a més del seu treball precursor del cinema surrealista *La coquille et le clergyman* (1928), serà qui realitzi el que es considera com una de les primeres pel·lícules de crítica feminista en la història del cinema, *La Souriante Madame Beudet* (1922). Enquadrada dins del moviment de cinema impressionista, relata la història d'una dona maltractada per un marit controlador, atrapada en els rituals domèstics i en les micropolítiques de violència instaurades en la institució del matrimoni.

Enllaç

Germaine Dulac. *La Souriante Madame Beudet*, 1922. 54 minuts. Pel·lícula muda. 35 mm. Blanc i negre. La podeu veure a l'enllaç següent: <<https://youtu.be/1wjln4uaje>>.

Finalment, abans de començar, cal assenyalar que els apartats que hem establert a continuació pretenen organitzar el discurs, sense obviar per això que moltes de les peces i artistes que es presenten en els diferents apartats podrien estar perfectament en uns altres, atès el caràcter transversal i interseccional de les propostes de l'art feminista i LGBTI*.

4.1. El cos sentit en el videoart feminista

El cos físic es presenta en un primer plànol en l'obra de **Rebecca Horn** (1944).

Aquesta artista alemanya va treballar amb la idea del cos expandit, les pròtesis corporals i la sensibilitat corpòria més enllà dels límits habituals que assignem al nostre cos mitjançant l'ús d'estructures quasi mecàniques que perllonguen els nostres sentits cap a l'espai que ens envolta. Horn va realitzar una sèrie de *performances* en els anys setanta en què documenta en vídeo l'ús d'aquestes prolongacions corporals. La incorporació d'estructures protèsiques al cos ens dona una idea de la plasticitat d'aquest (De Preester, 2007, pàg. 358).

A *Finger Gloves* (1972) i en el vídeo *Ejercicios berlineses* (1974) se'ns mostra l'artista movent-se per l'espai d'una típica habitació berlinesa, explorant l'entorn amb les prolongacions que surten dels seus dits. El moviment de desplaçament és repetitiu. Quan se situa en l'eix que recorre el centre de l'habitació pot tocar simultàniament ambdues parets. Els dits perllongats permeten obtenir una sensació tàctil del que està a dos metres de distància. El cos de l'artista, paradoxalment, es mostra tancat a l'espai però alhora alliberat dels seus propis confins. La imatge corporal com a element fonamental de la propiocepció i la consciència del nostre propi cos queda així desarticulada ja que es pot incorporar en aquesta consciència les dades que les pròtesis recullen i l'efecte serà el d'una consciència expandida.

Enllaç

Podem veure *Ejercicios berlineses* a l'enllaç següent:
<<https://youtu.be/o0unmaudmk>>.



Ejercicios berlinesos. Rebeca Horn, 1972.
Font: <https://www.youtube.com/watch?v=O0uNmAudmk>

Pipilotti Rist (1962-), artista que es va formar en disseny, publicitat i vídeo i que va formar part del grup musical punk Les Reines Prochaises, duu a terme, en algunes de les seves peces, una reflexió poètica des de l'experimentació sensorial i el contacte amb l'altre. Pipilotti Rist és una de les videoartistes més significatives de finals del segle passat, donant-se a conèixer a nivell internacional en la dècada dels noranta. Utilitza com a pseudònim el nom del personatge protagonista de la sèrie infantil *Pippi Långstrump* (1945), caracteritzada per la seva personalitat lliure, antiautoritària i antinormativa. El seu treball en vídeo trenca amb freqüència i a nivell formal amb els límits de la pantalla o el monitor, envaint l'espai instal·latiu com a art expandit, treballant tant en produccions monocanals com multicanals i en instal·lacions *site specific*. Traslada la ruptura que les avantguardes van fer en la pintura amb els límits del marc pictòric als límits del rectangle blanc de la pantalla de projecció, la qual cosa suposa trencar amb una forma predeterminada, limitant. La llum de la projecció del vídeo en el treball de Pipilotti Rist pot ser, des d'aquest punt de vista, considerada com a líquida, contingut sense contenidor. El contenidor determinarà la peça tant com el contingut, el que l'artista anomenarà la pantalla amorfa. Pipilotti projectarà les obres sobre les mateixes arquitectures dels llocs en què presenta les peces en vídeo o prèviament les treballarà en funció de les característiques històriques i arquitectòniques on serà exhibida.

El 2005 és convidada a participar a la LI Biennial de Venècia representant Suïssa. Per a aquesta biennial realitza una videoinstal·lació en què presenta d'una manera espectacular aquesta fugida del rectangle blanc com a estructura formal del vídeo *Homo sapiens sapiens* (2005). La videoinstal·lació consisteix en una projecció sobre el sostre de l'Església de San Stae en què reinterpreta el Jardí de l'Edèn. La peça remet a la tradició pictòrica barroca. El vídeo projectat a les parets i al sostre com si fos un fresc de l'església serà com una pintura tecnològica en què les figures adquireixen moviment.

Dues dones nues, Eve i Amber, es mouen per aquest jardí. Sensualitat, carnalitat, naturalesa i exuberància. L'espectador també canvia de punt de vista: per a observar el llenç en vídeo s'haurà de tombar i mirar cap amunt. L'experiència que proposa Pipilotti és sinestèsia: forma, so i vista es fonen en un, transportant l'espectador a una experiència extàtica. Així, no contemplem solament l'èxtasi del paradís, sinó que ho experimentem per mitjà de la llum, el color i l'àudio. En paraules de l'artista:

«For me the woman is the norm and the man is the exception. The figure-object has the same power as the camera-subject. The work deals with the basic wish to overcome gravity and to finally return "home". It glorifies our weaknesses and shortcomings and gives us hope and tenderness. It deals with the questions of common ethics beyond and after religion». (Rist, 2005)

La peça es converteix en una celebració de l'hedonisme, el plaer i el cos femení. Un crit contra l'opressió.

Pickelporno (1992) li havia donat fama internacional. La càmera amb un objectiu d'ull de peix recorre el cos d'un home i una dona, apropant-se i distanciant-se, creant un *collage* amb elements naturals, plantes, foc i volcans, en un *crescendo* sonor que acompanya els gemecs d'un orgasme. Els detalls del cos es converteixen en un paisatge en si mateix, la intimitat del sexe és una obertura als sentits. Erotització del cos, la pell, el tacte, l'oïda, les carícies acompanyen el recorregut de la càmera en un viatge gairebé lisèrgic i sensorial. Distanciant-se de les imatges de la pornografia comercial, *Pickelporno* torna a la idea d'una celebració de la sexualitat i la seva experiència corporal, més enllà d'una anàlisi sobre els pros i els contres de la pornografia. Pipilotti està així especialment interessada en l'emocional i el sensual com a experiència humana:

«Women are less interested in watching two people having sex than in understanding how and what these people are feeling when they are having sex. If you kiss someone, you want to know what the other person is feeling. So, I want to find pictures that express what the other feels». (Rist, 2000)



Pickelporno, Pipilotti Rist, 1992.
Font: <https://www.youtube.com/watch?v=Fuj5aWUuIcC>

No obstant això, aquestes paraules no suposen en realitat una reafirmació dels estereotips que associen la sexualitat femenina a l'afectiu i emocional? S'està pecant aquí d'una certa generalització sobre l'existència d'una certa essència femenina, partint de l'existència d'un cert model de feminitat idealitzada que pot ser irracional? Part del moviment feminista ha qüestionat aquest tipus de discursos per a excloure altres experiències de la sexualitat femenina que no necessàriament passen per factors emocionals. Més endavant, veurem com en les dècades esdevenidores el postporno realitzat per dones i activistes durà a terme una desconstrucció dels codis amb què es manejava la indústria pornogràfica per a, reapropiant-se d'aquests, fer una lectura paral·lela i alternativa dels usos dels cossos.

4.2. Els fluids corporals: l'abjecte com a arma

Un dels esdeveniments més significatius que és considerat per molts autors com a pioner de l'art feminista al segle XX va ser *Womanhouse*. **Judy Chicago** i **Miriam Schapiro** cofunden el Feminist Art Program al California Institute of the Arts al començament dels anys setanta (Sider, 2010).



Cock and Cunt, Judy Chicago i Miriam Schapiro. A *Womanhouse*.
Font: https://youtu.be/RvxjDpv3l_o

A *Womanhouse* el bany va ser intervingut per Judy Chicago amb la peça *Menstruation bathroom*.

Penjades d'una corda, com en un estenedor, es podien veure compreses usades, al terra tampons i en la prestatgeria productes d'«higiene femenina». Aquest treball de Judy Chicago apel·lava directament la invisibilització dels fluids corporals, específicament la regla, com una cosa vulgar, que ha de ser ocultada, no mostrada per desagradable i que en el fons remet a la sexualitat femenina, la naturalesa i la reproducció. Els homes no hem de veure això, les dones han de tractar-ho com una cosa vergonyosa. La menstruació no ha de ser pública. Aquesta obra resultava especialment incòmoda per a molts visitants, com amb posterioritat passaria en el context madrileny amb l'obra *Monstruaciones* del col·lectiu feminista lesbià LSD, de què en parlarem més endavant.

En aquesta mateixa línia, però molt més actual, pertany la peça de **Rurru Mipanochia** (1989). *Mascarilla de menstruación* (2015) és un videotutorial de YouTube en què l'artista ensenya a les dones com maquillar-se amb la mateixa menstruació, els beneficis nutritius d'aquesta per a la pell i el millor mètode per a aplicar-ho. Aquesta peça presenta diversos aspectes que cal considerar, com per exemple la utilització de les plataformes de vídeo a internet com a nou mitjà de difusió del videoart que permet el seu visionat immediat per qualsevol persona de qualsevol lloc del món, sempre que no sigui censurat per algun algorisme o Govern totalitari.

L'aparició del vídeo com a disciplina artística es relaciona amb una sèrie de pràctiques en què els artistes es van interessar per la desaparició de l'objecte i la seva immaterialitat. El qüestionament del mercat de l'art entre altres aspectes va portar, no obstant això, a una reflexió per part del mateix mercat i els professionals de l'art entorn de com introduir el vídeo al mercat. La solució que es va adoptar va ser la de crear còpies seriades, com en el cas de la fotografia, de manera que es podria comprar una de les còpies en alta qualitat de la sèrie, generalment limitada, acompanyada d'un certificat signat de

Enllaç

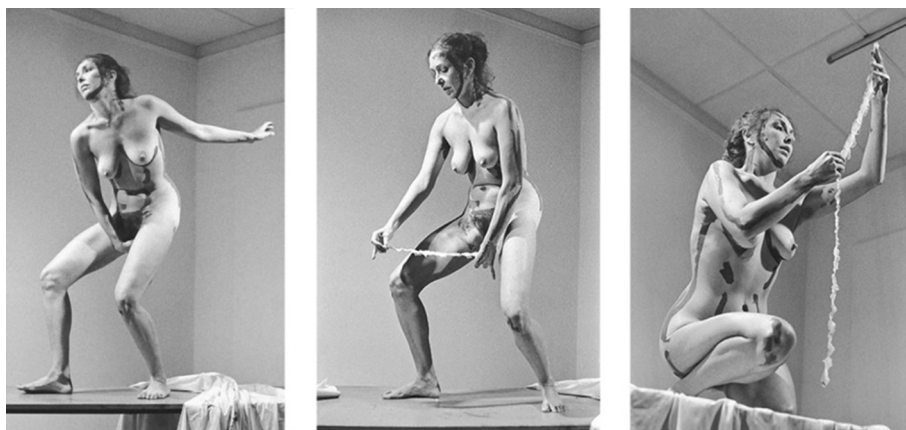
Podeu veure un fragment de *Womanhouse* de Johanna Demetrakas a l'enllaç següent: <https://youtu.be/rvxjDpv3l_o>.

l'autoria de l'artista. Una altra va ser l'obtenció de beneficis econòmics pels drets d'exhibició i autoria. YouTube aparentment dissol això, però no hem d'oblidar que la plataforma obté beneficis dels continguts que són allí publicats. No deixa de ser una gran corporació.

D'altra banda, la peça de Mipanochia juga amb el socialment vulgar com esmentàvem anteriorment en el cas de la instal·lació del bany a *Womanhouse* o la sèrie fotogràfica i videogràfica *Monstruaciones* d'LSD. Peces que segueixen provocant la incomoditat de l'audiència. La regla segueix sent tabú, una cosa que ha de ser oculta, higienitzada, dissimulada, envoltada de creences i misteris. Mostrar-la és inacceptable, incorrecte i antihigiènic perquè no és una imatge de la dona per a l'home. El vídeo de Mipanochia també va ser objecte de polèmica a les xarxes i en mitjans groguistes, en què l'artista va rebre insults.

En la seva mítica peça *Interior Scroll* (1975), **Carolee Schneemann** (1939) puja sobre una taula tapada amb un llençol sota el qual porta un davantal mentre llegeix un exemplar del seu llibre *Cézanne, she was a great painter*, i es pinta el cos i la cara per a posar en les posicions típiques dels i les models de les classes de pintura de Belles arts. A continuació, es despulla i s'extreu de la vagina un rotllo de paper amb un text que és un fragment d'un diàleg d'una de les seves peces per a llegir-ho en alt.

La intenció de l'acció en les seves paraules era «Fiscalitzar la història invisible, marginada i profundament reprimida de la vulva, la poderosa font del plaer orgàsmic, del naixement, de la transformació, de la menstruació, de la maternitat, per a mostrar que no és un lloc mort i invisible». Aquesta obra s'apropa més a l'ona del feminisme de la diferència o de la igualtat?



Interior Scroll, Carolee Schneemann, 1975.
Font: fotografia de Anthony McCall.

4.3. Cos social. El públic i el privat: la presó de l'entorn domèstic

La dona dels anys setanta, com comentàvem amb anterioritat, ha de ser una superheroïna. Cuidadora de la llar, exercint el seu paper alimentari, reproductiu i gestora de l'àmbit domèstic, però ara també incorporant-se al món laboral, on s'espera d'aquesta una màxima eficàcia, disponibilitat, complaença i

Enllaç

Rurru Mipanochia (2015).
Menstruación, tutorial makeup.
Durada: 6'06".

<<https://youtu.be/ay5jtif-fwe>>.

resolució; sempre que no adquireixi posats d'excessiva responsabilitat i autoritat i d'accés limitat des del primer moment als llocs més alts de la cadena empresarial, a què mai no accedirà, per descomptat, i pitjor pagada que els homes que fan el mateix treball. La perfecta mestressa de casa i secretària. Aquesta superheroïna es veu així atrapada en un cercle de transformació, un apoderament fallit, un objecte per a ser consumit, el més sexy possible, a ulls dels espectadors masculins.

L'obra ja clàssica de l'artista nord-americana **Dara Birnbaum** (Nova York, 1946) *Technology Transformation: Wonder Woman* utilitza imatges procedents de la cultura popular, en concret la sèrie televisiva sobre la superheroïna de DC Comics Wonder Woman, per a fer una reflexió visual sobre la representació de la identitat de la dona en els mitjans de comunicació. El vídeo discorre en una successió de *loops* en què podem veure el moment de la transformació del seu *alter ego* (una secretària) a Wonder Woman. Birnbaum desconstrueix d'aquesta manera la idea d'una identitat fixa de la dona i inversament reflexiona sobre com els mitjans l'han construït. Wonder Woman s'enfronta a la seva pròpia imatge en un mirall que esquinça i intenta travessar.

En el treball pioner de **Martha Rosler** (Nova York, 1943) *Semiotics of the kitchen* (1974), l'artista fa una paròdia dels programes televisius de cuina com a lloc assignat culturalment a la dona per a l'acompliment normatiu de la seva funció social com a responsable de les tasques domèstiques. L'artista es presenta en un plànol fix davant de la càmera i va nomenant alfabèticament diferents utensilis de cuina desenvolupant un gest amb cadascun d'aquests. L'artista es rebel·la davant l'alienació de la dona i la representació en els mitjans de comunicació del rol femení en el nucli familiar i social. El significat dels utensilis és transformat així en un llenguatge corporal de ràbia enfront de la violència institucional de la cultura patriarcal. El seu cos constret s'enerva atrapat en el plànol gairebé claustrofòbic de l'espai de la cuina i es presenta a si mateix en un acte de protesta. Martha Rosler apunyala l'aire amb un ganivet. En els seus treballs posteriors va reflexionar sobre les relacions de poder tant en les micropolítiques de l'entorn domèstic com a nivell macropolític, l'imperialisme americà o les diferències socioeconòmiques i de classe en les societats riques.

Enllaç

Dara Birnbaum (1950). *Technology Transformation: Wonder Woman*. Durada: 5'50". Vídeo (Betacam SP), color.
<<https://www.youtube.com/watch?v=wjhegbz9pii>>.

Enllaç

Semiotics of the kitchen (1975) (fragment). Durada: 6'09". Blanc i negre. Betacam SP.
<<https://www.metmuseum.org/met-media/video/collections/ph/semiotics-of-the-kitchen#>>.



Semiotics of the Kitchen, Martha Rosler, 1974.
Font: <https://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/ph/semiotics-of-the-kitchen#>

4.4. Biopolítiques del cos, cànon, repressió i control: el cos domesticat

Una obra que ens remet especialment a les biopolítiques de què hem parlat és la peça de Martha Rosler *Vital Statistics of a citizen, simple obtained* (1977), en què duu a terme una reflexió sobre les biopolítiques de control del cos manifestades mitjançant la institució mèdica. L'obra va ser inicialment una *performance* que es convertiria en una peça de videocreació.

Fem un breu decurs aquí per a preguntar-nos amb quin objectiu s'ha utilitzat el vídeo en aquest conjunt d'accions. Podem generalitzar que el vídeo com a eina ha tingut dos usos possibles. D'una banda, el vídeo ha estat utilitzat com a document de la *performance*, registrant l'acció i, per l'altra, s'ha emprat com a eina de creació, no solament com a registre de l'acció. Per exemple, aquest vídeo ha pogut ser intervingut amb posterioritat mitjançant la postproducció per a crear una nova peça de videocreació, però al mateix temps és un document d'arxiu històric com les peces d'art. Llavors, és aquesta peça un document o és una obra? Encara que és un debat obert, una bona peça de documentació és alhora un assaig visual, una videocreació. La documentació d'una acció es pot realitzar considerant tots els aspectes rellevants d'altres arts plàstiques: dibuix, pintura o escultura. La composició, la il·luminació i l'escenografia són elements que han de ser atesos en l'ús del vídeo com a registre o com a creació. En qualsevol cas, si la intenció amb què s'ha realitzat el vídeo ha estat solament la de registrar l'acció, sense cap interès per a utilitzar l'eina vídeo com a eina de creació, resulta difícil justificar que parlem d'una peça de videoart.

Com dèiem, a *Vital Statistics of a citizen, simple obtained* el cos de l'artista és mesurat des del cap als peus per un home vestit amb una bata blanca alhora que va sent desvestit. Tres dones també en bata blanca assisteixen al mesura-

Enllaç

Per a veure la peça *Vital Statistics of a citizen, simple obtained* podeu anar a l'enllaç següent: https://youtu.be/b91_vz8taum.

ment. La presa de mesures es duu a terme de manera exhaustiva i les dades són anotades per un altre home que dibuixa una taula estadística en un paper blanc situat a la paret.

La patologia clínica i la criminologia van utilitzar l'estadística com a aparell matemàtic d'establiment de la norma. No podem oblidar l'important paper que va tenir la frenologia des del segle XIX en els primers estudis antropològics; per mitjà d'aquesta es pretenia determinar el caràcter de la persona en funció d'aspectes com la forma del crani, la qual cosa permetria predir conductes delictives, i també capacitats intel·lectuals diverses. La manipulació científica del cos, l'obtenció de dades biomètriques i l'establiment d'estàndards de forma i grandària han format part de l'aparell del biopoder i el control del cos.

Així, el cos en aquesta peça apareix fragmentat per a poder ser estudiat i comparat amb la norma. La ciència i l'acadèmia a Occident en la seva progressiva especialització dels estudis van construir esferes de coneixement aïllades de la societat. En l'obra, *Una voz en off* relata una successió de crims ocorreguts durant l'any 1976 que havien estat registrats pel Tribunal Internacional de Crims contra les Dones. La peça remet a la deshumanització, a les tècniques de tortura i d'humiliació, als camps de concentració i a les arquitectures de vigilància dels penitenciaris, de les institucions mèdiques, de les escoles i també dels museus. Aquí, el subjecte és objecte, cosificació en estat pur. El cos de la dona especialment, cosificada i naturalitzada, presentada com un conjunt de mesures orientades a l'acompliment de la seva funció biològica i sexual.

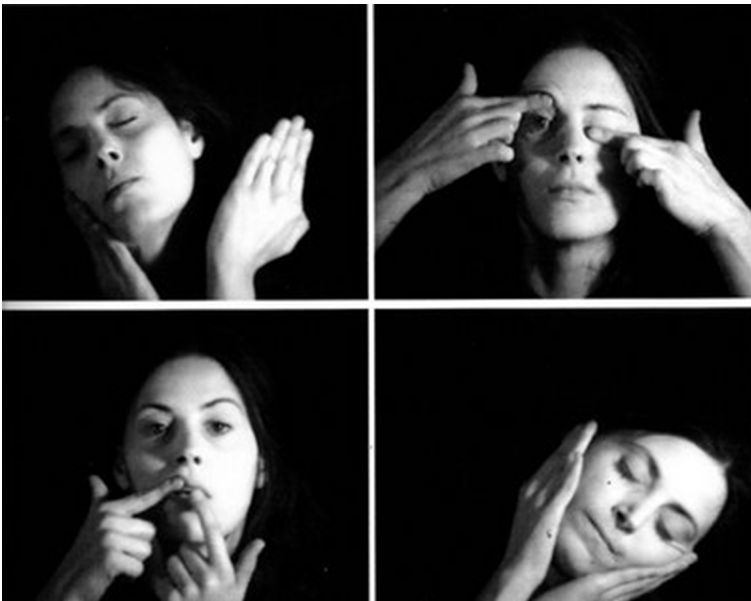
Pes, grandària i volum, però també la dieta. La nutrició adequada per a aconseguir el cos femení ideal serà objecte d'interès en el treball de l'artista **Vanessa Beecroft** (1969). La seva obra, sovint, es presenta a la manera de *tableau vivant*, *performance*, fotografia i vídeo en què explora la representació del cos femení en els mitjans de comunicació i en el món de la moda, i també l'obsessió pel cos perfecte i la pressió social entorn de l'autoimatge del cos femení. La dona, i cada vegada més l'home, sotmesa als dictats de les indústries dietètiques en la societat de consum, però també la institució mèdica modelant el cos en funció de criteris de salut que es confonen amb els cànons del cos ideal. Aquests cànons violents no són ni globals ni han estat permanents en la història, com bé sabem. L'anorèxia o la bulímia continuen causant estralls en la vida de moltes dones, especialment en l'adolescència, creixent en entorns educatius en què pot ser víctima d'assetjament escolar. Aquesta obra de Beecroft ha estat criticada per tenir una certa ambigüïtat. Aquesta sotmet les models a llargues hores de posat i a maltractar aquest ideal. No obstant això, ho qüestiona o ho sublima amb aquestes imatges impressionants?



Tableau vivant, performance, Vanessa Beecroft, 2002.
Font: Fotografia de Dusan Réljin.

El nostre cos i personalitat és modelat en el procés de socialització. Incorporarem aquelles gestualitats, conductes, maneres de caminar, de riure, de mostrar-nos en públic, en el treball i en l'entorn familiar, en funció d'aspectes culturals, ideològics i també de gènere. Des del moment del naixement se'ns assigna un sexe biològic i un gènere corresponent. Les nostres conductes han de ser conseqüents. Els nostres interessos, la nostra roba, la nostra forma de ser, d'asseure'ns o d'expressar-nos ha de correspondre amb el sexe biològic; en cas contrari sortirem de la norma, serem diferents i conseqüentment discriminats, rebutjats com a persona *senar grata*, rars, torts, *queer*.

En aquest sentit, una de les peces de videoart pioneres a dur a terme una reflexió sobre aquest procés de modelatge social sobre el nostre cos és *Gestures* (1974), de **Hannah Wilke** (1940-1993). Es tracta d'un primer plànol del rostre de l'artista. Les seves pròpies mans van modelant el seu rostre des d'una neutralitat a un somriure forçat. Les mans lluiten contra la carn, obligant-se a si mateixa a somriure. La peça sintetitza la idea del nostre rostre com a obra escultòrica, modelada per nosaltres mateixos i socialment. El vídeo és així una *performance*, escultura i crítica social.



Gestures, Hannah Wilke, 1974.
Font: <https://www.youtube.com/watch?v=FLSfemMX6tE>

En una lectura no metafòrica, sinó explícita, **Raisa Maudit** (1986) mostra en l'obra de vídeo *Lectura y adoctrinamiento* (2015) els efectes del biopoder⁵ en els nostres cossos i les nostres ments. A les mans de Raisa va arribar el llibre *El varón domado*, d'Esther Vilar, un llibre en s'autoproclama com a antifeminista i pilar del moviment d'alliberament masculí. En el vídeo, l'artista és assotada per un home emmascarat amb un passamuntanyes, mentre llegeix un dels capítols del llibre en què s'adoctrina les dones sobre el seu rol de submissió en el nucli familiar i la societat.

Algunes peces de vídeo de **Diana Larrea** documenten *performances* en què l'artista indaga sobre la relació amb la ciutat, però també el cos sotmès a la disciplina, pressionat per a superar-se a si mateix, reflexionant sobre la idea d'entrenament com a tècnica del biopoder a l'hora d'incorporar-nos al social: *Entrenamiento* (2002). En les seves pròpies paraules:

«Aquest vídeo recull una *performance* de resistència en què executo una taula d'exercicis físics, asseguda sobre un banc, d'abdominals enfront d'un piano, mentre, de forma simultània i compassada, vaig interpretant al mateix temps una partitura en aquest mateix instrument. Es tracta d'una reflexió irònica sobre la formació de l'artista, la idea de sacrifici mitjançant una dura disciplina física i de lliurament a la vocació. L'obra posseeix a més un valor afegit de tall autobiogràfic, ja que vaig rebre una fèrria formació musical acadèmica imposada durant setze anys, que em permet parodiar comparant aquests assajos diaris amb la tortuosa taula d'abdominals d'un gimnàs». (Larrea, 2002)

4.5. La fragmentació de la imatge corporal: el cos cosificat

Abans hem parlat sobre la idea de la fragmentació del cos en la peça de Martha Rossler *Vital Statistics of a citizen, simple obtained* (1977). La consideració del cos format per parts desconnectades amb un significat i simbolisme diferent segons les diverses tradicions culturals és universal. Les relacions entre aquestes parts poden diferir d'unes cultures a unes altres, a més del seu simbolisme. El nostre llenguatge està plegat de metàfores d'aquestes parts que conformen el nostre cos. La importància d'aquestes parts i aquests membres difereix d'uns

⁽⁵⁾Com en el cas de la «biopolítica», el terme *biopoder* fa referència al control disciplinari exercit sobre el cos, tant a nivell social com institucional.

Enllaç

Raisa Maudit (2015). *Lectura y adoctrinamiento*. Disponible a l'enllaç següent: <<https://vimeo.com/128890146>>.

Enllaç

Per a més informació, podeu consultar l'enllaç següent: <http://www.dianalarrea.com/es/video_02b.html>.

a uns altres, establint nivells de jerarquia. El cor, el peu, els genitals, el cap, l'anus, la boca, els ulls. Les metàfores i analogies abunden i tenen una empremta cultural marcada. «Els ulls són el mirall de l'ànima» (Velasco, 2007).

Així, a la *videoperformance* *The cock and the cunt play* (1972), realitzada per Faith Wilding i Cheryl Zurligen en el context de l'esmentat programa de *Womanhouse*, a partir d'un guió de Judy Chicago, es representa una conversa entre «una polla i un cony», representats per dos artistes que estableixen un diàleg entre ells. En la discussió es parodien els rols de gènere en les relacions de parella i en el nucli familiar.

La «polla» simbolitzarà tot el poder masculí, el seu caràcter bel·licista, el seu rol públic i el seu emplaçament a la part alta de la jerarquia de la llar, enfront del «cony», el femení, de què s'espera que sigui assertiu i comunicatiu.

Traduïm aquí una part del diàleg de la peça:

«Cony: M'ajudes a fregar els atuells?

Polla: Ajudar-te a fregar els atuells?

Cony: Bé, són tan teus com meus.

Polla: Però tu no tens polla.

Cony: Què té a veure la polla amb això?

Polla: Tenir polla significa que no fregues els atuells. Tu tens cony. Tenir cony significa que fregues els atuells.

Cony: No sé on veus això en el meu cony.

Polla: [...] És rodó com un plat, per això has de fregar els atuells. La meva polla és dura i recta, i feta per a disparar, com les pistoles o els míssils, qualsevol ho pot veure. Parlant de disparar, necessito descarregar...».

4.6. Cossos insubmisos: el vídeo i la *performance* feminista com a estratègia de denúncia

En aquesta línia del vídeo, la *performance* i el cos com a eines de denúncia, *Cut piece* (1964) és una peça clàssica de l'art feminista dels anys setanta; en aquesta *Yoko Ono* (1933) s'ofereix al públic en un escenari, asseguda i immòbil i amb la mirada buida. Al seu costat hi ha unes tisores. El públic puja i va tallant la seva roba, fins que queda nua. *Yoko Ono* fa una reflexió íntima, però alhora inquietant de la dona cosificada, convertida en un objecte eròtic per al consum de l'altre. El seu cos ofert en sacrifici, la seva ment abstreta de la realitat. Un objecte manipulable, desnuable, un cos sotmès a la violència i l'assetjament.

Enllaç

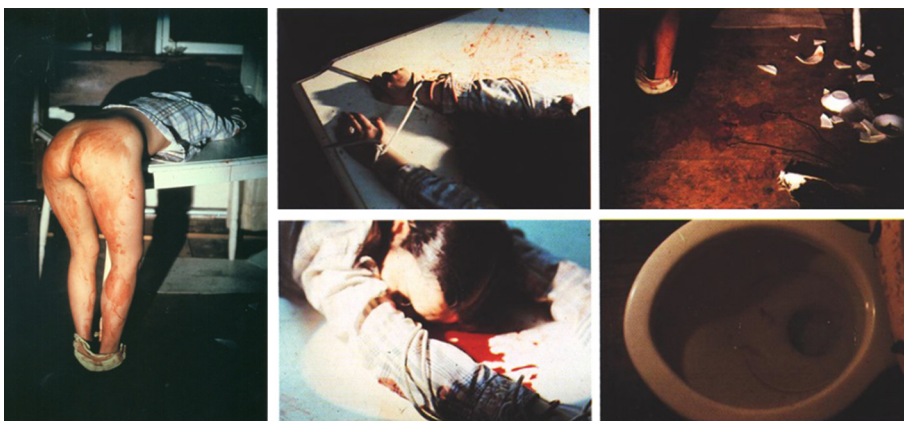
Judy Chicago. *The Cock-Cunt Play*. Disponible als enllaços següents: <<http://www.womanhouse.net/performance-1/2016/1/23/the-cock-cunt-play>> i <<https://www.youtube.com/watch?v=x07atdl69f0>>.

Enllaç

Podeu veure la peça de *Yoko Ono* *Cut piece* (1964) a l'enllaç següent: <<https://youtu.be/lyj3dpwa2ti>>.

A *Rap* (1973), d'Ana Mendieta (1948-1985), l'artista presenta el seu cos com la víctima en una escena de violació, denunciant una violació real soferta per una estudiant al campus universitari de Iowa on residia l'artista. Mendieta va convidar uns amics propers al seu apartament. Quan va obrir la porta es van trobar amb una escena de violència i horror.

L'artista lligada a la taula i seminua de cintura cap avall tenia les cames tacades de sang. La violència de la violació queda manifesta, sempre oculta i invisibilitzada a ulls del ciutadà, l'abjecte de l'acte és exposat en la seva crueltat, com l'autòpsia d'un crim o les fotografies policials d'un cadàver. La imatge reproduceix no solament l'acte en si, sinó també la seva representació. Mendieta era una artista racialitzada d'origen cubà, conscient de l'exotització del cos llatí en la societat heteropatriarcal blanca nord-americana. Els seus primers treballs reflexionen sobre la situació estructural de la dona i la dona llatina en particular. En aquest treball i en el de Yoko Ono es fa manifest la consideració per part del patriarcat del cos de la dona i per extensió la pròpia dona com a objecte, presentant-se elles mateixes com a tals.



Rape, Ana Mendieta, 1973.
Font: veure a *Ruido*, María, Ana Mendieta. Nerea, 2002.

Per la seva banda, l'artista espanyola **Pilar Albarracín** (1968) treballa amb fotografia, vídeo, *performance*, instal·lació, dibuix i diferents tècniques com el brodat. La seva producció de vídeo té un marcat caràcter performàtic, reflexionant entorn de qüestions de gènere, identitat i diferents problemàtiques socials. Una de les seves primeres accions, *Sangre en la calle* (1992), documenta en vídeo una sèrie de vuit *performances* en què denuncia els femicidis i la violència masculista. L'artista jeu al terra enmig del carrer en diferents punts de la ciutat, ensangonada. En una altra peça de videocreació, *Music dancing spanish doll* (2001), l'artista proposa una reflexió irònica sobre l'estereotip de la dona espanyola; utilitzant la tècnica del croma es converteix en una nina vestida de flamenc ballant al costat d'unes altres.

Un dels col·lectius més reivindicatius en la denúncia de la discriminació de les dones en el món de l'art ha estat i segueix sent **Guerrilla Girls**.

Enllaç

Per a veure l'obra de Pilar Albarracín, podeu anar a l'enllaç següent:
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pilar-albarracin/275486/>>.

El 1985 es va celebrar al MOMA de Nova York l'exposició col·lectiva *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (1984), que pretenia recollir treballs dels artistes més rellevants del moment. En la llista dels 165 artistes representats solament hi havia tretze dones (Freeland, Cynthia, 2001). Un grup de dones van organitzar una protesta a les portes del MOMA. Seguint les estratègies de l'artivisme es van presentar amb pancartes i pamflets escrits en negreta amb tipografies que captaven l'atenció del públic. Durant tots aquests anys han continuat en la producció d'anuncis ocupant grans panells publicitaris amb missatges en què presenten les estadístiques de representació de la dona a museus, galeries i exposicions de tot el món, lluitant contra la discriminació de gènere i racial.

Guerrilla Girls ha utilitzat totes les estratègies per a la promoció del seu treball, que podem considerar fonamentalment activista, però apropiant-se del llenguatge i l'estètica de l'art contemporani, a més de les seves estratègies.

Una de les seves imatges més conegudes és l'apropiació d'un nu femení d'Ingres en una versió pop de colors fortament grocs i en què la dona protagonista del nu porta posada la màscara de goril·la icònica del col·lectiu. En el cartell podem llegir «Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female». ('Les dones han d'anar nues per a entrar al Met. Museu? Menys del 5% dels artistes de les seccions d'Art Modern són dones, malgrat que el 85% dels nus són dones').



Pòster de Guerrilla Girls: 1989.

Font: <http://theplaidzebra.com/the-guerrilla-girls-are-still-fighting-art-sexism-in-the-most-badass-way-possible/>

La seva producció de vídeos ha continuat amb aquesta estratègia de denúncia del sexisme en l'art contemporani, acompanyant-ho amb dades estadístiques que visibilitzen aquesta desigualtat.

Aquestes qüestions denunciades per Guerrilla Girls tornen a aflorar de tant en tant, ja que mai no han desaparegut. Recentment, en el cas espanyol de l'exposició *Pintura y poesia: la tradición canaria del siglo XX* (2017), presentada en el TEA, solament es va contemplar l'obra de tres dones artistes al·ludint

Enllaç

Per a veure els vídeos de Guerrilla Girls podeu anar a l'enllaç següent:
<<https://youtu.be/wmx8doujvta>>.

un dels arguments que s'han esgrimit tradicionalment per a aquesta falta de representació: la suposada falta de nivell. Aquesta asseveració no solament és falsa, sinó que ignora els mecanismes d'ocultació de la producció de les dones artistes en el context social patriarcal, en què són patents les diferències econòmiques i les dificultats no solament per a accedir a la formació necessària, sinó també perquè es consideri el seu treball, havent rebut formació artística o no. El món de l'art, com la societat en general, és fonamentalment masculí, les dones han desaparegut dels anys.

En aquesta línia, el compromís feminista, antibel·licista i antipatriarcal de l'artista nord-americana **Nancy Spero** (1926-2009) la va portar a lluitar contra l'escassa representació de les dones artistes en galeries privades i museus públics, fundant juntament amb altres dones l'A.I.R Gallery, dedicada en exclusiva al treball de les dones. Spero va denunciar amb el seu treball la tortura i la repressió de les dones en les dictadures d'Amèrica Llatina, i també la violència política i domèstica, el sexisme i les agressions a què han estat sotmeses al llarg de la història i en les diferents cultures. A *Torture of Women* (1976), una obra seminal de l'art feminista contemporani, s'apropia de testimoniatges en primera persona recollits per Amnistia Internacional de dones torturades al costat de definicions de tortura en diferents moments històrics i els presenta amb imatges i iconografies de la representació del cos de la dona procedent de diverses fonts i cultures en diferents moments històrics.



Torture of Women, Nancy Spero, 1976.
Font: http://www.thisislime.net/features/exhibitions/Awe_Inspiring_Female_Artists_

Com a artista i activista, **Diana Larrea** (1972) es mou pels plànols semàntics de l'entorn urbà. Les seves intervencions i *performances* reflexionen sobre esdeveniments històrics, polítics, emocionals i socials dels espais que intervé, establint diàlegs poètics amb el context en què treballa.

Enllaç

Per a obtenir més informació sobre aquest tema, podeu visitar l'enllaç següent:

<http://www.eldiario.es/canariasahora/societat/exposicion-oblit-poesia-Canàries-critiques_0_695731402.html>.

Les seves peces obren una fractura en el paisatge, obligant-nos a fer una segona mirada sobre el lloc que habitem. En algunes de les seves obres Diana recorre a la cultura popular, a la història del cinema o a potents imatges que han passat a formar part de l'inconscient col·lectiu; en altres obres, Diana opera directament sobre elements sígnics específicament locals. Larrea ha desenvolupat al llarg de 2017 un treball diari de recerca que presenta a les xarxes socials. Cada dia, coincidint amb el naixement o defunció d'una dona artista, rescata la seva obra i la seva biografia i la presenta al públic de les xarxes, donant a conèixer moltes artistes que han passat desapercebudes, quan no desconegudes per complet, fins i tot, pel públic especialitzat, acadèmics i artistes.

Una de les peces emblemàtiques de **Pipilotti Rist** i que alhora va suposar un crit de llibertat que va marcar una fita en el videoart dels anys noranta va ser *Ever is over all* (1997), doble projecció en vídeo que ocupava la cantonada d'una sala en què els límits de la projecció es fonien i quedaven indefinits. En la pantalla dreta es contemplava un camp de flors, en la pantalla esquerra la càmera de vídeo acompanya una dona que passeja pel carrer d'una ciutat, a la mà porta una flor de plàstic amb què va trencant les finestretes dels cotxes que troba al seu pas. La música malenconiosa crea un *continuum* rítmicament compassat pel so dels vidres trencats. Una dona policia camina darrere d'aquesta, i quan l'avança, la saluda amablement amb un gest d'aprovació. El vídeo està rodat en càmera lenta, la qual cosa genera una atmosfera d'ensomni. La dona no mostra ràbia en aquest passeig, més aviat gaudeix d'una mena de *joie de vivre*, una expressió plaent en el seu rostre que ens remet a un sentiment d'alliberament perquè trenca les normes i les seves icones de poder masculins usant-ne un altre femení, la flor. El que no s'ha de fer, un acte de vandalisme, es presenta com a font de plaure, descàrrega emocional i psicològica. Sortir al carrer, a aquest espai de control social a dur a terme un acte essencialment alliberador, prendre una posició desafiadora a l'espai públic, destruir per construir, una transformació màgica del mal en el bé. Però més enllà d'això, hi ha el gest en si mateix: quan ja no es pot més, trencar alguna cosa és alliberador. L'acte de protesta esdevé estetitzat.

L'apropiacionisme com a eina artística que promou l'ús de parts d'obres preexistents per a la creació d'obres noves ha estat objecte de controvèrsia des de la seva utilització al començament del segle XX per part de les avantguardes. La jurisprudència ha desenvolupat un conjunt de normes jurídiques per a la protecció dels drets d'autor, entre d'altres el «No es permeten obres derivades» com un dels límits a l'ús d'aquesta estratègia que ja es venia practicant en *el collage* o en els *ready-made* duchampians. L'ús d'aquesta eina per part dels situacionistes els distingeix per l'objectiu de denúncia social i el qüestionament d'un sistema de pensament opressor.

El pop tornarà a fer ús de l'apropiacionisme en obres emblemàtiques de l'art contemporani del segle XX, com les obres d'**Andy Warhol** *Campbell's Soup Cans* (1962), *Untitled from Marilyn Monroe* (1967), *Double Elvis* (1963) o

Enllaç

Pipilotti Rist (1997). *Ever is over all. Loop*. Doble projecció superposada.

<https://youtu.be/a56rpz_cbd>.

Rage Riot (1964), en què va intervenir unes fotografies de Charles Moore per a la revista *Life* sobre la repressió policial de les manifestacions pels drets civils de la comunitat afroamericana nord-americana.

Més recentment tenim, en el cas espanyol, la controvèrsia creada entorn de l'obra de l'artista i arxivista sevillana **María Cañas** (Sevilla, 1972), pel seu ús d'una imatge lliure de drets de **Walter Popp** per al cartell de SEFF 17. L'obra de Cañas s'ha caracteritzat per l'ús del *collage*, l'apropiacionisme i el *detournement*. El seu treball parteix d'una cerca incessant a internet i les xarxes d'informació, arxivant material oposat, intervenint-lo i modificant-lo per a crear una obra nova amb sentits diferents a l'original, evidenciant la saturació d'informació i la infinitat d'imatges i missatges que circulen per la web i que ocupen els nostres espais de percepció i comunicació. En el seu treball trobem una perspectiva feminista, animalista, antipatriarcal i anticlerical, amb una forta càrrega iconoclasta. L'escàndol generat en els mitjans de comunicació i a les xarxes socials demostra la falta de coneixement per part dels mitjans i ciutadans d'una de les estratègies fonamentals en l'obra dels grans artistes del segle XX, l'apropiacionisme, també conseqüència de la contraofensiva i la necessitat de posar «tanques al camp» per l'amenaça que des del primer moment va suposar internet gràcies als efectes de la lliure circulació. El tardocapitalisme ha entrat aquí en un conflicte que està en l'arrel de la seva pròpia estructura: la lliure circulació, les lleis del mercat i la defensa de la propietat. En el cas del videoart en les obres que empren l'apropiacionisme com a eina per a la creació parlem de *found-footage* (metratge oposat).

La precarietat laboral i econòmica de la dona, les condicions de treball en el capitalisme cognitiu postfordista, la construcció de la memòria i de les narracions històriques, les identitats subalternes descoloniales, el cos i els seus imaginaris són algunes de les temàtiques que aborda l'artista d'origen gallec **María Ruido** (1967) utilitzant el vídeo com a eina en moltes de les seves peces per mitjà de videoaccions, documentals, videocreacions, assajos visuals i videoinstal·lacions.

Una de les seves últimes obres en vídeo, *Mater amatísima* (2017), aborda:

«La relació entre la producció i la reproducció, el paper de la família en el sistema social i la maternitat com a camp de conflicte per a les dones». (Ruido, 2017)

A partir del conegut cas Asunta (o cas Asunta Basterra), com es va dir en els mitjans espanyols a la investigació judicial de la desaparició de la nena d'origen xinès Asunta Basterra Porto, l'artista reflexiona sobre la construcció del monstre, la figura de la mare assassina com l'innombrable, presentada com una aberració de la naturalesa, desvetllant les diferències que s'assignen a la funció del pare i de la mare en el nucli familiar. Els mitjans i la població es van acarnissar especialment amb la figura materna. La sentència del judici va trobar culpable d'assassinat els pares adoptius després de mesos de sedació de la nena i mort per asfíxia. María Ruido alterna en aquesta peça fragments d'altres obres, usant

Enllaç

Per a veure *Mater amatísima* de María Ruido, podeu anar a l'enllaç següent:

<<https://www.youtube.com/watch?v=qygupylyjy-s>>.

la tècnica de *found-footage* (que comentàvem prèviament en els casos de María Cañas i Dara Birnbaum) al costat de materials de producció pròpia, amb què genera diverses capes de lectura que poden ser llegides a diferents nivells de profunditat per l'espectador en funció d'associacions vàries o de diversos referents propis. L'apropiació de materials de diferent procedència, arxius fílmics o noticiaris televisius, entre d'altres, permeten a l'artista desconstruir l'imaginari pel qual es representa la *Mater amatíssima* en la història del cinema en particular, la història de l'art en general i la història del pensament, desvetllant com es construeixen estereotips que funcionen de manera opressiva. La mare, aquesta figura venerada per les religions en el seu rol alimentari i de cura en què es diposita tota una càrrega social de contenció. La mare que alimenta, produeix i reproduïx, font de vida. La mare de què esperem que demostrï un amor incondicional pel seu fill; no hi ha res més terrible que ser una mala mare. La mare ha de ser perfecta amb un lliurament total a la família i als fills, la seva vida pròpia ha de quedar en un segon pla. Que un pare no estigui present a casa, que amb prou feines intervingui en l'educació tret d'establir normes, regles i autoritat, un pare que sigui distant emocionalment i físicament és el «normal» en el nucli familiar patriarcal. Que un pare abandoni els seus fills no està condemnat igual socialment que si una mare els abandona. El judici serà diferent.

D'altra banda, en el treball de María Ruido podem veure un interès marcat pel propi procés de creació de l'obra; els referents i les relectures dels materials originals a la llum de la intenció i el discurs del seu treball adquireixen matisos que no poden passar desapercebuts en el visionat de l'obra original. Tornar a llegir aquests arxius als ulls d'una nova aproximació permet enriquir el treball com si es tractés d'un hipertext, noves finestres s'obren per a donar pas a unes altres, un vincle ens portarà al següent. Les dificultats amb què es troba aquest tipus de treballs d'apropiació tenen a veure, com comentàvem anteriorment, amb la pressió exercida pels interessos econòmics relacionats amb la propietat intel·lectual i la indústria de l'espectacle.

Amb aquesta peça María Ruido, a partir d'un cas de successos que va acaparar l'interès de la població per la crueltat dels esdeveniments relatats, fa una lectura que va més enllà de la capa superficial mediàtica, aprofundint en els mecanismes perversos que sostenen aquesta mirada morbosa de l'ull públic i aquesta agressió a la sacralització de la figura materna. Més enllà del fet en si, igualment pervers, l'artista ens fa preguntar quines ideologies sostenen la nostra opinió sobre els rols de gènere adscrits en el nucli familiar i quines estructures polítiques, socials i econòmiques sostenen els estereotips vigents de la imatge de la mare com a símbol global i de la dona com a constructe social. Igualment podem fer aquí una lectura del rol del pare, els codis que corresponen a l'home en el nucli familiar i social. La idea de família es manifesta així com una construcció cultural alhora relacionada amb la construcció social de la identitat i el conjunt de normes compartides que arriben fins als més íntims racons de la nostra vida quotidiana, les micropolítiques familiars.

4.7. Artivisme feminista col·laboratiu, *Womanhouse* com a laboratori de creació

Tornant a *Womanhouse*, el propòsit d'aquest programa va ser «Ajudar les dones a reestructurar la seva personalitat per a ser més conseqüents amb els seus desitjos de ser artistes i ajudar-les a construir el seu treball artístic a partir de les seves experiències com a dones» (Nochlin, 1999)⁶. D'aquesta manera, el projecte proposava generar instal·lacions, *performances*, vídeos, fotografies... creades per dones amb l'objectiu de produir el seu propi imaginari alhora que es desmarcava de les problemàtiques i els estils específicament masculins en l'art contemporani. Així, el programa pretenia aconseguir despertar la consciència de les estudiants d'art paral·lelament a les metes de l'activisme feminista dels seixanta. El projecte es va dur a terme en una casa abandonada propera al campus del California Institute of the Arts (CalArts) a València, Califòrnia. El treball de les artistes participants, principalment estudiants del programa, va tenir un caràcter *site specific*. El fet de realitzar-se en un entorn domèstic constituïa en si mateix una declaració d'intencions en la crítica feminista a l'assignació públic-privat dels espais que habitem en funció del gènere.

La cuina es va constituir en si mateixa en un camp de batalla on van aflorar les tensions, les discussions i la presència de la figura materna interioritzada en les mateixes estudiants. La instal·lació qüestionava el paper de la dona com a font de nutrició en el nucli familiar. Les parets van ser cobertes amb ous fregits que s'anaven transformant progressivament en pits femenins i acabaven convertint-se en ous a l'altura del forn (Sider, 2010).

En aquesta línia de l'artivisme vindicatiu i contestatari, el col·lectiu feminista bolivià *Mujeres creando* (1992) ha realitzat grafitis, *performances*, accions a l'espai públic i videodenúncies de l'opressió de les dones a Llatinoamèrica des d'una perspectiva postcolonial. La discriminació laboral de la dona, el dret a l'avortament, la repressió eclesial a Bolívia, la denúncia de la censura, l'enfrontament amb les institucions patriarcales, la lluita contra el femicidi, la legalització de la prostitució i els drets laborals de les prostitutes perquè puguin treballar de manera segura i lliures de proxenetes, i la denúncia de la repressió indígena han estat algunes de les qüestions que aquest col·lectiu format per dones ha abordat, la qual cosa ha provocat un efecte de visibilització de la lluita feminista indígena a Amèrica Llatina, Bolívia i al món sencer. Tornant a les qüestions que ens plantejàvem al principi d'aquest text, les línies entre l'art i l'activisme es dilueixen especialment en el treball de *Mujeres Creando*. Les seves accions de denúncia, els seus grafitis tenen un marcat caràcter performàtic i poètic, recuperant el sentit del teatre polític a l'espai públic, quan no promovent protestes i manifestacions i participant en aquestes.

⁽⁶⁾Sandra Sider (2010). *Womanhouse: Cradle of Feminist Art*

Enllaç

Radical Women, el arte latinoamericano en los años 1960-1985. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pacific-standard-esta-fi/4320738/>>.

A l'Estat espanyol, **La Caja de Pandora** és un col·lectiu format per més de tres mil dones artistes que denuncien les situacions d'assetjament a què es veuen sotmeses les dones a l'entorn del món artístic, i també la invisibilització sistemàtica del treball fet per dones a institucions públiques i privades.

4.8. Feminisme de la igualtat i diferència

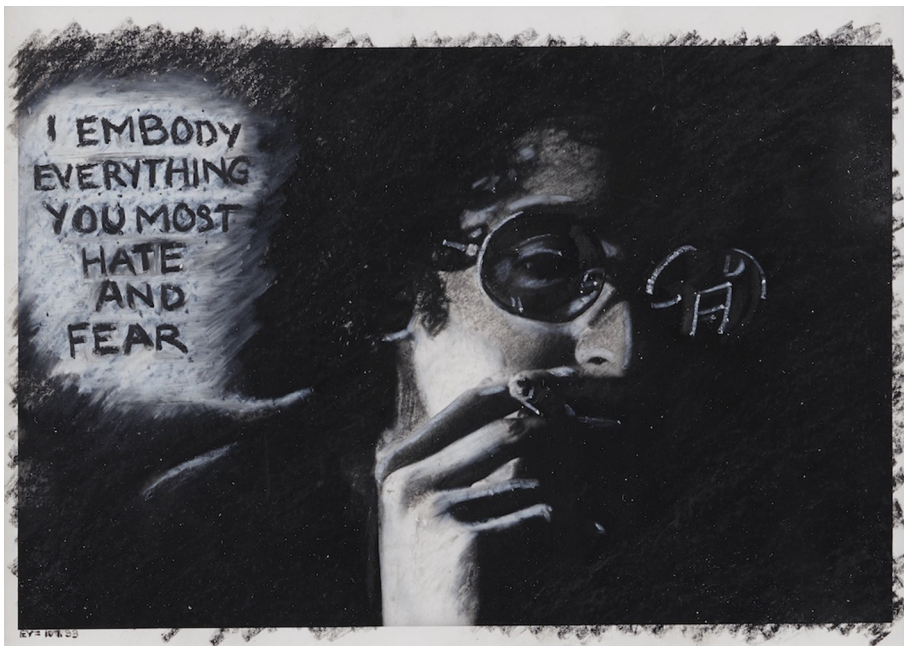
Parlàvem abans dels feminismes de la igualtat i la diferència; també podríem repensar algunes de les peces fins a aquí comentades des de la perspectiva d'aquests dos camins possibles en l'estratègia feminista.

Anterior a la suposada tercera ona del feminisme, però abordant preocupacions pròpies d'aquesta, l'obra d'**Ana Mendieta** *Facial hair transplants* (1972) documenta el procés de transplantar el cabell d'un home a la seva cara, fent-se una barba i un bigoti.

El *passing* ('fer-se passar per...') és una cosa que també és practicada per les persones LGBTI*, conscientment o inconscientment i també com a estratègia política. Fer-se passar per hetero, fer-se passar per un gènere diferent, per exemple; l'estratègia del camuflatge es va convertir en un mecanisme de supervivència en el sistema heteropatriarcal o en una forma de lluita contra la limitació constrictiva del gènere binari.

Adrian Piper, una de les artistes que millor encarna el lema «El personal és polític», ha utilitzat les estratègies de l'art conceptual i la *performance* per a abordar interseccionalment⁷ temàtiques de gènere, raça i classe des d'una perspectiva autobiogràfica. A *Mythic Being* (1973) planteja com a idea què ocorria «si hi hagués un ser exactament amb la meva mateixa biografia, però amb una aparença visual completament diferent per a la resta de la societat» (Piper, 1973), decidint per a això caracteritzar-se com un home. La transformació en la seva aparença física la condueix a una percepció completament diferent de la seva pròpia imatge a l'espai públic.

⁽⁷⁾L'enfocament interseccional en els estudis de gènere fa referència a com les diferents categories de gènere, discapacitat, raça, orientació sexual, nacionalitat, etcètera, interactuen de forma combinada a l'hora de definir la identitat d'una persona i les discriminacions que operen en l'obtenció dels seus drets.



Mythic Being, Adrian Piper, 1973
 Font: <https://www.bing.com/videos/search?q=mythic+being%2c+adrian+piper%2c+1973.&view=detail&mid=770D36C33900B25A75B5770D36C33900B25A75B5&FORM=VIRE>

Piper fa un recorregut de carrer en un *reenactment*, una recreació mimètica de l'estereotip del mascle negre, imitant la seva actitud corporal, la forma de caminar i moure's, mentre repeteix una frase extreta d'una revista:

«No matter how much I ask my mother to stop buying crackers, cookies and things, she does anyway, and says it's for her, even if I always eat it. So I've decided to fast» (1973).

4.9. Els feminismes de la tercera ona: ciberfeminisme, racialització i decolonialitat

A la fi dels anys vuitanta i al començament dels noranta es van produir nous debats en el si del moviment feminista, com comentàvem amb anterioritat, fet que es va anomenar la tercera ona. Les sexualitats diverses, el qüestionament d'una naturalesa essencial del femení, el gènere com a construcció performàtica, la interseccionalitat, la incorporació del discurs crític del pensament decolonial, el no binarisme i la incorporació als debats dels plantejaments filosòfics de la teoria *queer* es reflecteixen en l'obra de molt*s artistes i activistes durant aquest període.

Mariko Mori (Tòquio, 1967) és coneguda internacionalment pels seus treballs en escultura, fotografia i videoinstal·lacions. La seva obra primerenca en els anys noranta reflexionava sobre l'emergència de les noves tecnologies, barrejant les tradicions culturals japoneses i occidentals, l'ús de nous materials i el cibercos. Mariko Mori crea diversos avatars de si mateixa (Schreiber, 1999), representacions de la dona en la cultura asiàtica, les influències del pop i l'imaginari tardocapitalista japonès en una mena de *cibergeishes*, alienígenes i constructes espirituals i místics amb influències del budisme zen. Mariko Mori assenyala que per a ella és important utilitzar un llenguatge visual internacional que pugui ser llegit per qualsevol persona al món (Mori, 2016). La imatge

Enllaç

Per a veure el vídeo, podeu visitar l'enllaç següent:
 <http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml>.

objectualitzada i estetitzada de la *geisha* és traslladada a la nova cultura ciberpunk que va néixer en els anys vuitanta a l'empara d'obres com *Neuromante* (Gibson, 1984), per a construir personatges quasi robòtics o alienígenes que reflexionen sobre la representació del rol de la dona en la cultura japonesa, estereotipada com a servicial, moderada, gairebé com una nina mecànica.

A *Miko no inori: The shaman-girl's prayer* Mori presenta un avatar de si mateixa a l'aeroport d'Osaka, una semideesa-captromàntica que llegeix la bola de cristall, amb una estètica d'artificialitat, més enllà de l'humà. D'aquí la transcendència mística del personatge. El constructe artificial-humà propi del ciberpunk no està exempt d'un component espiritual en les obres primerenques de William Gibson, *Neuromante* (1984). La xarxa com a intel·ligència artificial amb la seva capacitat d'interconnexió, la seva immaterialitat i la seva omnisciència és en si mateixa una nova deïtat.

En aquest sentit, la crítica ciberfeminista duu a terme una anàlisi de l'ús de les noves tecnologies i una crítica del que ara anomenaríem «literatura cipotuda» de ciència ficció que construiria un relat ciber des d'una perspectiva masculina en què la dona apareix de nou estereotipada: joguines sexuals per a les fantasies masculines.

La proposta del ciberfeminisme, no obstant això, suposa una problematització de l'humà en l'era de la tecnologia i l'avenç de les màquines, com assenya-la Donna Haraway a *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1991), en què conjuga la teoria feminista i postcolonial amb la crítica de la categoria «dona» com a constructe. Per a la teòrica ciberfeminista: «La producció de teories universals i totalitzadores és un greu error» (Haraway, 1991), pel que fa al discurs feminista que desenvolupa un discurs d'oposició al patriarcat a partir de la construcció d'una idea d'una dona universal a què podem assignar-li una sèrie d'atributs. Aquest constructe epistemològic pressuposa creure en l'existència d'una unitat essencial, per no dir natural, del gènere femení. El que faria que totes les dones tinguessin alguna cosa en comú seria precisament el fet de ser «dona», una de les abstraccions possibles al món de les idees platòniques. Haraway es rebel·la davant aquest mite, ja que per a aquesta:

«No hi ha res en el fet de ser "dona" que una de manera natural a les dones». (Haraway, 1991, pàg. 5)

És a dir, com pels nominalistes, no hi ha res més enllà de les dones concretes, particulars; no hi ha una essència, un «dona» universal amb una existència real. Lluny d'això, l'interès de Haraway en la idea del cíborg es deu al fet que aquest planteja una crítica radical al fonocentrisme patriarcal d'Occident i la seva ideologia de dualismes home-dona, ment-cos, actiu-passiu. Enfront d'una demonització de la ciència i la tecnologia duta a terme per certs corrents utòpics de pensament sorgits en els seixanta que les considerava enemics a combatre des d'una perspectiva força ingènua de tornada als orígens paradisi-

Enllaç

Podeu veure l'obra de Mariko Mori a l'enllaç següent:

<<https://youtu.be/5-0kps1zzdw>>.

acs de l'estat de la naturalesa, Haraway fa una apologia del cíborg com a híbrid màquina-humà, monstre degenerat, que permeti construir un discurs bàbèlic divergent, polimòrfic i hipertextual, no un sistema de pensament totalitzant monolingüístic:

«El somni feminista d'un llenguatge comú, com tots els somnis d'un llenguatge perfecte, d'una denominació de l'experiència perfectament fidel, és totalitzador i imperialista». (Haraway, 1991, pàg. 18)

El cos-màquina es planteja així com una unitat de-generada, més enllà dels gèneres:

«Totes nosaltres hem estat profundament ferides. Necessitem una regeneració, una no resurrecció i les possibilitats que tenim per a la nostra reconstitució inclouen el somni utòpic d'un món monstruós sense gèneres». (Haraway, 1991, pàg. 24)

La producció d'aquest nou imaginari màquina-organisme i la creació de noves mitologies a partir de la idea del cíborg en l'art, la política, la sociologia i la biologia es presenten com a element desestabilitzant de la tradició capitalista, imperialista, sexista i racista d'Occident.

El plantejament de Haraway pel que fa a la categoria universal de la dona segueix sent contestat d'una banda pel moviment feminista, que argumenta que la categoria de dona continuaria sent necessària com a part de l'estratègia de denúncia de la discriminació global que Simone de Beauvoir va assenyalar com el segon sexe; fins i tot autores com Camile Paglia raonen que hi ha diferències biològiques essencials que defineixen la dona i que aquestes diferències biològiques les determinen en la seva especificitat pròpia. D'altra banda, des de posicions trànsfobes com la de la feminista Germaine Greer es considera que les dones trans no són dones «autèntiques», alhora que es proclama que no hi ha una cosa com ara la transfòbia. Des d'aquest posicionament crític es destacaria que hi ha una realitat social de violència masclista, discriminació laboral i econòmica, feminicidis, assetjament, desigualtat en la representació en les diferents esferes culturals i professionals, sostres de vidre, distribució desigual en les tasques domèstiques, precarització i marginalització de les dones al món i que, per tant, segueix sent important parlar de la «dona».

La desconstrucció de la categoria universal de la dona també és un dels eixos del discurs del feminisme negre (Davis, 1991). En el context de l'aparició dels *black studies*, les dones negres evidencien que aquest subjecte de dona universal és en realitat la dona blanca, occidental, europea o nord-americana. Així, es denuncia que les lluites feministes s'estaven fent des d'una perspectiva eurocèntrica, invisibilitzant altres realitats, quan en realitat les identitats es construeixen de manera multifactorial en funció de la raça, la classe, el gènere o l'orientació i, en conseqüència, l'estatus social de les diferents comunitats de dones serà diferent. No és el mateix ser una dona blanca, heterosexual i de classe mitjana que ser una dona negra, lesbiana i pobra, per posar un exemple. Aquesta diferència és notòria i per al moviment feminista negre parlar de la categoria «dona» com un universal fa taula rasa de les diferències, silenci-

ant-les i ocultant-les, desactivant el seu potencial polític i transformador. El feminisme negre proposa no solament un nou imaginari en què les dones racialitzades es puguin sentir identificades, diferenciant-se d'un discurs feminista hegemònic blanc, sinó també un espai d'afinitat a partir d'una identitat pròpia. La reconstrucció de la seva pròpia història explicada per elles mateixes suposa, entre d'altres coses, rescatar les dones feministes negres que van lluitar pels seus drets, oblidades per la història feminista blanca, repensar el llegat de l'esclavitud des d'elles mateixes i l'herència africana com a part important de la seva construcció cultural. Prendre, en definitiva, la veu en la seva pròpia història.

El vídeo de Howardena Pindell (1930, EUA) *Free, White and 21* (1980) denunciava els prejudicis racials a què una dona negra es veu sotmesa amb la complicitat de la majoria liberal blanca.

El títol fa referència a una frase feta molt utilitzada durant els anys trenta i quaranta als Estats Units (el que avui seria un mem *avant la lettre*) i que s'utilitzava en contextos conversacionals en què es pretenia assenyalar: «Sóc major d'edat, faig el que vull», connotat racialment com a últim argument de superioritat blanca: «Sóc lliure, blanc i tinc 21 anys» vol dir el mateix que: «Sóc lliure de fer el que vulgui». Pindell va néixer i va créixer en el context nord-americà de la segregació racial. El vídeo comença mostrant l'artista en un primer plànol, disfressada de dona blanca amb una perruca rossa. Aquest personatge reapareix al llarg del vídeo infravalorant les experiències de discriminació relatades per l'artista amb frases com: «Has d'estar paranoica» o «No existeixes fins que et validem». En un altre moment l'artista apareix traient-se un embenat blanc del rostre, treballant simbòlicament amb la idea de denunciar els productes cosmètics de la indústria estètica destinats a les dones per a millorar la seva aparença: la pell de sota l'embenat de Howardena segueix sent negra.

Una mica més endavant d'aquest escrit, dedicarem un espai per a comentar el treball d'artistes i col·lectius vinculats a la teoria *queer*.

4.10. Videoclip feminista: pop, política i hedonisme crític

Una de les artistes pioneres en l'ús de les noves tecnologies en l'art contemporani és Laurie Anderson (1947, EUA). Laurie Anderson és una artista multimèdia, compositora, cineasta, videoartista, poeta, dibuixant, lutier electrònica i *performer*. En el seu extens treball reflexiona sobre la societat contemporània des d'una perspectiva crítica, de vegades irònica i sobretot poètica, denunciant les polítiques colonialistes nord-americanes, les guerres, la violència, el patriarcat, el racisme, la precarietat i les injustícies socials.

El llenguatge és una eina clau en el treball de Laurie Anderson. La seva obra traspasa les fronteres habituals a què se circumscriu l'escena artística desenvolupant una carrera com a cantant i compositora de música electrònica, coquetejant amb el pop i sempre com a narradora d'històries. L'artista genera

Enllaç

Podeu consultar el catàleg de l'exposició *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85* del Brooklyn Museum de Nova York (abril de 2017) a l'enllaç següent:

<https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/we_wanted_a_revolution>.

Enllaç

Howardena Pindell (1981). *Free, white and 21*. Catàleg col·lecció del MOMA. Durada: 12'15".

<<https://www.moma.org/collection/works/119105>>.

campes visuals, narratius i paisatges sonors que submergeixen l'espectador en experiències sinestèsiques. Els seus concerts són esdeveniments d'art total, la música, el so, la instal·lació, la dansa i els efectes visuals componen una experiència de paisatges visuals, narratius i sonors.

L'artista es va fer coneguda mundialment pel triomf en les llistes d'èxits musicals amb el tema «O Superman» (1982) de l'àlbum *Big Science*, que formarà part de la *performance United States* (1984), un espectacle de vuit hores de durada en què es conjugaven projeccions visuals, vídeo, *spoken word*, dansa i música electrònica.

Amb freqüència utilitza el *vocoder*⁸ per a modificar la seva veu i representar diferents personatges de gènere ambigu o *cibergenderless*. «O Superman» és en part una crítica al tremend poder de destrucció de la tecnologia aplicada en usos bèl·lics. Es tracta d'una composició minimalista que repeteix en *loop* concordes sonors barrejats amb concordes vocals. Laurie Anderson juga habitualment amb l'ambigüitat en el llenguatge, la seva veu forma part de la partitura. A «O Superman» la síl·laba «Ah» és alhora un so més en *loop* que contribueix a la melodia. L'estrofa «O Superman. O judge. O Mom and Dad. Mom and Dad» es repeteix diverses vegades al llarg del tema sonor i el videoclip. La lletra reproduceix una conversa gravada en un contestador automàtic entre algú que diu que és la mare de l'artista i la mateixa artista. Segons avança la trama es descobreix que no és la mare. Quan l'artista pregunta amb qui parla, la conversa gira cap a un llenguatge simbòlic que remet al poder del pare, de l'Estat, de la tecnologia, de les polítiques bel·licistes i de la globalització. El patriarcat fa la seva aparició.

El tema conclou amb l'estrofa següent:

«Cause when love is gone, there's always justice.
 And when justice is gone, there's always force.
 And when force is gone, there's always Mom. Hi Mom!
 So hold me, Mom, in your long arms. So hold me,
 Mom, in your long arms.
 In your automatic arms. Your electronic arms.
 In your arms.
 So hold me, Mom, in your long arms.
 Your petrochemical arms. Your military arms.
 In your electronic arms».

És important destacar aquí l'enorme influència del videoart en el vídeo musical i la posterior contaminació mútua de tots dos. Els acompanyaments musicals eren habituals durant els primers anys del cinema mut. Amb la invenció del cinema sonor s'obren les portes a l'experimentació i a la creació de bandes

Enllaç

Laurie Anderson. «Mach 20».
 <<https://www.youtube.com/watch?v=siroxiunde>>.

⁽⁸⁾El *vocoder* és un analitzador i sintetitzador de la veu humana que permet transformar-la donant-li una tonalitat artificial. El seu ús es va fer comú amb l'aparició de la música electrònica.

Enllaç

Laurie Anderson. «O Superman».
 <<https://www.youtube.com/watch?v=Vkfpi2H8tOE>>.

sonores destinades a il·lustrar determinats esdeveniments en la narració fílmica. El moviment *fluxus* es va mostrar especialment interessat per aquesta contaminació de gèneres. L'exposició que va tenir lloc a la galeria Parnass de Wupertal amb el títol *Music-electronic television* (1963) mostrava una instal·lació de **Nam June Paik** (1932-2006), artista que procedia de l'àmbit de la composició musical, fent diversos experiments en què distorsionava la imatge del magnetoscopi televisiu. El videoart i el videoclip musical es contaminen mútuament, compartint estratègies de fragmentació, ruptura narrativa i abstracció, entre d'altres, i incorporant tècniques procedents de la infografia, el còmic i la cultura pop.

Des dels anys noranta, l'artista **Björk** (1965) s'ha caracteritzat per una cura especial en la realització dels videoclips que acompanyen les seves composicions, pels quals ha comptat amb directors com Michel Gondry, Chris Cunningham, Spike Jonze, Eiko Ishioka o Enciclopèdia Pyctura⁹, marcant un abans i un després en la història del vídeo musical. El videoart irromp així al món de la indústria cultural mitjançant el vídeo musical, pel qual es crearan plataformes especials destinades a la promoció televisiva del videoclip, com la cadena de televisió MTV.

Per la seva banda, també bevent de les fonts del videoclip musical i de la història de l'art, **Ana Laura Aláez** (1964) és una de les artistes espanyoles amb més projecció internacional. Ha treballat amb vídeo, fotografia, instal·lació i escultura. S'ha interessat tant per qüestions formals, la llum, la identitat i l'autoreferencialitat, com per qüestions de gènere que travessen el conjunt de la seva obra, construint un imaginari femení propi amb influències en els seus primers treballs de la cultura i l'art pop i electrònic. Va representar, juntament amb Javier Pérez, Espanya en la Biennal de Venècia (2001).

A *Mercurio* i *Make up sequences* (2001) el vídeo mostra un primer plànol del rostre de l'artista amb diferents abillaments i maquillatges. Autoretrats entorn d'identitats lúdiques que beuen de la tradició de l'escultura del bust. L'artista gira entorn de si mateixa amb un gest d'èxtasi que també està present en altres de les seves videocreacions, com *Floating* i *Washing* (2001). En peces com *Dance and Disco* (2000) es fa una apologia de l'hedonisme. Es tracta d'una instal·lació que reproduceix l'ambient d'una discoteca, reflexiona sobre l'oci i l'alegria de viure, el gaudi, la música electrònica i el ball, la festa com una necessitat humana. Una pista de ball, una cambra fosca i la projecció de vídeos circulars en diferents racons de la instal·lació amb què trencava amb els límits formals de la pantalla rectangular. En els vídeos l'artista ballava, jugava i s'acariciava amb una model, nues, gaudint de la música i els seus cossos. Així, també a *Kissing* (2003) dues dones, una d'aquestes l'artista, juguen a besar-se sense arribar a fer-ho en una trobada de temptacions, desig i control. El gaudi de la sensualitat, el ball i el joc es converteixen en una vindicació del plaer i l'oci enfront de la cultura del treball i la disciplina que han marcat la repressió dels instints i el control del cos. És per això que Ana Laura Aláez treballa amb una representació del plaer femení des de la seva pròpia mirada. La celebració

⁽⁹⁾El 8 de març de 2015 el Museum of Modern Art (MOMA) de Nova York va presentar una exposició retrospectiva de la carrera de Björk.

de la sensualitat femenina en aquestes peces no està realitzada des de i per a la mirada de l'home, sinó per al propi plaer d'aquestes. Les seves peces de vídeo estan construïdes en aquesta etapa com un videoclip musical, col·laborant amb músics com *Cocó Ciëlo* (1968-2008), fonamental en la història de la música electrònica espanyola i víctima d'un assassinat homofòbic.

A *Mirrors* (2005) diferents dones, inclosa l'artista, van trencant amb un martell la seva imatge en el mirall. En les seves paraules:

«En el món de l'art i, sobretot, des del punt de vista de com s'aprecia el femení, crec que és més fàcil assumir les dones que tracten el seu cos des de la destrucció, la mort, la part més fosca de la naturalesa humana que, en el meu cas, la celebració. Socialment és molt difícil assumir la imatge de la dona. En el món de l'art, hi ha un masclisme de dones contra dones, que és una cosa que a mi em causa molt dolor». (Aláez, 2010)

4.11. Sobre feminisme i artivisme

Hem parlat fins aquí d'un conjunt de dones que en la seva pràctica artística han treballat amb el vídeo com una eina més de la seva producció. No hi són totes, òbviament; algunes, potser, són les que resulten més nomenades en els manuals de la història de l'art, unes altres no. Com ja hem vist, hi ha, això sí, un element comú en molts dels seus treballs artístics: la dissidència davant el pensament hegemònic patriarcal, la denúncia del masclisme i la crítica feminista. Com comentàvem al principi d'aquest text, seria difícil considerar molts d'aquests treballs esmentats dins de l'àmbit de l'artivisme, ja que manquen d'algunes de les característiques que trobem més comunament en les pràctiques artivistes (el seu caràcter públic, participatiu, col·lectiu i activista). No obstant això, tenen una mica d'això: la denúncia de la situació de la dona en l'àmbit social, polític, laboral o econòmic per mitjà del llenguatge simbòlic, metafòric o analògic de l'art. No hem de considerar-ho un activisme artístic que busca una transformació social?, com distingir aquelles que ho són de les que no ho són?, qui i des de quin lloc fa aquesta distinció? Segurament aquí ens trobem amb una diferenciació que no per òbvia és menys important: dependrà de com es construeix l'obra, el projecte artístic, el seu sentit i sobretot del seu objectiu, la seva forma de treball i la seva realització.

Enllaç

Per a conèixer més sobre Aláez, podeu visitar l'enllaç següent:

<<http://www.rtve.es/ala-carta/videos/metropolis/metropolis-ana-laura-ala-ez/798566/>>.

5. La norma heterosexual i els altres. Pràctiques artístiques LGBTI*

5.1. Context històric i cultural dels moviments socials dels anys vuitanta i noranta

La dècada dels anys vuitanta es va obrir a Espanya amb els esdeveniments polítics del final de la dictadura i el període de transició. Un moment d'explosió cultural i contracultural que, en el cas de Madrid, es va oficialitzar en la «Movida», alguns representants de la qual obertament homosexuals desenvolupen una imatge *camp*¹⁰ i una sexualitat alegre, hedonista i descarada. Els historiadors d'aquest període quan destaquen la «Movida» madrilenya van enfosquir altres esdeveniments artístics que es van desenvolupar paral·lelament, però que van passar desapercebuts per al públic general, també parlem d'espais a Madrid com ara Garatge Pemasa, Espai P, Zona d'Acció Temporal, Circ Interior Brut o Llegat Social¹¹. Explosió així de l'experimentació artística i desenvolupament d'una certa sensibilitat cap a allò que durant tant temps havia estat censurat, reprimat o silenciada. La «Movida», no obstant això, es presentava com a hereva de la cultura pop-punk amb un gran desinterès i desafecció per les lluites socials com un exercici de menyspreu hedonista i políticament menfotista. Els moviments socials ecologistes, antimilitaristes, okupes, feministes i LGBTI* durant aquests anys es comencen a consolidar gràcies a la seva legalització i a les noves sensibilitats polítiques després de les tumultuoses dècades dels seixanta i setanta a Europa. El moviment ecologista desenvolupa campanyes que van des de l'ocupació de pobles que desapareixeran per la construcció de nous pantans o embassaments (nou pobles en el cas de Riaño) fins a l'oposició a la construcció del tren d'alta velocitat AVE, que finalment s'inauguraria el 1992 al costat de l'Expo 92, passant per la resistència a la creació d'un camp de tir a Cabañeros, que, a la fi, seria declarat Parc Natural.

En el primer lustre dels anys vuitanta, els antimilitaristes, pacifistes i partits polítics de l'esquerra alternativa van desenvolupar una campanya potent contra l'entrada d'Espanya a l'OTAN, que no aconseguirà el seu objectiu quan s'incorpori al Tractat Atlàntic el 1986 després d'un referèndum. Durant aquests anys el Moviment d'Objecció de Consciència (MOC) defineix la seva estratègia de desobediència civil no violenta i insubmissió al Servei Militar Obligatori, que finalment conduirà a l'abolició del reclutament i a la professionalització de l'exèrcit el 1996. Les campanyes realitzades per dones del moviment feminista a favor de l'avortament lliure es tradueix en la llei aprovada el 1985, en

⁽¹⁰⁾ Corrent artístic relacionat amb el *kitsch*, les obres del qual juguen deliberadament amb la idea del mal gust, la ironia i l'humor, realitzant una crítica a l'art «seriós» i l'alta cultura. Molts artistes *camp* també van fer una reivindicació de la femineïtat, el manierisme i la ploma.

⁽¹¹⁾ *La Cara Oculta de la Luna* (Centro-Centro, Madrid, 2017) i *Espacio P* (CA2M, Madrid, 2017) són dues exposicions que recuperen la memòria històrica de l'activitat artística d'aquest període.

⁽¹²⁾ Llei orgànica 9/1985, de 5 de juliol, de reforma de l'article 417 bis del Codi Penal.

què es despenalitza la interrupció voluntària de l'embaràs sota uns certs supòsits: risc greu per a la salut física o psíquica de la dona embarassada, violació i tares, físiques o psíquiques, en el fetus¹².

A l'Europa postfordista de finals dels anys setanta, el moviment punk neix com a fenomen estètic, polític i musical a Londres. Hereu de l'esperit dadaista, políticament llibertari i influït pel situacionisme, el punk es fa famós com a fenomen comercial de la mà de Malcolm McLaren i Sex Pistols, però ràpidament passa a representar l'esperit d'una generació crescuda durant els anys de recessió econòmica a la Gran Bretanya de Margareth Thatcher, en què l'atur i les retallades en les polítiques socials i sanitàries van conformar el brou de cultiu ideal per al nihilisme del «*No future*», però també per a la violència neofeixista. En aquesta època s'inicia la implantació progressiva del neoliberalisme, que va conduir a un gir en les polítiques econòmiques a nivell global que ha tingut com a conseqüència la pràctica desaparició de l'estat de benestar.

D'altra banda, comentàvem en una nota en la introducció que el terme LGBTI* pertany a les sigles de lesbianes, gais, trans, bisexuals i intersexuals. Històricament els moviments que lluitaven pels drets d'aquests col·lectius es van autodenominar de diferents formes, així, per exemple, el Moviment Homòfil va aparèixer amb aquest nom després de la Segona Guerra Mundial; posteriorment sorgiren els Fronts d'Alliberament Gai i, a partir dels anys noranta, es comença a utilitzar el terme LGBT, la qual cosa suposava l'exclusió d'aquelles persones que no s'identifiquen amb aquestes quatre sigles, com les persones intersexuals, els no binaris o les persones asexuals. Depenent del context i dels autors, en l'actualitat, se n'utilitzen unes o unes altres, així LGBTI, LGTBIQ (*queer*) i LGTBIA (asexuals). Alguns autors utilitzen LGBTI*, amb l'asterisc, per a indicar a t*ts aquells dissidents sexuals que no estan inclosos en les sigles LGBT. Com dèiem, nosaltres estem utilitzant principalment LGBTI*.

5.2. Cap al no binarisme

La crítica feminista *queer* contemporània va posar en relleu la idea del gènere com a construcció performàtica. **Judith Butler** (Cleveland, 1956) analitza, en el seu ja clàssic *El gènere en disputa* (1990), com des del moment del nostre naixement se'ns és assignat un gènere: home o dona (no hi ha més opcions en aquesta perspectiva binària) en funció dels nostres genitals, és a dir, de característiques biològiques i naturalistes. La socialització i l'educació s'encarregaran que responguem de la manera que s'espera de nosaltres en funció de la nostra genitalitat, i qualsevol desviació d'aquesta norma serà castigada, corregida mitjançant la violència, la discriminació, l'exclusió social o la cirurgia. Adonar-se d'aquest procés d'assignació de gènere permet subvertir-lo mitjançant la inversió de rols, la *performance*, la renúncia a formar part d'un dels pols de manera contínua i permanent, el canvi constant i la fluïdesa no solament en el context d'un escenari o d'una representació artística o teatral, d'un taller o

d'una trobada, sinó en el context de la nostra vida quotidiana, el nostre lloc de treball, de formació o a l'espai públic. Assumir això suposa un risc, suposa estar exposat a l'agressió, suposa col·locar al centre de l'espai públic la dissidència.

El pensament de Paul Preciado és fonamental, i també els diferents seminaris i tallers que va realitzar en diferents contextos com el MACBA, en què es van explorar qüestions com les «Tecnologies del gènere» (2004). A *Testo Yonki* (Preciado, 2008) l'autor fa una crònica de la seva experiència prenent testosterona tòpica. Així, el text es converteix en una petjada de l'acció i en un testimoni atge polític. Al seu torn, el text fa un recorregut sobre les tecnologies farmacèutiques del segle XX, la seva relació amb el control reproductiu, la indústria pornogràfica i el tardocapitalisme, per a encunyar el terme *farmacopornografia*.

Parlàvem abans de la *performance* d'Adrian Piper *Mythic Being* (1973). En la videocreació i alhora document de la intervenció pública i *performance American Reflexx* (2013) de Signe Pierce (Estats Units, 1988), l'artista, amb una màscara de mirall, fa un passeig per Myrtle Beach, al sud de Carolina, amb una actitud que ella mateixa defineix com hipersexualitzada i que esdevé en un espectacle en què el públic que es creua amb aquesta se sent contrariat per no ser capaç d'identificar exactament si es tracta d'un home o una dona. El seu llenguatge corporal i la seva actitud són recriminades en una escalada de violència que acabarà amb l'agressió física. *American Reflexx* posa de manifest la violència quotidiana a què són sotmeses les persones trans, les dones, els transvestits o les persones amb una identitat no binària i fluïda a l'espai públic.



American Reflexx, Signe Pierce, 2013.
Font: <https://youtu.be/bXn1xavyj8>

El treball que durant més de trenta anys ha dut a terme *Del LaGrace Volcano* (1957) ha tingut una especial rellevància a mostrar la diversitat de gènere, definint-se a ella mateixa com una «terrorista del gènere a temps parcial». La seva obra ha posat l'accent principalment en les masculinitats femenines, els trans masculins i els *drag kings*, i també en la intersexualitat i el gènere fluid. Si els trans femenins pateixen la hipervisibilització i la violència transfòbica,

Enllaç

Per a saber més sobre *Testo Yonki* de Preciado, podeu visitar l'enllaç següent:
<<http://rtve.es/v/375427>>.

Enllaç

Podeu veure el document de Signe Pierce a l'enllaç següent:
<<https://youtu.be/bXn1xavyj8>>.

els trans masculins tendeixen a ser invisibilitzats, no existeixen, no es parla d'ells i alhora també són objecte de violència. La tasca entorn de les noves masculinitats està per fer.

En aquest sentit, un dels últims treballs en vídeo de l'artista **Andrés Senra** (1968), *We are here, we are queer* (Senra, 2017), proposava la utilització de les pantalles públiques de Callao, per la seva localització estratègica i la seva significació simbòlica atès que estaven situades a l'epicentre de la capital madrilenya, per a donar visibilitat no solament a la diversitat d'orientació sexual i de gènere, sinó també per a jugar amb la idea del gènere com a construcció performàtica i proposar representacions d'identitats no binàries, ambigües o invertides.



We are here, we are queer, Andrés Senra, 2017.
Font: Andrés Senra

Les pantalles normalment utilitzades per a anuncis comercials i per a la programació institucional municipal donaven cabuda així al videoart i alhora servien de plataforma per a qüestionar la sobrerrepresentació de l'home blanc gai i musculat en la comunitat LGBTI*. *We are here, we are queer* es va plantejar com a exercici d'apoderament públic col·lectiu convidant els participants a reinventar la seva identitat de gènere, mitjançant l'enregistrament d'una sèrie de *videoperformances* de 25 segons de durada en què es transformaven, invertien, pervertien o confonien la seva identitat emprant estratègies de maquillatge, mimesi, gestualitat i camuflatge utilitzades tradicionalment per totes aquelles persones que al llarg de la història no han volgut viure d'acord amb la norma binària del gènere masculí-femení i replicant posis *butch* o efeminades de personatges que apareixen en les pintures clàssiques de pintors i pintores LGBTI de la història de l'art.

Enllaços

Podeu consultar els enllaços següents:

<<https://youtu.be/7zha8risopy>>
i <<https://www.andressenra.com/copia-de-do-it-ourselves>>.

5.3. Breu recorregut històric de la lluita LGTBI*: la patologització del desig

Podem apropar-nos a un estudi de la sexualitat en les diferents cultures en funció del discurs epistemològic característic de cada època històrica i grup humà. Per a Foucault, l'estructura saber-poder que les caracteritza ens permet entendre millor les tecnologies de control que operen en aquestes, les seves causes i les seves conseqüències.

Com hem vist fins ara, el pensament feminista ha evidenciat com la sexualitat femenina ha estat històricament negada en les societats patriarcals, limitant-la a les seves funcions reproductives, naturalitzant-la i essencialitzant-la, construint una esfera de coneixements orientats al correcte desenvolupament de la seva funció biològica.

La norma heteropatriarcal com a conjunt de valors, sabers i poders del pensament hegemònic entorn de la sexualitat ha establert una sèrie de conductes que entrarien dins del normal. La norma, per dir-ho clarament, respon a la parella heterosexual que constitueix el nucli familiar la sexualitat de la qual està orientada a la reproducció i en què l'home heterosexual exerceix el poder en l'escala de jerarquia d'una forma més o menys evident. La distribució de tasques queda així determinada en tot un complex de conductes que són desenvolupades pels integrants del grup familiar, dels quals s'espera que actuïn conseqüentment amb aquesta norma.

Des del segle XIX la psicopatologia va desenvolupar un conjunt de sabers en què s'estableix quines conductes queden fora d'aquesta norma. La norma és limitada i limitant. Aquestes conductes desviades seran objecte d'estudi i de reflexió des d'una perspectiva fonamentalment patològica. S'estableix així una taxonomia de les conductes no normatives, si bé sense perdre de vista que el discurs produït per la psiquiatria ha girat preferentment entorn de l'home, negant i invisibilitzant la sexualitat femenina.

Cal tenir present que el terme *homosexual* apareixerà en la literatura medicocientífica per primera vegada a *Psychopathia Sexualis*, de Richard von Krafft-Ebing, el 1886 (Briki, 2008), reflectint l'interès creixent per a establir una categorització des del saber de la sexualitat humana, però també de la seva patologització. Això significa que prèviament a l'aparició del terme en la literatura mèdica no s'entenia l'homosexualitat com a malaltia, la qual cosa no vol dir que no estigués regulada per aspectes morals i religiosos anteriorment a 1860, sinó que no entrava dins de l'esfera d'objecte d'estudi mèdic. Un estudi que, d'altra banda, està determinat per aquest conjunt de valors morals que emmarquen l'esfera social. En aquest sentit, es dona un efecte circular en l'establiment de la norma: la norma heteropatriarcal determina per endavant què queda dins i fora d'aquesta, és a dir, el que és normal o anormal, i alhora el saber estableix una sèrie de normes especificant noves classificacions que permeten afinar més, segregat, dividir, reduir, etiquetar i ordenar la sexualitat hu-

mana, convertint-la en objecte d'estudi per a la seva millor manipulació mitjançant l'aparell tecnicocientífic amb l'objectiu que les desviacions s'integrin en el normal o siguin excloses, criminalitzades o condemnades.

A Europa i als Estats Units durant els anys vint i trenta del segle XX i a ciutats com Nova York, París o Barcelona, les persones LGBTI* es comencen a reunir a bars, assisteixen a cabarets, s'organitzen balls i espais de trobada per a homosexuals i festes en què es juga amb l'ambigüitat sexual. En aquest sentit, les *flappers* van ser dones que durant els anys vint freqüentaven els clubs nocturns, vestien faldilles curtes i experimentaven amb una sexualitat més lliure, alhora que trencaven amb les normes de «decència» per les quals les dones no podien fumar ni beure, contribuint a crear una nova imatge i prototip de dona alliberada que assentaria un precedent després dels anys de repressió de la postguerra. Els anys quaranta i cinquanta del segle passat suposen un retorn del conservadorisme, amb la persecució i l'enduriment de les penes per pràctiques homosexuals. La sexualitat femenina continuava invisibilitzada. Les lesbianes no existien, però això no impedeix que fossin igualment sotmeses a persecució.

La família heteropatriarcal continuarà sent el model únic en l'estil de vida d'Occident de la postguerra. La dona apareixerà representada de nou a la llar, disponible per al seu marit i els seus fills, deixant lliures els llocs de treball que havien ocupat durant la guerra quan es requeria mà d'obra, perquè tornin a ser ocupats majoritàriament pels homes retornats.

Les arts visuals LGBTI* pre-Stonewall transcorren paral·lelament a aquests esdeveniments històrics. Són anys en què la figura de l'homosexual apareix estereotipada en les pel·lícules de Hollywood o ocultada sota certs codis solament desxifrables pel públic LGBTI*, especialment assedegat de veure's representat en les històries heteronormatives que s'expliquen en les pel·lícules. No obstant això, sempre podem trobar veus dissidents, com podem comprovar a *The celluloid closet* (1995), dirigit per Rob Epstein i Jeffrey Friedman, un documental en què s'analitza l'aparició de personatges que encarnen a gais i lesbianes en les grans produccions cinematogràfiques hollywoodianes i la seva caracterització com a éssers graciosos o turmentats que acabaran morts, assassinats o bojos com a conseqüència de la seva vida immoral de desenfrenament.

En els anys seixanta, paral·lelament al sorgiment dels moviments socials anti-sistema, el moviment LGBTI*, hereu de la lluita feminista, es fa present en les seves reivindicacions. La revolta d'Stonewall, encara que mitificada com a esdeveniment fundacional de la lluita per les llibertats i els drets civils LGBTI*, va suposar un gir en els esdeveniments. Els artistes LGBTI* comencen a abordar en els seus treballs aspectes vitals de la seva sexualitat dissident a l'heteronorma. Segueixen sent anys de repressió, en què parlar públicament de la seva orientació sexual podia suposar la pèrdua de treball, l'ostracisme social i familiar. No podem dir que en molts d'aquests aspectes la situació hagi canviat profundament i per descomptat no en tots els països ni llocs del món. Onades de

Enllaç

Per a obtenir més informació sobre *The celluloid closet* (1995) podeu visitar l'enllaç següent:

<<https://www.imdb.com/title/tt0112651/>>.

repressió i violència homòfoba tornen cada cert temps a ocupar les pàgines dels diaris. L'homofòbia, transfòbia i lesbofòbia segueixen estant presents en les nostres societats.

Quant a la denúncia de la patologització del desig LGBTI* en l'àmbit universitari espanyol, caldrà esperar fins a l'aparició del col·lectiu activista madrileny RQTR (Rosa Que Te Quiero Rosa), que va desenvolupar en els anys noranta un conjunt d'accions en aquesta línia. Els manuals de psicopatologia en l'ensenyament, fidels als criteris del DSM (*Manual diagnòstic i estadístic dels trastorns mentals*), continuaven considerant l'homosexualitat com una malaltia. Les accions d'RQTR evidenciaven el discurs ideològic que sustentava aquesta situació alhora que denunciaven l'homofòbia, lesbofòbia i transfòbia present a l'entorn universitari. En aquest context, les campanyes més rellevants que van desenvolupar van formar part d'una estratègia de lluita per la despatologització de l'homosexualitat i transsexualitat, i l'eliminació dels manuals de text de les anomenades teràpies reparatives i aversives orientades a la «cura de l'homosexualitat», incloent textos de la UNED en què es parlava en aquests termes per a la preparació del Certificat d'Aptitud Pedagògica. Cal recordar que aquest conjunt de valors homòfobs formaven part del temari i suposava que la seva resistència i discussió per part de l'alumnat LGBTI* tindria com a conseqüència una pitjor qualificació acadèmica. Tornarem a l'RQTR una mica més endavant en aquest text.

Equipo Palomar (Barcelona, 2012), format per **Mariokissime** i **R. Marcos Mota**, realitza el 2017 a l'Haus der Kulturen der Welt, Berlín, la *performance The Schreber Case: systematic madness* a partir d'un text de l'antropòleg Alberto Cardín.

«Es tracta d'una lectura sobre com Freud va basar els fonaments teòrics de la psicosi paranoide i la síndrome d'Èdip a partir del cas clínic i les visions de Daniel Paul Schreber, en què juxtaposava la seva pròpia cosmologia teològica amb impulsos homosexuals i transvestits». (Palomar, 2017)

En l'esdeveniment, també es va projectar la pel·lícula realitzada pels artistes **No es homosexual simplemente el homófilo, sino el cegado por el falo perdido**.

El transfeminisme continua avui en la seva lluita contra la patologització de les persones trans.

Les reivindicacions del col·lectiu trans, malgrat haver estat persones trans les que van encapçalar les revoltes clàssiques com la d'Stonewall o la primera manifestació de l'orgull a Barcelona, han quedat sempre en un segon pla en les lluites del col·lectiu LGBTI*, sent excloses, fins i tot, en els primers moments de formació dels col·lectius per a arribar a entendre que les seves problemàtiques no eren les de gais i lesbianes. No solament d'aquests col·lectius LGBTI*, la presència de les persones trans en el moviment feminista no ha estat sem-

Enllaç

Per a més informació, podeu consultar l'enllaç següent.

<<https://youtu.be/pi5rkjp4mmw>>.

Enllaç

Podeu consultar el vídeo següent:

<<https://vimeo.com/173867279>>.

pre ben rebuda. D'aquí la necessitat de recaptar la importància del lema dels col·lectius trans* durant l'última dècada: «El futur serà transfeminista o no ho serà».

5.4. Rastrejant la història de l'art *queer*

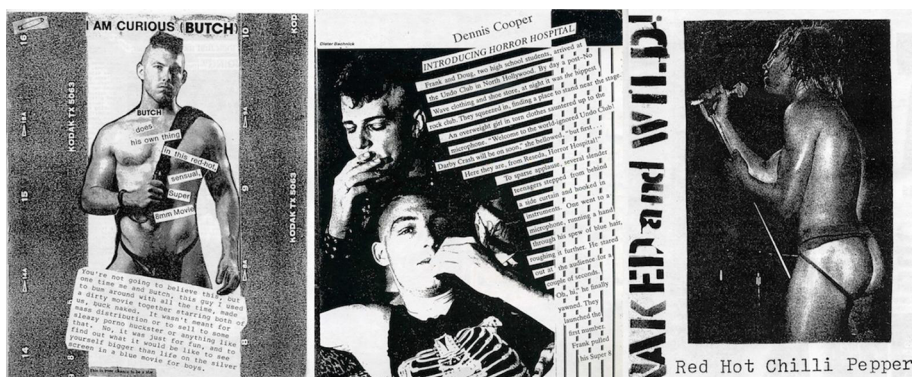
Un grup reduït de joves *queer* a Toronto afins al punk sent que no hi ha espai per a ells en aquesta comunitat formada principalment per homes amb discursos clarament sexistes. Per això, decideixen crear la seva pròpia distribuïdora de fanzins, música i pel·lícules, en què es fa una apologia de la criminalitat i es vindica la figura de l'homosexual com a delinqüent i dissident social en l'era preinternet. Enfront del procés d'institucionalització i adaptació a la norma que el moviment oficial LGBTBI* emprèn, aquests joves reivindiquen el *queer* com a estratègia antisistema, l'esperit delictiu i antisocial dels cossos LGTB* i la seva voluntat conscient d'allunyar-se de l'assimilació, el matrimoni i la lluita per la igualtat. «No som iguals a aquests ni volem ser-ho» serà l'esperit del moviment. Neix així el fanzín *Homocore*, el nom del qual era força limitador per a poder entendre que es referia exclusivament als gais i que donarà lloc al moviment «Queercore», que inclou identitats diverses.

Entre els seus iniciadores a Toronto hi ha l'artista, director de cinema i video-creador **Bruce La Bruce**¹³:

«L'escena punk partia del "fes-ho tu mateix" i estava fora del control de les corporacions i no tothom estava desesperat per a fer-se ric i famós, es tractava d'art per amor a l'art. Potser és per això que em resulta molest que els gais hagin estat tan disposats a ser assimilats i a vendre les seves ànimes al diable. [...] Solament volen persones que es portin bé i puguin ser domesticades».

⁽¹³⁾ **John Tuite** (2015). «LaBruce creu que els gais han de deixar de vendre les seves ànimes al diable corporatiu». *Vice Magazine*.

L'activitat d'aquest grup d'amic*s comença a tenir repercussió en l'escena alternativa LGBTBI* a nivell internacional, en primer lloc a la costa oest dels Estats Units, com a alternativa a l'escena punk majoritàriament masculina. Al costat de grups *punks-queer* com Pansy Division o aquells formats per dones feministes i lesbianes com Tribe 8 posen en escena una sexualitat subversiva i una vindicació del cos i l'abjecte com a estratègia de desestabilització de la moral burgesa i la família, el seu públic destinatari; no obstant això, serà principalment la mateixa escena punk la que, malgrat vindicar-se com l'essència de la transgressió, repetia rols, discursos i estructures pròpies del patriarcat. Els concerts d'aquests grups es converteixen en *performances* en què es juga amb els canvis de rols tradicionals en l'acte sexual, l'ús de consoladors, arnesos o els mateixos instruments musicals com a eines de gaudi, davant una audiència que participa ballant pogo.



LaBruce's zine, Bruce La Bruce, 2005.

Font: https://www.vice.com/en_us/article/wd7ekw/bruce-labruce-doesnt-drink-the-kool-aid-266

5.5. La pandèmia sida, activismes, artivismes, desobediències LGBTI*

Però la dècada dels anys vuitanta també va començar amb les notícies d'una malaltia que en poc temps es va convertir en una pandèmia. L'anomenat despectivament «càncer rosa», com el van denominar les primeres notícies dels mitjans, modificaria de manera radical les prioritats dels activistes LGBTI* en la seva lluita pels drets civils, entre d'altres raons a causa de la necessitat de la urgència de crear campanyes d'informació sobre les pràctiques de risc i l'ús del preservatiu com a forma de prevenció de la transmissió del VIH. El col·lectiu LGBTI* seria víctima durant els anys vuitanta i noranta dels atacs dels conservadors en un intent d'estigmatització, culpabilització i condemna de l'homosexualitat. Aquesta estigmatització va ser fortament contestada per aquests col·lectius.

El semen, la sang, l'orina, la femta o la saliva passen de ser fluïts que formen part dels jocs eròtics a ser amenaces. Durant els primers anys d'expansió de la pandèmia, la por i la falta d'informació van conduir a l'aparició de mites en què, fins i tot, una picada d'un mosquit es tem com a possible via de transmissió. Les accions de denúncia dels col·lectius LGBTI* van pressionar les administracions públiques per a la realització de campanyes informatives correctes que permetessin diferenciar aquelles pràctiques de risc de les que no ho eren (en el cas de l'Estat espanyol, la campanya «SI-DA, NO-DA»).

En el món de l'art, un interès especial pels fluids corporals es manifestava ja en els primers treballs de la parella d'artistes britànics Gilbert (1943) and George (1942). Els fluids corporals, la vida a la ciutat, les relacions homoeròtiques, la quotidianitat d'una parella gai britànica paradoxalment caracteritzada com a conservadora són alguns dels temes i materials amb què s'aborden els seus treballs.

Enllaç

Per a veure la campanya, podeu visitar l'enllaç següent:
<<https://www.youtube.com/watch?v=hszpcatndpi>>.

Aquestes peces van ser especialment controvertides en els anys seixanta i setanta i no van ser sempre ben rebudes. Determinats temes tabú solen aparèixer lligats a la qüestió de l'homosexualitat viscuda com a amenaça a l'ordre heteronormatiu.

Gilbert and George van convertir la seva vida quotidiana en part del seu treball principalment amb la fotografia, la tècnica del *collage* i la *performance*, però també el vídeo com a registre de les accions o videoescultures.

Una de les seves primeres peces de *performance* és *The singing sculpture*, en què els artistes es presentaven a si mateixos com a escultures vivents, marionetes cantants, inexpressives i maquillades amb pintura de bronze. També van documentar els seus passejos per la ciutat de Londres com una parella de dandis homosexuals. Amb la crisi de la pandèmia de la sida, en l'obra de Gilbert and George dels anys vuitanta i noranta es farà més manifesta la presència de la sang.

Altres artistes destacables són Robert Mapplethorpe, Keith Haring o Félix González-Torres...

Seria impossible assenyalar aquí la gran quantitat de peces i artistes que han treballat entorn de la pandèmia del VIH. És important, en qualsevol cas, la tasca exercida per col·lectius activistes com els que esmentem a continuació.

En resposta a aquesta situació d'indefensió total de les víctimes del VIH es va formar el 1987 a Nova York el col·lectiu ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) amb l'objectiu de denunciar les polítiques sanitàries i socials que promouen l'estigmatització i la discriminació dels afectats i pressionar perquè es desenvolupessin projectes de recerca i s'acceleressin els protocols de regulació dels medicaments que anaven apareixent. Els primers anys de la pandèmia van ser anys de por i confusió. El seu activisme va coincidir amb l'abaratiment del cost de les càmeres de vídeo. Moltes de les seves accions van ser així gravades i documentades. Una de les qüestions interessants que es plantegen a partir no solament de les accions d'aquest col·lectiu, sinó d'altres similars a diferents països, és precisament que mai no van pretendre fer una producció artística i tampoc no van despertar l'interès de les institucions de l'art fins recentment, com a conseqüència de la revisió històrica dels anys noranta per part dels museus internacionals. No obstant això, moltes de les seves accions, cartells, protestes, etc., van ser estratègies col·lectives de creació amb l'objectiu de cridar l'atenció dels mitjans, peça clau per a fer possible que s'accelerés la cerca d'una medicació eficaç.

Enllaç

Per a veure la *performance*, podeu visitar l'enllaç següent:
<https://youtu.be/dgbashs_ktg>.

Com comentàvem més amunt, les notícies d'una malaltia misteriosa que estava matant els gais de San Francisco aviat va començar a tenir ressò a la resta dels Estats Units i a Europa. Les escasses llibertats sexuals i drets civils aconseguits durant els anys setanta per la comunitat LGBTI* es veia amenaçada per les polítiques conservadores i la demonització dels malalts. Els activistes d'ACT UP van dur a terme accions en què la ràbia va prendre el carrer, van ocupar els centres de l'FDA (Food and Drug Administration), van tirar les cendres d'activistes morts per la malaltia a través les reixes de la Casa Blanca, van realitzar accions que suposaven una visibilització de la malaltia, van passejar els fèretres dels seus amics per la Cinquena Avinguda de Nova York i van llançar el famós eslògan que es va convertir en símbol de la lluita contra la sida: «Silenci = Mort». Una de les seves accions més habituals i visuals van ser els «*die-in*», encarnació dels morts per la sida, per la qual cosa jeien al terra i dibuixaven la silueta del cos. Quan s'aixecaven, el carrer s'havia transformat en l'escena d'un assassinat massiu. Es donava així una apropiació de la imatge del traç dibuixat pels forenses i la policia en les escenes d'un crim, funcionant simbòlicament de forma immediata.

Durant el transcurs de les accions i manifestacions es desenvolupaven *performances* de denúncia.

En el cas espanyol, **LSD, La Radical Gai i RQTR**, en companyia d'altres col·lectius LGTB, van participar activament en la lluita contra la discriminació en l'àmbit de la donació de sang. En els anys noranta, la Creu Roja no permetia la donació de sang de les persones que consideraven integrants del que es denominava grups de risc, definits com a grups de persones que estaven en risc d'infectar-se del virus VIH, fonamentalment homes homosexuals, excloent les persones heterosexuales d'aquesta classificació, la qual cosa feia pensar que estaven lliures de la infecció.

En aquest sentit, podem observar aquí un exemple del que comentàvem anteriorment respecte a la patologització de les conductes no normatives: el saber medicocientífic va conduir a una classificació en grups en funció de conductes desviades, grups que eren moralitzats per aquestes conductes i classificats com a perillosos a l'hora de donar sang, estigmatitzant i criminalitzant les persones LGBTI*. La *performance* consistia en presentar-se en grups grans a les unitats portàtils de donació de la Creu Roja, informar que s'era gai, lesbiana, transexual o bisexual i manifestar que volien donar sang, tombant-se a les lliteres i celebrant petits esdeveniments festius dins dels autobusos utilitzant el servei de càtering destinat als donants (entrepanes, begudes, etcètera.).

Enllaços

Podem veure els enllaços relacionats següents:

<<https://youtu.be/jfs2jfmsub4>> i <<https://youtu.be/h3zefhq9q14>>.

També en el context espanyol és essencial la peça mítica de **Pepe Espaliú** (1955-1993) *Carrying* (1992), realitzada un any abans de la seva mort. L'artista va ser transportat per parelles de voluntaris des del Congrés dels Diputats fins al Museu d'Art Reina Sofia, en una obra participativa i col·lectiva que assenyala la necessitat d'una resposta urgent de la societat davant el drama de la sida i la importància de la solidaritat i l'atenció a les víctimes. A *Carrying* la societat sencera és responsable de la cura dels afectats en una imatge que es converteix en un cos públic compartit.

Més recentment, el treball de **Kia Labeija** (1990), nascuda amb VIH, relata històries d'amor i lluita, mitjançant l'art, el seu cos i el *vogue*¹⁴, desenvolupant iniciatives activistes en suport de les persones afectades per la pandèmia.

5.6. La visibilitat LGTBI*

El col·lectiu **RQTR (Rosa Que Te Quiero Rosa)**, fundat al començament dels anys noranta a la Universitat Complutense de Madrid, va tenir com un dels seus primers objectius la visibilització de la comunitat LGTBIQ* (agreguem aquí la lletra Q per a assenyalar que el col·lectiu RQTR és un dels primers col·lectius de l'Estat espanyol que es defineixen com a feministes *queer*) en el context universitari. Per a això, van produir pancartes de gran grandària que ocupaven tot el *hall* d'accés a la Facultat de Ciències Polítiques amb el lema «Marieta, bollera» en grans lletres i en què es convocava a una assemblea els estudiants interessats en aquest tema. El cartell utilitzava l'estratègia de l'espectacularització, empleada habitualment pels col·lectius d'activistes en diferents lluites, fent ús dels termes que habitualment s'utilitzen per a insultar els gais i lesbianes amb l'objectiu d'apropiar-se d'aquests per a construir una identitat apoderada. D'altra banda, s'aconseguia l'objectiu de fer visible l'invisible, posar-li nom i treure-ho de l'armari:

«Hi ha marietas i bolleres que són els vostres companys i estem aquí estudiant». (Platero, 2017)

Van aconseguir un èxit enorme d'afluència en la convocatòria.

En resposta a les agressions homòfobes al campus, els membres del col·lectiu RQTR van dur a terme una sèrie d'accions *site-specific* en els llocs en què s'havien produït les agressions (cafeteries de la Facultat, *hall*, passadís o campus) consistents en el que van denominar «Besada mòbil». L'acció consistia en irrompre en aquests llocs i en un moment donat, després d'un senyal acordat, començava la besada, la qual cosa generava situacions en què més de cinquanta persones LGTBIQ* es reunien per a besar-se davant l'estupefacció dels companys i professors.

Enllaç

Podeu veure un article sobre aquest tema a l'enllaç següent:

<https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualitat/1480537604_637486.html>.

⁽¹⁴⁾El *vogue* és un estil de dansa sorgit a Nova York en els anys vuitanta inspirat en les posicions corporals de les figures jeroglífiques dels relleus de l'Antic Egipte i les posicions dels models de la revista de moda *Vogue*. Es van organitzar a cases que servien alhora com a lloc de protecció i cura de la comunitat LGTBI* afroamericana i llatina, i també dels joves sense llar pertanyents a aquestes comunitats.

Enllaç

Podeu visitar els enllaços següents:

<<https://youtu.be/vvu-ehrtppbg>> i <<https://vimeo.com/154758433>>.

Les artistes **Cabello/Carceller** realitzen el 1996 la peça en vídeo *Congrets*, una obra en què, a la manera de l'apropiació dels termes *marieta* o *queer* al món anglosaxó, les artistes s'aproprien de l'insult «bollera», dirigit a les dones lesbianes, mentre es mostren a la pantalla menjant-se un briox.

D'altra banda, **Cecilia Barriga** (1957), a *Encuentro entre dos reinas* (1991), mitjançant l'apropiació de fragments de pel·lícules del cinema clàssic realitza una de les primeres peces de caràcter lèsbic en l'art espanyol. A partir de la desconstrucció de dues icones LGBTI* –Marlene Dietrich i Greta Garbo–, la peça reflexiona sobre la identitat femenina com a construcció performàtica i social mitjançant els diferents rols i personatges representats per les actrius al llarg de la seva carrera filmogràfica.

Per la seva banda, **Carmela García** (1964), a *Chicas, deseos y ficción* (1998), presenta una sèrie de fotografies i vídeos en què retrata dones i els seus desitjos eròtics i de canvi, apropiant-se de l'espai públic i privat, en sororitat, fent-se visibles. A *Vídeo número 2* (1999) una dona rapa els cabells a una altra, en un exercici de cures, intimitat i vindicació d'una imatge física dels cabells de la dona que no concorda amb el cànon.

5.7. Activisme i artivisme *queer*

Esmentàvem abans a la Radical Gai, un col·lectiu «marieta» (La Radical Gai no s'autodenominava col·lectiu *queer* perquè es forma abans de l'ús general del terme, encara que les seves polítiques i activitats es poden considerar com un col·lectiu proto-*queer*) que es va formar a Madrid el 1991 per la necessitat de respondre des d'una perspectiva activista directa d'esquerra llibertària a l'opressió a què es veien sotmeses les persones LGBTI* en tots els àmbits de la vida pública i per a, davant la urgència de la pandèmia com en el cas d'ACT-UP, denunciar les polítiques sanitàries, socials i econòmiques que condemnaven els malalts de sida a l'estigmatització i als sidatoris en què s'havien convertit les plantes d'alguns hospitals públics. En un moment en què els col·lectius tradicionals LGBTI* de l'Estat espanyol estaven en un procés d'institucionalització orientat a la lluita per l'assoliment dels drets civils, el matrimoni i l'adopció, establint vincles amb els partits polítics representats al Congrés perquè s'incloués en la seva agenda aquestes vindicacions, la Radical Gai es va inclinar cap a un activisme de carrer llançant un discurs dissident de les polítiques d'integració i normalització de l'homosexualitat. El seu activisme es va materialitzar en cartells, fanzins, textos, *collages*, ocupacions de l'espai públic, *die-ings* o *outings* (treure de l'armari polític que sostenien discursos homòfobs en els mitjans). El seu discurs s'alineava amb el d'altres col·lectius feministes, antimilitaristes i okupes, participant en les seves activitats polítiques, manifestacions i accions, però amb un discurs propi que vindicava l'homosexualitat com a dissidència dins del cos social i com a estratègia de dissidència política enfront de les polítiques heteronormatives o hegemòniques. Entre els seus textos trobem discursos precedents al que seria el gir que prendria posteriorment la teoria *queer*.

Enllaç

Podem consultar el projecte de Cabello/Carceller a l'enllaç següent:

<<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?projectes/congrets/>>.

Enllaç

Podem consultar els projectes de Carmela García als enllaços següents:

<<http://www.carmelagarcia.com/es/pages/xou/noies1>>
i <<https://youtu.be/g1d5rt8dwaw>>.

En els seus fanzins, cartells, xapes i samarretes també es vindicaven altres sexualitats divergents de la norma, el BDSM (*bondage*, disciplina, sadisme i masoquisme) o l'ús i gaudi dels plaers en el seva esfera més àmplia, denunciant falses moralitats i discursos medicopsiquiàtrics que etiquetaven aquestes pràctiques com a perverses i alhora fent ús de la perversió com a acte d'alliberament.

Especialment significatiu en les pràctiques artivistes dels anys noranta era l'**LSD**, col·lectiu feminista lesbià madrileny que es definia com a activista. Com aquestes mateixes expliquen:

«No és que a nosaltres ens interessés l'art. La institució art es va interessar pel que fèiem». (Vila, Fefa, 2015)

En aquest sentit, és un col·lectiu que ens permet reflexionar entorn de les qüestions plantejades sobre l'artivisme en aquest escrit. Les sigles LSD tenien significacions diferents en funció de l'acció que duïen a terme, permetent-los jugar amb el llenguatge i amb una identitat variable com a col·lectiu: lesbianes sens dubte, lesbianes sobretot diferents, lesbianes suant desig, lesbianes que sortien diumenges, lesbianes sense diners, lesbianes sospitoses de deliri, lesbianes suscitant desordre, lesbianes desbocades, etc.

Van produir fanzins (*Non grata*), cartells, festes, *flyers*, fotografies, *performances* i vídeos com a part del seu activisme. Van denunciar la invisibilitat que patia la sexualitat lèsbica i la lesbofòbia generalitzada en la societat. Una part important del treball del col·lectiu va pivotar sobre la necessitat de crear una representació del subjecte lèsbic des de les mateixes lesbianes que en aquest moment era inexistent. La imatge que es projectava de les dones lesbianes i la sexualitat lèsbica era invisible (actualment ho segueix sent) o resultat de la mirada masculina en les fantasies pornogràfiques heterosexuales. La necessitat de construir el seu propi imaginari i la seva pròpia representació va ser, així, una de les seves urgències. També van participar en la denúncia i realització de tallers per a dones en què s'informava dels riscos de la transmissió del VIH en la comunitat lèsbica. La dona semblava que no era víctima d'aquesta malaltia, quan en realitat el que estava ocorrent és que tornaven a ser invisibilitzades fins al punt de no ser considerades com a possibles víctimes de la pandèmia. Van parlar així obertament de pràctiques sexuals segures distribuint imatges explícites a l'espai públic, la qual cosa les va portar a ser perseguides o insultades i a posar en risc la seva integritat física en un Madrid en què l'homofòbia i la lesbofòbia eren quotidianes.

Enllaç

Andrés Senra (2015). *20 retratos de activistas queer de la Radical Gai, LSD y RQTR en el Madrid de los años noventa*. Video HD, 128 min.

<<https://youtu.be/z-jrvnrwl44>>



LSD Memoria Pendular, 1996.

Font: Archivo queer? Exposición Centro Cultural Conde Duque, Madrid. Comisariado Fefa Vila. Junio 2017.

LSD, juntament amb **Virginia Villaplana** (París, 1972), van realitzar la peça de vídeo *Retroalimentación* (1998). En paraules de l'artista:

«Per a mi mai no ha estat separat l'activisme de la pràctica artística. Hi ha un punt d'unió en què treballar dins de l'activisme i enunciar-ho en espais culturals s'anava assumint amb força. Aquest era un dels eixos que ens diferenciava d'una generació anterior d'artistes que concebien separatament el seu posicionament polític de la seva pràctica artística». (Villaplana, 2014)

A *Retroalimentación*, a partir d'una *performance* casolana, es construeix un relat en què es juga amb imatges de masturbació, sexe en grup, batedores i distorsions magnètiques de la pantalla televisiva. Per a la mateixa peça realitzen una sèrie d'accions a l'espai públic en què es reivindica la besada com a denúncia de la detenció de dues dones a la fi dels vuitanta per besar-se enfront del que llavors era la DGS (Direcció general de seguretat) a la Porta del Sol.

D'altra banda, **Radical Faeries**, allunyades de l'escena artística *mainstream*, és un col·lectiu activista i contracultural creat el 1979 als Estats Units que promou una espiritualitat neopagana, xamanística, llibertària, ecofeminista i vindicativa del gai com un món alternatiu a l'heterosexual, com un «queerfeminisme» de la diferència, amb les seves pròpies regles, formes de relació i de comunicació afectiva-sexual en què els rituals performàtics juguen un important rol. Es reuneixen en moments específics o viuen en comunes durant tot l'any en espais naturals. Cada participant adopta el nom i la personalitat d'una fada, ésser a què consideren un esperit del femení per excel·lència, però també com a camí cap a una identitat sexual fluïda. Les *performances* rituals, el transvestisme i l'amor lliure conflueixen finalment en un activisme *underground* qüestionador del patriarcat i el mercat rosa (aquells negocis que sorgeixen en els anys noranta destinats al consum de la comunitat LGBTI*). Ocasionalment han participat en manifestacions LGBTI* o han realitzat *happenings* propis en diferents ciutats dels Estats Units i Europa.

Enllaç

Andrés Senra (2015). *20 retratos de activistas queer de la Radical Gai, LSD y RQTR en el Madrid de los años noventa*. Minut 92'18", vídeo HD, 128 minuts.

<<https://youtu.be/z-jrvnrwl44>>

Podem situar aquest col·lectiu com a part dels grups que davant de la idea de canviar el món per mitjà de la presa de les institucions i des de l'interior de les seves estructures polítiques haurien optat, però, en la tradició revolucionària de les comunes per a crear el seu propi espai vivencial i geogràfic en què desenvolupar les seves pròpies estructures econòmiques, socials i polítiques que a la manera de les utopies literàries inverteixen especularment els models hegemònics globals.

5.8. Dissidències sexuals BDSM

En la línia de les dissidències en les pràctiques sexuals normatives, **Bob Flanagan** (1952-1996) va ser un artista nord-americà que patia fibrosis quística i que es definia a si mateix com a «supermasoquista». Va desenvolupar un corpus d'obra juntament amb la seva parella, Sheree Rose, entorn de qüestions ètiques i estètiques de les pràctiques sexuals sadomasoquistes, el *bondage* i els límits del dolor i el cos com a font de plaer i patiment. La seva pròpia biografia està determinada per una infància afectada per la malaltia, que el portava a visitar constantment l'hospital, fet que, amb el temps, es tornaria en una fetitxització de les pràctiques quirúrgiques i la relació medicopacient. Juntament amb la seva companya, fotògrafa vinculada a l'activisme feminista, comencen a explorar des d'una perspectiva estètica i performàtica les pràctiques sadomasoquistes, l'automutilació, la coprofília i el *bondage* en forma d'instal·lacions, vídeo, fotografia, poesia i *performance*. Les exploracions entorn dels límits del dolor, la resistència o les pràctiques d'automutilació no era quelcom nou en l'àmbit de la *performance*. L'accionisme vienès o la mateixa Marina Abramovic havien treballat aquestes qüestions durant els anys setanta. Per als nostres propòsits ens interessa entendre el context en què es produeix el reconeixement en l'esfera de l'«art» del treball de **Bob Flanagan i Sheree Rose**. Aquest context és el de les guerres culturals que van tenir lloc als Estats Units durant els anys vuitanta i al començament dels anys noranta i de què hem tingut una versió recent a ciutats com Madrid.

En l'agenda i interessos polítics dels sectors conservadors, fonamentalistes i republicans nord-americans va adquirir rellevància la denúncia de projectes considerats immorals o políticament subversius que haguessin rebut finançament de fons provinents del NEA (National Endowment for the Arts), organisme encarregat de destinar ajudes per a sufragar les arts. Aquestes denúncies es plantejaven dins d'una estratègia política d'escàndol mediàtic general enfront de la gestió cultural dels demòcrates i els sectors liberals del Govern, presentant-les com una amenaça als bons costums, la convivència i la moral representants de l'estil de vida americà. Entre els artistes que van ser denunciats pels conservadors nord-americans hi havia Bob Flanagan i Sheree Rose. El treball artístic de Bob Flanagan, conegut solament en els cercles de l'art, va adquirir fama internacional¹⁵:

Enllaç

Podem visitar l'enllaç següent:

<<https://www.youtube.com/watch?v=qkfltv-8tlk>>.

⁽¹⁵⁾ Andrea Juno i V. Val, Bob Flanagan (2000). *Supermasochist* (núm. 63). San Francisco: RE / Search Publications.

«Suddenly other people started asking us to do work and were far more interested. We were nobodies until they targeted us».

En aquesta croada moderna contra el mal, el treball de molts artistes es va convertir, sense una intenció prèvia conscient d'això, en un potent discurs de denúncia de les polítiques repressives del cos, les sexualitats dissidents i la censura mai absent.

Però hi ha una alguna cosa més en el treball de Bob Flanagan, el reconeixement diari, constant i permanent en la seva vida i la seva obra de la mort com a destinació final de l'ésser humà i de l'humor, la ironia i el sarcasme com a únic mitjà de suportar-ho.

Coffin (1994) és una videoinstal·lació en què en un fèretre hi ha un monitor de televisió amb el rostre de l'artista al lloc on hi hauria d'haver el cap del cadàver.



Coffin, Bob Flanagan, 1994.
Font: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/251>

A *Why*, poema i declaració de principis escrit el 1985 i convertit en una videocreació a partir de fragments de pel·lícules en Super 8 de la seva infància, l'artista enumera els motius de la seva pràctica artística, vital i sexual.

«Because it feels good; because it gives me an erection; because it makes me come; because I'm sick;

because there was so much sickness; because I say fuck the sickness; (...) because I'm a Catholic; (...)

because endorphins in the brain are like a natural kind of heroin; because I learned to take my medicine; because I was a big boy for taking it; because I can take it like a man; because, as someone once said, he's got more balls than I do; because it is an act of courage; because it does take guts;

because I'm proud of it; because I can't climb mountains; because I'm terrible at sports;

because no pain, no gain; because spare the rod and spoil the child;

Because you always hurt the one you love». (Flanagan, 1985)

D'altra banda, dues de les fotografies més conegudes de la fotògrafa nord-americana **Catherine Opie** (1961) són *Self Portrait Cutting* (1993) i *Self Portrait Pervert* (1994).

En aquesta última, l'artista s'autoretrata amb una màscara de cuir, seminua i amb el cos travessat per agulles de les quals brolla sang. A més de retratar altres sexualitats, l'artista volia fer de la peça un *statement* enfront de les polítiques dels conservadors nord-americans al Govern que s'oposaven a la recaptació de fons per a la recerca de la sida.

5.9. Postpornografia

Les discussions del moviment feminista entorn de la pornografia i la prostitució, i els diferents posicionaments prohibicionistes o no, es reflecteixen en el treball de la *performer* nord-americana **Annie Sprinkle** (Filadèlfia, 1954). Els primers anys de la seva carrera artística es van desenvolupar en la indústria pornogràfica. Enfront de posicions més institucionalistes del feminisme en què es denuncia l'objectualització del cos femení i l'explotació de la dona en la pornografia, Annie Sprinkle, cansada de la seva imatge de *pin up*, decideix fer un gir en el seu treball i passar de ser objecte a subjecte en el discurs pornogràfic. Es converteix així en una artista referent i pionera del que posteriorment seria conegut com a postporno des de la crítica postfeminista. Una de les seves primeres creacions, *Deep inside Annie Sprinkle* (Annie Sprinkle i Joseph Sarno, 1981), és una cinta de vídeo en què s'alternen imatges de l'artista mantenint relacions sexuals amb diferents homes en una sala de cinema porno en què s'està projectant simultàniament una de les seves pel·lícules, al costat de reflexions de l'artista sobre la seva vida afectiva, artística i activista des d'una perspectiva personal i autobiogràfica. El treball d'Annie Sprinkle parteix així de la seva pròpia biografia per a fer una anàlisi de la sexualitat femenina i l'apoderament de la dona en la indústria pornogràfica i, al seu torn, suposa una crítica al corrent feminista encapçalat per **Women Against Pornography**, que proclamava que la pornografia discriminava i objectualitzava les dones.

Enllaç

Podeu visitar l'enllaç següent:
<https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=nWtgdnuNikQ>.

Enfront d'això, altres col·lectius feministes repensaven la pornografia com a estratègia d'emancipació de l'entorn domèstic a què se circumscrivia tradicionalment la dona (Lucía Egaña, 2013).

A *Public cervix announcement* (1983-1995), a la manera de taller d'educació sexual, l'artista mostra el coll de l'úter al públic participant alhora que relata la seva pròpia vida i el procés pel qual va passar de mestressa de casa a actriu porno i finalment a artista postporno. Les derives actuals de l'artista giren entorn de la relació amb la naturalesa des d'una posició ecofeminista i activista vindicant, al costat de la seva companya, l'ecosexualitat com a estratègia de connexió i comunicació amb el planeta i amb una pansexualitat no circumscrita a la genitalitat, però sense excloure-la.

Citant a **Lucía Egaña** (Alemanya, 1979), pensadora, artista, activista i transfeminista xilena resident a Barcelona:

«La postpornografia estableix que els gèneres només existeixen com a construccions i es resisteix a reproduir les seves representacions tradicionals. El postporno és potser un dels llocs on s'intenta posar en pràctica una sèrie de postulats teòrics del feminisme més contemporani (Butler i Haraway, entre d'altres) intentant establir les formes en què aquest pot ser visualitzat, convertit en producció cultural.

Avui la postpornografia es desenvolupa com una espóra, en àmbits feministes i *queer*. Les produccions són domèstiques, autogestionades, amb filiacions estranyes i diverses, mal interpretant i deformant el cànon. Produccions activistes que intenten escenificar teories a partir de la visualitat, autoproduïda com a exercici repetitiu».

5.10. Postcolonialitats *queer*

Qüestionant precisament aquesta representació de l'hipermasculí i blanc en la comunitat gai, la parella d'artistes sud-africans FAKA realitzen vídeos i *performances*, música, danses, videoclips i *vogue* en entorns naturals reivindicant no solament la ploma, sinó també la negritud en un context marcat per la història de l'esclavitud i l'*apartheid* fins a temps recents. A *Uyang'khumbula* els artistes produeixen un vídeo musical en què recorren els paisatges dels suburbis sud-africans ballant, cantant i posant, fent ostentació de la ploma i la femineïtat. En aquest cas, el lloc on transcorre la peça és important. Qualsevol persona de la comunitat LGBTBI* sap que aquells espais que no són el centre de les grans capitals occidentals són menys segurs i resulta més fàcil patir una agressió homòfoba.

Enllaços

Podeu veure els enllaços relacionats següents:

<<https://vimeo.com/184135882>>, <<https://vimeo.com/49723643>> i <<https://vimeo.com/133348262>>.



Amaqhawe, Faka, 2017.
Font: <https://soundcloud.com/faka-4/sets/amaqhawe>

Enllaç

Podem consultar l'enllaç següent:

<https://youtu.be/xhcn8bynff0>.

En el context de l'Estat espanyol, el grup Península, fundat l'octubre de 2012 amb María Íñigo, Jesús Carrillo, Olga Fernández i Francisco Godoy com a promotors, va iniciar un procés de reflexió i debat entorn del «rol de la península ibèrica en els processos colonials, la visibilització de les representacions i narracions des de diversos àmbits institucionals en el passat i el present, i també les respostes d'artistes, comissaris i investigadors davant algunes de les problemàtiques que d'aquestes narracions es deriven».

Dins de Península, el grup Desobediències i radicalitat sexual en les cultures d'Amèrica Llatina, Espanya i Portugal es va enfocar a establir «quatre línies de recerca que exploraven la pertinència i viabilitat dels discursos de "desobediència sexual" (radicalisme sexual) i les seves relacions culturals i post- o decoloniales, entre els contextos europeus (espanyol i portuguès) i l'àmbit llatinoamericà i del Carib, assistit per una indagació en la naturalesa subversiva dels seus signes i discursos estètics més rellevants en aquesta àrea concreta d'actuació».

Racialitzats i profundament crítics amb la colonització i l'herència colonial espanyola són les accions, els textos i les *performances* d'una nova generació de pensadors, artistes i activistes que estan evidenciant el racisme vigent en la societat espanyola, les seves institucions, universitats i estructures de poder.

L'absència total d'una lectura crítica de la història d'Espanya en el sistema educatiu i en el discurs públic encobreix la sistemàtica discriminació i l'empresonament de les persones migrants i racialitzades. La reacció habitual dels euroblancs davant les crítiques suscitées per aquest col·lectiu de persones que estan treballant en espais en què s'exclou els blancs de la seva participació sol ser d'incomprensió, estupefacció o rebuig, la qual cosa dificulta el treball, però alhora evidencia els racismes inconscients o conscients, però no admesos de t*ts.

6. Reflexions finals

6.1. El vídeo en l'actualitat i les crítiques a l'artivisme: activisme? Límits

Com ens vam proposar en la introducció d'aquest text, hem vingut assenyalant l'obra d'un conjunt d'artistes les pràctiques de les quals se situen en posicionaments polítics crítics amb el pensament hegemònic des de perspectives feministes i LGBTI*. Hem destacat peces d'artistes i col·lectius activistes, centrant-nos particularment en peces de videoart i la *performance*. Hem realitzat la selecció de les artistes per la rellevància de les seves peces en relació amb el discurs crític de les pràctiques feministes. Hem vist com moltes d'aquestes obres i pràctiques artístiques tenien com a objectiu la denúncia, la reflexió o dirigir la mirada de l'espectador cap a una situació estructural o concreta d'opressió, sense pretendre amb el seu treball necessàriament aconseguir un canvi polític i social, o sí. Altres obres, però sobretot les accions dels col·lectius activistes, com també indiquem al començament, tenien un sentit transformador, buscant denunciar un esdeveniment concret o una situació d'opressió estructural amb l'objectiu de transformar-la.

Hem pogut veure com en aquestes peces les activistes s'han plantejat diferents repertoris estètics com a mitjà per al canvi polític i social. És important assenyalar, en qualsevol cas, que així com el videoart ha anat de la mà de les pràctiques artístiques de tota una nova generació d'artistes feministes i LGBTI*, el vídeo, en si mateix, com hem vist, també ha estat una eina vinculada a les pràctiques artístiques que han denunciat situacions d'injustícia social, política, econòmica i de control social en general, en part atès que la tecnologia es va fer accessible coincidint amb un moment històric de consolidació dels nous moviments socials i les seves propostes de noves formes de fer política. La càmera de vídeo s'instal·la a l'estudi, a l'espai domèstic i a l'espai públic, transformant la nostra relació amb les arts i la tecnologia, i massificant-se el seu ús amb l'aparició dels *smartphones* amb càmeres integrades. Ja no és possible pensar el món i l'art contemporani sense el vídeo, les plataformes d'exhibició del qual han passat de la televisió a internet i les xarxes socials en poques dècades. El vídeo ens envolta en la nostra vida quotidiana, en la publicitat que veiem, en la informació que obtenim i en les obres d'art que contemplem. El vídeo es transmet en línia, en directe i en diferit. Les ciutats i la nostra vida estan plenes de pantalles, en què la imatge en moviment s'ha convertit en la font principal d'informació, reflexió, manipulació, plaer o desplaer visual i debat.

Segons Manuel Delgado, en el seu article «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos» (2013), l'artivisme actual es caracteritzaria per la seva interdisciplinarietat, la renúncia a l'autoria,

els processos de treball col·lectius, la coparticipació dels diferents agents socials implicats en la situació suprimint la distància entre l'autor i els participants, l'ocupació d'estratègies de guerrilla i el rol de l'artista com a activista, entre d'altres.

També ens preguntàvem en la introducció sobre la capacitat de transformació política i social de les pràctiques artivistes i l'art feminista i LGTBI*. Comentem que un dels debats que s'han anat plantejant de manera recurrent en les pràctiques artístiques, trobades i reflexions d'aquests col·lectius ha estat no solament la suposada eficàcia en els objectius de transformació social que els artivismes proposen, sinó també si la mateixa pràctica artística no acaba banalitzant el conflicte o convertint-lo en un espectacle estètic a partir de les misèries i les desigualtats alienes o pròpies, transformant-se així en part de les maquinàries delirants d'opressió.

Altres crítiques consideren que moltes d'aquestes accions estan orientades a satisfer les necessitats de l'artista en el procés de creació de la seva peça, aterrant en comunitats en situacions de risc sense un altre interès que fer ús dels participants com a mers mitjans per a les seves finalitats.

En aquest sentit, autors com **Ai Weiwei**, per citar un exemple famós, han estat criticats per obres com el seu treball amb els refugiats en l'èxode i la crisi humanitària ocasionada per la guerra a Síria.

En qualsevol cas, l'artivisme tindria molta relació amb els activismes dels moviments socials i les seves formes de fer política.

En aquest sentit, ens inclinem a pensar que el problema de fons no està en la discussió escolàstica sobre què podem considerar com a pràctica artivística o no, aquesta és una qüestió absolutament secundària. En un primer plànol, hi hauria qüestions com el sentit de l'acció, la seva capacitat transformadora, la implicació real de la comunitat, la manera com es construeix. És a dir, si és des d'un artista que aterra des de fora del si de la comunitat amb l'objectiu de produir una peça o si és des de la mateixa comunitat que es vol transformar una situació i, per a això, empra tots els recursos a la seva disposició, entre aquests la capacitat creadora de l'ésser humà, la denúncia, la crítica, la conscienciació, l'espectacle, l'humor, la ironia, les accions públiques, les noves tecnologies, la *performance* individual o col·lectiva, l'espai públic o privat, etcètera. El problema de fons també seria si l'estetització de l'acció política no comportaria una pèrdua d'eficàcia en la seva capacitat transformadora. Si el pes de l'acció estaria en el seu paper d'obra d'art i no tant en el seu paper de transformació. Creiem que en aquest cas l'important és repensar les accions en cada cas, els seus objectius i la consecució d'aquests. Les problemàtiques que abordarien els moviments socials com a conseqüència de les polítiques neoliberals són complexes i multifactorials, l'eficàcia de les pràctiques artivístiques s'haurien de valorar en funció dels objectius concrets dins dels diferents objectius que es busquen en una campanya en concret. Les eines emprades per a això –el

vídeo, la *performance*, la instal·lació i l'acció– estarien en funció del sentit de la peça en el cas de l'artista que busca realitzar una obra, sia de denúncia, crítica o reflexió, o del sentit de l'acció en el cas del col·lectiu que busca una conscienciació enfront d'un problema amb l'objectiu final de la transformació social.

En qualsevol cas, els límits del que es defineix com a transformació social són molt difusos. No podem assignar un fet com una transformació social a factors únics i esdeveniments singulars, en primer lloc perquè la transformació social és alguna cosa molt indefinida.

La reforma de les lleis com en el cas de la Llei 13/2005 de reforma del Codi Civil pel que fa al dret a contreure matrimoni entre persones del mateix sexe, coneguda popularment com a llei de matrimoni igualitari, seria el resultat d'anys de lluita dels col·lectius LGBTI*, amb infinitat d'accions, manifestacions, protestes i denúncies en què es van utilitzar recursos polítics, jurídics, artístics, propagandístics i físics: posant el cos. Tot això va contribuir, per exemple, a canvis consecutius en la percepció social quant als drets civils de les persones LGBTI*, transformacions que en qualsevol cas no han acabat definitivament amb la discriminació i l'homofòbia.

Així doncs, les pràctiques artivístiques individuals o col·lectives com a part d'un art políticament compromès s'haurien de repensar com una eina més en el conjunt de pràctiques que condueixen a societats més lliures i igualitàries des de diferents aproximacions i sense una major o menor rellevància que un altre tipus de pràctiques.

Bibliografia

- Aliaga, J. V.** (2004). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Sant Sebastià: Nerea.
- Armstrong, E. A.** (2002). *Forging Gay Identities: Organizing Sexuality in San Francisco, 1950-1994*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, R.** (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W.** (1973). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M.** (ed.) (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Blas, S.** (2005). «Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español». A: J. Carrillo (ed.). *Desacuerdos* (núm. 4, pàg. 109-122).
- Borriaud, N.** (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Butler, J.** (1999). *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge.
- Carrillo, J.** (ed.) (2004). «Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español». *Desacuerdos* (núm. 1). MACBA / Arteleku / UNIA arte y pensamiento.
- Claramonte Arrufat, J.** (2011). «Monstruos y teoría de la amenaza» [en línia]. <<http://jordicclaramonte.blogspot.com.es/2011/07/monstruos-y-teorias-de-la-amenaza.html>>
- Czekay, A.** (1993). «Distance and Empathy: Constructing the Spectator of Annie Sprinkle's Post-Post Porn Modernist-Still in Search of the Ultimate Sexual Experience». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (pàg. 177-192).
- Davis, A.** (1983). *Women, Race and Class*. Nova York: Random House.
- De Laurentis, T.** (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Debord, G.** (2005). *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-textos.
- Delgado, M.** (2013). «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos». *Quaderns-e*. Institut Català d'Antropologia (núm. 18, vol. 2, pàg. 68-80).
- Egaña, L.** (2009). «La pornografía como tecnología de género» [en línia]. *laFuga* (núm. 9). <<http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>>
- Fanon, F.** (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fernández, D.** (2012). «La Patologización del Deseo: apuntes críticos en torno a la coerción de la identidad y del placer». *Psicología Política* (núm. 12, vol. 24, pàg. 195-210).
- Foucault, M.** (2006). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M.** (2009). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M.** (2006). *Historia de la sexualidad. El cuidado de sí*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M.** (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós / ICE-UAB.
- Foucault, M.** (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freeland, C.** (2001). *But is it art?*. Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, W.** (1984). *Neuromante*. Barcelona: Edicions Minotaure.
- Gibson, W.** (1984). *Neuromante*. Barcelona: Edicions Minotaure.
- Greenberg, C.** (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Greil, M.** (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Guerrilla Girls** (1995). *Confessions of the Guerrilla Girls*. Nova York: Harper Perennial.

Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global, 1989/2015, 1989/2015*. Madrid: Alianza Editorial.

Haraway, D. J. (1991). «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century». A: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nova York: Routledge.

Luttman, A. i altres (2004). «Prevención de trastornos muscoesqueléticos en el lugar de trabajo». *Serie Protección de la salud de los trabajadores* (núm. 5). WHO/SDE/OEH/019. Organización Mundial de la Salud.

MacDonald, L. (2003). *Bring the pain: Bob Flanagan, Sheree Rose and Masochistic Art during the NEA Controversies*. BFA: Concordia University.

Marxant, A. (Diego_Genderhacker) (2015). *Transbutch, luchas fronterizas de género entre el arte y la política* [programa de doctorat, tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. [En línia]. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/97243/1/01.amh_1de2.pdf>

Martínez, J. (2005). *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac.

Movimiento de Objeción de Conciencia (2002). *En legítima desobediencia: tres décadas de objeción, insumisión y antimilitarismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Navarrete, C. i altres (2005). «Trastornos para el devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español». A: T. Vilarós (pàg. 158-185).

Nochlin, L. (1999). «Foreword». A: Thalia Gouma-Peterson; Miriam Schapiro: *Shaping the Fragments of Art and Life*. Nova York: Harry N. Abrams.

Ortega, V. (2015). «Del artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas». *Revista Calle 14* (núm. 10, vol. 15).

Platero, L.; Rosón, M.; Ortega, E. (eds.) (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Preciado, P. (2008). *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. París: Grasset & Fasquelle.

Rivera, S.; PJohnson, M. (2015). *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, vuelta y lucha trans antagonista*. Madrid: Editorial Imperdible.

Rubin, G. (1989). «Reflexionando sobre el Sexo: Notas para una Teoría Radical de la Sexualidad». A: *Placer y Peligro, Explorando la Sexualidad Femenina* (pàg. 113-190). Madrid: Revolución.

Schreiber, R. (1999). «Cyborgs, Avatars, Laa-Laa and Po: Exhibitions of Mariko Mori». *Afterimage* (març-abril).

Stewart, H. (2002). *El asalto de la cultura: Movimientos utópicos desde el letrismo a la Class War*. Bilbao: La LLevir-Virus.

Vidarte, P. (2010). *Ética Marica*. Madrid: Egales.

Villaespesa, M. (ed.) (2012). *Desacuerdos 7, Feminismos*. Madrid: Centro José Guerrero - Diputación de Granada / Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento.