

Arte y género disidentes:
Barcelona y la *performance* en espacios públicos en torno a la
transición democrática española (1973-1977)

Alba Bailón Gómez
Tutora: Ana M^a Guasch
Trabajo de Final de Grado en Historia del Arte
Curso 2020-2021

«Un individuo reprimido es obediente, un individuo obediente jamás será libre».

- Nazario

Índice

1. Introducción	2
1.1. Objetivos	2
1.2. Metodología	3
1.3. Estado de la cuestión	4
2. Barcelona y la <i>performance</i> en espacios públicos en torno a la transición democrática española (1973-1977)	9
2.1. La <i>performance</i>	9
2.1.1. Los conceptos de <i>performance</i> y acción	9
2.1.2. La performatividad disidente, las acciones subversivas	13
2.2. El tardo-franquismo y la llegada de la transición democrática española	15
2.3. Barcelona y la irrupción de cuerpos disidentes en el espacio público	20
2.3.1. Acciones de carácter colaborativo y político	21
2.3.1.1. Montse Cosidó y <i>Les Mains Sales</i> (1975)	21
2.3.2. Presencia, ausencia y control del cuerpo femenino como eje de las prácticas artísticas	23
2.3.2.1. Alicia Fingerhut y su acción sin título (1973)	24
2.3.2.2. Fina Miralles y <i>Petjades</i> (1976)	25
2.3.2.3. Olga L. Pijoan y <i>Herba</i> (1973)	27
2.3.2.4. Àngels Ribé y <i>Counting my fingers</i> (1977)	28
2.3.3. El Raval y las prácticas de desobediencia performativa	30
2.3.3.1. El “Barrio Chino”, epicentro del transformismo y la contracultura	30
2.3.3.2. La práctica del travestismo	31
2.3.3.3. Carlos Pazos y la otra masculinidad	33
2.3.3.4. Ocaña y la Rambla travesti	34
3. Conclusiones	39
Anexos	41
I. Imágenes	41
II. Bibliografía	47

Abstracto

Este estudio pretende ser un análisis historiográfico del posicionamiento, por medio de la *performance*, de cuerpos e identidades pertenecientes a colectivos minoritarios en espacios públicos. Concretamente, estableciendo un diálogo entre distintas prácticas corporales realizadas en las calles de Barcelona durante los primeros años de la transición democrática española y poniendo el foco de atención en la relación de estas acciones con cuestiones en torno al género.

Palabras clave: *performance*, arte de acción, transición democrática española, Barcelona, espacio público, género.

Abstract

This study aims to be a historiographic analysis of the positioning, through performance art, of bodies and identities belonging to minority groups in public spaces. Specifically, establishing a dialogue between different body practices carried out on the streets of Barcelona during the first years of the Spanish democratic transition and placing the focus of attention on the relationship of these actions with issues around gender.

Key-words: performance, action art, Spanish democratic transition, Barcelona, public space, gender.

1. Introducción

1.1. Objetivos

Este estudio pretende observar como de modos distintos, y desde puntos de partida discursivos distintos, el posicionamiento de ciertos cuerpos e identidades en espacios públicos, y sus acciones, interrumpían la lógica de la representación del sujeto normativo. Principalmente se buscará el diálogo entre distintas *performances* producidas por artistas pertenecientes a colectivos minoritarios, en un contexto histórico y geográfico concreto. Lugar, las calles y espacios públicos de Barcelona; momento, los últimos años del tardo-franquismo y los primeros años de la transición democrática española.

El objetivo es realizar un estudio histórico sobre la práctica de la *performance* y de las lecturas de carácter reivindicativo que se han realizado de estas. Por ello, los artistas que resultará interesante posicionar en este mapa son aquellos que, de manera deliberada o no, cuestionan al sujeto normativo mediante sus prácticas artísticas en lugares públicos urbanos. Artistas que han sido -o fueron- excluidos del discurso canónico del arte español por cuestiones de sexo y género y que, con el paso del tiempo, están siendo recuperados y releídos por historiadores del arte -mayoritariamente mujeres- desde perspectivas contra-hegemónicas. Mostrando, por medio de las prácticas y la historiografía de la *performance*, los mecanismos que han enmudecido o excluido sistemáticamente a las identidades no normativas o pertenecientes a colectivos minoritarios de la historia del arte.

Todo ello tratando de responder a diversas cuestiones que se pueden producir a su alrededor como: ¿existen realmente nexos comunes entre la *performance* que estos artistas y las demandas que los colectivos marginalizados trasladaron a las calles de Barcelona durante el tardo-franquismo y la transición?, ¿utilizan estas acciones el cuerpo del propio artista como objeto y sujeto de la producción de prácticas artísticas disidentes?, ¿suponen realmente estas prácticas una reivindicación de las minorías sexuales o una oposición artística y sociopolítica de la jerarquía establecida entorno el género binario?

1.2. Metodología

Para la realización de este trabajo desde una metodología inductiva, como es mayormente la de la historia del arte, este estudio se centrará en la búsqueda de herramientas que ayuden a abordar esta temática de carácter histórico desde esta disciplina teórica. Es decir, para tratar la disidencia a través de la *performance* en espacios públicos de Barcelona durante los primeros años de la transición democrática española, se usará esencialmente fuentes bibliográficas secundarias y algunas primarias.

Para la documentación, se realizará una investigación bibliográfica exhaustiva que posteriormente, en medida de las necesidades y el desarrollo del trabajo, se irá concretando y sintetizando y, en caso de ser necesario, se ampliará. El trabajo se fundamentará en un recopilatorio de fuentes bibliográficas mayoritariamente escritas en castellano, así como también hay algún texto en catalán, dado el contexto del tema tratado. Por otra parte, para la sección dedicada al concepto de *performance* y de teoría sobre el género se ampliará este acotamiento lingüístico, usando textos de las autoras referenciales sobre dichos temas específicos, de origen anglosajón. Para establecer el listado bibliográfico se bastará principalmente de los recursos disponibles en la Red de Bibliotecas Municipales de Cataluña, en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona y en el CRAI. Así como los documentos que se pueden encontrar en el catálogo de dos de los principales museos de arte del siglo XX y contemporáneo de nuestro país. Empezando por la Biblioteca y los Archivos del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, tanto bibliográficos como videográficos, y siguiendo por los proporcionados por la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Si resulta pertinente, esta investigación se verá implementada con el estudio de algunos títulos adquiridos en la librería especializada en temática LGBTQ+ *Antinous* y en la librería especializada en literatura de mujeres y feminismo *Próleg* -ambas establecidas en locales de Barcelona-. Entre toda la documentación recolectada se tendrán en cuenta todos los tipos de archivo útiles, desde publicaciones editoriales hasta trabajos de tesis doctorales, pasando por artículos o catálogos expositivos.

Una vez organizada, estudiada y seleccionada toda la información extraída de los documentos y archivos recopilados, se irá dando forma y construyendo el siguiente estudio. Para ello se utilizará el modo de citación APA y su redacción seguirá un orden conceptual y, a su vez, cronológico. Empezando por una contextualización del concepto de

performance y de la *performance* de la diferencia sexual y de género, seguido de una contextualización histórica y cultural de España en los últimos meses de vida de Franco y tras su muerte, y terminando con un análisis, por temática y siguiendo cierta cronología, de las diferentes propuestas de disidencia y denuncia que tuvieron lugar a través del arte de acción y la *performance* en espacios públicos en la Ciudad Condal, o en relación con ella, durante el estrecho período comprimido entre 1973 y 1977. Cabe mencionar que en algunas de las obras tratadas, como sería el caso de *Les Mains Sales* (1975) de Montse Cosidó o de las acciones realizadas por Alicia Fingerhut o Carlos Pazos en el espacio urbano, se hablará de acciones o *performance* poco documentadas más allá de un leve registro fotográfico o del testimonio tardío de algunos de sus partícipes, por lo que resultará especialmente complejo realizar un estudio en profundidad de estas.

Para terminar este trabajo de final de grado, se realizarán unas conclusiones generales sobre todo lo abarcado en este estudio donde se establecerá una reflexión personal sobre las cuestiones planteadas en los objetivos, en un primer lugar, y trabajadas durante el proceso de desarrollo de este.

1.3. Estado de la cuestión

En primera instancia, para llevar a cabo un análisis de carácter general -a nivel temático e histórico- del concepto de *performance* y del arte de acción resultan adecuadas las aportaciones teóricas de distintas autoras. Para comprender la historia occidental de esta disciplina es esencial leer a RoseLee Goldberg y su completo recopilatorio de los antecedentes -hasta casi llegados los inicios de 1980- en *Performance: Live Art At 1909 to the Present*¹. Asimismo, las aportaciones de Rebecca Schneider² y Diana Taylor³ resultan profundamente sugestivos en cuanto a la concepción terminológica del concepto de *performance*, su diversidad semiótica y los estudios teóricos articulados a su alrededor. Además, para una visión más generalizada del arte posmoderno, y una adecuada

¹ Goldberg, R. (1979). *Performance: Live Art 1909 to the Present*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

² Schneider, R. (9 de noviembre de 2021). *Interview with Rebecca Schneider [videorecording]: what is performance studies? / Entrevistada por Diana Taylor*. Recuperado en <https://hdl.handle.net/2333.1/fj6q57rp>

³ Taylor, D. (2011). “Performance, teoría y práctica” en D. Taylor & M. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.

comprensión de las diferentes disciplinas que convergen durante las últimas décadas del siglo XX con relación a este estudio -tales como el arte del cuerpo, el activismo, la diferencia sexual, etc.- resulta práctica la consulta de *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* de Anna Maria Guasch⁴.

Al centrar la investigación en el concepto de la performatividad de género y la diferencia sexual es evidente que las aportaciones de Judith Butler⁵ al los estudios y las reivindicaciones del colectivo LGBTQ+ son indiscutibles. Por medio de su célebre tratado, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, la autora critica que las identidades y expresiones de género sean inmutables, poniendo en tela de juicio lo socialmente construido e incentivando a la lucha. Tanto sus aportaciones como la revisión que esta hace de otras autoras son convenientes para este estudio, especialmente en los apartados referentes a la expresión de género y las acciones travestís, como son el caso de Ester Newton y sus escritos sobre el travestismo, Amelia Jones y su estudio sobre los procesos de construcción del género que operan en la *performance*, el happening y el body art, u otras autoras como Monique Wittig, Julia Kristeva o Mary Douglas.

Para indagar en el contexto histórico y sociológico del tardo-franquismo y de la transición democrática española, estrechamente ligado al arte de acción y la *performance*, resultan singularmente adecuadas las reflexiones recogidas en el recopilatorio de textos realizados por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona bajo el nombre de *Desacuerdos*, concretamente en el segundo dossier donde se encuentran dos artículos de interés para este tema. El primero, *Desacuerdos 2. Trastornos para el devenir del arte y políticas feministas y queer en el Estado Español*⁶ donde Carmen Navarrete, Maria Ruido y Fefa Vila desarrollan un contundente análisis de las políticas feministas y *queer* en el contexto sociopolítico español. El segundo, *Desacuerdos 2. Banalidad y biopolítica: La transición*

⁴ Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid.

⁵ Butler, J. (1998). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

⁶ Navarrete, C; Ruido, M; Vila, F. (2005). “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español”, Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA. pp.158-187

*española y el nuevo orden del mundo*⁷ una aproximación a las políticas del período acorde a este estudio, escrito por Teresa Vilarós. Ambas aportaciones útiles, la primera para poseer una visión panorámica de las motivaciones del arte corporal del momento, especialmente el arte de minorías sexuales y de género en las que se focaliza este estudio, mientras que la segunda aporta conceptos prácticos sobre el pos-franquismo y el avance de la sociedad hacia el posmodernismo, a la vez que reflexiona sobre las problemáticas de la tradición historiográfica en España.

Al seguir concretando en torno al estudio de la *performance* en el contexto del tardo-franquismo y de la transición, cabe hacer hincapié, tanto en el contexto catalán como en general en el español, en la escasa presencia de producciones que abordan el cuerpo como centro de sus prácticas, así como de estudios de análisis sobre esas mismas prácticas del cuerpo. Aunque sí que destacan las aportaciones generalizadas del arte conceptual y las publicaciones a su alrededor, de las que se puede extraer cierta información acerca de *performance* -algunas puntuales otras más frecuentes- de ciertas artistas del conceptual. Para ello resultan pertinentes las aportaciones de Pilar Parcerisas⁸ en *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, entre las que resultan especialmente significantes -a nivel temático y formal- los apartados dedicados a las acciones realizadas por las artistas conceptuales de todo el territorio español -especialmente resolutivas sus aportaciones sobre Fina Miralles y Olga L. Pijoan-. Seguidamente, manteniendo el hilo de las artistas conceptuales, pero concretando en el contexto territorial catalán y en el campo de la *performance*, resulta pertinente el trabajo *Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat «performance» a Catalunya* de Teresa Camps⁹.

El trabajo de Maite Garbayo Maeztu, tanto en *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*¹⁰ como en “Dar presencia al cuerpo: prácticas

⁷ Vilarós, T. (2005). “Banalidad y biopolítica: La transición española y el nuevo orden del mundo”, Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA. pp. 29-56

⁸ Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Madrid, Ediciones Akal. pp. 100-145

⁹ Camps, T. (2020). “Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat «performance» a Catalunya”, *Estudis Escènics*, núm. 29. pp. 217-237

¹⁰ Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Vitoria: Consonni.

performativas en el tardofranquismo”¹¹, resulta primordial para la realización de este estudio a nivel sociológico por su análisis de las disidencias de género, los conflictos sexuales y la represión política durante los últimos años de la dictadura. Es de interés como, a lo largo de su trabajo, la autora pone en valor las implicaciones estéticas, sociales y políticas del emplazamiento de los cuerpos no normativos -tratando numerosas artistas del conceptual y de la cultura *underground*- en las prácticas de la *performance* durante un período políticamente y socialmente arduo. Además resulta útil, para el análisis de ciertos artistas, sus anotaciones sobre algunos nombres tratados -y poco mencionados por la historiografía- como son los de Alicia Fingerhut o Carlos Pazos. Por su parte, es de valor el trabajo realizado por Assumpta Bassas¹² al tratar la aparente falta de vinculación entre el movimiento feminista y las artistas conceptuales de los setenta, así como sus aportaciones concretas sobre el trabajo de Àngels Ribé y Fina Miralles. Sobre la vida y obra de Àngels Ribé es indispensable, por lo completo que resulta, el catálogo *En el laberint. Àngels Ribé*¹³ realizado para acompañar a su exposición monográfica en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Sobre la existencia de un arte propio de las minorías sexuales en España, de un arte *Queer* o -más concretamente- de la figura de Ocaña, se encuentran un conjunto de artículos y reflexiones bastante amplio. Desde las apreciaciones de Juan Vicente Aliga, como de Juan José Montiel Rozasen¹⁴, pasando por aportaciones específicas sobre la vida y obra -tanto plástica como performativa- de Ocaña como las de Torner¹⁵, Naranjo Ferrari¹⁶ o Melero¹⁷. Haciendo los primeros una lectura de la evolución del arte *queer* durante el siglo XX, con cierta incisión en la situación durante la transición política española, y los segundos un

¹¹ Garbayo Maeztu, M. (2016). “Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, vol. 38, núm. 108. pp. 123-147

¹² Bassas, A. (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

¹³ AA. VV. (2011). *En el laberint. Àngels Ribé*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

¹⁴ Montiel Rozas, J. J. (2015). «¿Se puede hablar de un arte *queer* español?», *Boletín de Arte*, núm. 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga. pp. 103-113

¹⁵ Torner, M. B. (2014). “Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona”, *GAMA*, núm. 3. pp. 75-81

¹⁶ Naranjo Ferrari, J. (2013). “Ocaña. La pintura travestida. Homosexualidad y travestismo como fundamentos”, *Revista Croma, Estudios Artísticos*, vol. 1, núm. 2. pp. 81-86

¹⁷ Melero, A. (2020). “Ocaña. Voces, ecos y distorsiones”, *Arte y políticas de identidad*, núm. 22. pp. 176-179

estudio de la contracultura de la época, por medio de la figura de Ocaña y su discurso de subversión y sexualización del cuerpo.

Por otro lado, Rafael M. Mérida Jiménez ha publicado diversos textos que ayudan a formular una descripción de la ciudad de Barcelona, especialmente del barrio del Raval¹⁸, como la capital de la actividad LGBTQ+ durante el siglo XX. Este dedica un capítulo entero de su libro *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*¹⁹ a la figura de Ocaña, pero su trabajo se centra más en el mundo del transformismo como entretenimiento y *show business*, que no en la performatividad del género como acción artística o activista. Mérida realiza un análisis ampliamente documentado de la diversidad de identidades en tránsito de la ciudad, mediante documentación tanto narrativa como fílmica, situando en el núcleo de su estudio a artistas y “celebridades” del este colectivo.

Por su parte, la lectura de Paul B. Preciado es indispensable para este estudio por sus reflexiones entorno la potencialidad de la acción performativa y de su capacidad para establecer significados, así como por sus reflexiones entorno a la visibilidad social de la condición subalterna, conceptos directamente relacionada con las luchas de los artistas tratados -y en especial a los tratados entorno las figuras de Ocaña, y sus compañeros Nazario y Camilo-. En el texto *La Ocaña que merecemos: Campceptualismo, subalteridad y políticas performativas*²⁰ incluidas dentro de la primera exposición monográfica sobre el artista, *Ocaña. 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, el autor realiza un análisis formal en que defiende que la figura de Ocaña nos sirve como objeto de estudio y modelo crítico del análisis de la historiografía del arte español.

¹⁸ Como en: Mérida Jiménez, R. M. (2012). “IX. Las Ramblas Queer de Nazario”, *Nuevas subjetividades/ sexualidades literarias*, ed. M^o Teresa Vera Rojas, Barcelona-Madrid, Egales.

¹⁹ Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

²⁰ Preciado, P. B. (2011). «La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas», González Romero, P. (com.), *Ocaña. 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, Barcelona-San Sebastián, La Virreina-Centro Cultural Montehermoso Kulturenea Vitoria-Gasteiz.

2. Barcelona y la *performance* en espacios públicos en torno a la transición democrática española (1973-1977)

2.1. La *performance*

2.1.1. Los conceptos de *performance* y acción

Las fronteras entre el arte de acción, el *happening*, el *body art* o la *performance* siempre han resultado líneas ligeramente difíciles de concretar, tanto a nivel terminológico como en sus delimitaciones cronológicas. A grandes rasgos, se entiende el *happening*²¹ como una práctica en la que existe una idea que desarrollar, pero donde el verdadero valor reside en la participación activa del público. En el *body art* es determinante el cuerpo como soporte de la práctica artística para mostrar el malestar de la sociedad, encontrando artistas que llegan a lesionarse físicamente durante el proceso artístico. Por su parte, la *performance* es un concepto más amplio y menos específico, en que la exposición del cuerpo o la participación del público no son elementos estables ni determinantes. Mientras que, en suma, el término de acción -o arte de acción- sirve para englobar todas las prácticas corporales anteriormente mencionadas. A pesar de que, hacia 1970, el término *performance* empieza a reemplazar al de acción de forma generalizada -prevaleciendo hasta la actualidad-, en este estudio se usan ambos conceptos como semejantes. Entendiendo así el término central de este estudio, *performance*, como una prolongación, pero al mismo tiempo un equivalente, al de acción.

Aunque en términos generales hay cierta consonancia por parte de teóricos e historiadores del arte, se proponen leves variaciones en los orígenes, los autores y el desarrollo de la acción artística, ratificando la afirmación de Rebecca Schneider²² de que los comienzos, las autorías y las prácticas de la *performance* -así como la delimitación de sus estudios- son plurales e interdisciplinarios. Según Schneider, los parámetros que definen y delimitan que es y que no es considerado *performance* -así como sus pertinentes estudios-, lejos de convertir esta disciplina en una materia rígida y congelada, deben mantenerla abierta a

²¹ El artista norteamericano Allan Kaprow (1927-2006) fue el primer artista en utilizar el término *happening* y fue un personaje clave en la instalación de los conceptos y la práctica del arte de la *performance*.

²² Schneider, R. (9 de noviembre de 2021). *Interview with Rebecca Schneider [videorecording]: what is performance studies? / Entrevistada por Diana Taylor*. Link: <https://hdl.handle.net/2333.1/fj6q57rp>

posibles relecturas que permitan su desarrollo y expansión fuera de las formaciones establecidas.

En una instancia por aclarar ciertas complicaciones prácticas y teóricas debidas a la ubicuidad y ambigüedad del propio concepto de *performance*, Diana Taylor²³ propone concretar semánticamente los términos en torno al “arte de la *performance*”. Taylor expone la evidente multiplicidad de usos de la palabra *performance* y, especialmente, en su interpretación en la lengua española, debido a sus diversas traducciones y posibles significados. Las traducciones del término que parecen más adecuadas para precisar el significado de esta disciplina artística son *performance* como *ejecución* y *performance* como *actuación*. Aunque proponiendo una desunificación entre la misma *performance* y la idea de *teatralidad* que acarrea la palabra actuación -como algo construido, controlado o artificial-. Desligando este vocablo del concepto de lo teatral -que no desvinculándolo totalmente de este- para conducirlo hacía un espectro más amplio de significados artísticos.

Mientras hay autores, como Schneider, que pueden situar el origen de la *performance* en relación con el teatro, también es puesta en diálogo con las artes visuales -como herencia de las transgresiones vanguardistas-, con lo ritual -como actos de transferencia del conocimiento y la memoria de una cultura o civilización- o como pequeñas utopías de la vida cotidiana -como herramientas discursivas y de intersticio social, con voluntad de transformar a partir de pequeñas acciones-. Convertida en un término global y genérico -a la vez que ambiguo-, que ha prevalecido por encima de los demás designios, la *performance* adopta metodologías de diferentes prácticas artísticas para proponer nuevas maneras de trascender sus límites -teniendo en la mayoría de casos un carácter interdisciplinario-. Aunque es una disciplina que se desarrolla mayormente entre Europa y Estados Unidos, esta pueden variar, tanto a nivel práctico como teórico, según el contexto sociopolítico en el que se produce.

La *performance*, enmarcada en los procesos y la voluntad de la desmaterialización de la obra de arte, comprende distintas producciones artísticas que implican una acción y que son presentadas ante un público en vivo, o en ocasiones son documentadas para presentarse posteriormente ante dicho público. Desde los inicios del siglo XX, el cuerpo

²³ Taylor, D. (2011). “Performance, teoría y práctica” en D. Taylor & M. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica. pp. 7-30

humano -concretamente el cuerpo del artista- adquiere mayor relevancia, substituyendo al concepto figurativo estandarizado de obra y otorgando el protagonismo de la acción artística al mismo artista, a otros participantes o a los espectadores -dotando de valor a la reacción de estos-. Una acción que no centra sus procesos creativos en la concepción de una obra física resultante, sino en el desarrollo experimental de esos mismos procesos de producción e investigación artística por medio del cuerpo -también mediante un objeto o el público- y la misma acción en sí. Estas prácticas pueden tener cualquier prolongación en el tiempo y, aunque que mayoritariamente se han realizado en galerías de arte o instituciones artísticas, pueden llevarse a los espacios públicos -como son los casos de estudio en que se centra este trabajo-. Por lo tanto, cuando se habla de la acción o la *performance* se habla de una tipología de arte nómada, sin domicilio fijo, y que, en la mayoría de sus definiciones, implica la ocupación artística de la calle.

Los artistas de acción siempre han sido conscientes de que el material más importante del que disponen es su propio cuerpo -sumados al tiempo, el espacio y la presencialidad-. Esto implica plantearle cuestiones a este material primario y explorar que posibilidades puede ofrecer, transitando preguntas sin usualmente proporcionar ninguna respuesta. Según Simón Marchán Fiz, «el núcleo de estas experiencias (...), es disolver los patrones habituales de comportamiento y provocar formas prácticas de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo, de la consciencia individual y social»²⁴. En estas producciones se elabora con frecuencia discursos de crítica y lucha sociopolítica, buscando en muchos casos la provocación, manteniendo cierto vínculo al arte conceptual -como en el caso de las artistas tratadas en este estudio-, estableciendo un compromiso con su propuesta, enfatizando las conexiones entre arte-vida y, a su vez, otorgando un espacio moldeable, dispuesto al cambio constante y a su propia resignificación. Acogiendo la idea de que todo cuerpo es válido para realizar una acción o *performance*, el sometimiento del cuerpo a dichas acciones y a sus procesos de trabajo -el gesto, el movimiento, los datos sensoriales, la repetición, la extensión temporal, la incomodidad, las conductas sociales, etc.- ha sido el centro de las investigaciones en la mayoría de las acciones procedentes de esferas culturales y presentadas como prácticas artísticas.

²⁴ Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. *Antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Ediciones Akal. pp. 237

Los antecedentes del arte de acción, como ya se ha mencionado, son plurales e interdisciplinarios. RoseLee Goldberg²⁵ sitúa los antecedentes de la *performance* en las prácticas realizadas por las vanguardias -dadaísmo, futurismo y surrealismo-, por la atención que estas otorgaban a la presencialidad y al proceso creativo de sus producciones, por encima del resultado derivado de ellas. El arte y la práctica de la *performance*, por lo tanto, es entendido como un producto heredado de las artes visuales y el teatro de los vanguardistas, así como de los cabarets y los periódicos en vivo anteriores. Haciendo referencia a sus prácticas, especialmente a los manifiestos dadaístas, como precedentes de acciones en que lo efímero, lo transgresor y lo original tienen una significación prioritaria. Sin embargo, resulta interesante el inciso que hace Taylor²⁶ respecto a esta visión occidental del repertorio de la *performance*, a la que acusa de colonialista. La autora apunta que esta revisión de sus orígenes históricos -popularizada y mayormente aceptada entre numerosos autores-, se centra exclusivamente en las acciones artísticas realizadas en Europa y Estados Unidos, omitiendo otras prácticas tradicionales no occidentales que influenciaron y fueron apropiadas en su momento por los propios vanguardistas. En consecuencia, prácticas como los rituales y las decoraciones corporales africanas -que fueron fuente de inspiración de múltiples artistas de la vanguardia- quedarían excluidas de la concepción académica de esta disciplina artística, siendo consideradas prácticas primitivas.

Por su parte, Anna M^a Guasch²⁷ alude a múltiples artistas y disciplinas como principales predecesores del arte del cuerpo y la *performance*. Se trata de artistas que, a partir de 1950 y especialmente durante la década de 1960, empezaron a otorgar valor a la corporalidad, la presencia, el espacio y el tiempo más allá de la obra física. Artistas como Yves Klein y Piero Manzoni desde el campo de las artes plásticas; Allan Kaprow, el grupo Gutai, John Cage, George Brecht y Wolf Vostell desde el *happening*; los eventos del grupo Fluxus; Bertolt Brecht y Pierre Guyotat desde la práctica del teatro; y Antonin Artaud y Georges Bataille desde el campo de la literatura. Durante la década de 1970, en el panorama global -europeo y norteamericano- se lleva a cabo cierta continuación de las tendencias, grupos y artistas

²⁵ Goldberg, R. (1979). *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers. pp. 6-7

²⁶ Taylor, D. (2011). "Performance, teoría y práctica", *D. Taylor & M. Fuentes. Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica. pp. 17-18

²⁷ Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial. pp. 81-82

que se habían fundado durante la década anterior. Producciones de estética menos llamativa, pero más fieles a las bases del conceptual y sus significaciones sociopolíticas, donde la terminología adopta relevancia. Actualmente, se considera que entre los principales precursores de la disciplina a nivel internacional se encuentran nombres como los de Ana Mendieta, Hannah Wilke, Carolee Scheemann, Adrien Piper, Marina Abramovic, Joseph Beuys, Nam June Paik o Hermann Nitsch.

2.1.2. La performatividad disidente, las acciones subversivas

En la *performance*, la existencia de un cuerpo como epicentro de la acción artística -así como su presencia o su ausencia física- y los procesos desplegados a su alrededor, pueden interpelar al espectador de forma directa. Desarrollando sus propuestas al margen de los circuitos establecidos, los artistas tienen la posibilidad de plantear múltiples cuestiones respecto a la corporalidad, la identidad -tanto individual como colectiva- y diversos conceptos concomitantes a estas.

Mayte Garbayo²⁸ defiende que las prácticas corporales realizadas por mujeres, por personas racializadas, por homosexuales o por cualquier identidad que atentan contra el modelo hegemónico de masculinidad supone un desafío al modelo de sujeto normativo y visibiliza la posibilidad de construcciones identitarias alternativas. En la misma línea, pero centrándose en la potencialidad de las prácticas corporales, Amelia Jones²⁹, defiende las prácticas artísticas corporales de la posmodernidad como propuestas que poseen una alta potencialidad intrínseca. Jones procura estas prácticas como posibles medios de radicalidad progresista y efectividad política, que cuestionan al «sujeto moderno» como encarnación del modelo de sujeto hegemónico, y que son capaces de fragmentar su identidad -supuestamente- monolítica. Concretamente, la autora, indaga en las posibilidades en los procesos de construcción del género -variadas, permeables y permutables- que operan en las prácticas de la *performance*, el *happening* o el *body art*.

²⁸ Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Vitoria, Consonni. pp. 70

²⁹ Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*, Minnesota, University of Minnesota Press. pp. 18-19

En relación con la visión de Jones, Paul B. Preciado³⁰ afirma que la verdadera potencia de la acción performativa -no de su forma ni contenido- depende de su relacionalidad, es decir, de su capacidad para establecer significados que exceden la norma. De la misma manera, Preciado defiende la importancia de “actuar” la condición subalterna, donde actuar significa producir visibilidad social. Este concepto de subalternidad como herramienta de visibilización social se puede vincular estrechamente a los planteamientos anteriores sobre las subversiones performativas de Judith Butler. Entre sus múltiples revisiones de textos vinculados al género y el sexo -conceptos concretos que atañen a este estudio-, y especialmente de su relectura sobre los textos de Eshter Newton, Michel Foucault, Monique Witting, Julia Kristeva y Mary Douglas³¹, Butler propone ciertas prácticas corporales donde la performatividad de la expresión y la construcción del género puede convertirse en una herramienta para «tergiversar las categorías del cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad, y que estas adquieran nuevos significados y se multipliquen subversivamente»³². Prácticas que crean espacios donde se plantean cuestiones y realidades más allá de la jerarquía, la obligatoriedad y las limitaciones que históricamente se han ligado al mismo concepto de género -y al de sexo-.

Cabe indicar que los múltiples razonamientos expuestos por estas autoras encajan y concuerdan entre ellos: la voluntad de ejercer visibilidad social, de valorizar y posicionar ante el mundo propuestas, identidades o colectivos sistemáticamente marginalizados, la búsqueda de nuevos significados para las prácticas corporales, la subversión del marco de género estandarizado -binario, heterosexual y jerárquico-, así como la pretensión de desafiar al sujeto moderno y normativo con ello. Y, en el caso concreto del arte de acción -o de su análoga *performance*-, pueden nutrirse de varios de los recursos metodológicos de esta la disciplina. Esta retroalimentación implica que mediante la investigación artística y la fundación de espacios de acción comunes, las disciplinas del arte del cuerpo pueden albergar lugares de libertad creatividad e identitaria. Como pasa con artistas tratados en este estudio, se produce una exposición y una reivindicación del individuo en un contexto social opresivo -como es el de una España heredera de un estado nacionalcatólico—.

³⁰ Preciado, B. (2011). “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, *OCAÑA 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge. pp. 98-99

³¹ Todos ellos, autores comentados por Judith Butler en “Actos corporales subversivos”, el tercer capítulo de su libro. En: Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós. pp. 154-242

³² Butler, J. (1990). *Op. cit.* pp. 37-38

Artistas que desde una posición de marginalidad social -aunque partiendo de realidades y discursos diversos-, transportan su mensaje a las calles a través de un medio artístico y estético. Por medio de acciones que, en mayor o menor medida y con mayor o menor intencionalidad por parte de sus autores, contienen un mensaje de reivindicación social y política en su discurso. Convirtiendo así la *performance* en una zona de disidencia, resistencia y subversión.

2.2. El tardo-franquismo y la llegada de la transición democrática española

La transición democrática española, o popularmente nombrada sencillamente como “transición”, ha sido considerada por norma general y con bastante unanimidad como un período histórico de cambios culturales y políticos en España. Una etapa que, a grandes -y simplistas- rasgos, se ha consolidado como un momento de transformaciones sociopolíticas clave de la historiografía española, como un punto y aparte, en el que una sociedad anclada en la tradición nacionalcatólica impuesta por un régimen dictatorial avanza hacia un augurado futuro de modernidad y progreso democrático, aunque, en la práctica, existirá una sólida resistencia a la transformación por parte de la España hegemónico-imperial dominante.

Se trata de un proceso que, según algunos autores, tuvo lugar durante unos pocos años y, según otros, tuvo una duración de prácticamente dos décadas. La realidad es que, alrededor de la década de 1970, se produjeron en el país diversos acontecimientos de relevancia política y social que podrían llegar a considerarse puntos de partida, de terminación o, cuando menos, momentos influyentes en el desarrollo de un proceso de transición y que han delineado su contorno cronológico. Como expone Teresa M. Vilarós³³, se pueden tener en consideración como elementos emprendedores de este proceso de transformación dos eventos claros y contundentes, como fueron el asesinato del almirante Luis Carrero Blanco en diciembre de 1973 y la muerte del general Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. De la misma manera -aunque más plural-, destacan ciertos acontecimientos respecto a la fecha de su finalización, como la convocatoria de unas elecciones democráticas en 1977, la ratificación de la Constitución española en 1978, la

³³ Vilarós, T. (2005). “Banalidad y biopolítica: La transición española y el nuevo orden del mundo”, Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA. pp. 33.

confirmación de España como un estado democrático por parte del rey Juan Carlos en 1981 -a consecuencia del frustrado golpe de estado llevado a cabo por el teniente coronel Antonio Tejero-, la realización de unas elecciones democráticas en 1982 o hasta la entrada de España al círculo económico de la Unión Europea en 1993 tras firmar el tratado de Maastricht. Sin embargo, es inequívoca la existencia de un consenso popular que establece la muerte de Franco como el momento clave de la transición, como el final de todo lo que la figura de Franco y la dictadura-imperial significaban -manifiestas deficiencias a nivel social, industrial, político, cultural, etc.- y, en contraposición, el afán de una sociedad democrática modernizada, con incipientes vínculos a los países industrializados de occidente y a sus progresos. El ingreso a una sociedad que, como puntualiza Vilarós³⁴, hay que aceptar que se lleva a cabo «hacia un nuevo orden que ya no es el de la modernidad, sino el de su pos. Y desde la posmodernidad la transición puede leerse ante todo y sobre todo como un momento y movimiento no de narrativización, sino de desnarrativización, o incluso de posnarrativización».

Es a partir de la muerte del dictador, en el marco hacía una supuesta democracia sociopolítica, donde se inició la búsqueda pública y colectiva de libertades y derechos sociales. Cuando parte de la sociedad -mayoritariamente de clase obrera o pobre- empezó a intuir que había un abanico de posibilidades más allá de la orientación heterosexual y del binarismo de género estipulado socialmente hasta entonces. De la misma manera, en algunos espacios se empezaron a desarrollar de manera colectiva movimientos feministas, en contra de la censura de las cuestiones de derechos sexuales y reproductivos de las mujeres impuestas por una sociedad claramente patriarcal y católica, aunque en este caso sus participantes -en contraposición de los miembros de los colectivos de minorías sexuales- generalmente eran mujeres procedentes de clase alta o burguesa.

Pero no todo es tan sencillo, no todo en blanco o negro y, por ende, la transición no supuso un cambio radical para los ciudadanos españoles. La transición heredó los restos de casi cuarenta años de régimen franquista, durante los que el estado español consiguió consolidar e institucionalizar el mandato de un régimen patriarcal y hetero normativo. Un proceso establecido por medio de secciones articuladas por el propio Estado, tales como la Escuela, la Sanidad, el Ejército o la misma Iglesia Católica. Al centrarse en las

³⁴ Vilarós, T. (2005). “Banalidad y biopolítica: La transición española y el nuevo orden del mundo”, Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA. pp. 34

consecuencias directas que este proceso podía tener en identidades consideradas “disidentes”, es indiscutible que durante la dictadura establecida por el general Francisco Franco las minorías sexuales eran reprimidas de forma legal, lo era cualquier ruptura con el binarismo de género (hombre-mujer) o la orientación heterosexual, siendo estas patologizadas y consideradas enfermedades mentales³⁵. Varios años antes, durante e, incluso, varios años después del período abarcado en este estudio, eran vigente en España un conjunto de leyes que penalizaban a todas aquellas identidades que no entraban dentro de la norma hegemónica dictada por la religión católica. La década de los 70, colonizada por el discurso oficial de la Transición, fue un embuste donde las comunidades sexuales minoritarias siguieron siendo ignoradas, marginalizadas y reprimidas, todo y sus acciones y sus reclamos diurnos en plena calle. Según Rafael M. Mérida Jiménez este trato se debía a un claro motivo «se temía más las transgresiones de la comunidad gay que la de los “rojos”»³⁶. La realidad es que se trata de un período de intensa homofobia y transfobia -sumados al machismo social e institucional-, un período que en la práctica no refleja la idea de modernidad y de progreso democrático de la que se ha hablado y que ha quedado, de alguna manera, en la memoria colectiva.

La “Ley de vagos y maleantes” (4 de agosto de 1933) hacía referencia a vagabundos, proxenetas y otros grupos categorizados como antisociales, y que fue modificada para incluir a las minorías sexuales dentro de esta etiqueta de presunta antisocialidad. La homosexualidad, la transexualidad y el travestismo -las dos últimas consideradas depravaciones derivadas de la primera- se definieron en 1954, con la reforma de dicha ley, como delito y motivo de ser internado. No fue hasta 16 años más tarde, en 1980, que esta ley fue sustituida por una que tenía como objetivo la rehabilitación social del individuo, aunque esta seguía siendo mediante pena de prisión. La reformada de la Ley se publicó firmada por Francisco el 15 de julio de 1954 de la siguiente forma:

«*Artículo segundo.*—Número segundo.—Los homosexuales, rufianes y proxenetas.»

«*Artículo segundo.*—Número undécimo.— (...) También podrán ser objeto de igual declaración de peligrosidad los que, de cualquier manera, perturben con su conducta o

³⁵ Preciado habla de la resistencia de las minorías sexuales a ser catalogadas como patológicas. En: Preciado, B. (2011). Preciado, B. (2011). “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, *OCAÑA 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge. pp. 30

³⁶ Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, Edicions Bellaterra. pp. 10

pusieren en peligro la paz social o la tranquilidad pública.»

«*Artículo sexto.*—Número segundo.—A los homosexuales, rufianes y proxenetas, a los mendigos profesionales y a los que vivan de la mendicidad ajena, exploten menores de edad, enfermos mentales o lisiados, se les aplicarán, para que las cumplan todas sucesivamente, las medidas siguientes:

a) Internado en un establecimiento de trabajo o Colonia Agrícola. Los homosexuales sometidos a esta medida de seguridad deberán ser internados en Instituciones especiales y, en todo caso, con absoluta separación de los demás.

b) Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio.

c) Sumisión a la vigilancia de los Delegados (...).»³⁷

Esta ley y su reforma, sumadas a la “Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social” (6 de agosto de 1970), propició la persecución de todo el colectivo de minorías sexuales durante los últimos años del régimen franquista. Estas propiciaban la posibilidad de ser detenido y encarcelado -o incluso condenado a trabajos forzados- bajo el tipo penal “escándalo público”. Dicha ley no fue derogada hasta 1978 y, a fines prácticos, no desapareció plenamente hasta la reforma del código penal de 1995. En un extracto del Capítulo Primero «De los Estados de Peligrosidad» se expone lo siguiente:

«*Artículo Segundo.*—Serán declarados en estado peligroso y se aplicará las correspondientes medidas de seguridad, quienes:

a) Resulten profundamente incluidos en algunos de los supuestos de este artículo.

b) Se aprecie en ellos una peligrosidad social.

Son supuestos de estado de peligrosidad los siguientes:

1. Los vagos habituales.

2. Los rufianes y proxenetas.

3. Los que realicen actos de homosexualidad (...).»³⁸

Queda manifiesto que últimos años del franquismo y los primeros de la transición mantuvieron gran parte de las problemáticas a nivel estatal e institucional para las

³⁷ Ley 15/1954 reforma de la Ley de Vagos y Maleantes. (15 de julio de 1954). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 198, 4862. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf>

³⁸ Ley 16/1970 de Peligrosidad y Rehabilitación Social. (6 de agosto de 1970). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 187, 12551. <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>

minorías sexuales, pero la opresión ejercida también fue notoria sobre el colectivo femenino³⁹ en su totalidad. En un contexto tardo-franquista y de latente jerarquía católica, el machismo imperante -y arraigado a una cultura de tradición- no se evaporó sin más, sino que seguían claramente presente en la sociedad. Un ejemplo de ellos son los denominados “Delitos específicos de la mujer” que en la época se aplicaban exclusivamente a las mujeres. Estos conllevaban de manera sistemática desigualdades por la diferencia sexual, entre las que se encontraban problemáticas como la pérdida de la custodia de los hijos y la posibilidad de ingresar a prisión de las mujeres acusadas por adulterio o la ilegalidad de los anticonceptivos y del aborto. Se trata de sanciones que se sumaban a la existencia otras restricciones de carácter sexual como la existencia de profesiones vetadas a las mujeres o la imposibilidad de las mujeres de abrir una cuenta bancaria sin en permiso del padre o el marido -o incluso el hermano en su defecto-. Fue durante estos años de transición que se pusieron en movimiento varias protestas de lucha feminista alrededor del país con la intención de combatir los vestigios de la dictadura y sus penalizaciones sobre los cuerpos de las mujeres.

Los eventos más emblemáticos en cuanto a la articulación pública del movimiento de la liberación de las mujeres en Cataluña fueron las “Primeres Jornades Catalanes de les Dones” que se llevó a cabo durante el mes de mayo de 1976 en el paraninfo de la Universidad de Barcelona y la manifestación contra el delito del adulterio durante el mes de noviembre del mismo año (Fig. 1). Eventos que tuvieron mucho más eco y popularidad del esperando en un principio y acabaron convirtiéndose en una toma de consciencia colectiva donde las mujeres catalanas -y del resto de España- tomaron el papel protagonista por primera vez. Otro evento destacado del movimiento de la liberación de las mujeres en Cataluña se trata del relacionado con la empresa Motor Ibérica y que consistió en el “encierro” voluntario de un grupo de mujeres durante 28 días en un edificio eclesiástico. Todos ellos, fueron cultivando una lucha que llevó a la constitución del partido Feminista en 1979, legalizado en 1981, y los posteriores avances que se han ido desarrollando en el país para combatir la misoginia y la discriminación sistemática sufrida por las mujeres.

Esta ebullición de movilizaciones por parte de colectivos de mujeres no fueron las únicas que se produjeron durante los años de transición, sino que en 1977 se producirían en

³⁹ Haciendo referencia al colectivo compuesto por las mujeres cisgénero, cuya identidad y expresión de género coinciden con el sexo que se les asignó al nacer.

Barcelona otros dos eventos de relevancia histórica para la Ciudad Condal, así como relevantes en relación con este trabajo y los artistas presentes en él, que reclamaban cambios sociales inminentes desde espacios públicos de Barcelona. La primera se trata de las Jornadas Libertarias y tuvo lugar en el recinto del Parc Güell. Y es que, aunque estas manifestaciones feministas eran bastante elitistas y focalizadas en un único prototipo de mujer -blanca, burguesa y cisgénero-, eran a su vez cercanas a las ideologías marxistas y libertarias que cogieron fuerza durante el mismo período. Por su parte, la otra movilización relevante que se llevó a cabo en 1977 fue la primera manifestación del “Front d’Alliberament Gai” (Fig. 2), que se desarrolló a lo largo de las Ramblas y al frente de la marcha se posicionaron las representantes más marginalizadas del colectivo -las transexuales, travestis y prostitutas-.

A primera vista, en este marco de transformaciones políticas aceleradas que supone la transición española, parecería que también el género y la sexualidad experimentaron cambios destacables. Sin embargo, la historia demuestra que el aparente relajamiento de las instituciones y de la moral de período que supuestamente acarrea libertades, ocultó la ausencia real de libertades. Dicho con otras palabras, en la práctica, la idea de un cambio sociopolítico radical fue un simple espejismo momentáneo que, en realidad, ocultó el mantenimiento de los vestigios de una recientemente despachada dictadura. Ya que, la llegada de esa libertad, acarrearía mucho más tiempo y se convertiría en un proceso extremadamente más lento del esperado por los movimientos libertarios y más progresistas del momento.

2.3. Barcelona y la irrupción del cuerpo disidente en el espacio público

Existe un nexo común latente entre las distintas *performances* que aparecen en este estudio. En todas ellas el cuerpo se presenta como objeto y sujeto de prácticas artísticas realizadas en espacios urbanos -de Barcelona o en estrecha relación con esta-, y de todas ellas se puede realizar una lectura que acarrea reivindicaciones y disidencias relacionadas con la identidad de género y sexual. Unas por pertenecer al “sexo minoritario” y tratar la cuestión de la diferencia sexual, otras por pertenecer a las “prácticas sexuales minoritarias” así como a “las identidades de género disconformes” respecto a una normalidad dominante e impuesta socialmente. Pese a que en el período en que estas *performances* fueron realizadas no se concibieron como reivindicaciones de índole feminista, se han

desarrollado numerosas lecturas posteriores⁴⁰ donde se articula una nueva interpretación de algunas acciones. En estas se las posiciona como prácticas artísticas que polemizan, denuncian y oponen resistencia no solo la imposición sociopolítica de la diferencia sexual y del binarismo genérico normativo⁴¹, sino que por medio de sus prácticas corporales aborda conceptos más allá de las del mismo género, tratando temas de la identidad individual y colectiva, en contra del *status quo* y visibilizando todo aquello que el franquismo trató de ocultar.

Esta relectura de ciertas acciones del siglo pasado las posiciona directamente en una disposición antagónica a la del modelo de sujeto normativo canónico y, según la argumentación de Marcelo Expósito⁴², se posicionan dentro de dos grupos definidos y esenciales en la impregnación política de las disciplinas artísticas en el contexto español del momento -y subsiguiente-. El primero -y ya mencionado-, hace referencia a las acciones estético-políticas de las que se puede hacer una nueva lectura desde la perspectiva de género, incluyendo en esta el feminismo y la teoría *queer*. El segundo, sería el centrado en las acciones de carácter colaborativo y que se pueden vincular a la lucha antifranquista y la posterior demanda de una representación política democrática.

2.3.1. Acciones de carácter colaborativo y político

2.3.1.1. Montse Cosidó y *Les Mains Sales* (1975)

Es en ese segundo marco, el de las acciones de carácter colaborativo y político, donde se podría introducir la acción colectiva realizada por Montse Cosidó y algunos de sus

⁴⁰ Entre estas lecturas posteriores, desde una perspectiva de género, se encuentran diversos de los estudios citados en la bibliografía como los de Garbayo, M. (2016); Bassas, A. (2016); Jones, A. (1998); Parcerisas, P. (2007); o Navarrete, C.; Ruido, M; y Vila, F. (2005).

⁴¹ Se trata de conceptos concebidos en la actualidad por numerosos autores como una construcción social. Concepción popularizada y extendida a raíz de la publicación en 1990 del trabajo de Judith Butler, que asentaría las bases de la actualmente denominada “teoría *queer*”: Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

⁴² Expósito, M. (2005). “La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas”, Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA. pp. 148

compañeros⁴³ y amigos el 25 de abril de 1975 -pocos meses antes de la muerte de Franco- en plena Rambla (Fig. 3). Una acción que difiere en diversos aspectos del conjunto de acciones que se mencionarán a continuación y que protagonizan las bases teóricas de este estudio -más centradas en el propio cuerpo- pero que coincide en su llevada de la acción a las calles de la ciudad, especialmente a las Ramblas.

La acción se realizó bajo el nombre de *Les Mains Sales*, aludiendo a la obra teatral -homónima- de 1948 de Jean-Paul Sastre. En esta acción, desarrollada a lo largo de un día entre la Rambla y la Plaza Real, los artistas entregaron flores rojas y teñidas de negro -los colores anarquistas- a los viandantes que se cruzaban por la calle en símbolo de protesta política y en relación con la Revolución de los Claveles⁴⁴ que tuvo lugar un año antes en Portugal. Aunque el motivo principal de esta acción fuera político, más con relación a la lucha libertaria que a los movimientos por los derechos feministas o de los homosexuales, el hecho de que una artista mujer propusiera realizar una acción de esta índole en plena Rambla -calle relevante, concurrida y asidua a ser escenario de intervenciones artísticas- puede claramente ponerse en diálogo con el resto de acciones comentadas. Si es cierto que no existe demasiado registro sobre el evento -más allá de algunas fotografías (Imagen 3) tomadas durante la acción y las aportaciones del recuerdo de algunos de los participantes⁴⁵-, es manifiesta la voluntad de realizar una *performance* pública que interpela conceptualmente -sea comprendida por los transeúntes o no- y en la que recae un gran peso en la interacción se establece con el público⁴⁶, convirtiendo a todo aquel que aceptaba una flor en partícipe de la acción. Por otra parte, su voluntad de “anonimato” se halla directamente vinculada al hecho de ser una acción realizada en los últimos meses del franquismo y que, por ende, la autoría de actos de disidencia política -aunque artísticos- podían acarrear consecuencias legales a sus realizadores.

⁴³ Montse Cosidó realizó la acción *Les Mains Sales* con la colaboración de Pepe Espaliú y tres compañeros y artistas más.

⁴⁴ La Revolución de los Claveles (25 de abril de 1974) fue un levantamiento militar que conllevó la caída del régimen portugués y supuso la instauración de un Estado democrático por primera vez desde 1925.

⁴⁵ Recuperada de: Gil Alcaide, A. (2016). *Pepe Espaliú. Barcelona (1971-1976)*, Universidad de Córdoba. pp. 48-51

⁴⁶ Pueden establecerse vínculos entre esta y las acciones de carácter colaborativo realizadas en espacios públicos de San Sebastián -y otras ciudades- por artistas como Esther Ferrer y el grupo Zaj.

2.3.2. Presencia, ausencia y control del cuerpo femenino como eje de las prácticas artísticas

La escasa presencia, en el contexto catalán -y español-, de producciones que abordan el cuerpo como centro de sus prácticas, así como de estudios de análisis en profundidad sobre esas mismas prácticas del cuerpo, conlleva que la información que ha llegado a la actualidad resulte escasa y, en muchas ocasiones, sesgada. Aunque, en contraposición a esta realidad, en los últimos años se ha realizado una labor de documentación y recuperación por parte algunas autoras- como las mencionadas en la página anterior-, que poco a poco están ampliando la cantidad y calidad de la historiografía española sobre las prácticas corporales estéticas.

Tras la muerte de Franco, se produjeron en Barcelona eventos de posicionamiento colectivo en contra de la censura de las cuestiones de derechos sexuales y reproductivos. Centenares de mujeres -que marcarían un precedente venido a menos durante los últimos años del siglo XX y llevado a su punto álgido durante la última década- se apoderaron de las calles y los espacios públicos de la ciudad en contra del castigo del aborto, el adulterio y la prostitución, considerando el castigo de los “delitos específicos de la mujer” la vulneración de los derechos legítimos de las mujeres sobre el control de sus propios cuerpos, identidades y vidas. Sin embargo, en aquella época las artistas conceptuales no se relacionaron ni fueron partícipes de dichos movimientos feministas. Por lo general, estas artistas no reclamaron sus acciones como prácticas activistas ni de concienciación feminista, es más, algunas de ellas han repudiado esa catalogación de su obra -quizás por miedo a ser infravaloradas, a que se separe su obra de la de sus compañeros del arte conceptual hombres o por simple falta de interés en el tema-. Aunque algunas de ellas, como Eugenia Balcells o Àngels Ribé, sí que pudieron presenciar en primera persona la fuerte vinculación que existió entre el movimiento feminista y las disciplinas artísticas durante la década de los setenta en los Estados Unidos e, inevitablemente, pudieron ser influenciadas por ello. En este contexto de reflexión, aunque sin un contacto directo aparente, se pueden situar ciertas acciones en las que mayoritariamente también impera la irrupción del cuerpo femenino o de «lo femenino» en el espacio público de la urbe catalana. En la mayoría de estas acciones -especialmente las realizadas aún durante el franquismo- se trata de presencias contundentes que luego desaparecen dejando un rastro de su presencia, siempre de manera sencilla y algo inestable. Se trata de cuerpos conscientes de su propia vulnerabilidad -a manos de una sociedad patriarcal- y que, a

través de su narrativa, exponen su presencia femenina como algo que no estuvo garantizada en el pasado y desarrollan hacia desde distintas propuestas públicas este mismo concepto de vulnerabilidad.

Tal y como expone Parcerisas, los años de la transición suponen el declive del arte conceptual y, entre los distintos ejemplos que la autora propone⁴⁷, se encuentran varias acciones que empiezan a desprender cierta inclinación hacia la recuperación del control individual del propio cuerpo, dejando de estar este subyugado a un Estado conservador y dictatorial. No obstante, tal como apunta Teresa Camps, aunque algunos artistas catalanes realizaran una dilatada producción de arte corporal⁴⁸, «no se puede hablar de una dinámica de *performance* propia en Cataluña»⁴⁹. Aun así, entre las artistas que si produjeron acciones -y dejaron algún tipo de archivo fotográfico o videográfico-, y con relación a la lectura desde una perspectiva de género propuesta en este estudio, serán relevantes las acciones de Fina Miralles, Àngels Ribé y Esther Ferrer -aunque esta última no se encuentra directamente vinculada a la Ciudad Condal-. Además, se incorporará a este listado el nombre de la artista Alicia Fingerhut, por la clara conexión entre la acción que llevó a cabo en 1973 en las calles de Barcelona y las de las demás artistas.

2.3.2.1. Alicia Fingerhut y su acción si título (1973)

En 1973, en pleno auge del arte conceptual, Alicia Fingerhut realizó una acción corporal -sin título- en una calle de Barcelona, cerca de la plaza de San Gregorio. La artista se tumbó en medio de la carretera visibilizando su cuerpo y obstaculizando el tránsito, y la acción fue fotografiada por Jaume Sants. La fotografía (Fig. 4) que ha quedado como registro muestra la presencia de un cuerpo femenino en el espacio urbano como

⁴⁷ «La serie sobre los subsentidos (1971-1972) de Muntadas, las obras de Fina Miralles (*Relaciones del cuerpo humano con elementos naturales en acciones cotidianas*, 1974), Eva Lootz (*Lavalle*, 1974; *A-B*, 1977), Antoni Llena (*Pintura hecha con sudor y semen*, 1967-68), Jordi Benito (*Peso y volumen de un cuerpo; Acción y reacción de un cuerpo contra una pared de tierra*, 1972-1973; *Equivalencia de medidas de distintas partes del cuerpo*, 1973), Àngels Ribé (*Contar con los dedos*, 1977), Esther Ferrer (*Íntimo y personal*, 1971) o Juan Hidalgo (*Hombre, mujer y mano*, 1977)». En: Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Madrid, Ediciones Akal. pp. 491-493

⁴⁸ La mayoría de ellos debido a su contacto o sus residencias temporales en las ciudades de Nueva York y París. Asimismo, también la mayoría de ellos abandonaron la práctica de la *performance* una vez entrada la década de los ochenta.

⁴⁹ Camps, T. (2020). “Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat «performance» a Catalunya”, *Estudis Escènics*, núm. 29. pp. 235

fundamento principal de la *performance*. Se trata de la colocación de un cuerpo totalmente descontextualizado, posicionado sobre el suelo de asfalto con las piernas abiertas, rompiendo con las normas de circulación y de comportamiento cívico del espacio público. Si bien la propia artista ha comentado que la formulación de la acción fue relativamente esporádica y no conllevó un razonamiento ni un discurso elaborado detrás, se puede realizar una lectura fuertemente politizada de esta. El hecho de realizar una acción corporal de tal índole en un contexto aún dictatorial, de prohibiciones, censura y en que el cuerpo femenino se encuentra subrogado al ámbito doméstico, le otorga a la misma un carácter de resistencia. Una acción a primera vista tan simple como tumbarse en la vía pública puede interpretarse como la reapropiación del espacio -un espacio controlado totalmente por el Estado en ese momento- por parte del sujeto. Una acción a primera vista tan simple como tumbarse en la vía pública puede interpretarse como la reapropiación del espacio -un espacio controlado totalmente por el Estado en ese momento- por parte del sujeto, desligándose de las relaciones de poder⁵⁰ a las que está subyugado el sexo femenino -patriarcado-.

2.3.2.2. Fina Miralles y *Petjades* (1976)

Como Alicia Fingerhut, pero por medio de un planteamiento metodológico totalmente distinto y desde un discurso narrativo más elaborado y razonado, Fina Miralles⁵¹ llevó a cabo una acción en las calles de Barcelona que se ha leído como una acción politizada: una reapropiación del espacio público y una emancipación del yugo patriarcal. Bajo el título *Petjades*, la artista realizó en 1976 una *performance* que fue documentada mediante registros videográficos (Fig. 5) para formar parte de la película colectiva *En la Ciudad* (1976), a petición de Eugeni Bonet. Para dicha acción, Miralles paseó por las calles de Barcelona con su nombre y apellido grabado en las suelas de sus zapatos, “Fina” en la suela

⁵⁰ Según el concepto de “política sexual”, usada en la teoría feminista para hacer referencia a la historia de las relaciones humanas entre los sexos, la relación entre los sexos (hombre-mujer, mujer-hombre y con la transexualidad) es una relación que ha variado en el tiempo y que ha establecido relaciones de poder jerárquicas entre estos. Los estudios de este concepto se han desarrollado en varias direcciones a partir del trabajo de Kate Millet: Millett, K. (1995). *Política sexual*, Madrid, Ediciones Cátedra.

⁵¹ Originaria de Sabadell, Fina Miralles es una de las principales representantes del arte conceptual en Cataluña. Su obra ha evolucionado entre distintas fases. Inicialmente centrada en la naturaleza y la relación cuerpo-natura, pasando por una fase de cuestionamiento y crítica sociopolítica -donde se encuentran varias de sus acciones- y volviendo a etapas más cercanas a su origen, tanto por la temática natural como por el trabajo con las artes plásticas. En esa última faceta la artista abandona aquello que la ha acompañado tantos años de su vida profesional volviendo a la pintura, vinculándola con el concepto de origen y descubriendo que esta puede pintarse a sí misma.

izquierda y “Miralles” en la derecha, de tal manera que -mojándolas periódicamente en tinta- dejaba una huella en el asfalto en el que se leía su nombre. Con sus huellas, Miralles se posiciona como un modelo de «mujer pública», que habita y se adueña de ese espacio urbano, poseyendo así -otra vez- su propio cuerpo. Una posesión del propio cuerpo que, debido a la metodología de la misma acción, puede ligarse a los conceptos de lo visible y lo invisible presentes en gran parte de su obra, así como también puede vincularse a la idea de recuperación del origen y las raíces -de su propio cuerpo e identidad- y de la reafirmación de su existencia como sujeto libre por medio de la conquista del espacio público. Esta acción se presenta antagónica, tanto en su propuesta como en su producción, a la llevada a cabo por Montse Cosidó y sus compañeros. Mientras la primera resulta una afirmación de la artista, la segunda se posiciona en el espacio público de manera “clandestina”. Resultan dos claros ejemplos de la oposición entre tener que esconderse para realizar una acción colectiva en la calle, por las posibles represalias policiales, y la afirmación de la propia identidad de manera individual en un espacio público, una posición que se verá más adelante, llevada a su extremo, con la figura de Ocaña. Se trata de una oposición que confirma la percepción de cambio entre el posfranquismo y la transición, una diferencia velada y en parte irreal, ya que se siguió controlando y castigando a los distintos modos de oposición y disidencia.

Con *Petjades*, Miralles parece reclamar un modelo de mujer opuesto al definido durante los cuarenta años de dictadura por la Sección Femenina de Falange, un modelo estrictamente circunscrito al ámbito privado, al que hace referencia Garbayo⁵². Una idea de censurada y reprimida que la artista también visibiliza en su serie fotográfica *Emmascarats*, realizada el mismo año -1976⁵³- con la actriz Anna Lizarán como modelo para hablar sobre la manipulación y la opresión que ejerce el poder sobre las personas o, en este caso, sobre las mujeres. Un conjunto de fotografías que muestra distintas maneras de silenciar, cegar, ocultar, oprimir, asfixiar, torturar, despersonalizar, etc. y que exponen de forma muy visual y estética los distintos modos de manipulación a los que el sujeto puede verse forzado.

⁵² Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Vitoria, Consonni. pp. 14

⁵³ Ese mismo año, Fina Miralles realizó otra acción titulada *Standard* (1976) para una semana de actividades llevada a cabo en la Galería G. de Barcelona. Con estas acciones se puede apreciar significativamente el cambio de su investigación artística con elementos naturales hacia lo social.

2.3.2.3. Olga L. Pijoan y *Herba* (1973)

Asimismo se pueden establecer ciertos vínculos entre las acciones *Petjades* y *Hierba*. Esta segunda acción fue realizada en Barcelona pocos años antes por Olga L. Pijoan⁵⁴, concretamente en 1973, y también fue registrada fotográficamente (Fig. 6). En esta, en vez de reafirmar la emancipación y los derechos identitarios de la artista, se hace constancia de la debilidad de su presencia por medio del registro -dos fotografías- de su acción. Con estas se constata su fragilidad como mujer en un país dictatorial y patriarcal. Como comenta Garbayo⁵⁵, Pijoan deja un rastro del la vulnerabilidad del cuerpo femenino y su mismo cuerpo aparece como en falta. Un sujeto que es consciente de su propia vulnerabilidad. Una metáfora de la rapidez en que su presencia puede convertirse en su ausencia, destotalizada y sin consecuencias aparentes. Ambas acciones desvelan la necesidad de dismantelar la represión y la opresión patriarcal sobre los cuerpos y las identidades femeninas, por medio de dos *performances* configuradas desde puntos de partida totalmente distintos. Pijoan centraba su denuncia en la desaparición de su cuerpo y su identidad, dejando a su paso una silueta sin dueño, un sujeto en falta, el rastro de su misma fragmentación. En cambio, con *Petjades*, Miralles reclama el control sobre su propio cuerpo e identidad dejando una constatación de su presencia en el espacio público. Ambas, desarrollan acciones en contra del poder que las invisibiliza, pero con una marcada diferencia de raíz, posiblemente, por el cambio político-cultural que vivían -las diferencias significativas entre 1973 y 1976-, entre otros desarrollos propios de las artistas.

Aunque, a primera instancia, la obra de Olga L. Pijoan podría parecer compartir más similitudes con unos trabajos previos de la propia Fina Miralles, llamados *Cobriment del cos amb palla (sèrie Relacions)* y *Cobriment del cos amb pedres (sèrie Relacions)*, ambos realizados durante 1975 en su ciudad natal, o con la acción realizada por Alicia Fingerhut en 1973 -ya comentada-. Las acciones realizada por Miralles dentro de la serie *Relacions* fueron creadas por petición de los artistas conceptuales catalanes Jordi Pablo y Joseph Doménech, con el objetivo de vincular el arte contemporáneo a la cultura tradicional por

⁵⁴ Olga L. Pijoan, quién fue una de las artistas referentes del arte conceptual catalán, dejó las prácticas artísticas un año después de realizar esta acción, como terminaron haciendo muchos de sus componentes. En una clara vinculación a la lucha del movimiento feminista consta que, entre los proyectos que nunca llegó a producir, se encontraba la polémica acción de quedar embarazada para posteriormente realizarse un aborto.

⁵⁵ Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Vitoria, Consonni. pp. 54

medio, concretamente en el estudio del *Costumari català* de Joan Amades. En estas acciones -vinculadas en algunas ocasiones al *land art*-, de las que ha quedado un registro fotográfico (Fig. 7) -como en *Herba*-, Miralles cubre su cuerpo con elementos naturales -piedras y paja- hasta hacerlo desaparecer. La artista manifiesta querer únicamente relacionar su cuerpo con los elementos naturales de su tierra, a los que ha reivindicado en numerosas ocasiones como sus orígenes, creando una unión entre artista y naturaleza. No obstante, como puntualiza Garbayo⁵⁶, estas imágenes parecen mostrar una obsesión por ocultar y hacer desaparecer el cuerpo. Una acción que la autora describe como una «violencia latente que atraviesa los cuerpos que Fina Miralles pone en escena» y que cree necesario contextualizar en el marco en que fue realizada. Podemos realizar una lectura de ambas acciones, donde impera la fragmentación y desaparición del cuerpo de la artista -y, con ello, de las identidades monolíticas y hegemónicas impuestas-, como una representación de la invisibilización de los cuerpos femeninos durante el régimen dictatorial y su subyugación al ámbito privado. Un posicionamiento que difiere conceptualmente del que posteriormente reivindica con *Petjades*, realizada en un contexto -teóricamente- de mayor libertad. Vemos así una evolución entre acciones realizada durante los últimos años del franquismo y otras producidas bajo la falsa promesa de autodeterminación que pareció otorgar brevemente la muerte del dictador a sujetos silenciados.

2.3.2.4. Àngels Ribé y *Counting my fingers* (1977)

Àngels Ribé fue una de las artistas conceptuales catalanas que emigró a Estados Unidos durante la década de los setenta y que, aunque nunca llegara a realizar una militancia feminista activa, su obra se vio claramente influenciada por la lucha feminista y los colectivos activistas de los derechos civiles que surgieron con fuerza en esa época⁵⁷. Como propone Teresa Grandas «su feminismo es un aspecto existencial que estimula y transgrede, que aflora en su obra como compromiso personal, pero sin militancia (...) La posición instrumentalizada de la mujer y su rol social, los mecanismos de poder y sumisión, y su trascendencia en el orden simbólico del lenguaje y de la vida cotidiana

⁵⁶ Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Vitoria, Consonni. pp. 77-78

⁵⁷ Àngels Ribé, como otras artistas españolas, además de poder vivir esas experiencias en Estados Unidos, pudo presenciar nuevas maneras de socializar y relacionarse -tanto sentimental como sexualmente- más allá de los límites estipulados por el régimen franquista y su influencia católica, en su estancia previa en París.

estaba, y aún lo está, marcada por tópicos masculinos. La naturaleza de la representación y de la identidad condiciona una estructura narrativa que, en el caso de los trabajos de Àngels Ribé, es muy significativa».⁵⁸

Destaca para este estudio *Counting my fingers (Contándome los dedos con una mano o la tarea que se debe terminar)* de 1977, una acción de ese período concreto, en su estancia en Nueva York. En esta *performance* la artista barcelonesa sale a realizar su acción a la calle, concretamente en la autopista West Side Highway -una carretera en desuso- de la capital estadounidense y la documenta fotográficamente (Fig. 8). Esta fue parte de un evento titulado “Works to be destroyed” que tuvo lugar en la misma autopista el 29 de mayo de 1977 y contó con la participación de renombrados artistas estadounidenses, pero que en ese momento eran considerados marginados⁵⁹.

La *performance* consiste en el posicionamiento de la artista en la carretera, sentada en el asfalto, contando los dedos de su mano, en voz alta e ininterrumpidamente. Como comenta Bassas, se trata de la repetición de una acción que, de por sí misma, no tiene ningún interés especial e incluso puede parecer no tener sentido, y que «perfila un movimiento multiplicado *ad infinitum*»⁶⁰. Además, si alguien se acercaba a Ribé para preguntar que estaba haciendo, ella respondía siempre con la misma frase: «Cuando acabe, me iré»⁶¹, sin dejar de prestar atención a la acción realizada y sin parar de repetirla, sin manifestar nunca una proximidad a ese supuesto final. Dotando a este posicionamiento en el espacio urbano de diferentes semióticas, entre las que destaca la ocupación del espacio público como medio de recuperación del control y de la posesión del propio cuerpo como una reformulación conceptual e introspectiva de su propia identidad, tanto como mujer como artista. Tanto una identidad como un cuerpo que han sido arrebatados por un régimen dictatorial. Esta toma de control del propio cuerpo es realizada recorriéndolo de manera sencilla y sutil, una y otra vez. Una acción de la que se puede leer una invitación al espectador, por medio de una reiteración individual y reflexiva, a la acción.

⁵⁸ Grandas, T. (2011). “La poética de la resistencia”, *Ribé, Àngels, En el laberint. Àngels Ribé*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona. pp. 151-152

⁵⁹ El evento reunió *performances* de Vito Acconci, Laurie Anderson, Jacki Apple, Arman, Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim y Krzysztof Wodiczko, entre otros. En: Bassas, A. (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia*, Barcelona, Universitat de Barcelona. pp. 296

⁶⁰ Bassas, A. (2016). *Op. cit.* pp. 296

⁶¹ Grandas, T. (2011). *Op. cit.* pp. 149

2.3.3. El Raval y las prácticas de desobediencia performativa

2.3.3.1. El “Barrio Chino”, epicentro del transformismo y la contracultura

En uno de sus múltiples trabajos sobre la cultura ibérica -y concretamente de sus escritos sobre las minorías sexuales-, Rafael M. Mérida Jiménez, describe Barcelona como la “capital transhispánica”⁶². Un adjetivo que no parece nada desacertado, puesto que la ciudad cuenta con una longeva y prolífica historia de resistencia y visibilización del colectivo trans; una historia repleta de nombres, espacios y personajes relevantes a lo largo del pasado siglo XX. Durante los años 20 y 30 contó nombres como Álvaro Retana, Josep Maria de Sagarra o Jean Genet, así como con emblemáticos locales como La Criolla o Cal Sagristà. Asimismo, durante las cuatro décadas que prácticamente duró el franquismo, la comunidad trans subsistió y se diversificó alrededor de nuevos y múltiples espacios de socialización, todos ellos situados en el actual barrio del Raval -conocido como “Barrio Chino” por aquella época-. Se trata de un período de censura, control y cierta clandestinidad, en que todo el protagonismo -y la posibilidad de vivir una sexualidad o estilo de vida contra-hegemónico- radicaba en los locales nocturnos del paralelo y sus shows de cabaret y transformismo. Una época que proporcionó a la memoria histórica de Barcelona -y de España- nombres de artistas del *show business* como Madame Arthur, Violeta la Burra, Pierrot, Bibi Andersen o Dolly Van Doll. Un período donde aún no se distinguían demasiado los límites entre “transformistas” y “travestis”, ni tampoco entre otros colectivos LGBTQ+, y donde, según Mérida, una persona podía atribuirse a sí misma, a la vez, prácticamente todas las etiquetas eróticas o de prácticas sexuales identitarias opuestas a la moral católica impuesta.

La Barcelona de los años setenta fue un lugar donde, por tratarse de una ciudad situada en la periferia peninsular, los últimos años de dictadura fueron, en cierta manera, menos severos que en otras localidades españolas y se convirtió para muchos turistas y migrantes -de tendencias más liberales y progresistas- en un lugar de paso para llegar a Ibiza. Esta situación, según expone Garbayo⁶³, llevó en cierto momento a Barcelona a convertirse en la ciudad más liberal del país, trasladándose muchas personas de tendencias libertarias,

⁶² Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, Edicions Bellaterra. pp. 9

⁶³ Garbayo, M. (2016) *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Vitoria, Consonni. pp. 141

disidentes o transgresoras a la Ciudad Condal y, en consecuencia, fomentando el crecimiento de su cultura *underground*. Un período contracultural en que floreció el posicionamiento público de todo un colectivo desde diferentes ámbitos: el mantenimiento de espectáculos de cabaret con transformistas, la aparición de revistas con “destape” homosexual y trans como *La piraña divina*, *Ajoblanco*⁶⁴ o *La Víbora*, las demandas sociopolíticas por medio de manifestaciones o las acciones performativas de personajes como Ocaña, Nazario⁶⁵ y Camilo -de los que se hablará a continuación-. Barcelona se convirtió un lugar donde -en los espacios de su vertiente más transgresora y contracultural- se halló una a proliferación de identidades en tránsito que buscaban y reivindicaban su libertad. Una libertad que, entre los últimos años de la dictadura y las primeras elecciones democráticas, pareció crecer y salir a las calles del “Barrio Chino”, convirtiendo esas mismas calles en su escenario, donde una oleada de inconformismo, de lucha y deseo de mejora se apoderaron de la una parte de la ciudad. Durante la transición democrática española, Barcelona fue más transgresora, más canalla y más *queer*⁶⁶ que nunca.

2.3.3.2. La práctica del travestismo

Rafael M. Mérida Jiménez contextualiza la transición democrática política española como una época donde, «mientras en Madrid se pactaban unos padres metafóricos de la constitución, en Barcelona se travestían por placer o desobediencia»⁶⁷. En ese período temporal concreto, el travestismo fue una práctica que se encontró estrechamente ligada a

⁶⁴ *Ajoblanco* fue una revista española de publicación mensual fundada por Pepe Ribas. En su primera etapa se publicó desde 1974 hasta 1980. Fue un proyecto motivado por el movimiento estudiantil libertario, de oposición al régimen franquista y uno de los pilares fundamentales de la contracultural o cultura *underground* española.

⁶⁵ Además de ser uno de los amigos íntimos de Ocaña -ambos protagonistas de la farándula- y partícipe de muchas de sus performances, Nazario Luque fue el creador más importante del cómic -o novela gráfica- *underground* de España. Sus viñetas, entre la que destaca la serie *Anarcoma*, trataban por medio de la ironía temas como la homosexualidad, la transexualidad, el travestismo, la prostitución y la sexualidad reprimida. Convirtiéndose en un reflejo y referente de la cultura *queer* barcelonesa de las décadas de los setenta y los ochenta.

⁶⁶ Tanto Preciado, B. (2016) como Mérida Jiménez, R. M. (2016) coinciden en sus textos -anteriormente citados- en usar el término *Queer* como adjetivo que acompaña las acciones de Ocaña y sus compañeros -así como parte del movimiento contracultural que les rodeaba-, a sabiendas de la inexistencia de dicho concepto por aquel entonces.

⁶⁷ Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, Edicions Bellaterra. pp. 9

las demandas de la primera manifestación del “Front d’Alliberament Gai”⁶⁸, celebrada en 1977⁶⁹ en la Rambla de Barcelona. Dicha manifestación fue acompañada de un manifiesto escrito donde, en su octava propuesta, se exigía el reconocimiento y la garantía del derecho de toda persona a vestirse y adornarse como quisiera -una demanda elemental con relación a las prácticas performativas⁷⁰ realizadas por Ocaña, Nazario y Camilo-.

La vestimenta ha supuesto una herramienta de acatamiento histórica en la mayoría de culturas. En el contexto occidental -y más concretamente el español-, la vigilancia del atuendo ha significado una vía de control sociopolítico y religioso donde, por medio de este, se puede distinguir y separar a diferentes colectivos: desde el estatus y la clase social, hasta la procedencia geográfica, pasando -por supuesto- por la catalogación binaria entre hombres y mujeres. Por ello, tiene lógica que, en un contexto dictatorial, se utilizara la inspección legal de la vestimenta -y consecuente castigo del travestismo- como un mecanismo más de control civil fundamentado en el juicio católico⁷¹. Esta normativa se establece como una manera de someter e ilegalizar a quiénes pretendieran escapar al discurso ideológico oficial. Es decir, se trata de una censura omnipresente de todo aquello que se sale de la pauta y que, en el contexto tratado, se traduce como la persecución de toda aquella disidencia del modelo católico, ya fuese por su identidad y expresión de género así como por su orientación sexual.

Por mucho que la repetición periódica y la cotidianidad de ciertas maneras de actuar -ligadas a un género estipulado socialmente- están ligadas a la experiencia diaria de la

⁶⁸ En esta se manifestaron travestis, gais y lesbianas aunque, durante la marcha, las primeras fueron relegadas a una posición secundaria por los segundos para no disturbar sus demandas. Estableciendo así públicamente una jerarquía -y una discriminación- dentro del propio colectivo que ya existía con anterioridad y que ha llegado hasta nuestros tiempos.

⁶⁹ Aun así, el “Front d’Alliberament Gai” no fue legalizado hasta 1980.

⁷⁰ Los autores citados en este trabajo han usado una terminología ligeramente diferenciada para describir las prácticas corporales de Ocaña. Preciado habla de “políticas y prácticas performativas” y lo hace uniendo conceptos como en los términos “campeptualismo” o “modernidad *queer*”, mientras que Mérida Jiménez, R. M. (2016) siempre hace referencia a dichas acciones como “*performance* rambleras”. Por su parte, la mayoría de autores citados en la bibliografía, como Garbayo Maeztu, M. (2016); Aliaga, J. V. (1997); Montiel Rozas, J. J. (2015) o Naranjo Ferrari, J. (2013 y 2015), usan principalmente el término “acciones”.

⁷¹ Cita Mérida al Antiguo testamento “Deuteronomio” (22, 5) donde se especifica que «No llevará la mujer vestidos de hombre ni el hombre vestidos mujer, porque el que tal hace es una abominación para Yehvéh, tu Dios». En: Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, Edicions Bellaterra. pp.11

mayoría de personas, como describe Diana Taylor⁷², la práctica del travestismo -así como también del transformismo o *drag*- declara que el género sexuado es en verdad una *performance* sujeta a posibles variaciones e, incluso, con la que se puede jugar. Esta visión de la práctica del travestismo resulta en sintonía con la crítica que realiza Judith Butler⁷³ del hecho que las identidades y expresiones de género sean consideradas inmutables. Por ello, la autora, remarca la necesidad de la lucha y de poner en tela de juicio las ideas construidas socialmente respecto al género y las prohibiciones -de influencia católica- establecidas a su alrededor en la cultura occidental. Concretamente, Butler describe las acciones travestís como un “acatamiento paródico” de las normas y los prejuicios ligados al género binario y propone estas prácticas corporales como performatividades de la expresión y la construcción del género que cuestionan esas mismas categorías de género, cuerpo, sexo y sexualidad⁷⁴.

2.3.3.3. Carlos Pazos y la otra masculinidad

Al buscar los protagonistas de las *performances* realizadas por la contracultura barcelonesa de la época prepondera un nombre por encima de los demás: Ocaña. El artista andaluz, máxime junto a sus amigos -también artistas- Nazario y Camilo, fue el artífice de numerosas acciones en espacios públicos de clara reivindicación sociopolítica de las minorías sexuales. Sin embargo, estos no fueron los únicos en producir acciones que pusieran en cuestión los límites del género y de sus formas de expresión. Otros artistas -anteriores, coetáneos y posteriores- contraculturales desmarcaron los modelos de representación de lo masculino y lo femenino, principalmente por medio de fotografías de acciones realizadas en espacios de ámbito privados, también llamadas *fotoperformance*⁷⁵. Artistas que defendieron la legitimidad de todos los cuerpos, especialmente de aquellos

⁷² Taylor, D. (2011) “Performance, teoría y práctica”, *D. Taylor & M. Fuentes. Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica. pp. 11

⁷³ Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós. pp. 27

⁷⁴ Butler, J. (1990). *Op. cit.* pp. 37-38

⁷⁵ Término usado por Garbayo al referirse a la producción fotográfica de Carlos Pazos. En: Garbayo Maeztu, M. (2016). Garbayo Maeztu, M. (2016). “Dar presencia al cuerpo: prácticas performativas en el tardofranquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, vol. 38, núm. 108. pp. 135

que han sido considerados como erróneos o falsos, y entre los que destacan nombres como el de Juan Hidalgo⁷⁶ o el de Carlos Pazos.

El artista barcelonés, Carlos Pazos, por medio de sus acciones fotográficas y de la creación de *alter egos*, muestra un cuerpo -el suyo- que se escapa de los modelos de masculinidad y de vestimenta aceptados en aquel momento. Entre las que destaca una serie de fotografías que realizó en 1975, titulada *Voy a hacer de mí una estrella* (Fig. 9) y en la que, mediante la imitación de la glamurosa estética de algunos de los grandes artistas masculinos del Hollywood clásico⁷⁷, el artista propone otra existencia de otra masculinidad. Sin embargo, como apunta Garbayo, Pazos no solo producía imágenes fotográficas, sino que se posicionaba en el espacio público, con la misma voluntad de desmarcarse del canon de masculinidad establecido por el régimen que en sus series fotográficas. Un posicionamiento público⁷⁸ que, por su esencia, puede vincularse a los paseos performativos de Ocaña. Por bien que existe una clara diferencia en el modo de relacionarse con la materialización o la ambigüedad del género por parte de ambos artistas. Mientras Pazos siempre mantuvo sus *alter egos* dentro del rango de lo masculino -con cierta proximidad a lo afeminado-, Ocaña realizaba una *performance* que cruzaba los límites; Ocaña se vestía plenamente con ropa de mujer -un tanto vistosa- y jugaba a mostrar sus genitales por debajo de sus vestidos, creando una confusión entre su público o los transeúntes con los que se cruzaba, y poniendo en conflicto la separación binaria entre lo masculino y lo femenino.

⁷⁶ Juan Hidalgo, artista originario de las Palmas de Gran Canaria, además de realizar acciones colectivas con el grupo Zaj, realizó acciones individuales y fotoacciones o *fotoperformance* -como también realizó Carlos Pazos-. Sus acciones, que resultaban ciertamente transgresoras, afrontaban el erotismo y la sexualidad desde la ironía, así como desde el cuestionamiento y el sobrepaso de los estereotipos.

⁷⁷ Garbayo, además, establece vínculos entre la serie de Pazos -a quién considera pionero en el ámbito español a la hora de cuestionar el concepto de masculinidad- y artistas internacionales que también trabajan a partir de la imitación de personajes de la cultura popular o cinematográfica como la obra *Mimétisme Relatif* (1973) de Dorothée Selz, *SOS Startification Object Series* (1974) de Hannah Wilke o *Films Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman. En: Garbayo Maeztu, M. (2016). Garbayo Maeztu, M. (2016). “Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, vol. 38, núm. 108. pp. 136-137

⁷⁸ A diferencia de los paseos de Ocaña, de los que hay un amplio registro, no ha quedado ningún registro -ni fotográfico ni en video- de los paseos de Carlos Pazos por las calles de Barcelona, ni de las respuestas negativas que estos suscitaban.

2.3.3.4. Ocaña y la Rambla travesti

Tanto Ocaña como sus amigos y compañeros de vida, de lucha, de fiesta y de *performance* -Nazario y Camilo- eran migrantes de pueblos andaluces⁷⁹. Todos ellos, a diferencia de la mayoría miembros de los movimientos feministas o de la contracultura barcelonesa -o la madrileña- que eran hijos de familias burguesas, eran hijos de familias de clase obrera y de origen humilde. Ocaña, que era un artista multidisciplinar⁸⁰ autodidacta, llegó a Barcelona en 1973 y se instaló en la Plaza Real -en pleno barrio del Raval-, lugar que se convertiría en su hogar y su escenario (Fig. 10, 11 y 12) durante prácticamente una década, hasta su prematura muerte⁸¹.

Sobre Ocaña, a diferencia de otras artistas tratadas, es necesario hablar de su actividad corporal en un marco artístico más general y notablemente activista. Sus acciones, que fueron múltiples y extendidas a lo largo de varios años, eran primordialmente *performances* centradas en la práctica del travestismo, donde el artista jugaba con la vestimenta femenina, los roles de género y la ambigüedad sexual. Dejando de lado toda pretensión de burla o de disfraz, y significando estas acciones una búsqueda de propio ser; una búsqueda del “yo mismo” donde jugaban un papel referencial y primordial las mujeres y el matriarcado⁸² de sus orígenes, así como su pasión por el teatro. El artista principalmente tomó la Rambla y la Plaza Real como protagonistas de sus acciones, donde la mayoría de veces su interacción con los transeúntes y diálogo que se establecía entre el artista y el público era esencial. En sus acciones, aparecía maquillado, con vestidos llamativos y complementos vistosos -sombrosos, boas mantillas, etc.-, mostrando siempre una actitud desenfadada, como si de un juego se tratase y, a la vez, llamando la atención de los viandantes para crear una provocación y resignificando los signos de subalteridad, ya

⁷⁹ Ocaña era originario de Cantillana, un pueblo andaluz cercano a Sevilla.

⁸⁰ Ocaña fue pintor, escultor, performer -mayormente en actuaciones de travestismo- y activista por los derechos de las minorías sexuales. Aunque él no se consideraba travesti, él se denominaba a sí mismo como un artista trabajador, principalmente un pintor. Pero Ocaña también se definía a sí mismo como un “pasoliniano”, se consideraba un teatrero y que su escenario eran las Ramblas.

⁸¹ Ocaña murió en 1983, a los 36 años, en su pueblo natal, Cantillana. El artista se había desplazado hasta allí para celebrar el carnaval con un disfraz de sol hecho por él mismo. El disfraz estaba hecho de papel maché, tela y bengalas, pero al encender las bengalas su disfraz se prendió, provocándole graves quemaduras por las que moriría dos días después.

⁸² Este homenaje a la mujer folklórica también tenía una fuerte presencia en su producción pictórica, escultórica y en sus grandes instalaciones; obras que continúan sin tener presencia en las instituciones museísticas españolas.

fuese con vestimenta de mujer o desnudándose. En estas acciones, por medio de propuestas artísticas ambiguamente sexuadas, se presenta el cuerpo como un lugar de resistencia, que pone en jaque el propio concepto de género y que puede relacionarse con las propuestas de Judith Butler ya comentadas⁸³. Estas propuestas sitúan la existencia del género como una actuación constante y la práctica del travestismo como un cuestionamiento de esa misma categoría y las canónicamente relacionadas con ella. Por tanto, según esta lectura las *performance* de Ocaña pueden entenderse como acciones que producen un cuestionamiento, una resistencia y una demanda de liberación sexual. Una resistencia que chocaba con el acatamiento del régimen y las políticas del momento, como la Ley de Peligrosidad Social que, en su mayoría, se aplicó sobre un determinado prototipo de homosexual: el afeminado. El afeminamiento suponía una característica más visible y que, en aquella época, se relacionaba con la práctica de la prostitución, lo cual suponía en numerosas ocasiones la detención de sujetos indiscriminadamente. En esta categoría de afeminado podían inscribirse Ocaña, Nazario y Camilo, y este choque llegó incluso a materializarse, como recuerda Rafael M. Mérida⁸⁴, con su detención por “escándalo público” tras una de sus apariciones travestidos.

En el indispensable texto *La Ocaña que merecemos: Campceptualismo, subalteridad y políticas performativas*, Preciado defiende que la figura de Ocaña sirve como objeto de estudio y modelo crítico del análisis de la historiografía del arte español, para poder así reconstruir aquella parte de la modernidad marginalizada, primero por el régimen y posteriormente por la propia historiografía del arte. Preciado llama al resultado de esta serie de producciones performativas⁸⁵ “campceptualismos” o modernidades *queer*, y propone que hay que entenderlas como «estrategias de teatralización sociopolítica, a través de las cuales el cuerpo excluido por el régimen disciplinario y su estructura de lo sensible se hace visible en el espacio público»⁸⁶. En este caso -como en el resto de artistas mencionados anteriormente-, el cuerpo excluido que recupera su presencia y visibilidad en

⁸³ Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós. pp. 27-38

⁸⁴ Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, Edicions Bellaterra. pp. 149

⁸⁵ A lo largo de los casi diez años que Ocaña vivió en Barcelona, de sus estancias en Andalucía y de su paso por ciudades como Berlín, se han catalogado más de cincuenta *performances* realizadas por el artista en espacios públicos en total.

⁸⁶ Preciado, P. B. (2011). “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, *OCAÑA 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge pp. 90

el espacio público es el del propio artista. Un cuerpo, subalterno y desobediente, que no pertenece a la clase hegemónica y que, aun así, tiene la voluntad de reivindicar su existencia y su toma de posesión del espacio público como un sujeto más. Además, el autor, posiciona las acciones de Ocaña -tanto las individuales como las colectivas junto a Camilo y otros compañeros- como antecedentes a las prácticas de desobediencia performativa que surgirían posteriormente, a partir de la década de lo ochenta. Prácticas que se desarrollarían en otras ciudades, especialmente en la capital, donde la “movida madrileña” acapararía toda la atención mediática e historiográfica y, a su vez, dando pie al desarrollo de un ulterior activismo *queer*.

En este reclamo colectivo que propone Preciado se pueden vislumbrar vínculos con las aportaciones de Alicia Navarro durante su ponencia *Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca*⁸⁷. Navarro pone de manifiesto el reclamo las identidades LGBTQ+ a su derecho de a habitar los espacios públicos y profesionales como agentes libres y, entre los artistas mencionados por la académica, se recuerdan las acciones de Ocaña -a quién describe como la gitana andaluza más famosa de las Ramblas-. Dichas acciones pueden leerse como actuaciones públicas que se contraponen a la imposición femenina del espacio doméstico y, al mismo tiempo, sumándose al valor de los procesos de deconstrucción y repolitización que llevó a cabo el artista -y otros artistas flamencos durante los años sesenta, setenta y ochenta también mencionados por Navarro, aunque desde en otros lugares del territorio español-.

Ocaña es el ejemplo idóneo para comprender desde que posición se construye la subalteridad y la resistencia en el contexto hegemónico de la transición democrática española. Sus múltiples *performances* le situaron en las revistas, como simples hechos socioculturales, y le han relegado de un espacio en las consideraciones artísticas. Desde sus paseos por las Ramblas, su presencia en las Jornadas Libertarias de 1977 en el Parc Güell, su presencia al frente de la manifestación del “Front d’Alliberament Gai” de 1977 junto a prostitutas, transexuales y travestis, su participación en el Canet Rock y en los carnavales de Vilanova y Sitges durante esos mismos años, o su total protagonismo en la película

⁸⁷ Navarro, A. (20 de noviembre de 2012). *Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca*. Campceptualismos del sud: Tropicamp, políticas performativas y subalteridad [Seminarios]. Recuperado en <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/campceptualismes-sud>

documental de Ventura Pons: *Ocaña, retrat intermitent* (1978)⁸⁸. Todas ellas son acciones que posicionan a Ocaña como un artista relevante, más allá de los límites del arte y la cultura de la época. Un artista cuya obra provoca, resiste y produce cuestiones en torno a la subalteridad y la disidencia sociopolítica. Tal y como comenta Preciado, Ocaña es una figura indispensable por su capacidad de «haber podido funcionar durante los finales de la dictadura franquista y durante la transición como un auténtico aspirador semiótico que acumula y condensa, al mismo tiempo que resignifica y subvierte, todos los signos de subalteridad»⁸⁹.

⁸⁸ Pons, V. (Director). (1978). *Ocaña, retrato intermitente* [Película]. Producciones cinematográficas Teide; Producciones Zeta S.A. Recuperado de: <https://www.filmin.es/pelicula/ocana-retrato-intermitente>

⁸⁹ Preciado, P. B. (2011). “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, *OCAÑA 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge pp. 78

3. Conclusiones

Con este estudio, mi intención ha sido realizar un análisis y una reflexión sobre como el posicionamiento de ciertos cuerpos e identidades en espacios públicos, así como las acciones que estos realizaron, interrumpieron la lógica de la representación del sujeto normativo en un período de cambio social y político en una Barcelona aún sumisa por un régimen totalitario y una ferviente religiosidad católica, y de las lecturas de carácter reivindicativo y contra-hegemónico que posteriormente se han realizado en torno a ellas. Y, como he expuesto en los objetivos del trabajo, la *performance* que he analizado en este estudio parte de tres elementos clave en común: son acciones que fueron realizadas en espacios públicos de Barcelona -o están estrechamente relacionadas con la ciudad condal-, se llevaron a cabo entre los últimos años del régimen franquista y los primeros años de la transición democrática española y, por último, tratan cuestiones relacionadas con el emplazamiento, la centralidad y el control del propio cuerpo en un espacio público, y aluden, por este medio, múltiples cuestiones en torno a la identidad y la libertad de los sujetos no normativos y su corporalidad.

He procurado de establecer un diálogo entre las distintas *performances* mencionadas y, aunque la elección de las acciones citadas se atañen en gran parte a un contexto geográfico e histórico concreto muy comentado a lo largo de este estudio, claramente hay algunas que han pasado el corte y otras que no, y es inevitable que hay cierta subjetividad en mi selección. He tratado de partir de la visibilización de identidades de algún modo silenciadas, censuradas o castigadas por un país recientemente resurgido de un gobierno católico-dictatorial, así como por una sociedad manipulada por el miedo y educada en el odio a lo distinto. Buscando hablar de identidades que, en su mayoría, parecen cuestionar el concepto del género y el constructo social que ha establecido cuáles deben ser sus roles asociados; identidades que plantean estas cuestiones por medio de las prácticas artísticas corporales de las opciones y los límites que estos mismos roles impuestos ofrecen.

Por ello, finalmente, he terminado realizado un estudio en que aparecen más conceptos de los que me había planteado tratar en una primera instancia, o más de los que inicialmente creía que existían en torno a temas de disidencia y género, y su articulación en el arte de acción durante los años setenta en España. Ha resultado ser un abanico de propuestas que se extienden desde la crítica política de manera colectiva -y semi anónima- con Montse Cosidó o la presencia y la ausencia física de un cuerpo vulnerable con Alicia Fingerhut y

Olga L. Pijoan, la toma de control del propio cuerpo con Àngels Ribé, la conquista del espacio con Fina Miralles o la visibilización de otras identidades -y realidades- no hegemónicas con Carlos Pazos y, especialmente, con las apariciones de Ocaña y su pandilla.

Todas las *performances* que he mencionado en este texto ha resultado ser propuestas artísticas en espacios públicos que, desde una revisión actual, pueden poseer un mensaje de reivindicación sociopolítica extremadamente fuerte. Además, con relación a los movimientos activistas y las manifestaciones que se estaban produciendo prácticamente en el mismo período y que he mencionado brevemente durante el trabajo, este mensaje parece teñirse de rebeldía y valentía. Y, asimismo, se trata de un mensaje que contesta afirmativamente las preguntas que me planteaba al inicio de este proceso y reafirma las ideas base que han planteando este espacio de investigación y reflexión. Confirmándome así que, fuera un mensaje más o menos explícito y fuera mayor o menor la intencionalidad de los artistas que formularon y llevaron a cabo alguna de estas acciones, desde la visión de las autoras consultadas y desde la opinión personal que yo misma he concebido, si existen nexos comunes entre la *performance* que estos artistas y las demandas que los colectivos marginalizados trasladaron a las calles de Barcelona. Así como también me parece correcto afirmar que la mayoría de estas acciones utilizan el cuerpo del propio artista como objeto y sujeto de la producción de prácticas artísticas disidentes, potenciando la centralidad del cuerpo femenino. Y que, por último, pero no menos relevante, estas prácticas corporales supusieron una oposición artística y sociopolítica de la jerarquía establecida en torno al género binario y sus derivaciones no hegemónicas, durante un período tan relevante en nuestra historia como supusieron los años condensados entre el tardo-franquismo y la transición democrática española.

I. Imágenes



Fig. 1. Manifestación por la liberación de las mujeres, 1976, Barcelona.



Fig. 2. Manifestación del “Front d’Alliberament Gai”, 1977, Barcelona.



Fig. 3. Montse Cosidó y dos compañeros, *Les Mains Sales*, 1975, Barcelona.



Fig. 4. Alicia Fingerhut, *Acción sin título*, 1973, Barcelona.

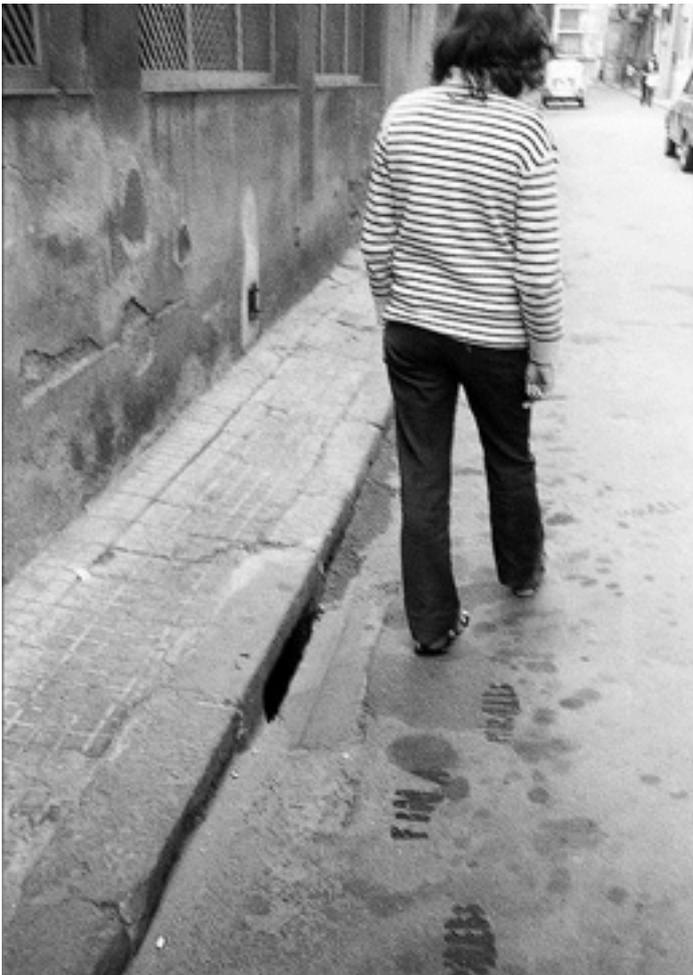


Fig. 5. Fina Miralles, *Petjades*, 1976, Barcelona.



Fig. 6. Olga L. Pijoan, *Herba*, 1973, Barcelona.



Fig. 7. Fina Miralles, *Cobriment del cos amb palla* (serie *Relacions*), 1975, Sabadell.



Fig. 8. Àngels Ribé, *Counting my fingers*, 1977, Nueva York.



Fig. 9. Carlos Pazos, *Voy a hacer de mí una estrella*, 1975, Barcelona.



Fig. 10. Ocaña, Camilo y Nazario en Las Ramblas, 1976, Barcelona.



Fig. 11. Nazario, Ocaña y Camilo en Las Ramblas, 1977, Barcelona.



Fig. 12. Ocaña, Camilo y Nazario en Las Ramblas, 1977, Barcelona.

II. Bibliografía

Bibliografía y catálogos

- AA. VV. (1998). *Arte y acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979 [Dosier de prensa]*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- AA. VV. (2020). *Històries de l'art des de Barcelona [Contingut educatiu]*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Bassas, A. (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Battcock, G. y Nickas, R. (1996). *The art of Performance: A critical introduction*, New York, Routledge.
- Brea, J. L. (1989). *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, Amsterdam, SPU publishers, Contemporary Art Foundation.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Expósito, M. (2005). "La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas", Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA.
- Fresno Guillem, R. (2012). *Acción y performance en el arte conceptual catalán: Un estudio para su conservación restauración*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.
- Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Vitoria, Consonni.
- Gil Alcaide, A. (2016). *Pepe Espaliú. Barcelona (1971-1976)*, Universidad de Córdoba.
- Goldberg, R. (1979). *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Goldberg, R. (1996). *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Destino.
- Grandas, T. (2011). "La poética de la resistencia", Ribé, Àngels, *En el laberint. Àngels Ribé*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial.

- Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Ediciones Akal.
- Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Mérida Jiménez, R. M. (2012). "Las Ramblas Queer de Nazario", *Nuevas subjetividades/sexualidades literarias*, ed. M^o Teresa Vera Rojas, Barcelona-Madrid, Egales.
- Millett, K. (1995). *Política sexual*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Navarrete, C; Ruido, M; Vila, F. (2005). "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español", Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Madrid, Ediciones Akal.
- Preciado, B. (2011). "La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas", *OCAÑA 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge.
- Taylor, D. (2011). "Performance, teoría y práctica", *D. Taylor & M. Fuentes. Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Velasco Ghisleri, B. (2018). *La experiencia de la performance femenina española. El presente como paradigma de nuevas definiciones del sujeto en torno a las primeras décadas del siglo XXI*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Vilarós, T. (2005). "Banalidad y biopolítica: La transición española y el nuevo orden del mundo", Jesús Carrillo, ed., *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla, MACBA, Arteleku y UNIA.

Hemerografía

- Aliaga, J. V. (1997). "¿Existe un arte queer en España?", *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, núm. 3, Madrid. pp. 57-68
- Camps, T. (2020). "Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat «performance» a Catalunya", *Estudis Escènics*, núm. 29. pp. 217-237

- Garbayo Maeztu, M. (2016). “Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, vol. 38, núm. 108. pp. 123-147
- Granell Toledo, M. (2020). “París 68 - Barcelona 77. Del mayo francés a la contracultura española: la evolución de la revista *Ajoblanco* en la Transición”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 21. pp. 13-29
- Melero, A. (2020). “Ocaña. Voces, ecos y distorsiones”, *Arte y políticas de identidad*, núm. 22. pp. 176-179
- Montiel Rozas, J. J. (2015). “¿Se puede hablar de un arte *queer* español?!, *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, núm. 36. pp. 103-113
- Naranjo Ferrari, J. (2013). “Ocaña. La pintura travestida. Homosexualidad y travestismo como fundamentos”, *Revista Cromas, Estudios Artísticos*, vol. 1, núm. 2. pp. 81-86
- Naranjo Ferrari, J. (2015). “Identidades femeninas del travestismo ‘Ocañí’: iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña”, *Revista Estudio: Artistas sobre otras Obras*, vol. 6, núm. 12. pp. 207-216
- Torner, M. B. (2014). “Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona”, *GAMA*, núm. 3. pp. 75-80

Webgrafía

- Ley 15/1954, reforma de la Ley de Vagos y Maleantes. (15 de julio de 1954). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 198, 4862. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf>
- Ley 16/1970, de Peligrosidad y Rehabilitación Social. (6 de agosto de 1970). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 187, 12551. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>
- Navarro, A. (20 de noviembre de 2012). *Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca [Seminario]*. Campceptualismos del sud: Tropicamp, políticas performativas y subalteridad [Video]. Recuperado de <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/campceptualismes-sud>
- Pons, V. (Director). (1978). *Ocaña, retrato intermitente* [Película]. Producciones cinematográficas Teide; Producciones Zeta S.A. Recuperado de: <https://www.filmin.es/pelicula/ocana-retrato-intermitente>

- Schneider, R. (9 de noviembre de 2021). *Interview with Rebecca Schneider [videorecording]: what is performance studies? / Entrevistada por Diana Taylor* [Video]. Recuperado de <https://hdl.handle.net/2333.1/fj6q57rp>