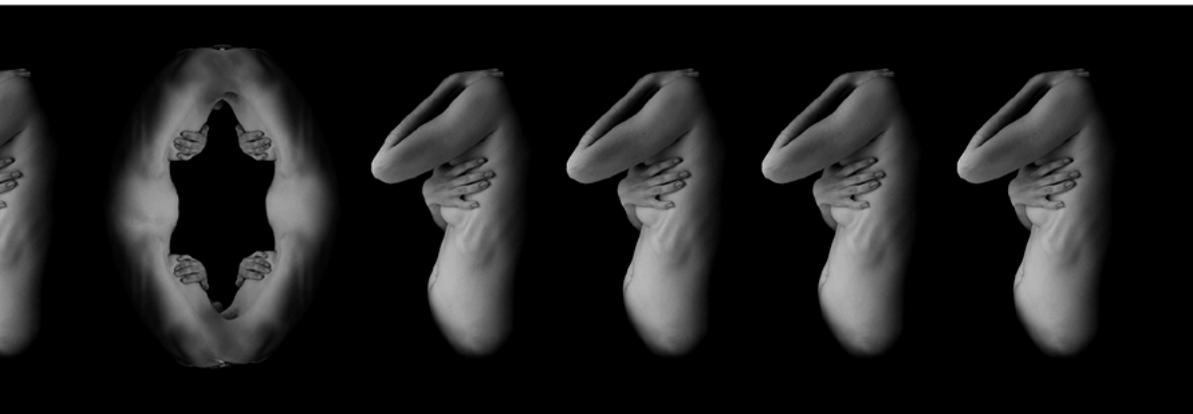


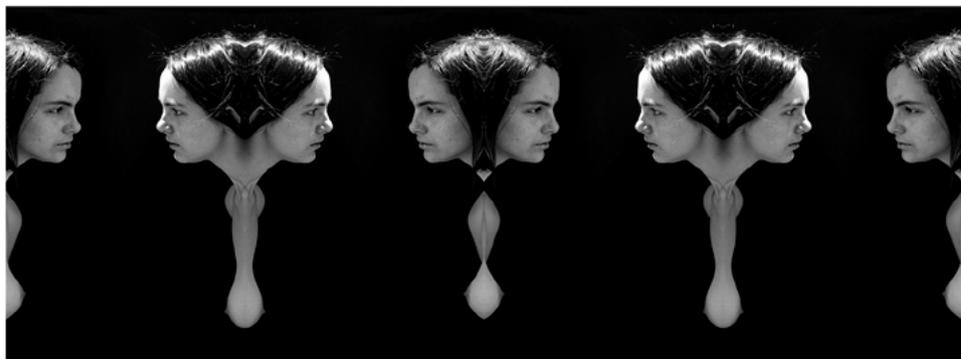


# DESARTICULAR LO BINARIO

UN ESTUDIO ARTÍSTICO SOBRE  
LAS CATEGORÍAS IDENTITARIAS  
DE GÉNERO



Ana Domínguez Vicaria  
Tutor: Fernando García García  
Trabajo de Fin de Máster  
Máster en Arte, idea y producción  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Sevilla  
Sevilla, noviembre de 2023







# **DESARTICULAR LO BINARIO**

**UN ESTUDIO ARTÍSTICO SOBRE LAS CATEGORÍAS IDENTITARIAS DE GÉNERO**

Autora: Ana Domínguez Vicaria  
Tutor: Fernando García García

Trabajo Fin de Máster  
Máster Universitario en Arte: Idea y Producción  
Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla  
Curso 2022 - 2023

Sevilla, 13 de noviembre 2023

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
Resumen / <i>Abstract</i> .....	9
Palabras clave / <i>Keywords</i> .....	9
Antecedentes y motivaciones .....	10
Objetivos .....	11
Metodología .....	11
<b>Aportaciones artísticas.....</b>	<b>14</b>
Aportación 1 - <i>Transicionando la existencia</i> .....	16
Proceso de creación/producción .....	19
Aportación 2 - <i>Autodeterminaciones</i> .....	22
Proceso de creación/producción .....	25
Aportación 3 - <i>Plasticidades: Rompiendo lo binario</i> .....	29
Proceso de creación/producción .....	34
<b>Desarrollo teórico.....</b>	<b>36</b>
Identidad y otredad, el yo y el género como ficción política .....	37
Hacia una identidad flexible .....	37
Normatividad en cuestiones identitarias, disidencias <i>queer</i> .....	39
Autorretrato como ejercicio de autodefinición .....	44
El lenguaje como creador y limitador de conceptos .....	48
El problema de los límites del lenguaje para las definiciones de género.....	48
Sesgos de género en las IAs .....	50
Arqueología <i>queer</i> , discursos históricos de legitimación de la normatividad actual.....	52
Arte <i>Queer</i> en el contexto español .....	55
Lenguajes plásticos no normativos en discursos disidentes.....	55
Breve cronología del arte <i>queer</i> en España.....	58
Conclusiones .....	70
<b>Referencias .....</b>	<b>72</b>
Índice de aportaciones.....	73
Índice de figuras.....	74
Referencias primarias .....	77
Bibliografía .....	77
Filmografía .....	78
Webgrafía.....	78
Referencias secundarias .....	80
Bibliografía .....	80
Filmografía .....	80
Webgrafía.....	80

## INTRODUCCIÓN

## RESUMEN

Este Trabajo Final de Máster aborda desde el punto de vista teórico y desde la producción artística el concepto del 'no binarismo' que trasciende a la identidad y al sistema social. Toma las disidencias de género y sexualidad excluidas por la sociedad hegemónica como prueba de los problemas intrínsecos en la estructuración social, y estudia el tema incorporando nociones procedentes de la filosofía, la sociología, la historia del arte y la arqueología. De esta manera, propone opciones de mejora social en este campo y desarrolla diversas obras artísticas centradas en promover el pensamiento crítico sobre algunos aspectos relacionados con la construcción de la identidad y del género.

## ABSTRACT

This Final Master's work addresses the theoretical point of view along with the artistic production of a figure that transcends the identity and the social system: the non-binary. The analysis takes the dissidents excluded by the hegemonic society as proof of the intrinsic problems in the social structure and studies the subject incorporating notions belonging to philosophy, sociology, art history and archaeology. Therefore, it proposes options for a social evolution in this field, and develops various artistic works focused on promoting critical thinking on some social aspects related to the construction of identity and gender.

## PALABRAS CLAVE

Género, identidad, binarismo, *queer*, arte social.

## KEYWORDS

Gender, identity, binarism, *queer*, social art.

## ANTECEDENTES Y MOTIVACIONES

Actualmente, vivimos en un tiempo de constante cambio, una continua evolución. La fluidez de la vida empieza a calar visiblemente en la percepción identitaria de los individuos, sin embargo, este suceso se confronta con la rígida estructuración que ha mantenido organizadas a las categorías identitarias en los últimos siglos. Estos dos conceptos están empezando a colisionar y es cuestión de tiempo que la visión de las categorías identitarias como se han mostrado hasta ahora; rígidas, fijas, binarias, evolucionen a una versión más acorde con la sociedad que se establece. Hasta entonces, y para que eso suceda, es necesario revisar y reformular los modelos de construcción de identidad para adaptarlos a nuestras necesidades. Los estereotipos normativos de identidad, tal como están preestablecidos, se presentan como una herramienta de domesticación, de estandarización al menos, y es nuestra labor adaptarlos si queremos que realmente muestren una visión acorde a las realidades que representan. Indagar en la identidad propia es un acto de independencia, ser uno mismo dejando a un lado las imposiciones hegemónicas que genera la matriz cisheterosexual basada en cánones de género, puede llegar a ser un acto revolucionario.

Todos estos sucesos influyen directamente en la creación de mi obra artística. Conceptos basados en la vivencia personal que presencia esta paulatina evolución social, se transforman a través de los procesos artísticos en proyectos que abordan las claves de esta mutación política. La creación artística como promotora de cambios sociales se convierte así en un pilar fundamental de estas producciones, llevada a cabo mediante una provocación sutil de cambios en la percepción del espectador. Se establece así, como tema central de este trabajo y de las obras artísticas que lo conforman, el estudio y reivindicación de las identidades disidentes en cuestiones de género y sexualidad, así como la tensión que se genera con el canon impuesto por la matriz cisheteronormativa dominante en nuestra cultura.

Mi interés por indagar en esta problemática social y por tratar de entender sus sistemas de estructuración se ha extendido ya durante un prolongado margen de tiempo, destinando mi obra artística de los últimos dos años y medio a este concepto. La intención inicial a la hora de elaborar este trabajo era desarrollar de una manera más detallada los conceptos que promueven la creación de estas obras. De esta manera, se incluyen no sólo un estudio general del tema a abordar, sino desarrollos concretos de los puntos de vista en los que se centra cada una de las aportaciones, como pueden ser los sesgos de género en la Inteligencia Artificial o las limitaciones del lenguaje en el ámbito de los géneros no binarios. Mi trabajo, en definitiva, trata de romper con la idea de las categorías identitarias como elementos cerrados y restrictivos. Para ello tomo como eje central las identidades de género. Esto se debe a que, junto a las características étnicas, el género es una de las categorías que acaban resultando más restrictivas a nivel de estructuración social, llegando a influir en prácticamente todos los aspectos de la vida diaria. Para mis estudios teóricos al respecto, aunque en un inicio me limité a la investigación del género en sí y a los puntos donde falla su estructuración binaria, ahora me es necesario ampliar el rango de investigación. Tras llegar a la conclusión de que el género se define en términos generales por la matriz cisheterosexual, queda latente la necesidad de extender el estudio a toda aquella

práctica y vivencia que difiera de esta base. Aunque los cánones de género, las identidades de género y las identidades sexuales sean elementos diferentes, sí que guardan relación entre sí. Todos ellos son aspectos que conforman la establecida matriz cisheterosexual, de forma que no es posible reformular las identidades de género si no se reformulan los aspectos relacionados con ellas.

## OBJETIVOS

Con la temática y la intención declarada, podemos establecer una serie de objetivos principales para este trabajo:

- Analizar aspectos de la identidad, herramientas de su construcción y problemáticas sociales que genera su limitación.
- Estudiar el funcionamiento del sistema sexo-género, tomando como base las teorías *queer*.
- Observar las características del lenguaje y sus limitaciones y sesgos en diferentes ámbitos a la hora de definir y visibilizar identidades de género no normativas.
- Estudiar y establecer una genealogía de las representaciones identitarias *queer* en el arte español de los últimos años.
- Visibilizar realidades integradas en la otredad en relación con temas de género.
- Aportar obras artísticas que colaboren a la visibilidad de las cuestiones de género relativas a lo no binario.

## METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este Trabajo Final de Máster se ha trabajado tanto desde el ámbito plástico como desde el ámbito teórico, enlazando ambas secciones para aportar un discurso más completo sobre el tema a abordar. De esta manera, se ha tomado como eje central el estudio y desarrollo de las categorías identitarias planteadas como conceptos abiertos, no restrictivos.

Por un lado, se ha llevado a cabo un estudio a través de la obra artística. Cada uno de los proyectos aportados aborda la temática de género como espectro desde un punto de vista diferente. En *Transicionando la existencia* (2023) [Aportación 1] se tomaron como base conceptual los sesgos de género que están adquiriendo los sistemas de Inteligencia Artificial, incorporándolos a su vez a la negación de identidades no binarias por parte de un sector de la sociedad. En *Autodeterminaciones* (2023) [Aportación 2] se combinan medios gráficos de estampación con un estudio social directo, realizado

con voluntarios que se prestan a hacer un ejercicio de autodeterminación de género para mostrar las carencias del lenguaje verbal y escrito en estos asuntos. Por último, en *Plasticidades: Rompiendo lo binario* (2023) [Aportación 3] se aborda la fluidez identitaria tomando como punto de partida el autorretrato fotográfico, creando a su vez un símil entre la maleabilidad del cuerpo y la maleabilidad de la identidad. Todas estas obras se realizaron teniendo muy en cuenta los contenidos teóricos a representar.

Por otro lado, el desarrollo teórico se divide en tres partes; 'Identidad y otredad, el yo y el género como ficción política'; 'el lenguaje como creador y limitador de conceptos' y 'arte *queer* en España'. Cada una de estas partes se subdivide en puntos más concretos. De esta manera, el trabajo desarrolla en primer lugar la identidad y la otredad a través de los apartados 'hacia una identidad flexible'; 'normatividad en cuestiones identitarias, disidencias *queer*' y 'autorretrato como ejercicio de autodefinition. En segundo lugar, se aborda una reflexión sobre distintos lenguajes y cómo la propia limitación de los mismos afectan o paralizan la evolución identitaria. Mediante los epígrafes dedicados a 'el problema de los límites del lenguaje para las definiciones de género', 'sesgos de género en las IAs' y 'arqueología *queer*, discursos históricos de legitimación de la normatividad actual', se toman como someros ejemplos estos medios y disciplinas para evidenciar cómo incluso los lenguajes pretendidamente objetivos, como el de la informática o la arqueología, se encuentran igualmente imbuidos de sesgos orientados a perpetuar los estereotipos binarios dominantes. En estas breves aproximaciones, donde se hace un inciso sobre los sistemas de legitimación con los que opera la arqueología, o se comprende la influencia de los datos que alimentan las fuentes de la Inteligencia Artificial, se muestra que la visión heteronormativa afecta a los resultados de 'ciencias' supuestamente 'objetivas'.

Por último, se centra el estudio en el análisis de artistas que han trabajado desde la disidencia de la matriz cisheterosexual. Para ello, primero se centra en los 'lenguajes plásticos no normativos en discursos disidentes', para después realizar una cronología de arte *queer* en España, la cual aborda aproximadamente los últimos sesenta años. Cabe destacar que, debido a las características técnicas de este trabajo, nociones como la arqueología *queer*, el autorretrato o las problemáticas del lenguaje, se presentan como un acercamiento limitado a problemas complejos. De esta manera, simplemente se indican para ejemplificar problemas concretos de la construcción social, de conceptos limitados y sesgados por los lenguajes y las ideologías dominantes.

Para llevar a cabo este estudio se han tomado como base textos y archivos de vídeo pertenecientes a disciplinas como la filosofía, la sociología, la arqueología, la historia del arte o la teoría del arte, tratando de generar un discurso interdisciplinar que aporte una idea conjunta del tema. Como fuentes recurrentes cabe destacar a Judith Butler (1956) y Paul B. Preciado (1970) en el ámbito de las teorías *queer*, a Juan Vicente Aliaga (1959) en el ámbito del arte *queer* español y a Kenneth J. Gergen (1934) en cuanto al desarrollo de la identidad posmoderna. Asimismo, destacan también la influencia de teóricos como Lucía Ortiz en el campo de la Inteligencia Artificial, Mabel Inés Falcón en el desarrollo de la otredad o Ardévol y Gómez-Cruz (1975) en cuanto al autorretrato. Por último, no dejar de lado la influencia de referentes artísticos como Cabello/Carceller, Claude Cahun (1894-1954), Helena Almeida (1934-2018) o Pepe Espaliú (1955-1993).

Ambas partes del trabajo, tanto las aportaciones artísticas como las teóricas, a pesar de mostrarse separadas, se relacionan entre sí, no pudiendo plantearse una parte sin la otra. Aunque ambas abordan el mismo tema desde perspectivas diferentes, tanto una como la otra construyen el discurso desde sus capacidades comunicativas. El carácter explícito de las argumentaciones teóricas se complementa con la poética de la comunicación plástica, pudiendo comprender en lo visual conceptos que quizá resultan más complicados en el texto escrito y, al contrario, en lo textual ideas que en la parte plástica se muestran más etéreas.

## **APORTACIONES ARTÍSTICAS**

# APORTACIÓN 1

## TRANSICIONANDO LA EXISTENCIA

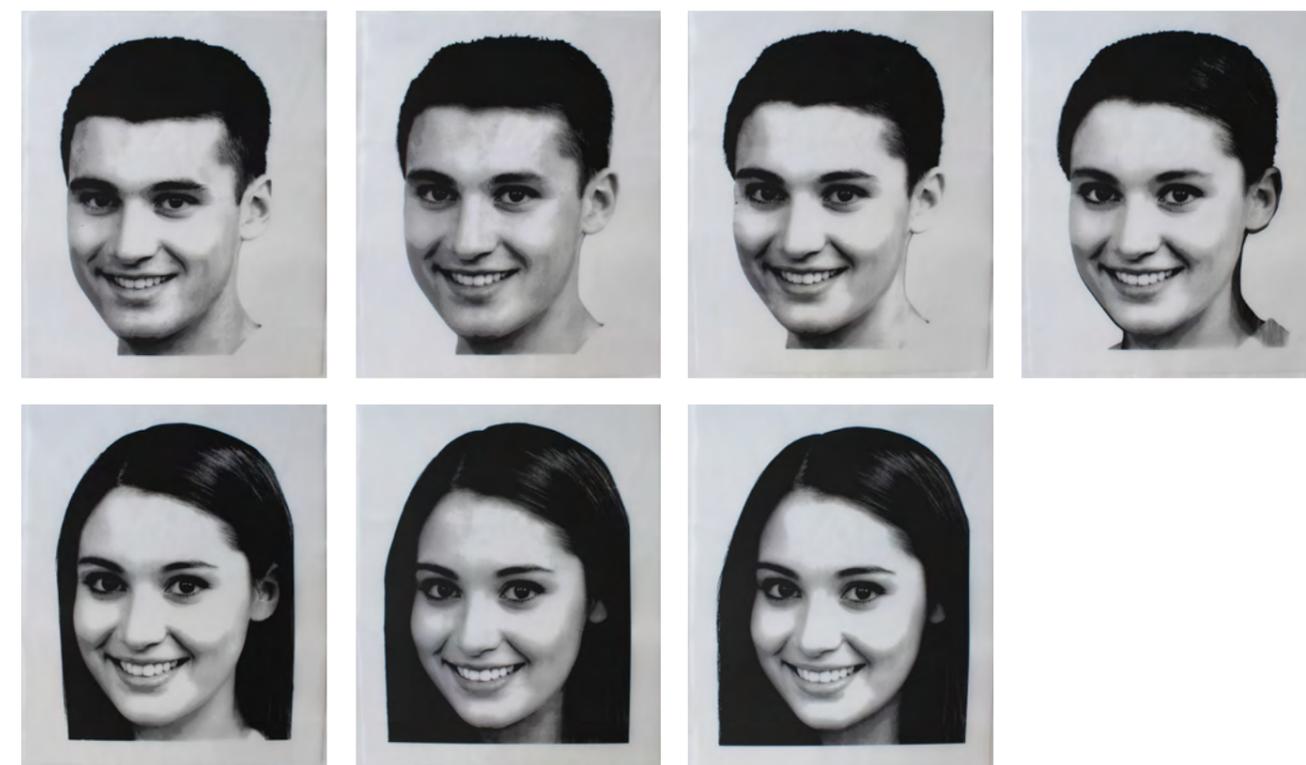
Vídeo: [https://drive.google.com/file/d/1ys4lsRIXb-qbK7KQzxGlyq9\\_zn8knTq4/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ys4lsRIXb-qbK7KQzxGlyq9_zn8knTq4/view?usp=sharing)

Ana Domínguez  
*Transicionando la existencia*  
2023  
Serigrafía sobre papel poliéster  
36 x 29,5 cm cada estampa  
Vídeo b/n sin sonido de 4'02"





1.2. Montaje expositivo de *Transicionando la existencia*.



1.3. Modelos de caras serigrafiadas sobre papel poliéster.

#### PROCESO DE CREACIÓN/PRODUCCIÓN

Este primer proyecto, titulado *Transicionando la existencia* combina técnicas manuales como la serigrafía con procedimientos digitales enfocados en la generación de imágenes a través de sistemas de Inteligencia Artificial. De esta manera, aúna la imagen digital-manual con conceptos teóricos identitarios sobre la existencia de sesgos de género, tanto en la sociedad como en los sistemas que crea. El punto central del proyecto fue la pregunta '¿Serías capaz de negar la identidad de alguien mirándole a la cara?', idea que surge de la frecuencia con que, en la sociedad cisheteronormativa actual, se niega la existencia de identidades disidentes del binarismo de género. Con una frecuencia mayor de la que deberían, las identidades no normativas son olvidadas, negadas, ridiculizadas o incluso amenazadas. Esta intolerancia producida por el carácter cisheteropatriarcal del sistema hace que, en ocasiones, personas que viven con este tipo de identidades puedan ser ignoradas o incluso agredidas.

La obra se compone por varias estampaciones de siete rostros sobre papel poliéster acompañadas de un vídeo en el que lentamente van transicionando los rostros de un aspecto a otro. Actualmente consta de veintiuna estampaciones en total, con opción de generar más ejemplares en un futuro si hubiese posibilidad de ampliar el proyecto. El formato expositivo plantea ocupar una sala completa, a oscuras. El vídeo se proyecta sobre la pared de la sala, en el lugar más céntrico posible, mientras que las estampaciones se colocan sobre cajas de luz siguiendo una hilera que recorre todas las paredes de la habitación a la altura de los ojos. Las imágenes se disponen empezando por el rostro más masculino hasta llegar al más femenino, siguiendo después

el mismo sentido en orden inverso. De esta forma, se genera un bucle de caras casi idénticas que oscilan entre feminidad y masculinidad, sin permitirnos reconocer dónde empiezan, dónde acaban, ni distinguir realmente en qué punto empieza la masculinidad y acaba la feminidad. Justo antes de entrar en la sala se sitúa un rótulo que dicta '¿Serías capaz de negar la identidad de alguien mirándole a la cara?' El objetivo es que el espectador no sea capaz de asignar un género obligado a la persona ni pueda diferenciar qué rostro es el real. Lo que se le oculta en un principio al espectador es que, debido al proceso seguido para la elaboración del proyecto, ninguno de los rostros pertenece verdaderamente a una persona real.

Para iniciar el proceso de creación de esta obra se recurrió a la web <https://this-person-does-not-exist.com/es>. Esta página genera mediante un sistema de Inteligencia Artificial rostros humanos de personas que realmente no existen. En el momento en que se recurrió a este recurso (marzo de 2023) no contenía en su código ninguna distinción de género, motivo por el que se generaban una cantidad suficiente de rostros andróginos. Esta característica de la web cambió poco tiempo después, de forma que ahora solo genera rostros supuestamente masculinos o femeninos, pudiendo elegir cual deseas obtener. De esta web se obtuvo un archivo de veintisiete rostros posibles, buscando que fuesen lo más andróginos posible.

Para la elaboración de la obra se seleccionó un solo rostro, el cual se procesó mediante la Inteligencia Artificial de la aplicación FaceApp con su filtro de 'Género'. Este filtro



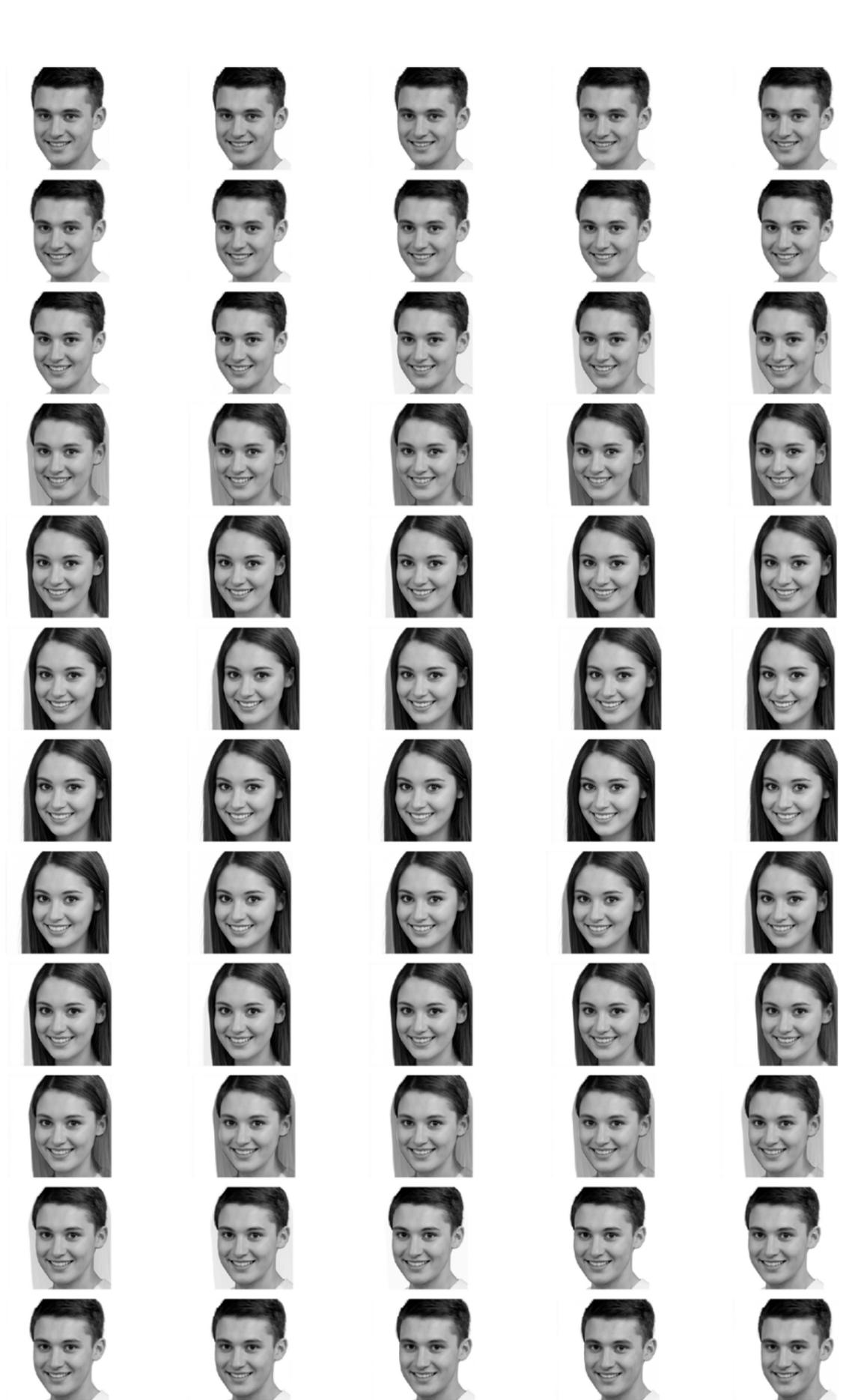
1.4. Selección de rostros obtenidos de la web <https://this-person-does-not-exist.com/es>

reconoce la imagen que se le aporta, asignándole un género (masculino o femenino). Una vez asignado género al rostro de la imagen, la aplicación proporciona dos versiones del género contrario y una versión más masculinizada o más feminizada, según el género que haya seleccionado. Mediante este proceso se obtuvieron cuatro versiones del rostro inicial.

Una vez obtenidos estos cuatro rostros se procedió a la realización del vídeo. Durante los cuatro minutos y dos segundos que dura, en blanco y negro, va realizando una lenta transición entre los rostros, aportando una infinidad de rostros resultantes entre los ya obtenidos. Mediante capturas de pantalla del vídeo se obtuvieron tres rostros adicionales, pertenecientes a las secciones situadas entre un rostro y otro de los previamente obtenidos. Los siete rostros obtenidos se estamparon en tinta negra sobre papel poliéster mediante técnicas serigráficas.

*Transicionando la existencia (2023)* es una obra que oscila entre lo digital y lo manual, entre lo artificial y lo puramente humano. Sitúa el foco conceptual en temáticas sociales relacionadas con la propia identidad de género, utilizando para ello recursos novedosos que acaban implementando los mismos sesgos que la sociedad que los crea. Gracias al procedimiento en que se basa se aleja de la utilización de personas reales para abordar temáticas identitarias, consiguiendo así no poner el foco en una persona concreta. De esta manera logra volver el discurso más colectivo que individual y centra la idea más en el concepto que la genera que en las características individuales de la persona que podría representar.

1.5. Rostros obtenidos tras el filtro de FaceApp.



1.6. Muestra de rostros generados a través del vídeo.

## APORTACIÓN 2 AUTODETERMINACIONES

Ana Domínguez  
*Autodeterminaciones*  
2023

Carpeta de estampas en punta seca y monotipo con transparencias dibujadas con rotulador calibrado

6 estampas en papel canson edition blanco antiguo

6 transparencias en papel vegetal

58 x 16 cm cada estampa

58 x 16 cm cada transparencia

60 x 18,5 cm caja de estampas serigrafiada



2.1. Domínguez, A. (2023). *Autodeterminaciones*. [Punta seca y monotipo con transparencias dibujadas con rotulador calibrado]. 58 x 16 cm cada estampa, 58 x 16 cm cada transparencia y 60 x 18,5 cm caja. Caja serigrafiada, certificado de edición, estampa 1 y estampa 2.





#### 2.4. Retratos a línea de las personas seleccionadas para realizar *Autodeterminaciones*.

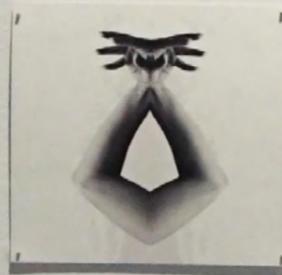
de género, así como generar debates sobre el mismo tema. Cabe aclarar que, en el proceso se seleccionó este tipo de diagrama de género por ser el más sencillo de entender para aquellos participantes que no tuviesen un conocimiento previo del tema, sin embargo, a todos se les ofreció la opción de elegir cualquier otro tipo de diagrama que conociesen y con el cual se identificasen mejor. Asimismo se les aclaró que la selección de este diagrama no implicaba la obligación de seleccionar un solo punto del esquema, quedando abiertas las opciones de señalar un fragmento más amplio, no señalar nada o incluso dibujar o escribir encima de él lo que se quisiese. Si bien este diagrama concreto puede parecer que se basa demasiado en el sistema binario y existen en su lugar opciones más complejas, lo cierto es que debido a la manera en que se construye la sociedad actual, los géneros no binarios, en definitiva, solo pueden definirse socialmente mediante la unión o la negación de los términos binarios ya conocidos. Igualmente, se plantea en un futuro realizar el proyecto con un grupo demográfico que tenga conocimiento teórico del tema, de manera que se puedan realizar versiones con diagramas más complejos que den lugar a su vez a términos más variados.

# APORTACIÓN 3

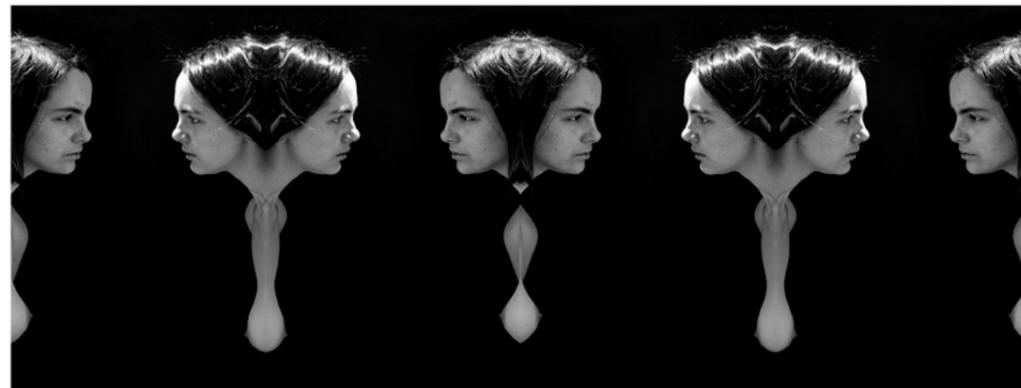
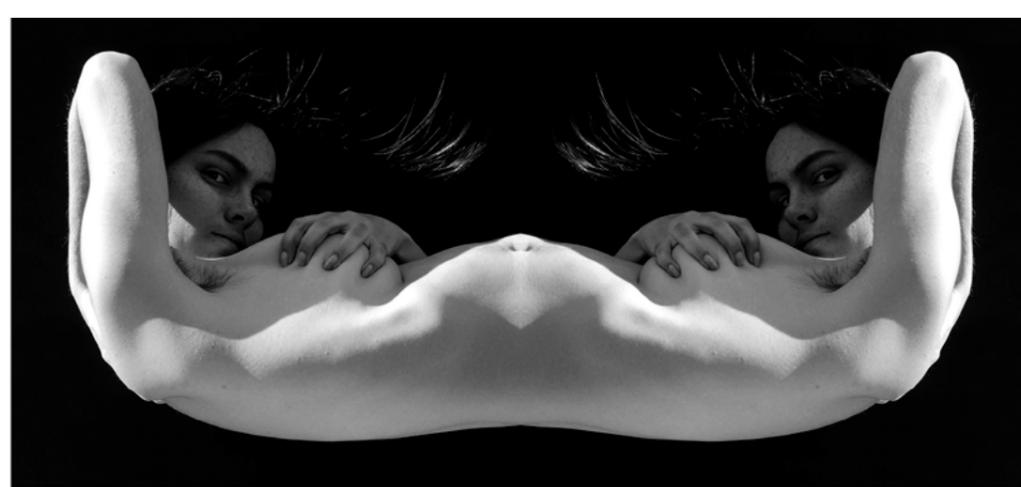
## PLASTICIDADES: ROMPIENDO LO BINARIO

Ana Domínguez  
*Plasticidades: Rompiendo lo binario*  
2023

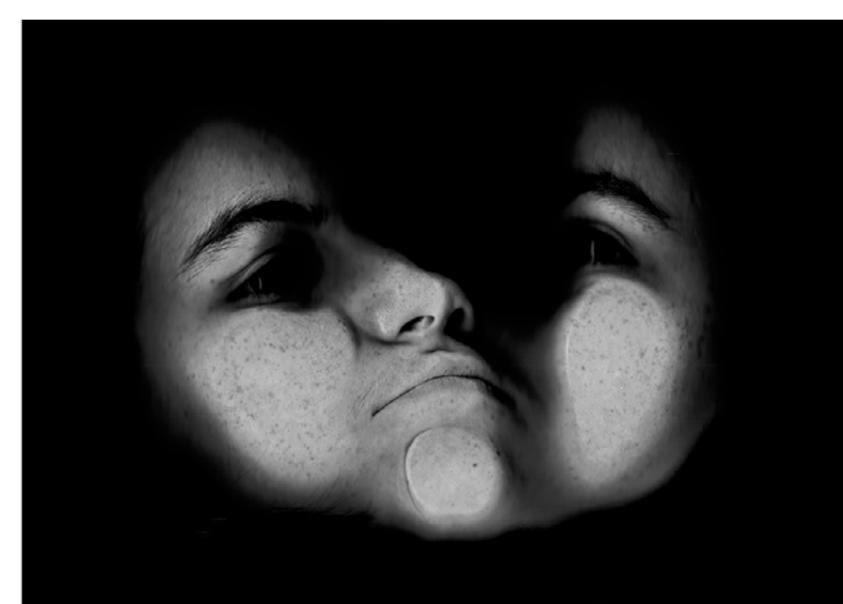
Fotografía digital  
Medidas variables, montaje en sala de 98,05 x 121,28 cm



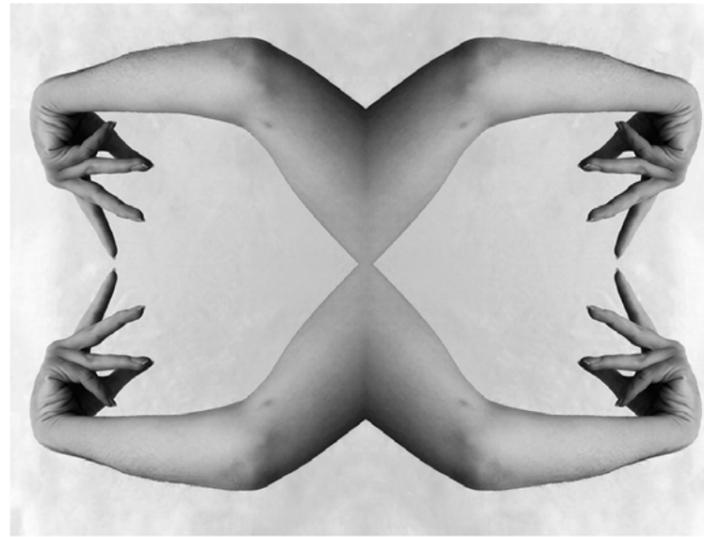
ANA DOMÍNGUEZ 2023  
*Plasticidades: Rompiendo lo binario*  
Fotografía digital



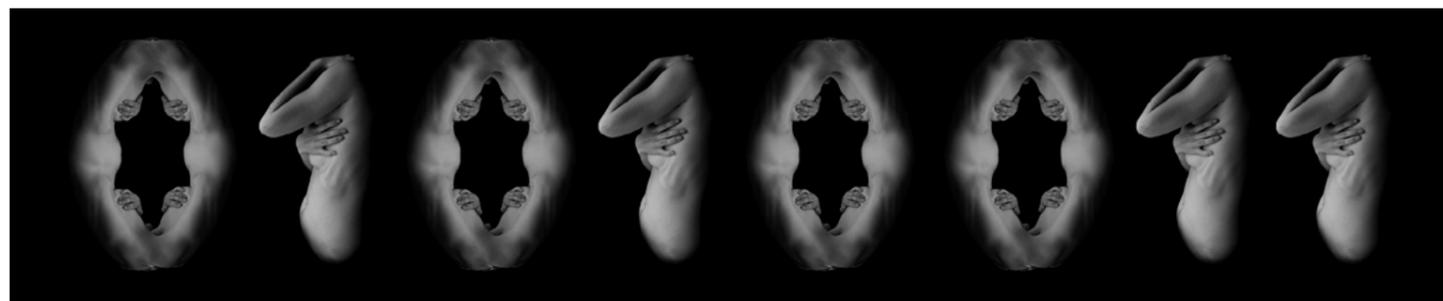
3.2. Domínguez, A. (2023). Serie *Duplicidades* [Fotografía]. Medidas variables.



3.3. Domínguez, A. (2023). Serie *Maleabilidades* [Fotografía]. Medidas variables.



3.4. Domínguez, A. (2023). Serie Soy [Fotografía]. Medidas variables.



3.5. Domínguez, A. (2023). Serie *Fragmentaciones* [Fotografía]. Medidas variables.

## PROCESO DE CREACIÓN/PRODUCCIÓN

*Plasticidades: Rompiendo lo binario* es un proyecto fotográfico formado por cuatro series que, en su formato expositivo, buscan entrelazarse entre sí para mostrar un sentido conjunto. Las piezas se basan en el autorretrato de desnudo tratado de una manera contemporánea y personal. Fotografías sobre fondo neutro se multiplican de diversas maneras, conformando con cada variación una nueva realidad.

La serie *Duplicidades* presenta un cuerpo que se duplica, multiplica, se reproduce en multitud de versiones posibles sin dejar de ser un mismo ser. Los mismos fragmentos de cuerpo se repiten una y otra vez dentro de la misma imagen, hasta el punto en que la propia representación del mismo pierde su sentido original. El cuerpo sexualizado se multiplica de forma caleidoscópica hasta el punto de romper esa sexualización mediante su exceso, de esta manera, fragmentos corporales frecuentemente erotizados y colmados de significado social logran pasar desapercibidos en el conjunto. Al igual que en esta, en la serie *Maleabilidades* la maleabilidad del cuerpo se muestra como equivalencia a la maleabilidad de la propia identidad, siendo a su vez utilizada para la reivindicación a favor de la ruptura del binarismo. En estas imágenes el rostro se convierte en un elemento plástico, capaz de cambiar de forma, tanto para encajar como para desencajar de la norma. Su imagen es deformada en el momento de la realización de la propia fotografía, llegando incluso a la multiplicación del mismo en masas que aparentan ser una misma unidad. En la serie *Soy el cuerpo* se deshace de su forma habitual para llegar a convertirse en dígitos, unos y ceros, y conformar un lenguaje fundamental para la creación digital; el código binario. De esta manera la imagen pasa a mostrar mensajes explícitos, claros, se convierte en un método de escritura, pero sólo aquella persona que sea capaz de reconocer el código sabrá leerlo. El significado que crean las tres imágenes juntas -Soy- queda tan expuesto como oculto a la vista de cualquier espectador, generando así un símil con los propios códigos sociales instaurados en torno al género y el binarismo. Se muestra a diario ante nuestros ojos pero es necesario aprender a percibirlo para realmente poder observarlo. En *Fragmentaciones* el cuerpo abandona su código y su identidad habitual, para llegar a reducirse a elementos aislados, extremidades sin identidad que conforman extraños seres mutantes de un ser que quiso existir. Estos cuerpos se despedazan, se deshumanizan, se insensibiliza la percepción hacia ellos. No se les observa como individuos por el hecho de no mostrar los fragmentos hegemónicamente asociados a la identidad. En definitiva, todas las series del proyecto comparten una insistencia por reconfigurar el cuerpo, una búsqueda de nuevas formas de representación que ayuden a dejar de observarlo por sus rasgos característicos y aleje la corporalidad de las asociaciones hegemónicas identitarias, un intento de ver el cuerpo y la identidad de una manera nueva, alejada de las asociaciones binarias restrictivas.

En ocasiones, para poder observar de verdad nuestra propia identidad necesitamos romper el contexto en que nos encajamos. Para alejarse de la representación normativa de identidades es necesario alejarse del lenguaje normativo, buscar formas nuevas de representar que resulten ser más acordes con las entidades no normativas que se pretende representar. No se puede romper con lo normativo siguiendo la norma.

El sentido conceptual que mueve la creación de esta obra se basa en la identidad en el sentido más amplio de la palabra y como, reiteradamente, se la restringe a campos

concretos y cerrados. La identidad ha sido reiteradamente simplificada, estructurada y restringida. La existencia de cada persona se reduce, en definitiva, a un conjunto de casillas cerradas que puede o no marcar. No es de extrañar que surjan este tipo de visiones identitarias en una sociedad tan categorizada, sin embargo, la realidad resulta ser mucho más amplia y ambigua. En concreto, la identidad de género, es uno de los factores más dañados en este sentido. La visión de la identidad y de los comportamientos permitidos o no por la sociedad general se han articulado en mayor medida en torno al género, al cual, al mismo tiempo, se le ha encerrado en unas categorías binarias centradas en el sistema sexo-género-deseo que ha desarrollado la imperante matriz cisheterosexual. Toda identidad que salga de la norma establecida es sistemáticamente descartada, negada o tomada como equivocación. Estas identidades han existido siempre, pero no es hasta ahora que empieza a haber una paulatina evolución en su reconocimiento y su reivindicación. Vivir como alguien que no eres es exasperante, vivir como alguien que no eres porque te han hecho creer que eras alguien que no eres es desgarrador. Cada persona debe ser dueña de su identidad. Las identidades son ambiguas, vaporosas y abiertas. Limitar la identidad es limitarnos a nosotros y a los otros.

# IDENTIDAD Y OTREDAD, EL YO Y EL GÉNERO COMO FICCIÓN POLÍTICA

## HACIA UNA IDENTIDAD FLEXIBLE

La identidad personal es un aspecto que, repetidamente, se ha tratado de definir de maneras muy diversas. Ha pasado por multitud de definiciones basadas en puntos de vista diferentes. Sin embargo, actualmente podemos afirmar que la idea de identidad se centra en la relación de cada individuo con su propio entorno.

Según las características de su contexto social cada individuo se cataloga mediante diferentes etiquetas preestablecidas, que conforman una amplia gama de lo que cada uno puede o no ser. Este sistema funciona como medio para desglosar las diversas identidades en conceptos cerrados, con el fin de facilitar la inteligibilidad de cada individuo desde el punto de vista de los individuos que le rodean. Este sistema se acepta y se asume como única realidad posible porque responde a las que, según Mabel Inés Falcón, son las tres necesidades que adquiere el ser humano en sociedad: “La necesidad que tiene el sujeto de percibirse como una totalidad, el requerimiento de que esa totalidad tenga una continuidad, (...) y la exigencia de que esta unidad sea reconocida por el contexto social...” (Falcón, s.f, p. 2). Al ser conscientes del funcionamiento social de este sistema de inteligibilidad identitaria y utilizarlo de manera, en mayor o menor medida, consciente, se establece un consentimiento tácito entre individuos de un solo organismo social.

“Mi identidad, para que sea mía, debe ser aceptada, lo que abre en principio el espacio de una negociación con mi entorno, (...) Se entiende que el individuo puede permanecer pasivo, y obedecer sin dudarlo, al horizonte que su entorno le ofrece. Pero aun en ese caso, su identidad contará como suya, como resultado de un consentimiento tácito...” (Taylor, 1996, p. 12).

Sin embargo, el uso de este sistema de catalogaciones cerradas restringe el propio entendimiento de la identidad, tanto propia como ajena. Tal como menciona Judith Butler (1956) en *El género en disputa* (2007) “En definitiva, la ‘coherencia’ y la ‘continuidad’ de ‘la persona’ no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas.” (Butler, 2007, p. 71). A pesar de ello, este sistema de inteligibilidad social se admite y utiliza sin reparo alguno, ya que, realmente, es el que se conoce, asume y mantiene.

Sin embargo, la variedad de identidades y la ambigüedad que puede llegar a albergar el lenguaje hacen que estos criterios identitarios puedan ser utilizados de una manera más flexible según los individuos que los utilizan. El nivel de flexibilidad que pueden adquirir ciertas categorías identitarias depende en gran medida del entorno sociocultural concreto en que se inscribe cada individuo. En relación con este aspecto Taylor habla de un contexto del discurso de identidad entendido como algo personal, potencialmente original e inédita y, por tanto, inventada o asumida en cierta medida. (Taylor, 1996). En este sentido sugiere, en cierto modo, la posibilidad de inventar o modificar categorías según las propias necesidades. No obstante, al construirse la identidad a partir de la confrontación del yo individual y del ideal social, los valores y principios ins-

taurados en la propia sociedad representan un elemento fundamental en las mismas limitaciones. El individuo participa en su propia definición, pero no posee total libertad para ello, lo cual puede ser uno de los motivos por los que el nivel de flexibilidad entre categorías puede resultar tan variable según el entorno en que se encuentre.

¿Y por qué mantener una serie de categorías cerradas y concretas si la identidad, en definitiva, no es otra cosa que una ficción política? Como asegura Paul B. Preciado “Sin una gran masa de cuerpos subalternos sometidos a segmentaciones (...), ni el extractivismo fósil ni la organización de la economía mundial capitalista habrían sido posibles.” (Preciado, 2022, pp. 40-41). Es decir, ni el modo de organización social ni el conjunto de tecnologías de gobierno existentes en la actualidad podrían sustentarse sin una serie de ciudadanos divididos por categorías concretas, cerradas e inteligibles. A fin de cuentas, el establecimiento de la identidad en base a categorías concretas y cerradas responde a una necesidad de organización socio-política. Kenneth J. Gergen sostiene que las instituciones de la justicia, la educación y la democracia difícilmente podrían continuar sustentándose sin ciertas definiciones compartidas de lo que es el yo. (Gergen, 1997). Podría declararse así que las instituciones requieren medios para crear y mantener los ‘yoes’ -las identidades- que las sustentan. Para facilitar la funcionalidad de este proceso se limitan las opciones identitarias de estos ‘yoes’, sin embargo, esto sitúa la funcionalidad por encima de las realidades personales, motivo por el cual no se puede mantener como un sistema estable. Cuando empieza a variar en el ámbito social la jerarquía que genera esta falta de concordancia, las instituciones empiezan a movilizarse en pro de una actualización que favorezca a ambas partes. Muestra de ello son, por ejemplo, las leyes *trans*, que solo se implementan, regulan y modifican cuando un gran porcentaje de la población lo exige por necesidad.

Este sistema genera que en más de un discurso se plantee la identidad como un artefacto de domesticación. No obstante, aunque sea en origen cierto, son precisamente la ambigüedad de las categorías y la posibilidad de negociación con las instituciones las que permiten que, en la actualidad, no sea necesariamente así. La visión de las categorías como conceptos abiertos y la posibilidad de crear categorías nuevas son elementos imprescindibles en la constitución de las identidades actuales.

La vida en una sociedad moderna líquida no puede detenerse. Hay que modernizarse -léase: desprenderse día sí, día también, de atributos que ya han rebasado su fecha de caducidad y desguazar (o despojarse de) las identidades actualmente ensambladas (o de las que estamos revestidos)- o morir. (Bauman, 2006, p. 11).

No es de extrañar que sea en una sociedad denominada como líquida y fluida en la que se plantee la expansión de las categorías identitarias, no porque antes no existiesen individuos disidentes de estas categorías, sino porque es ahora cuando impera la idea de fluidez en todos los aspectos de la sociedad, dando paso a una sociedad que comprende más fácilmente este tipo de conceptos.

Visto esto podemos concluir que la identidad se presenta como un elemento múltiple, variable y abierto a modificaciones. Una ficción política que adquiere la categoría de verdad absoluta, que se trata de mostrar como un elemento fijo y concreto pero que resulta ser tan ambiguo como flexible. Su visión expandida da paso a una revolución

-o evolución- social que modificará la propia visión de las realidades personales. “La pregunta ya no es quiénes somos, sino en qué vamos a convertirnos.” (Preciado, 2022, p. 38).

#### NORMATIVIDAD EN CUESTIONES IDENTITARIAS, DISIDENCIAS *QUEER*

Como se ha podido observar en el apartado anterior, la identidad es un concepto complejo, que alberga multitud de factores y de realidades posibles. Sin embargo, que se reconozca la multiplicidad de realidades identitarias no significa que se reconozcan todas ellas como válidas o que no se establezcan jerarquías en torno a ellas según el contexto social en que se encuadren.

Los entornos socioculturales en los que puede habitar una persona son muy variados y pueden depender de muchos factores, desde el lugar de residencia hasta el estatus social o las aficiones habituales que se practiquen. De este modo, cada persona va adquiriendo un campo de conocimiento en torno a sus realidades cotidianas, las cuales permitirán que, para este individuo, esta se configure como su ‘realidad habitual’; que ya es conocida y se percibe como frecuente. Sin embargo, esto genera que, por oposición, las realidades que queden fuera de este rango sean vistas como extrañas, poco frecuentes; lo que podemos llamar otredad.

Antes de producirse el auge del desarrollo de las comunicaciones, eran muy reducidas las realidades que podía observar una persona de manera directa en su día a día, ya que su vida cotidiana se reducía a su entorno cercano, a aquellos sitios a los que pudiese desplazarse personalmente. Sin embargo, con los medios de comunicación y el desarrollo de los medios de transporte, las realidades personales que pueden conocerse pueden llegar a ser inmensamente variadas. La experiencia cotidiana ya no se reduce a aquellos individuos que conocemos en persona, en su lugar, se extiende exponencialmente con las redes sociales y los medios de comunicación. En *El yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* (1997) ya afirmaba Kenneth J. Gergen a principios de los años noventa, antes del desarrollo de las redes sociales:

Seguimos incorporando sin cesar información del medio que nos rodea, y al quedar expuestos a otras personas (...) aumenta nuestra capacidad de saber ‘acerca de’ y aumenta nuestra capacidad de ‘saber cómo’. (...) aprendemos infinidad de detalles (...) asimilamos un enorme cúmulo de información acerca de las pautas del intercambio social. (Gergen, 1997, pp. 101-102).

El hecho de aumentar el número de personas que podemos reconocer permite, a su vez, observar un mayor número de patrones identitarios diferentes, así como distinguir más modelos de ruptura con la propia normatividad. Entonces, si se han ampliado las capacidades de reconocimiento a unos niveles tan amplios, ¿qué sentido tiene seguir manteniendo una idea colectiva de identidad normativa cerrada si, además, es únicamente una minoría la que encaja en ella?

La noción de otredad se basa principalmente en las ideas de mismidad y alteridad como conceptos fundacionales de las categorías identitarias. Siguiendo patrones de conducta, aspecto, ascendencia, etcétera, se acaban creando una serie de categorías concretas que permiten dividir la sociedad en tipos de individuos variables, aunando

cada uno de ellos una serie de categorías diferentes. David Berná comentaba que es imprescindible remarcar que la identidad se construye en función de una alteridad, creando así una otredad en base a toda una serie de variables negativas (Berná, 2013). La creación de identidades en torno a la alteridad puede causar muchos problemas a la hora de relacionarse socialmente, sobre todo cuando se convierte al extraño en un individuo potencialmente peligroso. “El diferente, extraño, ajeno, hace tambalear esa construcción precaria que es la identidad y, por esa razón, ese se convierte en un enemigo, un contrincante, un rival o un indeseable, según la posición en que se ubica o es ubicado” (Falcón, s.f, p. 2). Para entender las razones que llevan a que esto ocurra, debemos primero entender las bases fundamentales de la identidad misma.

Centrándonos en la idea de alteridad como base de producción de identidades, para generar una identidad propia es necesario observar las categorías que no nos pertenecen y, en una especie de sistema de descarte, encontrar las categorías con las que sí nos identificamos. Sin embargo, entran en juego también los conceptos de identidad normativa. A cada persona se le educa, consciente o inconscientemente, con la idea de una identidad prototípica; una base identitaria canónica basada en diferentes estereotipos y concepciones culturales, en ocasiones erróneas. De esta manera, en la creación de la identidad de una persona, o en el desarrollo de su propia percepción, no solo intervienen las categorías que le representan, en su lugar, las categorías que se considera que deberían identificarle ejercen una presión social muy fuerte en el individuo, lo cual produce la falsa identificación propia.

La producción de una identidad impuesta puede llegar a generar aún más conflictos con las realidades que habitan la otredad. Esto se debe a que estas categorías no normativas pueden no seguir la base con la que se crean las categorías normativas. Por ejemplo, las identidades *trans* o no binarias contradicen tajantemente la base de la relación sexo-género que exige la normatividad cisgénero. Por consiguiente, si las categorías identitarias de un individuo han sido impuestas y no planteadas ni reflexionadas por esa misma persona, la visión de identidades que contradicen las categorías propias puede hacer tambalear los criterios identitarios propios, de una manera más consciente o más inconsciente. Tras este dilema la persona puede encontrarse ante varias reacciones; por un lado, puede observar la coyuntura conceptual, reflexionar sobre su propia identidad y darse cuenta de que su identidad impuesta no corresponde realmente con cómo es, en cuyo caso, se uniría a ese tipo de categoría disidente. Por otro lado, puede sufrir también una potencial crisis de identidad, plantearse sus propias categorías y llegar a la conclusión de que sus categorías eran correctas, pero aceptar que existen categorías contrarias y que no le afectan personalmente. Sin embargo, existe otra posibilidad, en este caso más negativa. La potencial crisis de identidad puede entrar en conflicto con la propia imposición identitaria y, en lugar de generar una reflexión, entrar en un proceso de negación. Esto lleva a que algunas personas puedan observar realidades identitarias y, aun así, afirmar que no existen o que esas personas están equivocadas. En casos extremos, esto puede llegar incluso a la violencia, causando las ya conocidas y condenadas agresiones a las minorías.

Ante este problemático sistema de identificación el antropólogo David Berná se preguntaba si no podíamos encontrar formas que no fuesen siempre en función de un otro (Berná, 2013). Aunque es un planteamiento ciertamente interesante, quizá la pre-

gunta más plausible observando el sistema de reconocimiento actual sería ¿No podemos aprender a ver al otro como una posibilidad inofensiva? Tal como señala Mabel Inés Falcón

Los debates éticos, filosóficos, y políticos de los últimos años, giran en torno a la cuestión de la otredad y algunas de las respuestas frente al problema pueden ser caracterizadas como ‘dispositivos que faciliten la aceptación y la apropiación de lo extraño’, de tal manera que se disuelva la extrañeza, que obstaculiza los intentos de identificación con el Otro. (Falcón, s.f, p. 6)

Es decir, la visibilización, la normalización, volver lo extraño cotidiano mediante su representación en medios de comunicación, redes sociales, historias narradas, etcétera, se convierte en una herramienta fundamental para aprender a convivir con el otro de una manera no conflictiva. De esta manera, actos como la selección de personajes en una historia narrada o elegir una gran variedad de tipos de individuos que representar de manera plástica, se convierten en actos tremendamente políticos e imprescindibles para la convivencia conjunta.

Visto esto, podemos afirmar que existen herramientas para, poco a poco, ir disolviendo esa extrañeza que genera la otredad en el mundo contemporáneo. Sin embargo, ¿por qué seguimos encontrando noticias como el veto de libros en Estados Unidos? Un sistema de gobierno de un país teóricamente desarrollado que genera leyes que favorecen ir en contra, precisamente, de esos libros que tratan de mostrar de forma natural realidades que habitan en la otredad, centrándose principalmente en su ocultación a la infancia, etapa imprescindible para el desarrollo crítico del individuo y sus valores.

El Estado<sup>1</sup> ha aprobado tres leyes educativas, que, entre otras cosas, prohíben infundir un sentimiento de culpabilidad en los estudiantes por las acciones de sus antepasados (para enterrar la memoria histórica del racismo) y proscriben la conversación en clase sobre orientación sexual e identidad de género. (Seisdedos, 2023).

Como muestra de esta cruzada contra la representación de otredades encontramos que, a la cabeza de los libros más desafiados, según la Asociación de Bibliotecas de América, está *Genderqueer: a memoir* (Kobabe, 2019), un cómic autobiográfico escrito por una persona no binaria que relata sus experiencias durante el descubrimiento de su propia identidad. De hecho, según este recuento, seis de los diez libros más perseguidos en el año 2022 son rechazados por tener contenido relacionado con el colectivo LGTBIQ+, siendo el contenido racial el otro factor más destacado entre algunos de ellos. Y tal como ocurre en Estados Unidos, cada vez a mayor escala, ocurre en menor medida en el resto del mundo. Aunque quizá no penalizándolo legalmente, se promueve generalmente la lectura de libros con representaciones normativas, mientras las historias de la otredad en muchas ocasiones quedan relegadas a un público más específico, ya sea porque las editoriales o librerías tengan tendencia hacia lo normativo o porque los lectores tiendan a escoger el tipo de historias que ya conocen.

Viendo esto, si bien en reglas generales podemos considerar que la normatividad hoy en día carece de sentido, las redes de poder siguen ejerciendo su influencia para conseguir que la diferencia entre normatividad y otredad permanezca.

1. Refiriéndose a Florida, Estados Unidos.

Los genocidios que caracterizaron a la historia de la humanidad y particularmente los que se produjeron en el siglo XX, siempre se vincularon, entre otras cosas, con la necesidad de eliminar a aquellos Otros -razas, religiones, culturas, etc.- que con su sola presencia, cuestionaban la superioridad de una mayoría. (...) Toda identidad 'dura' necesita de un 'otro' -inferior, marginal- para fundamentar su diferencia y de ese modo justificar su pretendida superioridad. (Falcón, s.f, p. 3).

En el momento que se establece una jerarquía entre categorías se potencia la idea de otredad como elemento peyorativo, ofreciendo a su vez a las redes de poder una herramienta fundamental para su mantenimiento en la sociedad.

Una vez aclaradas todas estas nociones, es necesario reiterar que las categorías que conforman la otredad pueden llegar a ser muy variadas, y partir de orígenes muy diversos, sin embargo, a partir de ahora nos centraremos, más concretamente, en la problemática del género como elemento fundador de normatividades y otredades. Tal como mencionaban las artistas Cabello/Carceller "La división por géneros ha sido la división más estricta que hemos tenido en la historia, no se puede saltar (...) es absolutamente artificial (...) pero se mantiene en muchas sociedades distintas..." (Blas & Pallier, 2017).

Históricamente, la otredad en las categorías de género se ha visto representada, desde el punto de vista del heteropatriarcado, como la mujer o como lo femenino. Por este motivo, teóricas feministas a lo largo de los años se han centrado en tratar de definir el concepto 'mujer', así como sus propias relaciones conceptuales en el ámbito heteropatriarcal en que se encaja. Filósofas como Simone de Beauvoir (1908-1986), Julia Kristeva (1941), Luce Irigaray (1930) o Monique Wittig (1935-2003), por ejemplo, trataron de definir, cada una a su modo, esta categoría de una manera más acorde con lo que ellas observaban en la realidad, alejándose de las definiciones, creadas desde puntos de vista masculinos, que antes habitaban en la categoría 'mujer'. Y después de ellas muchas mujeres más han tratado de continuar esta compleja tarea. Tras hacer un estudio de las diversas teorías de estas mujeres anteriormente mencionadas, Judith Butler afirmaba que "...hay muy poco acuerdo acerca de qué es, o debería ser, la categoría de las mujeres." (Butler, 2007, p. 46). Y es que tratar de definir de manera concreta categorías que, en realidad, son tan increíblemente amplias y ambiguas es una tarea no sólo complicada sino, quizá, en ocasiones contraproducente. En caso de intentarlo, la clave probablemente esté en observar la categoría 'mujer' no como una identidad común, sino como un significante estable. (Butler, 2007) Vemos por lo tanto, como los estudios de la otredad en cuestiones de género se han centrado en la mujer como contraposición al hombre y, aunque este ha sido un punto de inicio imprescindible y necesario, si observamos las categorías de género desde el punto de vista de la sociedad binaria centrada en el sistema sexo-género, la otredad pasa a ser todo aquello que quede en un estado intermedio del espectro o ajeno a él. Es decir, todas aquellas identidades que salen de las categorías cerradas de 'hombre' y 'mujer'.

Siguiendo esta premisa, en palabras de Paul B. Preciado:

La palabra 'género' es aquella en torno a la que han cristalizado todos los ataques en el discurso de los masculinistas y heterobinarios, a través de la demonización de la llamada 'teoría del género', que no existe como teoría unificada sino en las fantasías de quienes desconocen la heterogeneidad de los discursos y prácticas feministas, *queer*, *trans* y no binarias. (Preciado, 2022, p. 54).

Las categorías binarias de género se centran principalmente en la relación sexo-género, la cual se basa en la definición de identidades de género según los genitales del individuo. En una lectura algo más abierta, que en este caso incluiría la visión de lo *trans* siempre que mantenga su binarismo, se puede definir la performatividad como base de entendimiento del género. En este caso sería la expresión de género, en lugar de los genitales, la que definiría la identidad de género con la que nos identifican. Sin embargo, ambas concepciones se mantienen en un plano binario y generan visiones sesgadas de lo que son las identidades de género. "...tanto la posición masculina como la femenina se establecen por medio de leyes prohibitivas que crean géneros culturalmente inteligibles..." (Butler, 2007, p. 89). Si la diferenciación por géneros no se basa en los genitales -obviando aún así la existencia de la intersexualidad- no tendría sentido mantener una concepción binaria de los mismos, no obstante, la matriz heterosexual por la que se rige la sociedad general sigue ejerciendo un gran poder en la inteligibilidad de los propios géneros. Preciado en *Dysphoria mundi* (2022) anotaba que nos sustentamos en una economía libidinal masculinista, heterosexual y binaria, además de racialmente jerárquica (Preciado, 2022). Las bases del sistema tal como lo conocemos actualmente se centran en la producción como objetivo principal. Esto incluye también la propia reproducción humana, llegando incluso a basar la fundamentación de las categorías en la posibilidad de engendrar descendencia. Muestra de ello podría ser que en el psicoanálisis, por ejemplo, se estudiaran el tabú homosexual al mismo nivel que el tabú del incesto, ambos tipos de relaciones con supuestas imposibilidades para obtener una descendencia sana.

La matriz heterosexual se ha creado en torno al fundamento de la descendencia, haciéndonos ver las relaciones de pareja como un asunto completamente binario y sesgado por los estereotipos de género. Esto llega al punto en que, cuando se empiezan a aceptar las relaciones homosexuales como 'normales' se siguen observando desde el punto de vista de una relación heterosexual canónica, llegando en ocasiones a asumir que en la relación siempre tiene que haber un activo y un pasivo, una persona más débil y otra más fuerte, una más afeminada y otra menos... En estos casos no se admiten realmente las relaciones homosexuales, sino que se observan como relaciones heterosexuales con la peculiaridad de que ambas personas utilizan los mismos pronombres. Para que la matriz heterosexual funcione a tal nivel es necesario categorizar automáticamente a todos los individuos, de manera completamente binaria, en aptos o no aptos para ser una posible futura pareja. Es decir, en un origen, si la persona que observa es un hombre, automáticamente, todas las personas que sean reconocidas como hombre están descartadas, luego quedan como posibles todas aquellas que sean leídas como mujeres. Dentro de la categoría mujeres ya irá descartando según otros factores. Sin embargo, no por ello quedan las relaciones homosexuales fuera de estas categorizaciones, ya que debido a la fuerza previa de esta matriz, en muchas ocasiones, se siguen los mismos procesos únicamente cambiando la categoría a elegir.

"La estética dominante naturaliza el complejo acto de percibir, de tal modo que la especificidad con la que las formas se ofrecen a los sentidos en la sociedad (...) nos parecen simplemente el estado 'natural' de la 'realidad'." (Preciado, 2022, pp. 49 - 50). Se ha naturalizado tanto la diferenciación en función de la procreación que, aun cuando esta ya no es un objetivo principal, se mantiene la distinción binaria que lo

origina. Entonces ¿qué sentido tiene realmente mantenerla? Si ya hemos derribado las barreras de la relación sexo-género y las relaciones interpersonales no se basan únicamente en la obtención de descendencia ¿qué motivos quedan para mantener un binarismo estricto en los géneros aun cuando se ha mostrado a lo largo de la historia que no todos los individuos encajan en ellos? Tal como afirmaba también Preciado tras una larga y poética retahíla de atributos binarios “Los conceptos con los que hasta ahora fabricábamos el mundo se han puesto en movimiento.” (Preciado, 2022, p. 94). Y deben hacerlo si se pretende que exista una evolución social encaminada a una igualdad real entre individuos.

En un mundo donde la globalización es una realidad que alcanza la mayor parte de la población mundial, es imprescindible aprender a apreciar las diferencias, así como comprenderlas y admirarlas. Un mundo unificado no puede sobrevivir manteniendo unos ideales hegemónicos normativos. En una realidad vivencial en la que tu entorno ya no engloba tu ciudad, sino todo el mundo; cuando el todo reconocible se extiende de manera internacional e intercontinental, ser conscientes de la interracialidad, interculturalidad, diversidad de géneros, etcétera se convierte en un elemento esencial para la construcción de una sociedad más ajustada a las necesidades socioculturales actuales. Tal como afirma Berná la articulación de la lucha en torno a un sujeto único, a una identidad global es en gran medida problemática si pensamos en el mundo actual, un mundo postcolonial en el que encontramos diferentes formas de estar en el mundo (Berná, 2013). Una sociedad que ha dejado atrás el colonialismo y la hegemonía de sistemas y discursos totalitaristas. Y para ello es necesario reformular los discursos desde un punto de vista más realista y menos binario. “No será posible sobrevivir sin contar nuestra propia historia de otro modo. Sin soñar de otro modo.” (Preciado, 2022, p. 63).

#### AUTORRETRATO COMO EJERCICIO DE AUTODEFINICIÓN

Cuando nos referimos al estudio de la identidad y la otredad, a la autodefinición en el arte, probablemente uno de los conceptos que resulta imprescindible estudiar es el autorretrato. En palabras de Escotado (1972), “...el autorretrato es un medio propicio para la autorreflexión y para ensayar nuevas formas de construcción de la propia identidad...” (Escotado, 2005, p. 37). Asimismo, cuando se utiliza como símbolo de una colectividad, no sólo se mantiene como la muestra de una construcción individual, sino que puede albergar la capacidad de analizar una realidad colectiva.

El autorretrato adquiere la característica de unificar al sujeto retratado y al autor de la imagen en un mismo individuo, aportando generalmente un nivel de identificación, de subjetividad, “...el sujeto se reconoce como autor material de la fotografía y como objeto representado.” (Ardévol y Gómez-Cruz, 2012, p. 187). -Sea en este caso fotografía o cualquier otra técnica artística.- En estos casos, el artista realiza un ejercicio de autoidentificación con la propia obra que efectúa. Para ello, necesariamente tiene que profundizar en algún aspecto de su propia identidad, ya sean sus rasgos fisiológicos o sus características psicológicas o de personalidad. Dejemos, en este caso, a un lado los retratos subjetivos o psicológicos en los que se utilizan elementos externos al cuerpo para la realización de autorretratos conceptuales. En su lugar, nos centraremos en los autorretratos que utilizan la corporalidad como base de su propia identificación.

En estos casos, podemos observar cómo, tal como anotan Ardévol y Gómez-Cruz, el cuerpo actúa como mediador entre la persona representada y su imagen de sí misma. (Ardévol y Gómez-Cruz, 2012). Esto sucede gracias al carácter referencial que se establece entre el cuerpo y la identidad. El cuerpo, al ser, por así decirlo, el elemento visible de cada individuo, se establece necesariamente como la imagen mental que representa a la persona, tanto por parte de los individuos que le rodean como en su propio imaginario. Si bien en ocasiones existen faltas de concordancia entre la imagen mental y la apariencia exterior de uno mismo, como puede llegar a ocurrir por ejemplo con la disforia, la relación entre cuerpo e identidad se establece como un suceso consolidado. No obstante, como aclaran Ardévol y Gómez-Cruz, la manera de sentir y entender el cuerpo, la persona y la identidad personal está cultural e históricamente situada, es decir, no se establecen como conceptos estáticos e invariables, sino que se encuentran sometidos a una variabilidad interpretativa (Ardévol y Gómez-Cruz, 2012). Asimismo, la manera en la que podemos mostrar nuestro cuerpo, o lo que podemos o no hacer con él, está también socialmente establecido y varía según el entorno sociocultural en que se establezca cada individuo.

Al estar tan relacionada la imagen del cuerpo con la idea de identidad, la realización de un autorretrato se convierte en un ejercicio en el que se performa la propia identidad. La técnica utilizada, la manera en la que se hace el autorretrato, los códigos utilizados, todos son rasgos que, de una forma u otra, versan sobre la identidad representada, pudiendo mostrar una visión propia que quizá no podría expresarse de otra manera. Se convierte, entonces, en un ejercicio de autodefinición, la versión visible de la introspección del artista en su propia identidad. Aun así, esta definición de la identidad propia puede utilizarse para mostrar, como se mencionó al principio, una realidad colectiva. El estudio de lo colectivo desde un punto de vista individual es un elemento que se ha reiterado en el arte contemporáneo, probablemente debido a su capacidad de mostrar visiones subjetivas de los hechos, que pueden enlazar a su vez con la concepción que pueda albergar el espectador al respecto. Esta relación directa del artista con la obra suele generar un notable potencial sentimental, facilitando la identificación del espectador con el discurso a tratar. Un ejemplo, que se desliga del autorretrato pero que muestra este suceso de manera muy clara, es la performance *Carrying* (1992) de Pepe Espaliú, donde el artista presta su propio cuerpo para la realización de la obra, convirtiéndose a sí mismo en un símbolo de todo aquel que conviva con el VIH.

Todas estas consideraciones sobre las cualidades del autorretrato se tuvieron en cuenta y quedan latentes en la realización de la obra *Plasticidades: Rompiendo lo binario* (2023) [Aportación 3]. En este caso, el proyecto establece conexiones con artistas que trabajan el autorretrato desde la fotografía de una manera creativa y rupturista. Ejemplos de ello pueden ser Claude Cahun o Francesca Woodman (1958-1981), quienes desarrollaron maneras no normativas de estudiar mediante la fotografía su propia identidad.

En el caso de la tercera aportación de este trabajo, el autorretrato cumple una doble funcionalidad, la de realizar una introspección sobre mi propia identidad y la de convertir el cuerpo propio en un símbolo colectivo de cualquier identidad que escape mínimamente de las categorías identitarias hegemónicas. En este sentido, para que la segunda función cumpla realmente su objetivo, la obra debe quedar expuesta

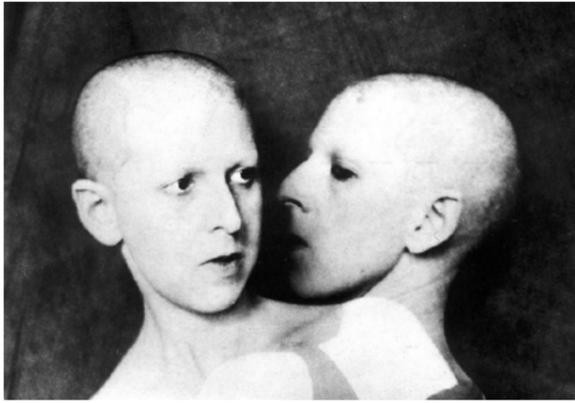


Fig. 1: Cahun, C. (1929). *Que me veux-tu?*. [Fotografía analógica].



Fig. 2: Woodman, F. (1975-1976). *House #3*. [Fotografía].



Fig. 3: Almeida, H. (1975). *Pintura habitada*. [Fotografía y pintura]. Colección Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto. Fotografía realizada por Filipe Braga.

al público. Esta exhibición se ha realizado tanto en redes sociales como en salas de exposiciones. “La práctica del autorretrato como forma de experimentación y de empoderamiento adquiere su máximo sentido cuando éste es expuesto a la mirada pública.” (Ardévol y Gómez-Cruz, 2012, p. 192). El cuerpo desnudo se muestra para desgranar de forma sincera la identidad reflejada, el espectador completa el discurso al verse o no reflejado en él. Tanto la identificación como la no identificación con el mismo generan diálogos sobre la variedad de realidades posibles. La privacidad expuesta en ambos sentidos genera que el desnudo resulte tan visual como metafórico.

Esta muestra de la intimidad y este acto de performar la identidad a través de la reconfiguración de la imagen corporal aportan a la propia fotografía un carácter performativo. Tal como comenta Paul Frosh (1965) “...la fotografía es una ‘performance de representación’, en la que ambos, el acto y el producto material del hecho, la imagen fotográfica, generan múltiples e interrelacionados significados.”<sup>2</sup> (Frosh, 2001, p. 43). De esta manera se podría afirmar que el autorretrato fotográfico adquiere un nivel añadido de performatividad que, quizás, con otras técnicas representativas tendría menos protagonismo. Una artista que denota performatividad en todas sus imágenes es Helena Almeida. Consciente de este suceso utiliza la performance, la pintura y la fotografía para crear configuraciones con su propio cuerpo, convirtiéndose este en el sujeto de la acción y, por tanto, el símbolo de representación.

Al igual que existen multitud de identidades diferentes podemos encontrar una gran variedad de autorretratos diversos, tanto en el plano formal como en el plano conceptual. La posibilidad de observar las percepciones individuales que tienen los múltiples autores

2. “...photography is a ‘performance of representation’, in which both the act and the material product of the act, the photographic image, generate multiple and inter-related meanings.” Traducido por la autora.

de sí mismos nos permite contemplar de manera directa esa gran variedad de identidades que representan. Asimismo, un estudio de la práctica del autorretrato a lo largo de la historia del arte podría servir como reflejo de la evolución existente en la percepción de las identidades propias. Como nos muestra Hans Belting (1935-2023) en su libro *Faces: Una historia del rostro* (2021), a propósito del autorretrato de Dure-ro, en un autorretrato pueden transferirse cuestiones trascendentes en función de los arquetipos dominantes en cada época. En el caso de Durero, Belting encuentra en su autorretrato del año 1500 conservado en la Alte Pinakothek de Munich referencias a las representaciones de la ‘Santa Faz’ que se realizaban en la época (Belting, 2021), confirmando que el autorretrato concilia la representación personal con la representación de los ideales identitarios de cada época.

# EL LENGUAJE COMO CREADOR Y LIMITADOR DE CONCEPTOS

## EL PROBLEMA DE LOS LÍMITES DEL LENGUAJE PARA LAS DEFINICIONES DE GÉNERO

En la primera mitad del siglo XX Wittgenstein (1899-1951) escribía que los límites del lenguaje significaban los límites de su mundo (Wittgenstein, 1999), lo cual pone en valor la capacidad que poseen las palabras para construir socialmente ideas en conjunto. En la construcción del lenguaje los conceptos se asocian a términos concretos de nuestro vocabulario y, gracias a ellos, somos capaces de comunicarnos de manera eficaz. Cada vocablo utilizado adquiere sus propios matices, que nos permiten concretar con mayor precisión el sentido de lo que se pretende expresar. De hecho, sucede que en cada idioma estos matices varían, aportando a las personas bilingües o multilingües una noción más amplia de determinados conceptos. La problemática está en que esos mismos conceptos que tanto convienen para comunicarse, en ocasiones acaban restringiendo nuestra propia capacidad de entendimiento. Algunos términos están históricamente asociados a ideas que no tienen por qué representar el concepto al que realmente queremos referirnos y, a su vez, existen realidades que, por diversos motivos, acaban exentas de término concreto. Tal como apuntaba Gergen “Los términos de que disponemos para hacer asequible nuestra personalidad (...) imponen límites a nuestras actuaciones.” (Gergen, 1997, p. 24).

Este problema se potencia cuando sucede con las cuestiones identitarias ya que, aunque quizá no de manera intencionada, en muchas ocasiones se acaban limitando las nociones sobre nuestra propia identidad. Las categorías identitarias se asocian a palabras concretas, las cuales ocultan en sí mismas una infinidad de realidades posibles. Términos como ‘mujer’ u ‘hombre’ engloban una variedad ingente de posibilidades identitarias, sin embargo, debido a su recorrido histórico y a los cánones que imperan en el imaginario colectivo, al escuchar estas palabras se suele recurrir a una imagen mental de mujer u hombre estereotípicos. Estos sucesos se estudian en la obra *Autodeterminaciones* (2023) [Aportación 2]. En un proceso casi performativo previo a la estampación de las imágenes se recurrió a la búsqueda de individuos voluntarios para realizar un ejercicio de autodeterminación de género. En él debían expresar su identidad de género de manera tanto escrita como gráfica, de forma que se pudiesen poner en contraposición ambos lenguajes con el fin de adquirir una idea más concreta y completa de la identidad real de cada persona. En la muestra realizada con veintiún individuos destacó la variedad de combinaciones entre expresión gráfica y expresión escrita, siendo en este caso los identificados como hombre/masculino los que sostenían la categoría más gráficamente variable. Este resultado corrobora la hipótesis inicial que sostiene que el binarismo de género, en realidad, se sostiene más por el vocabulario que poseemos que por el hecho de que realmente las identidades se segmenten en dos categorías diferenciadas.

Esto es potenciado por la manera en que está construido el lenguaje en su totalidad, ya que al menos en español, buena parte del lenguaje se divide en dos géneros gramaticales, los cuales obligan frecuentemente a diferenciar entre masculino y femenino, sin

dar opción a una manera alternativa de expresar géneros ajenos a estos dos. Es cierto que, si poseemos vocabulario suficiente, en más de una ocasión podemos manejar el lenguaje buscando aquellas palabras que estén exentas de género gramatical, sin embargo, esto ocasionalmente no es posible o genera oraciones excesivamente largas que contradicen la intencionalidad de economía del lenguaje. Por motivos como este es que se intenta promover la instauración de un lenguaje inclusivo, reconfigurar las normas de género vigentes y crear nuevos términos que resulten más acordes a las realidades que queremos expresar. Como mencionaba Gergen, los lenguajes del yo son muy maleables y a medida que varían cambia a su vez la vida social (Gergen, 1997).

La principal réplica que se genera cuando se trata de flexibilizar el lenguaje es que se hace de un modo que no está acogido por la Real Academia Española de la lengua, sin embargo, se olvida que no es el diccionario el que crea la lengua, sino sus propios hablantes, y la función del diccionario es, en definitiva, recoger el uso que se le da en su práctica habitual. El uso de las palabras está en constante evolución, las lenguas son un elemento vivo que cambia con las personas que la utilizan. Limitar la evolución del lenguaje es limitar la evolución de la propia sociedad. “La posibilidad de postular la hipótesis revolución depende de nuestra capacidad colectiva de inventar una nueva gramática, un nuevo lenguaje para entender la mutación social, la transformación de la sensibilidad y la conciencia que está teniendo lugar.” (Preciado, 2022, p. 56).

Esta revolución lingüística, aunque en su uso generalizado pueda quedar aún algo oculta, ya está en proceso. En los círculos sociales *queer* -grupos de personas disidentes del género, no binarias, desertoras de la matriz cisheterosexual- es frecuente el uso de un tercer pronombre, conocido en español como ‘elle’. De hecho, la Real Academia Española llegó a incluir en 2020 este pronombre en su observatorio de palabras, el cual se centra en estudiar términos que no incluye en el diccionario pero que empiezan a estar en uso, lo aconsejen o no. Sin embargo, la aparición de este término se mantuvo por un rango muy corto de tiempo debido, según la Real Academia Española, a la confusión que generó. Además de la inclusión de este pronombre como opción válida, se popularizan actos como preguntar los pronombres que utiliza una persona a la que acabas de conocer, de manera que se evite asumir identidades en base a la expresión de género. A esto se le suma, a su vez, la creación de términos nuevos conforme van siendo necesarios, no obstante, cabe recalcar que en este ámbito nuestro idioma está todavía algo atrasado. En idiomas como el inglés se ha propiciado mucho más esta evolución lingüística, teniendo actualmente un vocabulario más amplio en torno a este tema. Esto genera que las generaciones bilingües no binarias tengan que recurrir frecuentemente a términos anglosajones, en ocasiones no porque los prefieran a los términos españoles, sino porque no existe aún una traducción afianzada de los mismos.

Es cuestión de tiempo que todas estas prácticas y evoluciones lingüísticas calen en el uso generalizado de la lengua porque, al fin y al cabo, el proceso ya se ha iniciado. Cuando el lenguaje evolucione a una versión más inclusiva y menos binaria del mismo será indicio de que la sociedad ha cambiado, a su vez, en este mismo sentido. “Un nuevo tiempo comienza cuando el lenguaje, que es un ser vivo, se reproduce alumbrando palabras que antes no habíamos oído ni pronunciado nunca.” (Preciado, 2022, p. 100).

## SESGOS DE GÉNERO EN LAS IAS

Debido a la problemática que puede presentar el lenguaje, sumado a los propios sesgos sociales ya instaurados, sistemas que están actualmente en desarrollo y que se nos presentan como el futuro más probable, pueden presentar muchos defectos a la hora de aplicar las enseñanzas que se le aplican a la vida humana real. Nos referimos concretamente a las Inteligencias Artificiales (IAs).

Tal como define Lucía Ortiz, investigadora de la Universidad Autónoma de Madrid “La IA engloba un conjunto diverso de aplicaciones tecnológicas que funcionan a través de algoritmos inteligentes, pero cada una de ellas puede tener una funcionalidad distinta” (Ortiz, 2023, p. 5) Hay que aclarar con esto que el término IA (Inteligencia Artificial) no representa un solo elemento o una sola manera de funcionar. En su lugar, es un concepto que engloba todo tipo de sistemas con objetivos diferentes, los cuales comparten un único elemento común, la capacidad de aprendizaje. Estos sistemas, en lugar de depender únicamente de su programación inicial disponen de una autonomía que les permite aprender de la experiencia o, más concretamente, de los datos que se les aportan.

Podría decirse que las partes de un sistema de inteligencia artificial se dividen en tres elementos: datos, algoritmos y hardware. Los datos representan la información con la que es alimentado el sistema, los contenidos a partir de los cuales aprende. El algoritmo es la propia programación que lo compone, a partir del *machine learning* utiliza los datos para aprender de ellos. El hardware, por último, es el soporte físico donde se utiliza, el cual puede ser desde una televisión hasta un teléfono móvil o un robot. (Ortiz, 2023). Todos estos elementos pueden presentar problemas en relación a los sesgos sociales y de género, pero cada uno proporcionará una problemática diferente con distintos tipos de soluciones aplicables.

Esta tipología de sistemas puede entrar en funcionamiento gracias al proceso de digitalización que ha surgido en los últimos años a través de internet y son, precisamente, los datos aportados los que pueden presentar la mayor problemática a un nivel práctico en el desarrollo de una inteligencia artificial. Los datos de los que se dispone, igual que la propia sociedad que los publica, presentan generalmente sesgos sociales, incluyendo en sí mismos ideas sobre los propios roles de género o jerarquías raciales, por ejemplo. La introducción de datos sesgados en el entrenamiento de la inteligencia artificial produce que, desde un inicio, identifique patrones y asocie factores a elementos que no son realmente relacionables. Mostrando un caso práctico, como ocurrió en la empresa Amazon en 2014, si a un sistema de inteligencia artificial que selecciona currículums se le introducen como únicos datos de referencia los trabajadores que ha contratado esa empresa en los últimos años, el sistema mantendrá los mismos sesgos que compartían los seleccionadores de ese tiempo. En este caso llegó al punto en que el sistema entendió que factores como el género o la raza eran equiparables a factores de experiencia o estudios, dando prioridad, por ejemplo, a los hombres sobre las mujeres aunque tuviesen la misma cualificación. Esto muestra que, aunque no se le introduzcan expresamente factores raciales o de género, al aprender el propio sistema de los datos mostrados, acaba reconociendo los propios sesgos en ellos existentes. Por este motivo, la selección de los datos aportados es esencial. La solución a este problema es no utilizar los datos de origen tal como los aporta la sociedad hege-

mónica, sino realizar una selección de los mismos para aportar en igual medida ejemplos de todo tipo, sobre todo si se trata de datos referidos a tipologías de personas. En ocasiones ocurre que, aun habiendo realizado una criba previa de los datos para que sean realmente representativos, los algoritmos encuentran factores creadores de sesgos que se habían pasado por alto en el análisis previo. En estos casos, aun habiendo analizado los datos, el algoritmo puede crear sesgos sociales no deseados. Ante esta coyuntura, la principal solución es advertir al propio sistema que en caso de encontrar diferencias de género, por ejemplo, sean ignoradas deliberadamente.

La última tipología de problemática es la que presentan en muchas ocasiones los *hardwares*, es decir, el aspecto físico o, en su defecto, la voz o el nombre con que se asocia al sistema. Estos suelen ser principalmente sesgos de género que reiteran roles y estereotipos. Si bien hay muchos tipos de inteligencia artificial en los que esto no ocurre, los sistemas de asistentes artificiales son generalmente los protagonistas de esta polémica. Asistentes de voz como Siri o Alexa se muestran claramente como mujeres serviciales, con voz y nombres femeninos. En su aspecto físico, es asociado sobre todo en robots. En este caso la solución es tan simple como no aportar género alguno a un sistema que ya de entrada no lo tiene, pero, tal como afirma Mendoza “Es de esperar que los algoritmos que se desarrollen reflejen el pensar de sus autores, pues muchas veces están basados en su subjetividad y, por lo tanto, no abarcan ni representan a toda la población que deberían.” (Mendoza, 2020, p.132).

Las inteligencias artificiales se utilizan cada vez más en un sinnúmero de asuntos diferentes y, en el tiempo en que estamos, exigir que sean justas e imparciales es imprescindible. Ortiz afirma que un mal uso de las mismas, si no cumplen una serie de estándares éticos, si no están sometidas a estrictas medidas de supervisión y control, puede hacer que incurran fácilmente en prácticas discriminatorias. (Ortiz, 2023)

Uno de los usos donde más se acusan este tipo de características es el reconocimiento facial. Según el entrenamiento que haya tenido la inteligencia artificial hay casos en los que el sistema, por ejemplo, diferencia mejor entre personas blancas que entre personas negras, o casos en que reconoce a una misma persona como personas diferentes si ha utilizado expresiones de género diferentes. En casos como el desarrollo de filtros faciales ocurre, incluso, que se entrena al propio sistema para diferenciar entre hombre y mujer, manteniéndolo siempre en categorías binarias basadas en estereotipos estéticos. En estos casos llega a darse la posibilidad de que no reconozca a una persona con cierta androginia o que la reconozca cada vez de una manera diferente, o incluso, que interprete a la misma persona de formas distintas según aspectos como la longitud del pelo. Este tipo de asuntos se estudian en la obra *Transicionando la existencia* (2023) [Aportación 1]. En ella se contraponen un sistema generador de rostros inexistentes que, en el momento de su realización, no contenía ningún tipo de distinción de géneros en su código, con un sistema que reconoce y categoriza rostros asignándoles un género binario. Así, los rostros andróginos que, al no pertenecer a nadie no tienen realmente género alguno, son clasificados obligatoriamente en una categoría binaria y transformados de diversas maneras a la contraria, generando al final una serie de rostros tan similares como diferentes, a los que se les asocian géneros que realmente no tienen en origen.

Estas manifestaciones de sesgos binarios dominantes en sistemas tan novedosos como los de Inteligencia Artificial, demuestran la dificultad de desterrar los prejuicios instaurados en nuestra cultura durante siglos. De la misma manera que se debería poder 'educar' a estos sistemas para que no aplicasen sesgos de género, cabe pensar que nos encontramos ante un momento en que la propia sociedad tiene que superar un proceso de reeducación en la misma dirección si pretende convertirse en una sociedad más inclusiva y más abierta a la diversidad de género. Las obras que se presentan en este trabajo pretenden contribuir de manera activa a reflexionar sobre esta cuestión y a visibilizar opciones para construir nuevos códigos sociales en torno a este tema.

#### ARQUEOLOGÍA *QUEER*, DISCURSOS HISTÓRICOS DE LEGITIMACIÓN DE LA NORMATIVIDAD ACTUAL

Antes de adentrarnos en el estudio de artistas concretos, y para comprender un poco mejor el discurso de los orígenes en que se sustentan algunas de las nociones ya mencionadas, es necesario definir algunos conceptos relacionados con la idea general que se tiene del pasado, desmentir la concepción de sociedades antiguas como predecesoras exactas de la actual y considerar la influencia de los ideales actuales en estos discursos pretéritos. En primer lugar, cabe destacar que el propio sistema educativo se basa en la estructura de poder vigente. Los hechos, tal como comenta Gergen, son aprendidos por los estudiantes según los entienden quienes sostienen el poder en el sistema y este mismo suceso propicia que quienes lo controlan mantengan su posición de poder. (Gergen, 1997). Un suceso en cierto modo similar ocurre con la arqueología y, por tanto, con la comprensión del pasado.

Tal como describe Sandra Montón (1965), en la década de 1970, con la llegada de la segunda ola del feminismo al ámbito académico, quedaron expuestos los sesgos sexistas que afectaban a la práctica de la arqueología, mostrando que tanto el ejercicio de la profesión como la interpretación del pasado estaban imbuidos en un carácter androcéntrico. Posteriormente, durante la década de 1990 algunas arqueólogas incorporaron inquietudes de la tercera ola del feminismo al oficio de la arqueología. Con ello se cuestionaron asuntos como la relación entre sexo y género, la cual se había dado por hecho en los estudios arqueológicos previos. (Montón, 2014). De esta manera, se crearon nuevos conceptos en la arqueología, generando las llamadas arqueología *queer*, arqueología feminista y arqueología de género.

Si bien existen diferencias entre estos tipos de procedimientos, el objetivo general era tratar de no centrarse en el modelo identitario y social actual para crear los discursos sobre el pasado, sino procurar observar los datos arqueológicos de una manera lo más objetiva posible. El problema era que, hasta ese momento, en yacimientos con restos humanos, por ejemplo, sólo se observaban las estructuras óseas como hecho legitimador y, a partir de estos datos se asumía que la persona que allí se encontraba había vivido una vida identificada con los ideales hegemónicos de la actualidad, obviando toda posibilidad disidente o alternativas culturales. Este hecho se daba de manera destacable en el discurso de la prehistoria, probablemente por carecer de aportes escritos que contradijesen de algún modo el relato instaurado. En relación con esto Esther Ferrer (1937) introducía en una de sus performances la pregunta “¿Quién

pintó, en su opinión, las pinturas de Lascaux o Altamira, las mujeres o los hombres?” (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016), estableciendo posteriormente una discusión al respecto con los espectadores que se encontraban en el museo. Y es que, realmente, existe una idea sesgada sobre las organizaciones sociales en la prehistoria, cuando en las pinturas rupestres, único elemento narrativo superviviente de esta época, ni siquiera se hace visible una distinción por géneros en las representaciones humanas.

Antonio Higuero sostiene que los medios de comunicación juegan un papel importante en este sistema de legitimación de los discursos cisheterocentristas. En este sentido comenta como, cuando el patrón encontrado en los enterramientos múltiples corresponde a una familia nuclear heterosexual, la prensa hace mucho más énfasis que cuando corresponde a cualquier otra posibilidad. Menciona concretamente el caso de un yacimiento neolítico en Francia, donde se enfatizó el descubrimiento de la tumba noventa y nueve por estar formada por un hombre y una mujer adultos y dos niños, interpretada como la familia nuclear clásica. Sin embargo, se ignoraron tumbas pertenecientes al mismo yacimiento que podrían corresponder a otro tipo de familias.

Nada se dijo de las tumbas 98 y 90 en la que se encontraron una mujer y tres niños no relacionados genéticamente y una mujer adulta y un infantil respectivamente, y que podría interpretarse como madres adoptivas, o “padre soltero” con dos niños de la tumba 98. (Higuero, 2015, p. 53)

Casos en cierto modo similares se dieron, por ejemplo, en Italia y en Egipto. Cerca de la ciudad de Módena, en 2009, se encontró un yacimiento con dos esqueletos abrazados, de los cuales no fue posible reconocer ninguna característica sexual debido al mal estado en que se encontraban los huesos. Automáticamente, la prensa les impuso el sobrenombre de ‘Los amantes de Módena’ y se interpretó como una historia de amor. Diez años después, en 2019, los avances científicos permitieron identificar que ambos eran varones. En ese momento, al comunicar la nueva noticia, el discurso mediático admitió que no se conocía la relación que unía a estas personas realmente. Por mencionar otro ejemplo, en Egipto, en 1964, se encontraron las momias de Nianjnum y Jnumhotep, ambos identificados como sirvientes del faraón Nyusera. En los relieves hallados en su tumba se reflejaba a ambos juntos de una manera íntima, representados de maneras similares a las que se solía representar a las parejas casadas, sin embargo, se les interpretó como familiares consanguíneos (padre e hijo o hermanos). No fue hasta 1993 que se propuso por primera vez que ambos podrían haber sido amantes.

A toda esta variedad de muestras de la imposición del pensamiento heterosexual monógamo sobre los hechos encontrados se suma la imposibilidad de reconocer cuerpos intersexuales mediante el estudio únicamente de los huesos, ya que los tejidos blandos, lugar donde se muestran estas características, rara vez se conservan (Higuero, 2015). Esto genera que los cuerpos se reconozcan como hombre, mujer o no reconocido, eliminando todo el espectro de opciones intersexuales, lo cual se contradice con las representaciones de hermafroditas encontrados, por ejemplo, en la Antigua Grecia.

Al alterar los discursos históricos de esta forma, se eliminan de manera tajante las realidades socioculturales del pasado, manteniendo la arqueología, no como estudio histórico, sino como elemento legitimador de los discursos actuales. Tal como afirmaba Butler "...el relato de los orígenes es una estrategia dentro de una narración que, al explicar una única historia autorizada sobre un pasado que ya no se puede recuperar, hace surgir la constitución de la ley como una inevitabilidad histórica." (Butler, 2007, p. 102). De esta manera, la construcción del relato del pasado acaba influyendo decisivamente en el lenguaje y en la construcción de posibles identidades en el presente, desvelando la que acaba siendo, según Almudena Hernando (1959), su principal función: construir un discurso de legitimación de nuestra sociedad. (Hernando, 2007).

## ARTE QUEER EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

### LENGUAJES PLÁSTICOS NO NORMATIVOS EN DISCURSOS DISIDENTES

Al igual que ocurre con el lenguaje verbal o escrito, el lenguaje plástico posee también sus propias características y, con el paso del tiempo, ha ido desarrollando también sus propias normatividades. Si bien es cierto que se trata de un medio de comunicación que ha permitido con mayor facilidad la interdisciplinariedad y la experimentación, aún continúan destacando ciertas maneras de hacer que resultan más normativas que otras, no por un anclaje a una estética arcaica, sino por compartir claves con lo académicamente establecido, aunque pueda plantear una variación formal. Después de que McLuhan (1911-1980) en su libro *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) enunciara la conocida frase de 'El medio es el mensaje' no podemos obviar que ciertos medios, también los artísticos, han estado más ligados a los comportamientos, los discursos y las obras disidentes. Cabe señalar que, la hipótesis que voy a plantear en este apartado es más una apreciación personal que un hecho consolidado y validado por el mundo académico. En base a la observación de diversos artistas enlazados con la disidencia sexual o de género, trataré de exponer mi teoría sobre las necesidades procesuales que conlleva abordar este tipo de temáticas.

Frecuentemente coincide que, artistas que abordan temáticas relacionadas con la disidencia, que tratan de alejarse de los ideales hegemónicos sociales, recurren a su vez a prácticas artísticas que disiden de alguna manera de lo plásticamente instaurado. Esto se puede deber a las costumbres adquiridas que ya poseen estos individuos; al hábito de plantear posibilidades diferentes o a la costumbre de no plantearse si sus actos coinciden o no con la 'normalidad'. Asimismo, en muchas ocasiones se vuelve necesario que el propio lenguaje plástico que conforma la obra esté exento de normatividad, que no sea solo el discurso de lo que se muestra, sino que la propia manera de crear la obra esté también relacionada con lo que se quiere expresar. Algunos artistas consideran que los lenguajes convencionales ya están inmersos en el sistema de restricciones, en las instituciones que tantas veces han rechazado la disidencia o, al menos, sienten la necesidad de alejarse de ello. Utilizar los procesos tal como fueron aceptados por las instituciones académicas sin aportarle ninguna variación de significado acaba generando, en ocasiones, una falta de concordancia entre discurso y proceso.

Cuando el tema a tratar se relaciona con las disidencias de género y sexualidad, con afirmaciones identitarias que cuestionan la matriz cisheterosexual, interviene un factor personal que resulta esencial. La integración del propio artista, su identidad, sus vivencias, en su obra requiere de un sentido de identificación con la propia creación y de una necesidad de conexión con lo vivido y lo creado. De ahí que los lenguajes artísticos que favorecen la presencia real del cuerpo del artista, aporten una dimensión específica al mensaje que se pretende transmitir. El propio artista se convierte de esta manera en una muestra individual de su vivencia política colectiva. Quizá por este motivo, disciplinas como la performance, el autorretrato o la fotografía aparecen de manera relativamente frecuente en este tipo de creaciones artísticas. Muestra de ello son, por ejemplo, las artistas Cabello/Carceller, que con obras como *Bollos* (1996)



Fig. 4: Ray, M. (1921). *Rose Sélavy*. [Fotografía].



Fig. 5: Makos, C. (1981). *Andy Warhol (Lady Warhol)*. [Fotografía]. 52x40 cm.

[Figura 21] o *Lost in transition\_ Un poema performativo* (2016) [Figura 24] -que se estudiarán más a fondo en el siguiente apartado- plantean métodos creativos de producción artística que se vinculan de manera directa con el mensaje que representan, no importando sólo el resultado final, sino también el proceso de creación en sí mismo.

Observando referentes anteriores, podríamos considerar también que personajes como Rose Sélavy o Lady Warhol, son muestras de este suceso. En estos casos, podemos relacionarlo, más concretamente, con la propia performance de la identidad como método de creación. La búsqueda de la feminidad propia por parte de individuos considerados masculinos refleja una indagación en la propia identidad y transformarla en sí misma en un acto artístico se convierte en una ruptura con lo académica y socialmente establecido. Por otra parte, encontramos también, en este mismo sentido, artistas como Del LaGrace Volcano (1957) o Leigh Bowery (1961-1994). Estos dos exponentes no se limitan ya al uso de un alter ego, sino que extienden su creación a un plano más amplio. Del LaGrace Volcano es una persona abiertamente intersexual, hecho que utiliza para mostrar las propias mutaciones del cuerpo y del género a través de su propia corporalidad. Se dedica principalmente a la fotografía y se autodefine como 'terrorista del género a tiempo parcial'. Sus creaciones, y sobre todo, obras como *Inter\* me* (s.f.) reflejan no solo una intención rupturista de los conceptos de género, sino un método de creación fotográfica centrado en la búsqueda y muestra de su identidad sin pretensión de asemejarse a los cánones que podrían imponerse en la imagen fotográfica. Leigh Bowery, por otro lado, vincula su creación al diseño de moda y a la performatividad de su propia expresión corporal. Integrándose en la cultura underground huyó de las representaciones de género, aportando una visión andrógina y estridente que resulta incatalogable.

Siguiendo esta línea de creación artística, y si expandimos los límites del arte para incluir el mundo del espectáculo, podemos llegar a la conclusión de que existen, incluso, lenguajes de creación artística puramente *queer*. Con esto nos referimos concretamente a las prácticas del *drag* y del travestismo. Este género artístico, si bien en la actualidad se expande a multitud de estéticas posibles, toma siempre como base la relación entre masculinidad y feminidad, así como las características de la expresión de género.

Si bien los ejemplos aquí mostrados se relacionan con la fotografía y la performance, no quiero señalar que estas sean las únicas prácticas artísticas en las que se refleje este distanciamiento de lo académico. Estos ejemplos se han seleccionado por permitir una visión clara del discurso a tratar, pero cabe señalar que cualquier práctica artística es susceptible de sufrir una modificación con respecto a sus metodologías normativas. Actualmente, con el transcurso histórico que han tenido tanto el arte como la reivindicación de las disidencias y las evoluciones que han sucedido en ambos sentidos, no podemos contradecir la normatividad utilizando lenguajes normativos. Para una reinvencción discursiva de las realidades no normativas en el arte es necesario desarrollar métodos de representación que rompan con esa normatividad y se adecúen realmente a las realidades sociales que representan. Dejemos a un lado los lenguajes impuestos y creemos en el arte, ya que este lenguaje sí nos lo permite, nuevas formas de expresión creadas desde un punto de vista *queer*, disidente y sincero.



Fig. 6: Del LaGrace Volcano (s.f.). *Inter\* me*. [Fotografía].



Fig. 7: Garner, K. (1986). *Leigh Bowery, Drip Head*. [Fotografía]. [Fotografía].

## BREVE CRONOLOGÍA DEL ARTE QUEER EN ESPAÑA

En este apartado se hará un breve recorrido por algunos de los artistas más destacados en la elaboración de obra basada en la ruptura de la matriz cisheterosexual, lo que podemos llamar 'arte *queer*'. Cabe destacar que en el ámbito académico ha habido diversas discusiones sobre si el uso de la palabra '*queer*' es adecuado o no en el contexto español, sin embargo, dejando a un lado los orígenes de la terminología, en este texto utilizaremos este anglicismo como definición de todo aquello referente a la Otridad en temáticas de género y sexualidad. *Queer* como aquello que transgrede las barreras de la matriz cisheterosexual. Es importante señalar que esta es solo una selección de artistas y obras, escogidos para mostrar un recorrido histórico, en ningún caso pretende mostrar la totalidad de artistas ni de prácticas artísticas transcurridas en España en relación a este tema.

Cuando se hace una cronología *queer* se suele mencionar que la lucha por los derechos del colectivo LGTB comenzó en Estados Unidos en 1969, con la revuelta de Stonewall y que, sumado a la mala gestión del SIDA, se desencadenaron los movimientos de liberación homosexual. Sin embargo, el panorama sociopolítico en España en aquella época era muy diferente. Desde 1939 hasta 1975 España estuvo bajo el mando de la dictadura franquista, la cual ralentizó en muchos sentidos la llegada de las innovaciones exteriores al territorio español. Las políticas represivas y la censura mitigaron el ascenso del feminismo y, por tanto, de la teoría *queer* hasta unos años después del fin de la dictadura. En 1954 se modificó la ya existente Ley de Vagos y Maleantes, incluyendo explícitamente a los homosexuales con fin de apartarlos del orden público y reformarlos -internarlos en establecimientos de trabajo o colonias agrícolas en instituciones especiales con absoluta separación de los demás, prohibición de residir en determinados territorios y sumisión a la vigilancia de delegados-. Esta ley estuvo vigente hasta 1970, cuando se reemplazó por la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social, incluyendo a los homosexuales hasta 1978, año en que se derogó gracias a la movilización de grupos activistas como el Frente de Liberación Homosexual de Andalucía (FLHA). En este contexto legal, sumado a la censura que sufrían las obras artísticas, era muy complicado que prosperasen artistas que pudiesen intentar trabajar este tipo de temáticas. Sin embargo, aun antes del fin del régimen franquista podemos encontrar referentes como Juan Hidalgo (1927-2018) y Zaj, por un lado, o el movimiento underground de Barcelona en la década de los setenta, con ejemplos como Nazario (1944) u Ocaña (1947-1983), por otro.

Juan Hidalgo, en concreto, es un personaje muy peculiar en la historiografía del arte español y, aunque durante el periodo franquista tuvo que pasar parte del tiempo en el extranjero debido a la presión de los censores, en cuanto pudo volvió a España, donde, ya bastante tarde, se le ha ido reconociendo como el artista del calibre que es. Si hay un aspecto de Hidalgo imprescindible de destacar es su interdisciplinariedad en todos los aspectos posibles. Tal como él mismo se denominaba, era, artísticamente hablando, el hijo de John Cage (1912-1992) y el nieto de Marcel Duchamp (1887-1968). Transitando entre la labor del poeta, el músico y el artista plástico, creaba obras que transicionaban entre la música, la performance y la fotografía. Sin embargo, siempre mantenía la multiplicidad de sentidos conceptuales posibles en todo lo que hacía, dejando siempre al espectador la elección de por cuál decantarse, si es que quería escoger uno. En origen, Hidalgo tuvo una formación musical, se interesaba especial-

mente por la música experimental y en 1956 conoció a John Cage, gran influencia suya desde ese momento, con quien desarrolló una amistad. En 1964 creó junto a Walter Marchetti (1931-2015) el grupo Zaj, un grupo abierto a la colaboración con otros artistas que toma la música experimental como punto de partida. Sin embargo, sus obras denotaban una clara performatividad, hasta el punto de disolver la línea divisoria entre interpretación musical y performance. Para ello, en muchas ocasiones, hacían uso de la literalidad y el humor. Una de las obras que más revueltas causó fue *El caballero de la mano en el pecho* (1967), en la que Juan Hidalgo le agarraba un pecho a Esther Ferrer durante un tiempo determinado, quietos, mientras miraban al público.

Por otro lado, Juan Hidalgo realizaba también, aparte de las interpretaciones musicales-performances, diversas series de acciones fotográficas. De ellas desprende una poesía que, mediante la síntesis y la unión de conceptos, lleva al espectador a hacer conexiones realmente políticas, que ensalzan lo cotidiano como expresión artística y llegan a naturalizar asuntos como la sexualidad o la homosexualidad. Entre ellas podríamos destacar algunas como *Biozaj apolíneo* y *Biozaj dionisiaco* (1977), *La barroca alegre* y *la barroca triste* (1969) u *Hombre, mujer y mano* (1977).

Por otro lado, en el mismo periodo de tiempo en que Hidalgo huía de España por no soportar más la censura, en Barcelona empezaba a fraguarse un movimiento social que propiciaría tanto la expansión de obra censurable como la liberación homosexual. Nos estamos refiriendo, concretamente, a la Barcelona de los años setenta y al surgimiento del underground. Este acontecimiento surgió debido a varias coincidencias en el mismo espacio y tiempo. A principios de los años setenta Barcelona era, por así decirlo, un lugar de encuentro para diversos grupos sociales. Entre ellos destacaban, por ejemplo, los nacionalistas catalanes, los



Fig. 8: Grupo Zaj (1967). *El caballero de la mano en el pecho*. [Performance].

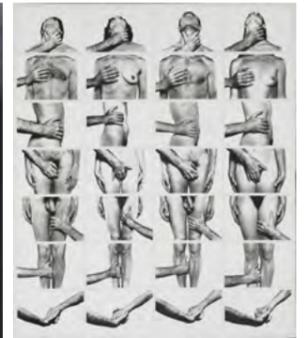


Fig. 9: Hidalgo, J. (1977). *Hombre, mujer y mano*. Acción fotográfica serie *Erótica* [Cibachrome]. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife. 102x102cm.



Fig. 10: Hidalgo, J. (1977). *Biozaj apolíneo* y *Biozaj dionisiaco*. [Sobreexposición fotográfica]. 49x60cm. cada una.



Fig. 11: Hidalgo, J. (1969). *La barroca alegre* y *la barroca triste*. Acción fotográfica serie erótica [2 gelatinobromuros de plata al selenio]. 60x50cm. cada una.

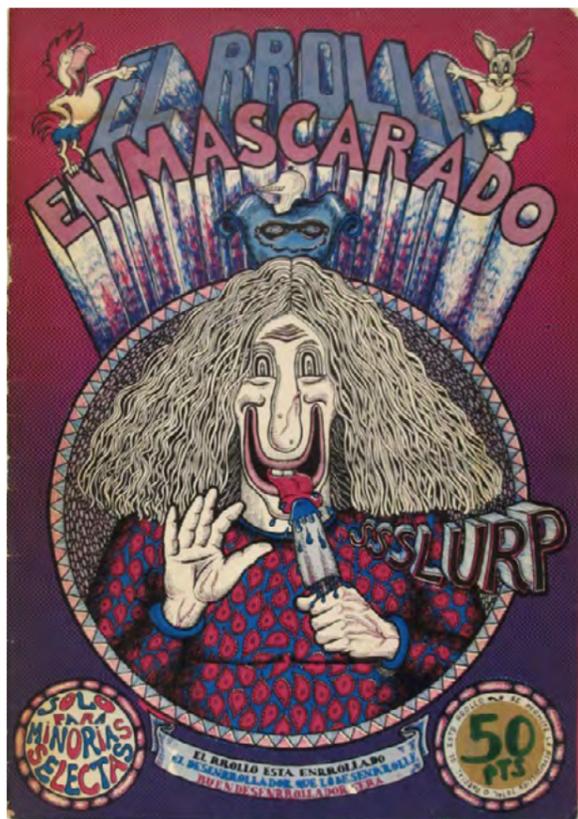


Fig. 12: Farriol, M. (ed.). (1974). *El rollo enmascarado*. [Cómic autoedición B/N y bitono]. 31,3x22 cm.



Fig. 13: Nazario (1975). *La piraña divina*. [Cómic autoedición B/N].

homosexuales, los anarquistas, los latinoamericanos o los hippies, convirtiendo Barcelona en la ciudad más europeizada del momento. Todos estos grupos, en un inicio podían no tener nada que ver entre sí, sin embargo, compartían el sistema franquista como enemigo común. Esto hizo que artistas como Ocaña o Nazario encontrasen en Barcelona, comparado con otras regiones de España, un lugar más seguro en el que estar, donde poder desarrollar sus facetas artísticas, aunque fuese de manera alega.

Nazario Luque vivía en Sevilla, donde era maestro nacional, hasta que decidió a principios de la década de 1970 trasladarse a Barcelona y vivir en un piso con otros artistas, donde poder desarrollar sus proyectos. Aunque posteriormente ha desarrollado también otros métodos de expresión artística, en ese momento se dedicaba principalmente al cómic, representando con ellos temáticas centradas en el erotismo, la cultura homosexual, *trans*, etcétera. Como él mismo explicaba, el underground nace como reacción contra la norma establecida, contra la oficialidad y englobaba desde el cómic hasta el cine, la música o cualquier tipo de expresión artística institucionalizada (Nazario Luque, 2010). Para José Ribas el año clave de este suceso fue 1973, cuando se hizo el concierto de King Crimson "...yo creo que fue el momento en el que nos dimos cuenta de que éramos muchos los que queríamos inventar un nuevo mundo." (Nazario Luque, 2010) De este movimiento surgieron revistas como *El rollo enmascarado* (1973) o *La piraña divina* (1975), las cuales debían trabajar como autoediciones y venderlas de forma clandestina. Esto surgió generalmente así hasta que apareció la revista *Star* (1974-1980) y, años después, *El víbora* (1979-2005). La muerte de Franco en 1975 fue un gran cambio para este movimiento que, a pesar de que la legalidad no había cambiado aún, sintió que sus libertades habían aumentado súbitamente.

Después de la muerte de Franco vino esta especie de eclosión de todo el mundo cuando pensábamos que todo iba a ser como muy diferente, (...) todos nos lanzamos a la calle y nos lanzamos a hacer cada uno lo que queríamos y habíamos soñado hacer y no nos habían dejado, no nos habían permitido. (Nazario Luque, 2010)

Otra figura destacable en las Ramblas de los años setenta es, sin duda, Ocaña. Hijo de una familia humilde de Cantillana (Sevilla) sufrió acoso desde muy pequeño por su condición de homosexual, antes si quiera de ser consciente de la existencia de dicho concepto. Le apasionaban el teatro y la pintura y, como pintor autodidacta, intentó vivir de vender sus cuadros, sin embargo, la prensa le buscaba principalmente por sus acciones performáticas en las que se travestía e interactuaba con la gente de las Ramblas. La figura de Ocaña dentro del arte español resulta, en ocasiones, difícil de catalogar. Se trata de un personaje que transita entre lo pictórico, lo performático y lo teatral, utilizando siempre la intuición y la experiencia propia como base de sus proyectos. Preciado en una conferencia que realizó en el MACBA en 2012 proponía que Ocaña podría servir como modelo crítico para emprender una relectura de la historiografía del arte español en el último periodo de la dictadura franquista (MACBA, 2012).

Cuando escuchamos hablar a Ocaña encontramos a veces conceptos que se contradicen y esto se debe a que, realmente, carecía de cualquier tipo de referente teórico ni conceptual. Esto, aunque lo haga más difícil de estudiar desde el punto de vista académico, aporta a su obra un carácter de puro sentimiento y sinceridad. Una de las fuentes más claras donde podemos observar esto es la película de Ventura Pons (1945) *Ocaña, retrato intermitente* (1978), donde el propio Ocaña afirmaba ante la cámara que no es que luchase por ser algo, es que luchaba por ser él y por ser una persona. (Pons, 1978). Hablaba entonces de sí mismo como un marginado y, por ese mismo motivo, comentaba que le encantaba



Fig. 14: Pons, V. (1978). *Ocaña, retrato intermitente*. [Fotograma].



Fig. 15: Pons, V. (1978). *Ocaña, retrato intermitente*. [Fotograma].

provocar a la población que le rodeaba. Su forma de travestirse y sus acciones por las Ramblas eran una provocación expresa a la sociedad que le marginaba, sin embargo, desde el punto de vista actual, podemos ver como a su vez, de forma intencionada o no, favoreció también a su propia normalización, ayudando a disipar esa marginación en las décadas posteriores.

En su primer prefacio de *El género en disputa* (2007) Butler se preguntaba si el travestismo es la imitación del género o si bien lo que hace es resaltar los gestos significativos a través de los cuales se determina el género en sí. Sea cual sea la opción más acertada, lo que sí podemos confirmar es que la práctica del *drag* o del travestismo pone de manifiesto la asociación del género a una serie de manierismos que equivalen a la expresión de género en sí, dejando en un segundo plano la relación establecida de sexo-género. En el caso de Ocaña, esto se complementaba con el imaginario popular andaluz, utilizando de manera frecuente en todas sus prácticas artísticas elementos como las vírgenes o las fiestas populares.

Otra persona que trabajaba las categorías de género desde la performance, aunque de manera muy distinta, es Miguel Benlloch (1954-2018). Tomando como base lo cutre y el humor, las performances de Benlloch estudian, desde el lenguaje de la acción, escritos propios basados en asuntos político sociales. En ellas destacan frecuentemente elementos como la ropa o el desnudo, utilizados de manera alegórica. *Tengo tiempo* (1994), por ejemplo, se trataba de una performance en la que iba desprendiéndose de capas de ropa, una a una, hasta quedarse desnudo, momento en que mostraba una gran sábana blanca con las palabras 'TENGO TIEMPO' escritas. En uno de sus escritos redactaba acerca de los propios significados que esconden las prendas que usamos:

...una lectura interna en la yuxtaposición de ropas que me han vestido en diferentes situaciones y lugares, (...) ropas que en muchos casos me han sido dadas, regaladas y con ellas hablo de cómo los otros me llegan, cómo me ven, cómo piensan que yo me veo, cómo me construyen. (...) ropas llamadas masculinas, ropas llamadas femeninas y con las que, en su uso desde la masculinidad con la que fui nombrado en el origen, rompo la distancia de la construcción opresiva de los géneros, marco nuevos territorios por donde transitar la vida, desdibujó la identidad que me fue dada. (Benlloch, 2019, pp. 25-26).

Un concepto similar sigue la obra *Plasticidades: Rompiendo lo binario* (2023) [Aportación 3] en cuanto al uso del desnudo. El despojarse de las prendas de ropa para hablar de la identidad propia es, en cierto modo, una manera de despojarse de las imposiciones sociales que te cubren. Tomar como punto de partida la eliminación metafórica de aquello que te etiqueta para empezar a reconfigurar nuevas posibilidades.

En una forma similar de actuar destaca la performance *51 géneros* (2005), donde el número cincuenta y uno corresponde a la edad que tiene cuando realiza la acción. Posteriormente realizó también *54 géneros* (2008) y *58 géneros* (2012), las cuales siguen la misma pauta inicial introduciendo diferentes variaciones. En la performance va desprendiéndose también de prendas una por una hasta llegar casi al desnudo. En este caso, se incluían procesos como el afeitado o el maquillaje, relacionados con los comportamientos de género binarios. Según escribía "...habla de diversidad de identidades en la medida en que existen vidas que socialmente no encuentran espacio frente a la norma de la dualidad de géneros y que por tanto son valoradas

como vidas disminuidas..." (Benlloch, 2019, p. 29). El concepto del desnudo, en su caso, representaba un firme acto político en el que arriesgaba su cuerpo y lo exponía abiertamente para hablar de él, llegando a demostrar que lo individual es político y que la representación en un cuerpo individual es ampliamente extensible a cualquier cuerpo de la colectividad.

El concepto de lo político y lo social era, podría decirse, un pilar fundamental en su obra. Para sus escritos se inspiraba en su vivencia personal y en la realidad popular que le rodeaba, manteniendo siempre una fuerte oposición a la normatividad establecida. Su gran interés por la lucha social era palpable también en su vida diaria. A partir de finales de los años setenta fue participando activamente en diferentes grupos de activismo social. Fue militante en grupos como el Movimiento Comunista de Andalucía (MCA) o las Juventudes Andaluzas Revolucionarias (JAR) y promotor de otros grupos como el Frente de Liberación Gay de Granada (FLGG) o el Frente de Liberación Homosexual de Andalucía (FLHA). Por otro lado se involucró también en la promoción de la cultura, con actos como la fundación de la sala Planta Baja de Granada, en 1983, donde diversos artistas trabajaban abiertamente desde un plano alternativo. En definitiva, Benlloch se podría decir que se caracteriza por representar conceptos arraigados a las problemáticas político sociales desde la acción artística, nunca dejando atrás el humor y la reivindicación por lo cutre. Sin embargo, encontramos también, aproximadamente de la misma edad, artistas como Pepe Espaliú, muy implicado en temas político sociales, pero con una forma de hacer muy diferente a la de Benlloch.

Pepe Espaliú, aunque a más corta edad que Ocaña y Nazario, vivió en Barcelona desde 1971 hasta 1976, lugar donde comenzó su producción artística con apenas 16 años. Esta etapa artística, aunque quizá menos conocida, llega a establecer relaciones muy



Fig. 16: Benlloch, M. (1994). *Tengo tiempo* [Performance].



Fig. 17: Benlloch, M. (2005). *51 géneros* [Performance].



Fig. 18: Espaliú, P. (1992). *Carrying VII* [Hierro pintado]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. 149x51,5x140 cm.



Fig. 19: Espaliú, P. (1992). *Carrying* [Performance].

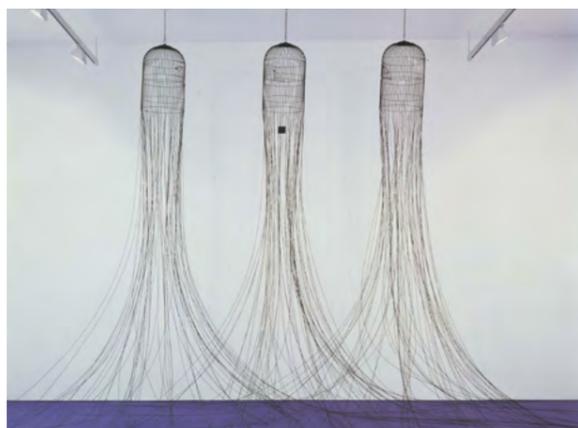


Fig. 20: Espaliú, P. (1992). *Sin título (Tres jaulas)*. [Escultura, instalación]. 723 x 49 x 49 cm. cada pieza

claras con su obra de sus últimos años de vida. Trabajó arduamente en varias disciplinas artísticas a lo largo de los años, dejando, a pesar de su prematura muerte a los 38 años, una extensa y variada obra. Sin embargo, la que más se le reconoce es aquella que corresponde a finales de los años ochenta y principios de los noventa, cuando su obra se impregna del estigma y la enfermedad que padece, el Sida. En estos años sus creaciones se llenan de alegorías como las jaulas, los palanquines, las máscaras o las muletas, adquiriendo en numerosas ocasiones colores oscuros o apagados. Los palanquines se alzan como símbolo de la exclusión que padecen los portantes del virus, en aquellos años, letal. Elementos cerrados, sin fisuras, que tratan de recluir al virus y que impiden a aquel que se convierte en portador de él tocar el mundo. Similar a esta idea destaca su obra *Carrying* (1992), performance que realiza en Madrid y en San Sebastián, donde numerosas personas le van transportando descalzo de dos en dos. A lo largo de la ciudad es transportado en volandas sin tocar nunca el suelo, mientras él mismo transporta al virus. El contacto físico con el enfermo, en este caso, se convierte en un elemento de gran carácter político, al tratarse de unos años en que el estigma al portador del VIH era extremo debido al carácter letal del virus. De este modo, Espaliú trataba también de visibilizar, reivindicando la necesidad de hacer algo al respecto en el ámbito político, el cual ignoraba mayormente el asunto.

El uno de diciembre de 1992 Espaliú publicó un artículo en *El país* que, según afirma Juan Vicente Aliaga marca un hito de visibilidad gay en el ámbito español, en un país que confunde la discreción con la negación de las realidades no heterosexuales (Aliaga, 1997). En dicho artículo Espaliú habla desde un punto de vista personal, mostrándose abiertamente como homosexual, como portante del VIH y como ser estigmatizado por la sociedad. Para ello llega a utilizar frases tan contundentes como “Mi homosexuali-

dad fue el primer signo de exclusión de ese mundo” (Espaliú, 1992) o “...esta perpétua ‘otredad’ en la que vives, frente a un ‘estar en el mundo’ que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y como eres...” (Espaliú, 1992). De esta manera, a su vez, relata cómo el arte le ha servido de coartada para no enfrentarse al mundo que, como podemos observar, le resultaba tan agresivo. A estas alegaciones del autor podríamos asociar obras como *Sin título (Tres jaulas)* (1992), la cual se compone por tres jaulas vacías que muestran una abertura por la parte inferior, extendiendo sus alambres hasta el suelo. Espaliú relaciona las jaulas con la corporalidad y el azaroso toque entre ellas con la sexualidad, pero al mismo tiempo, nos remite a esa cualidad de estar apartado del mundo, viendo la abertura y roce entre las jaulas como una señal de esperanza a poder, al menos, estar comunicado con personas semejantes.

El mismo año en que muere Pepe Espaliú las artistas Helena Cabello (1963) y Ana Carceller (1964) empiezan a trabajar juntas, formando el grupo Cabello/Carceller. Esta pareja que continúa en activo conforma para Manuel Segade (1977) el trabajo más continuado de crítica de género, identidad, raza y clase realizado en España (CA2M, 2017). Su trabajo se divide en dos etapas diferenciadas, la primera en la que trabajaban con sus cuerpos y la segunda, en la que deciden integrar la colaboración de personas externas. Su trabajo resulta destacablemente interdisciplinar, manteniendo siempre la intención de cuestionar los formatos de representación hegemónicos en las artes visuales y proponiendo en su lugar alternativas más eficaces en los temas que tratan de representar. Sus discursos siempre se centran en aspectos comprendidos en la otredad, manteniendo como tema principal las otredades integradas en el discurso de género. Uno de sus primeros trabajos mostrados en conjunto fue *Bollos* (1996), un vídeo performático en el que comían unos bollos



Fig. 21: Cabello/Carceller. (1996). *Bollos*. [Video monocal b/n sin sonido].

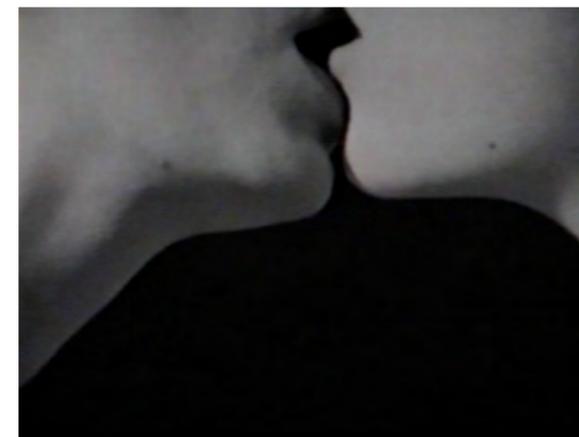


Fig. 22: Cabello/Carceller. (1996). *Un beso*. [Video monocal b/n con sonido].

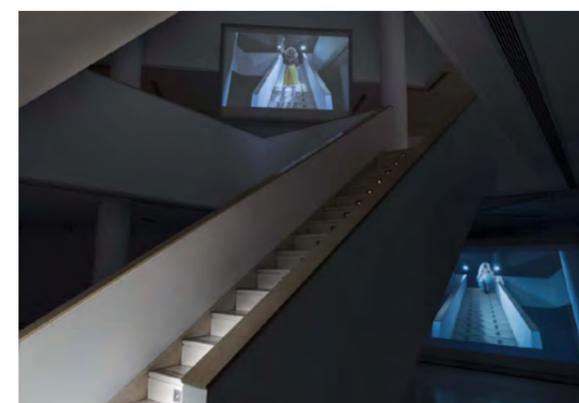


Fig. 23: Cabello/Carceller. (2016). Montaje expositivo de *Lost in transition\_un poema performativo*. [Video instalación].



Fig. 24: Cabello/Carceller. (2016). *Lost in transition\_ un poema performativo* [Video instalación].



Fig. 25: Cabello/Carceller. (2021-2022). *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans* [Doble proyección sincronizada de vídeo con sonido, fotografías a color, Materiales diversos]. Fotografías de 80x65 cm cada una.

delante de la cámara. En esta obra hacían una consistente relación entre los términos 'bollo' y 'bollera', utilizando su propia identidad para performar el lenguaje. Las artistas se mediatizan por la cámara que les graba y por el monitor de televisión que lo emite, se exponen abiertamente en el limitado marco del plano, que restringe lo que puede o no ver el espectador. Del mismo año y con un procedimiento similar realizaron también *Un beso* (1996), en el cual mostraban la grabación en plano detalle de un beso lésbico con el sonido de una discusión de fondo.

Sus obras estaban realizadas en primera persona para dejar claro que trabajaban desde lo individual, representaban una problemática que vivían personalmente. Sin embargo, en 2004 decidieron dar el paso a introducir a otras personas que estuviesen también integradas en los discursos que representaban. Generalmente trabajan con actores no profesionales, aportando así un rasgo de frescura y sinceridad. En 2016, por ejemplo, realizaron en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) la obra *Lost in transition\_ Un poema performativo* (2016). En ella realizaron una performance previa en el propio espacio de exposición para, posteriormente, proyectar diversos videos de la acción por las salas. El lugar seleccionado para la acción fue la escalera que unía las plantas del espacio, elección que define la acción completa y que se relaciona más con el sentido conceptual del mensaje que con el sentido estético. Las artistas cuentan cómo cuando vieron la sala, inmediatamente, se dieron cuenta de que la escalera era el espacio a evitar. La mayor parte de los artistas que exponen en ella utilizan las paredes de ambas plantas, o incluso el suelo de las mismas, pero la escalera generalmente queda como un elemento de tránsito entre plantas que debe obviarse. Sin embargo, para ellas, en la escalera podían estar contenidas las ideas permanentes de movimiento y transición (Blas & Pallier, 2017). De manera que, en esta misma escalera, plantearon una acción en la que diferentes

miembros de la comunidad *trans*, *drag*, *queer*, agénero, etcétera de Valencia bajaban la escalera uno por uno, mostrando así sus propias performatividades identitarias y de género. Este espacio genera una relación directa con los miembros que actúan en él, representando ambos el aspecto ignorado, no normativo y, al mismo tiempo, logra hacer referencia al mundo del espectáculo, el cual ha estado históricamente relacionado con estos individuos. El vídeo resultante se proyectó de diversas maneras en varios lugares de la sala, generando así un diálogo entre la sala, la acción y el propio lugar donde ocurrió la acción.

En otras obras como *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans* (2021-2022) ponen en relación personajes del pasado con individuos del presente que viven una situación identitaria similar. Con estas acciones se pone de manifiesto el recorrido histórico que tienen estas vivencias, aunque la historia hegemónica lo haya tratado de ocultar. Esta misma premisa es la que utiliza Paul B. Preciado, comisario de esta exposición, para realizar su película *Orlando, mi biografía política* (2023), donde pone en relación el personaje de Orlando de Virginia Woolf (1882-1941) con diversas personas *trans* de la actualidad.

La realización de este tipo de obras es, hoy, necesaria para el impulso social. Las creaciones artísticas aportan nuevas y diferentes formas de observar las diversas cuestiones con las que nos encontramos diariamente. Sin embargo, la integración de temáticas generalmente marginales en los discursos institucionales es un trabajo arduo que conlleva tiempo y dedicación. Helena Cabello afirmaba que es un trabajo de resistencia, de permanecer y continuar trabajando en un espacio que en un principio no está preparado para acogerte (CA2M, 2017). Aunque hay artistas que no necesitan esa institucionalización, como ocurría por ejemplo con Miguel Benlloch en su época del *Cutre Chou*, para Cabello/Carceller acaba siendo un pilar fundamental, ya que, como comenta Segade (CA2M, 2017), utilizan este aspecto como una herramienta de negociación con la tradición, acto esencial para elaborar un futuro en el que estas realidades estén reconocidas en todos los niveles sociales.

No obstante, en el campo de lo popular está habiendo también grandes avances en la representación de realidades *queer* mediante prácticas como el *drag*. Si bien el *drag* y el transformismo han tenido bastante peso en España en el plano contracultural, ahora está generando grandes avances en cuanto a su popularización a un público más amplio y respecto a su relación con sistemas institucionales diversos. En este último tiempo han empezado a verse *drag* queens desfilando en eventos como la Madrid Fashion Week 2023, en el caso de Onyx en el desfile de Visori, por ejemplo, por no hablar de la ya consolidada gala *drag* del carnaval de Las Palmas de Gran Canaria que lleva celebrándose anualmente desde 1998.

Otro ejemplo que podemos destacar ocurrió en octubre de 2022, cuando el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza decidió, con motivo de su treinta aniversario, realizar una colaboración con la *Drag* Hugáceo Crujiente, con quien ya mantenía cierta relación. Para ello se realizaron una serie de fotografías en las que se relaciona la figura del *drag* con el resto de piezas del museo, simulando que se trata de una pieza más.



Fig. 26: Onyx [@onyxunleashed]. (2023, 18 de septiembre). *Onyx - Visori* [Fotografía]. Instagram.

Estos acontecimientos, aunque puedan parecer avances pequeños, muestran un claro cambio en el paradigma de la sociedad española, la cual empieza a aceptar de manera efectiva la admisión de discursos disidentes en las instituciones artísticas. Actos como la elección de Manuel Segade como el nuevo director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía podrían actuar como impulsores de este avance. No obstante, cabe destacar también la importancia, no solo de los artistas que han trabajado en este impulso, sino de comisarios y teóricos del arte como Paul B. Preciado, Juan Vicente Aliaga o el propio Segade, quienes, entre otros, han colaborado en la evolución conceptual que necesitaban las instituciones artísticas en España.

Visto esto podemos concluir que en los últimos sesenta años en España ha transcurrido una clara y paulatina evolución, no solo en el ejercicio de las prácticas artísticas *queer*, sino en su recepción por parte del público. Desde el escepticismo con el que se topaba Juan Hidalgo a la hora de realizar sus acciones o el rechazo con el que se encontraban Ocaña o Nazario más allá de su grupo social, ha habido un gran cambio en el entendimiento de la obra artística. Aliaga en su texto *¿Existe un arte queer en España?* (1997) comentaba que la invisibilidad del discurso feminista en estos años en los que, en otros países, se extendía, impidió la aparición de reflexiones artísticas desde una base teórica fundada en las mujeres (Aliaga, 1997). A esto hay que añadir la importancia del feminismo como base conceptual de las teorías *queer*. Debido a la censura del franquismo, la mayor parte de los textos feministas empezaron a traducirse en España a partir de los años ochenta y noventa. Esto generó que las teorías feminista y *queer* llegasen prácticamente a la vez al territorio español, permitiendo que el feminismo comenzase a impregnarse en los textos y prácticas artísticas, mientras que aquello que se orientaba a lo *queer* tardó

más en comprenderse y aceptarse. "...podría afirmarse que el desarrollo y florecimiento de los 'Queer studies' en los noventa más que introducir un nuevo tema dentro del mundo del arte, lo que hizo fue iniciar un proceso de popularización que llega hasta nuestros días." (Montiel, 2015, p. 104).

En el último quinquenio de la dictadura los artistas trabajaban en la clandestinidad, teniendo en cuenta que cualquier acción que efectuasen iba a generar polémica. Este suceso se extendió también a los años posteriores, disolviéndose poco a poco, cada vez más, esa impresión que causaban. Con esta evolución social del público los artistas se van adaptando, las obras permiten cada vez más poesía. Ante un público que tiene ya, aunque sea un mínimo, de conocimiento conceptual sobre el tema, la literalidad ya no es tan necesaria. Los subtextos y las sugerencias conceptuales en las obras visuales se hacen cada vez más presentes, haciéndose incluso más efectivas que aquellas piezas con un único significado claro y concreto. Del mismo modo, así como ha evolucionado el público lo van haciendo también las instituciones. En la actualidad, la manera más efectiva de hacer arte *queer*-o, al menos, la manera que yo decido utilizar- es la búsqueda, no de una provocación directa, sino de una provocación sutil de los cambios de percepción sumada a la negociación de nuevos espacios de representación.



Fig. 27: Hugáceo Crujiente [@hugaceo.crujiente]. (2022, 6 de octubre). *Aniversario Thyssen* [Fotografía]. Instagram.

# CONCLUSIONES

Tras el desarrollo de este trabajo podemos concluir que la construcción de las identidades tal como está planteada actualmente se basa en la categorización limitante de los diversos individuos, de forma que puedan ser más fácilmente clasificables, tanto por parte del entorno social que les rodea como por parte de las instituciones. Este sistema, aunque pueda en muchos aspectos ser útil, puede llegar a alcanzar unos niveles demasiado restrictivos. A su vez, podríamos afirmar que, en este sentido, las categorías de género y raza resultan ser algunas de las más estrictas.

Hemos podido observar, también, cómo las categorizaciones de género se rigen por la matriz cisheterosexual, la cual propicia la división binaria entre hombres y mujeres, impidiendo la identificación con cualquier otra categoría de género. Sin embargo, el acto de desgranar los sistemas propios que rigen estas identidades binarias pueden ser de gran utilidad para plantear una reconfiguración funcional de las mismas. Conocer las claves que sostienen el binarismo es conocer los aspectos concretos que han de modificarse o replantearse, pudiendo así proponer una reconfiguración desde la raíz, no sólo en superficie, que realmente encaje con las identidades no binarias que, aún hoy, se mantienen en la disidencia.

Las obras aportadas en este trabajo, por lo tanto, ejercen su función poniendo en cuestión algunos de estos pilares que sostienen el binarismo. Con ellas se aporta a la resignificación del lenguaje referido a las categorías de género, a la visualización de la feminidad y la masculinidad como elementos fluidos y a la visión de identidades como elementos múltiples y maleables. De esta manera se establecen estas aportaciones como ejemplos artísticos concretos, con el fin de ir aumentando en un futuro próximo la creación en este mismo sentido, con el objetivo de plantear nuevas revisiones de aquellas concepciones instauradas que sustentan, a día de hoy, este binarismo impuesto.

En cuanto a la cronología del arte español en un plano *queer* cabe destacar la falta de información que se encuentra al respecto comparado con artistas extranjeros que abordan temáticas similares. Quizá debido al carácter tardío con el que se instauraron las teorías *queer* en el ámbito académico español, artistas como Juan Hidalgo o Nazario, que han representado un papel tan importante en la historiografía del arte del país, no han sido reconocidos hasta años después. Cuando se recurre al estudio de artistas que encajan en las temáticas de disidencia de género o sexualidad frecuentemente se recurre a artistas estadounidenses o anglosajones, principalmente, dejando a un lado los referentes situados en el propio país. Probablemente, esto se debe a la falta de visibilidad que han tenido los artistas españoles en este ámbito, comparado además con artistas que han tenido una repercusión global desde mucho antes. Quizá, para promover un cambio en este suceso sería conveniente que realizásemos un pequeño esfuerzo en, no solo conocer a los artistas mundialmente conocidos, sino en conocer y promover también aquellos que han construido la historia del arte español. Este aspecto queda, sin duda, abierto como una línea de investigación para futuros proyectos.

## REFERENCIAS

## ÍNDICE DE APORTACIONES

- 1.1. Domínguez, A. (2023) *Transicionando la existencia*. [Serigrafía sobre papel poliéster.] 36x29,5 cm cada estampa.
- 1.2. Montaje expositivo de *Transicionando la existencia*.
- 1.3. Modelos de caras serografiadas sobre papel poliéster.
- 1.4. Selección de rostros obtenidos de la web <https://this-person-does-not-exist.com/es>
- 1.5. Rostros obtenidos tras el filtro de FaceApp.
- 1.6. Muestra de rostros generados a través del vídeo.
- 2.1. Domínguez, A. (2023). *Autodeterminaciones*. [Punta seca y monotipo con transparencias dibujadas con rotulador calibrado]. 58 x 16 cm cada estampa, 58 x 16 cm cada transparencia y 60 x 18,5 cm caja. Caja serografiada, certificado de edición, estampa 1 y estampa 2.
- 2.2. Domínguez, A. (2023). *Autodeterminaciones*. [Punta seca y monotipo con transparencias dibujadas con rotulador calibrado]. 58 x 16 cm cada estampa, 58 x 16 cm cada transparencia y 60 x 18,5 cm caja. Estampas 3-6.
- 2.3. Resultados de la encuesta realizada para *Autodeterminaciones*.
- 2.4. Retratos a línea de las personas seleccionadas para realizar *Autodeterminaciones*.
- 3.1. Domínguez, A. (2023) *Plasticidades: Rompiendo lo binario*. [Fotografía digital.] Medidas variables, montaje en sala de 98,05x121,28 cm.
- 3.2. Domínguez, A. (2023). Serie *Duplicidades* [Fotografía]. Medidas variables.
- 3.3. Domínguez, A. (2023). Serie *Maleabilidades* [Fotografía]. Medidas variables.
- 3.4. Domínguez, A. (2023). Serie *Soy* [Fotografía]. Medidas variables.
- 3.5. Domínguez, A. (2023). Serie *Fragmentaciones* [Fotografía]. Medidas variables.

# ÍNDICE DE FIGURAS

- **Figura 1:** Cahun, C. (1929). *Que me veux-tu?*. [Fotografía analógica]. <https://proyectoidis.org/claude-cahun/>
- **Figura 2:** Woodman, F. (1975-1976). *House #3*. [Fotografía]. <https://designobserver.com/feature/exposure-house-3-by-francesca-woodman/39152>
- **Figura 3:** Almeida, H. (1975). *Pintura habitada*. [Fotografía y pintura]. Colección Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Fotografía realizada por Filipe Braga. <https://ivam.es/es/exposiciones/helena-almeida/>
- **Figura 4:** Ray, M. (1921). *Rrose Sélvay*. [Fotografía]. <https://www.periferias.org/los-grandes-fingidores/man-ray-rrose-selavy-1921/>
- **Figura 5:** Makos, C. (1981). *Andy Warhol (Lady Warhol)*. [Fotografía]. 52x40 cm. <https://www.artnet.com/auctions/artists/christopher-makos/andy-warhol-lady-warhol>
- **Figura 6:** Del LaGrace Volcano (s.f.). *Inter\* me*. [Fotografía]. <https://www.dellagracevolcano.se/gallery/interme-35846699>
- **Figura 7:** Garner, K. (1986). *Leight Bowery, Drip Head*. [Fotografía]. <https://www.anothermag.com/art-photography/11384/photos-of-nightclub-legend-leigh-bowery-taken-by-his-best-friend>
- **Figura 8:** Grupo Zaj (1967). *El caballero de la mano en el pecho*. [Performance]. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que/sus-inicios-grupo-zaj>
- **Figura 9:** Hidalgo, J. (1977). *Hombre, mujer y mano*. Acción fotográfica serie *Erótica* [Cibachrome]. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife. 102x102cm. <https://teatenerife.es/obra/hombre-mujer-y-mano-accion-fotografica-serie-erotica/1351>
- **Figura 10:** Hidalgo, J. (1977). *Biozaj apolíneo y Biozaj dionisiaco*. [Sobreexposición fotográfica]. 49x60cm. cada una. <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/hidalgocodorniujuan/8428.html>
- **Figura 11:** Hidalgo, J. (1969). *La barroca alegre y la barroca triste*. Acción fotográfica serie erótica [2 gelatinobromuros de plata al selenio]. 60x50cm. cada una. <https://www.adoracalvo.com/shop-online/juan-hidalgo-las-barrocas/>
- **Figura 12:** Farriol, M. (ed.). (1974). *El rrollo enmascarado*. [Cómic autoedición B/N y bitono]. 31,3x22 cm. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/rrollo-enmascarado>

- **Figura 13:** Nazario (1975). *La piraña divina*. [Cómic autoedición B/N]. <https://nazarioluque.com/obra00310.htm>
- **Figura 14:** Pons, V. (1978). *Ocaña, retrato intermitente*. [Fotograma]. [https://lemouvement.ch/ocana\\_de.html](https://lemouvement.ch/ocana_de.html)
- **Figura 15:** Pons, V. (1978). *Ocaña, retrato intermitente*. [Fotograma]. <https://cinedivergente.com/ocana-retrato-intermitente/>
- **Figura 16:** Benlloch, M. (1994). *Tengo tiempo* [Performance]. <https://archivomiguelbenlloch.net/obras/tengo-tiempo/>
- **Figura 17:** Benlloch, M. (2005). *51 géneros* [Performance]. <https://archivomiguelbenlloch.net/obras/51-generos/>
- **Figura 18:** Espaliú, P. (1992). *Carrying VII* [Hierro pintado]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. 149x51,5x140 cm. <http://www.caac.es/coleccion/artistas/img/esgr.htm>
- **Figura 19:** Espaliú, P. (1992). *Carrying* [Performance]. [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-pepe-espaliu-y-carrying-merecemos-202006030047\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-pepe-espaliu-y-carrying-merecemos-202006030047_noticia.html)
- **Figura 20:** Espaliú, P. (1992). *Sin título (Tres jaulas)*. [Escultura, instalación]. 723 x 49 x 49 cm. cada pieza <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-tres-jaulas>
- **Figura 21:** Cabello/Carceller. (1996). *Bollos*. [Vídeo monocal b/n sin sonido]. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bollos>
- **Figura 22:** Cabello/Carceller. (1996). *Un beso*. [Vídeo monocal b/n con sonido]. <http://www.ttv-i.net/?p=905>
- **Figura 23:** Cabello/Carceller. (2016). Montaje expositivo de *Lost in transition\_un poema performativo*. [Vídeo instalación]. [https://ivam.es/en/exposiciones/lost-in-transition\\_a-performance-poem-by-cabello-carceller/](https://ivam.es/en/exposiciones/lost-in-transition_a-performance-poem-by-cabello-carceller/)
- **Figura 24:** Cabello/Carceller. (2016). *Lost in transition\_un poema performativo* [Vídeo instalación]. [https://ivam.es/en/exposiciones/lost-in-transition\\_a-performance-poem-by-cabello-carceller/](https://ivam.es/en/exposiciones/lost-in-transition_a-performance-poem-by-cabello-carceller/)
- **Figura 25:** Cabello/Carceller. (2021-2022). *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans* [Doble proyección sincronizada de vídeo con sonido, fotografías a color, Materiales diversos]. Fotografías de 80x65 cm cada una. <https://www.azkunazentroa.eus/es/actividad/cabello-carceller-una-voz-para-erauso-epilogo-para-un-tiempo-trans/>

· **Figura 26:** Onyx [@onyxunleashed]. (2023, 18 de septiembre). *Onyx - Visori* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CxV0kpnKYea/?igshid=YTUzYTFiZDMwYg%3D%3D>

· **Figura 27:** Hugáceo Crujiente [@hugaceo.crujiente]. (2022, 6 de octubre). *Aniversario Thyssen* [Fotografía]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/CjXxn97DYjN/?igshid=YTUzYTFiZDMwYg%3D%3D&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CjXxn97DYjN/?igshid=YTUzYTFiZDMwYg%3D%3D&img_index=1)

## REFERENCIAS PRIMARIAS

### BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, J. V. (1997). *¿Existe un arte queer en España?*. Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo, 3, 5.
- Ardévol, E. & Gómez-Cruz, E. (2012). *Cuerpo privado, imagen pública: El autorretrato en la práctica de la fotografía digital*. Tradiciones Populares, 67 (1), 181-208.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Paidós.
- Belting, H. (2021). *Faces: Una historia del rostro*. Akal.
- Benlloch, M. (2019). *Mirar de frente*. CentroCentro.
- Berná, D. (2013). *Género y sexualidad en los márgenes: entre la sujeción identitaria y la búsqueda de espacios de posibilidad*. Encrucijadas: Revista crítica de ciencias sociales, 5, 31-43.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Escohotado, S. (2005). *Autorretrato, arte y mujer* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Falcón, M. I. (s.f). *Anotaciones sobre identidad y "otredad"*.
- Frosh, P. (2001). *The public eye and the citizen-voyeur*. Social semiotics, 11 (1), 43-59.
- Gergen, K. J. (1997). *El yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Paidós.
- Hernando, A. (2007). *Sexo, Género y Poder: Breve reflexión sobre algunos conceptos manejados en la Arqueología del género*. Complutum, 18, 167-174.
- Higuero, A. (2015). *Sesgos de género en la interpretación de los restos óseos humanos*. Journal of Feminist, Gender and Women Studies, 2, 49-55.
- Mendoza, D. (2020). *Racismo y roles de género, conductas perpetuadas en algoritmos de inteligencia artificial*. Coloquio, 65, 132-135.
- Montiel, J. J. (2015). *¿Se puede hablar de un arte queer español?*. Boletín de Arte, 36, 103-113.

- Montón, S. (2014). *Arqueologías Engeneradas: Breve introducción a los estudios de género en Arqueología hasta la actualidad*. *ArqueoWeb*, 15, 242-247.
- Ortiz, L. (2023). *Sesgos de género en la inteligencia artificial*. *Revista de occidente*, 502, 5-20.
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Taylor, C. (1996). *Identidad y reconocimiento*. *RIFP*, 7, 10-19.
- Wittgenstein, L. (1999). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza editorial.

#### FILMOGRAFÍA

- Pons, V. (Director). (1978). *Ocaña, retrato intermitente* [Película]. Prozesas; Teide P. C.

#### WEBGRAFÍA

- Blas, S. (Guionista), & Pallier, M. (Directora). (2017, 22 de marzo). Cabello/Carceller (Capítulo 1260) [Programa de televisión]. Campos, S. (Productor ejecutivo) *Metrópolis*. La 2. Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-cabello-carceller/3954078/> Consultado [18/9/2023].
- CA2M. (2017, 16 de febrero). *Borrador para una exposición sin título (Cap. II)*. *Cabello/Carceller* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IF4yLAc2rs4> Consultado [28/9/2023].
- Espaliú, P. (1992, 1 de diciembre). Retrato del artista desahuciado. *El país*. Disponible en [https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html) Consultado [14/10/2023].
- MACBBarcelona oficial. (2012, 20 de diciembre). *Beatriz Preciado Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española*. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2XGqxZhRqZs> Consultado [5/8/2023].
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. (2016, 29 de noviembre). *Conferencia #ObraInvitada "Performance" - Esther Ferrer* [Video]. YouTube. Disponible en <https://youtu.be/ybl4qbwDa7I> Consultado [23/3/2023].
- Nazario Luque. (2010, 18 de enero). *Nazario y amigos charlan sobre la Barcelona de los 70-1a.avi* [Video]. YouTube. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Jjg\\_p0Pkb20](https://www.youtube.com/watch?v=Jjg_p0Pkb20) Consultado [24/8/2023].

- Seisdedos, I. (2023, 2 de mayo). La persecución de libros marca otro récord histórico en Estados Unidos. *El país*. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2023-05-02/la-prohibicion-de-libros-en-estados-unidos-un-terremoto-con-epicentro-en-florida-la-prohibicion-de-libros-se-multiplica-en-estados-unidos.html?event\\_log=go](https://elpais.com/cultura/2023-05-02/la-prohibicion-de-libros-en-estados-unidos-un-terremoto-con-epicentro-en-florida-la-prohibicion-de-libros-se-multiplica-en-estados-unidos.html?event_log=go) Consultado [28/9/2023].

# REFERENCIAS SECUNDARIAS

## BIBLIOGRAFÍA

- Barbin, H. & Foucault, M. (2007). *Herculine Barbin llamada Alexina B.* Talasa.
- Cintas, M. (2012). *Género y arqueología: Un esquema de la cuestión.* *Estrat Crític*, 6, 177-187.
- Foucault, M. (1996). *Las redes del poder.* Almagesto.
- Gil, A. J. (2014). *Pepe Espaliú. Barcelona (1971-1976).* [Trabajo final de máster]. Universidad de Córdoba.
- Ley 16 de 1970. (1970, 4 de agosto). *Sobre peligrosidad y rehabilitación social.* BOE-A-1970-854.
- Ley de 15 de julio de 1954. (1954, 17 de julio). *Por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la LEY de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933.* BOE-1954-198.
- Kobabe, M. (2019). *Gender Queer: A Memoir.* Lion Forge.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man.* McGraw-Hill.
- Rojas, C. y García, F. (2015). *Salustiano: retratos de identidad despojada.* *Revista Estúdio: Artistas sobre otras obras*, 12, 112-121.

## FILMOGRAFÍA

- Preciado, P. B. (Director). (2023). *Orlando, ma biographie politique* [Orlando, mi biografía política] [Película]. 24 images; Arte; Les films du poisson.

## WEBGRAFÍA

- American Library Association. (2023, 21 de abril). *Top 13 most challenged books of 2022.* Disponible en <https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10> Consultado [28/9/2023].
- Ananthaswamy, A. (2023, enero). *Where does your sense of self come from? A scientific look.* [Video]. TED Conferences. Disponible en [https://www.ted.com/talks/anil\\_ananthaswamy\\_where\\_does\\_your\\_sense\\_of\\_self\\_come\\_from\\_a\\_scientific\\_look/comments](https://www.ted.com/talks/anil_ananthaswamy_where_does_your_sense_of_self_come_from_a_scientific_look/comments) Consultado [13/3/2023].
- Archivo Miguel Benlloch. (s.f.). *Obras.* Disponible en <https://archivomiguelbenlloch.net/category/obras/> Consultado [22/10/2023].

· Archivo Miguel Benlloch. (s.f.). *Sobre Miguel Benlloch.* Disponible en <https://archivomiguelbenlloch.net/vida/> Consultado [20/10/2023].

· Archivo Miguel Benlloch. (2019, 15 de mayo). *Miguel Benlloch, 51 géneros (2005)* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Dsjv8kkPZOg> Consultado [20/10/2023].

· Archivo Miguel Benlloch. (2019, 28 de mayo). *Miguel Benlloch, Tengo tiempo (1994, Sala BNV, Sevilla)* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=N0NEHPLtSAo> Consultado [20/10/2023].

· Archivo Miguel Benlloch. (2019, 30 de noviembre). *Miguel Benlloch, Inversión (1998)* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MAWJxk0W9so> Consultado [20/10/2023].

· Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. (s.f.). *Drag Queens.* Carnaval Las Palmas de Gran Canaria Fiesta de interés turístico internacional. Disponible en <https://lpacarnaval.com/es/drag-queens> Consultado [30/10/2023].

· Betevé. (2018, 7 de junio). *Entrevista a Paul B. Preciado, filósofo teoría Queer I betevé* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc> Consultado [10/8/2023].

· Cabello, H & Carceller, A. (s.f.). *Bollos, 1996.* Cabello/Carceller. Disponible en <https://www.cabellocarceller.info/es/bollos> Consultado [10/10/2023].

· Cabello, H & Carceller, A. (s.f.). *Info.* Cabello/Carceller. Disponible en <https://www.cabellocarceller.info/es/info> Consultado [23/10/2023].

· Cabello, H & Carceller, A. (s.f.). *Lost in transition\_ Un poema performativo, 2016.* Cabello/Carceller. Disponible en <https://www.cabellocarceller.info/es/lostintransitionaperformativopoem> Consultado [23/10/2023].

· Cabello, H & Carceller, A. (s.f.). *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans, 2021-22.* Cabello/Carceller. Disponible en <https://www.cabellocarceller.info/es/avoiceforerausoepilogueforatrans> Consultado [23/10/2023].

· CanalSur Media. (2018, 14 de marzo). *Miguel Benlloch, pionero de la performance* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-yaXGAHu2J0> Consultado [20/10/2023].

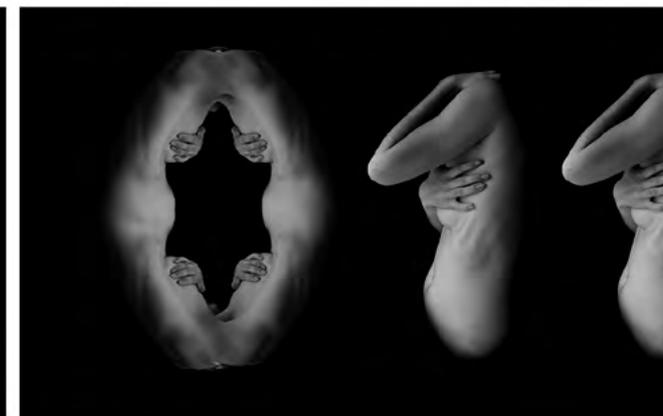
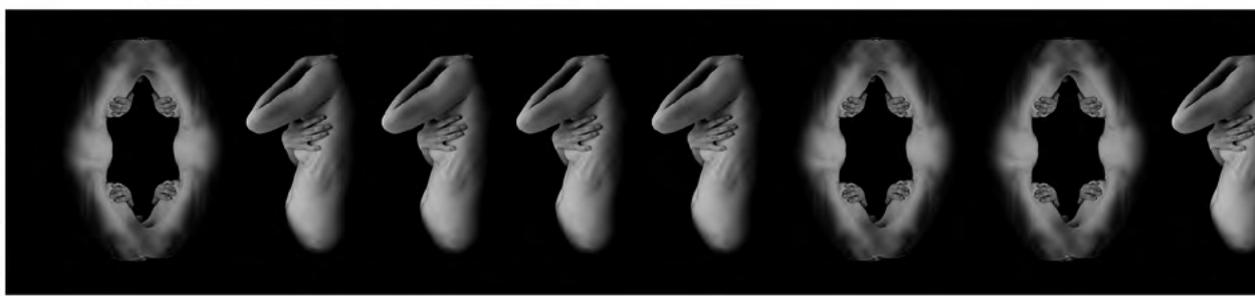
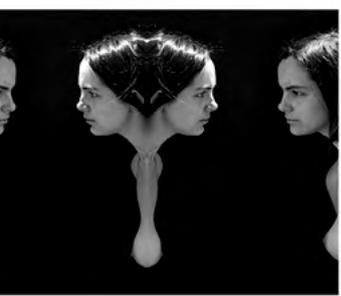
· Celdrán, H. (2012, 11 de octubre). Leigh Bowery, el 'performer' que utilizaba su cuerpo como lienzo. *20 minutos.* Disponible en <https://www.20minutos.es/noticia/1612937/0/leigh-bowery/performer/cuerpo-como-lienzo/> Consultado [11/11/2023].

· CentroCentro. (2019, 19 de julio). *Exposición "Miguel Benlloch. Cuerpo conjugado"* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=i8cY44iJwgU> Consultado [20/10/2023].

- Cortes, A. (2019, 13 de septiembre). Los 'amantes de módena' eran dos hombres. *El país*. Disponible en [https://elpais.com/elpais/2019/09/13/ciencia/1568367630\\_243262.html](https://elpais.com/elpais/2019/09/13/ciencia/1568367630_243262.html) Consultado [6/11/2023].
- Crowley, A. (2021, marzo). *Language around gender and identity evolves (and always has)* [Video]. TED Conferences. Disponible en [https://www.ted.com/talks/archie\\_crowley\\_language\\_around\\_gender\\_and\\_identity\\_evolves\\_and\\_always\\_has](https://www.ted.com/talks/archie_crowley_language_around_gender_and_identity_evolves_and_always_has) Consultado [30/3/2023].
- Del LaGrace Volcano. (s.f.). *Home*. DEL LAGRACE VOLCANO. Disponible en <https://www.dellagracevolcano.se/> Consultado [11/11/2023].
- Del LaGrace Volcano. (s.f.). *Inter\* me*. DEL LAGRACE VOLCANO. Disponible en <https://www.dellagracevolcano.se/gallery/interme-35846699> Consultado [11/11/2023].
- Drexler, J. (2017, mayo). *Poetry, music and identity*. [Video]. TED Conferences. Disponible en [https://www.ted.com/talks/jorge\\_drexler\\_poetry\\_music\\_and\\_identity](https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity) Consultado [15/4/2023].
- Galería Adora Calvo. (2021, 9 de noviembre). "JUAN HIDALGO Y ZAJ" - Julio Pérez Manzanares. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lqH1qvs5tk0> Consultado [17/10/2023].
- Gómez, V. (2016, 24 de julio). *Nazario. La vida cotidiana del dibujante underground*. [Transmisión de radio]. Radio 5. Disponible en <https://www.rtve.es/play/audios/vinetas-y-bocadillos/1120-vinetas-718-nazario-vida-cotidiana-del-dibujante-underground-240716-2016-07-22t15-19-25070/3670751/> Consultado [14/9/2023].
- Guggenheim Bilbao. (s.f.). *Sus inicios: Grupo Zaj*. Disponible en <https://www.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que/sus-inicios-grupo-zaj> Consultado [18/10/2023].
- Joseph, C. G. (2023, febrero). *How black queer culture shaped history*. [Video]. TED Conferences. Disponible en [https://www.ted.com/talks/channing\\_gerard\\_joseph\\_how\\_black\\_queer\\_culture\\_shaped\\_history/comments](https://www.ted.com/talks/channing_gerard_joseph_how_black_queer_culture_shaped_history/comments) Consultado [28/3/2023].
- Luque, N (s.f.). *Cómic*. Nazario Luque. Disponible en <https://nazarioluque.com/obra003.htm> Consultado [19/10/2023].
- MACBA. (2004, 1 de abril). *Cuerpos obscenos y especímenes espectaculares*. Disponible en <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/cuerpos-obscenos-especimenes-espectaculares> Consultado [11/11/2023].
- Marcos, A. (2023, 22 de septiembre). El nuevo Museo Reina Sofía será más 'queer', sonará a trap y recuperará a artistas españoles... a partir de 2025. *El país*. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2023-09-22/el-nuevo-museo-reina-sofia-sera-mas-queer-sonara-a-trap-y-recuperara-a-artistas-espanoles-a-partir-de-2025.html> Consultado [23/10/2023].

- MemorANDA. (2015, 25 de octubre). *Pepe Espaliú: el artista cordobés y el Centro de Arte de Córdoba* [Video]. YouTube. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_0dLlocDNfc](https://www.youtube.com/watch?v=_0dLlocDNfc) Consultado [22/10/2023].
- Mesa, C. (2018, 20 de junio). "Sevilla y la Casita de las Pirañas", de Nazario Luque Vera. [Transmisión de radio]. RNE. Disponible en <https://www.rtve.es/play/audios/gente-despierta/gente-despierta-sevilla-casita-piranas-nazario-luque-vera/4639118/> Consultado [12/8/2023].
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2018, 8 de octubre). *JUAN HIDALGO & ETCÉTERA / Tabacalera. La Principal / 1 Sep 2018* [Video]. YouTube. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=wyAEsl0S\\_HE](https://www.youtube.com/watch?v=wyAEsl0S_HE) Consultado [10/10/2023].
- Museo nacional centro de arte Reina Sofía. (s.f.). *Sin título (tres jaulas)*. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-tres-jaulas> Consultado [22/10/2023].
- Museo nacional centro de arte Reina Sofía. (s.f.). *ZAJ*. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zaj> Consultado [18/10/2023].
- Radio Web MACBA. (2010, 9 de febrero). *FONS AUDIO #1 Esther Ferrer*. Disponible en [https://rwm.macba.cat/es/especiales/fons-audio-1-esther-ferrer?id\\_capsula=640](https://rwm.macba.cat/es/especiales/fons-audio-1-esther-ferrer?id_capsula=640) Consultado [18/10/2023].
- Radio Web MACBA. (2010, 26 de febrero). *AVANT #11 Juan Hidalgo. Parte I*. Disponible en [https://rwm.macba.cat/es/investigacion/avant-11-juan-hidalgo-parte-i?id\\_capsula=643](https://rwm.macba.cat/es/investigacion/avant-11-juan-hidalgo-parte-i?id_capsula=643) Consultado [18/10/2023].
- Real Academia Española. (s.f.). *Observatorio de palabras*. Disponible en <https://www.rae.es/portal-linguistico/observatorio-de-palabras#main> Consultado [2/11/2023].
- S. C. (2020, 4 de noviembre). La RAE elimina 'elle' de su Observatorio de palabras por 'la confusión que ha generado'. *ABC*. Disponible en [https://www.abc.es/cultura/abci-elimina-elle-observatorio-palabras-confusion-generado-202011041855\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-elimina-elle-observatorio-palabras-confusion-generado-202011041855_noticia.html) Consultado [2/11/2023].





Ana Domínguez Vicaria  
 Tutor: Fernando García García  
 Trabajo de Fin de Máster  
 Máster en Arte, idea y producción  
 Facultad de Bellas Artes  
 Universidad de Sevilla  
 Sevilla, noviembre de 2023

