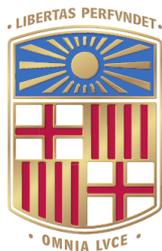


**Sola no puedes, con amigos sí.**

**Prácticas colaborativas kuir en el Estado español**



**UNIVERSITAT DE  
BARCELONA**



Estudiante: Javier Martínez Prada

Tutora: Dra. Laia Manonelles Moner

Trabajo de Fin de Máster

Curso 2023-2024



## **Agradecimientos:**

Como todo siempre, para, por y gracias a mis amigos y a mamá, porque el amor y la ternura son mi proyecto político.

# Índice

1. Introducción.....	5
1.1    Objetivos e hipótesis .....	7
1.2    Marco teórico, metodología y estructura .....	8
1.3 <i>Zu eta biok</i> (tú y les dos) .....	10
1.4    De <i>queer</i> a <i>kuir</i> .....	12
1.5    Otras consideraciones terminológicas .....	14
•    VIH/sida: .....	14
•    Colaborar o participar: .....	15
2. De la estetización de la política a la politización de la estética, las «buenas» prácticas colaborativas .....	16
3. Breve historia de las prácticas colaborativas en el Estado español .....	28
3.1    El «fin de la historia», la caída del Muro de Berlín como catalizador.....	28
3.2    Arte y activismo.....	31
4. Ellos por dinero, nosotres por amor. Los bienes comunes y el procomún ...	35
5. Posiciones <i>kuir</i> .....	39
6. Producción artística <i>kuir</i> en el Estado español .....	42
6.1    Duelos <i>Kuir</i> .....	44
6.1.1 <i>The Carrying Society</i> .....	47
6.1.2 <i>The Touching Community</i> .....	52
6.2    Placeres <i>kuir</i> .....	57
6.2.1  «Somos tu mejor sueño y su peor pesadilla» Colectivo <i>LSD</i> .....	59
6.2.2  «Mariconazos si, mariconazis no» <i>La Radical Gai</i> .....	68
6.2.3  O.R.G.I.A.....	75
7. Conclusiones.....	79
8. Bibliografía .....	84

# 1. Introducción

«Valorar cada cuerpo y cada historia no es un acto de piedad o compasión, sino de imaginación política» (Díaz, 2021, p. 22).

Cuando comencé esta investigación, el objetivo era llevar a cabo un análisis de las prácticas colaborativas surgidas en el contexto del Estado español, sin embargo, tras una reflexión, hubo una acotación del objeto de estudio que pasaba a centrarse en las prácticas colaborativas kuir. Esta decisión estuvo motivada por dos razones, por un lado, delimitar el tema para que el trabajo aportara una visión más concreta y, por el otro, un deseo político por generar investigación, pensamiento y nuevas narrativas acerca de las identidades kuir. Ya que las personas que nos vemos atravesadas por determinadas opresiones, somos las que tenemos la responsabilidad de hablar desde nuestro lugar.

Podemos encontrarnos con un evidente pesimismo teórico desde el que muchos autores han narrado el momento histórico en el que nos encontramos, como Mark Fisher, quién plantea que el capitalismo ha creado un imaginario tan instituido del que no se puede pensar más allá, porque ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable, llegando a colonizar la vida onírica (2016, p.30). La idea de que sea más fácil imaginar el fin del mundo antes que el fin del capitalismo, la incapacidad de visualizar una realidad sin intercambio monetario o sin propiedad privada, evidencia lo interiorizado y asumido que tenemos el discurso y las prácticas del sistema capitalista, tanto en nuestras mentes como en nuestros cuerpos.

Por estos motivos considero importante tratar de narrar desde un conocimiento situado, que tenga en cuenta —dentro de mis propias limitaciones— una serie de consideraciones críticas. Reconocer la complejidad del contexto en el que nos encontramos es un elemento clave para poder actuar desde lo específico, y mediante esto generar prácticas y discursos adecuados a las necesidades de nuestra realidad. Creo firmemente en que no hay mayor acto de subversión que soñar y aspirar a la utopía.

Este concepto, el de utopía, toma su nombre de un libro escrito por Tomas Moro en 1516, en el cual se relataba un sistema político, social y legal perfecto en una isla imaginaria. Este a su vez toma la palabra del griego *ου τόπος* —no lugar — (Real Academia Española, s. f., definición 1). Aunque en su libro, Moro relata cómo la etimología de la palabra podría significar también *ευ τόπος* —buen lugar o lugar deseable — (Ramírez Blanco, 2015, p.29). Encuentro mucho interés en las dos acepciones, la primera por su relación con un lugar inexistente al que aspirar, y la segunda, por su relación con los espacios en los que querer ser y estar.

Desde su surgimiento como palabra, la utopía ha tomado muchas formas. Por ejemplo, en las utopías literarias, que tienden a funcionar de manera dialéctica, puesto que las sociedades que relata se oponen frontalmente al contexto sociopolítico desde el que fueron escritas (Ramírez Blanco, 2015, p.29). Me es inevitable no pensar en la forma en la que estos «buenos lugares» guardan una estrecha relación con lo que hoy se entiende por «espacios seguros», que en el caso de las personas kuir, han sido un espacio donde poder socializar y forjar relaciones entre compañeros, tratando de superar e ignorar las condiciones que vivían en sus contextos. Cabe mencionar que la mayor parte de nuestro desarrollo como individuos se ha dado, inevitablemente, en espacios cisheterosexuales<sup>1</sup>, a través de unas expresiones de género a veces cohibidas o incluso reprimidas.

No podemos dejar de tener en cuenta, que los comportamientos predominantes que nos rodean no nacen, se hacen. La cisheteronormatividad se basa en una serie de códigos performados y aprendidos mediante la repetición que moldea nuestros imaginarios y con ello nuestras expresiones de género. Este proceso se aprende y se aprehende mediante la cultura, como la publicidad, la música o nuestro entorno familiar —entre tantas otras cosas—, y ni siquiera los propios sujetos cishet son capaces de percibirlo (Ahmed, 2017, p.223).

Son estas, las relaciones y la colectividad kuir, las que pretende sacar y evidenciar este trabajo. Por un lado, por una labor de memoria histórica, que

---

<sup>1</sup> A partir de ahora cishet.

sitúe a las vidas kuir en un lugar distinto al de las narrativas hegemónicas. Y por el otro, como un motivo de puesta en valor del potencial disidente de nuestras existencias, como por ejemplo, entendiendo el disfrute de las relaciones sexuales y sociales (que pueden ser) no reproductivas como una forma de disturbio político (Ídem, 2017, p. 220). O en como las expresiones e identidades de género alternativas siempre se convierten en un acto subversivo cuando se sitúan en el espacio público.

Es por esto, entre otras cosas, por las que la investigación analizará esta colectividad, más específicamente, las relaciones surgidas bajo el marco contextual de las prácticas colaborativas, pues su objetivo final siempre ha de ser la creación de lazos y redes entre las personas.

Son las relaciones las que componen al mundo y las que dan forma a nuestros deseos y valores, por esta razón tenemos que entender la libertad como la capacidad de participar de forma más activa en estos procesos de tejer redes. La amistad y la resistencia guardan una fuerte relación, cuando nos sentimos apoyados somos más capaces de plantar cara a aquello que pone en peligro nuestros mundos (Bergman & Montgomery, 2023, p.135).

Por eso, el título del trabajo es una adaptación de la frase de *La Bola de Cristal*, «solo no puedes, con amigos sí», ya que encuentro algo muy hermoso e intenso en la sencillez de estas palabras.

## 1.1 Objetivos e hipótesis

El principal objetivo de este Trabajo de Final de Máster es la elaboración de un estudio respecto a las prácticas colaborativas kuir en el Estado español, mediante esta breve investigación pretendo establecer una genealogía de estas prácticas, generando con esto nuevas narrativas respecto a la vida y producción de identidades kuir en nuestro Estado.

Esta genealogía ha de ir acompañada de forma previa de una serie de consideraciones socioculturales en relación a distintas cuestiones, que van desde aspectos relacionados con el vocabulario, el establecimiento de un marco

político o la contextualización de lo que entendemos por prácticas colaborativas, todos estos aspectos se han estructurado y desarrollado a partir de planteamientos teóricos que explicaré más adelante.

## 1.2 Marco teórico, metodología y estructura

Este trabajo gira en torno a dos grandes temas, las prácticas colaborativas, y la teoría kuir. Por esta razón, a la hora de plantear los referentes teóricos de la investigación han sido necesarias dos aportaciones teóricas principales, por un lado, aquellas relacionadas con los estudios de género y la teoría kuir que tracen un recorrido histórico y conceptual respecto a las identidades disidentes, y por el otro, aquellas aportaciones en cuanto a prácticas colaborativas, que van desde un marco teórico de estas a información y registro de algunas obras.

Para hacer esta investigación se ha partido del estudio de trabajos que con anterioridad han estudiado las prácticas colaborativas, estas prácticas en el Estado y teoría kuir, especialmente desde la Historia del arte y la Sociología. Para tratar de indagar en la medida de lo posible en el objeto de estudio las fuentes han sido diversas, habiendo contado con fuentes primarias como artículos de periódicos, fanzines o entrevistas, a fuentes más académicas como tesis doctorales o artículos académicos. Gran parte de esta información ha sido recopilada en la red gracias a repositorios como Dialnet, el CRAI de la UB o Google Académico, no obstante, también han estado muy presentes algunos libros y revistas impresas y otro tipo de fuentes de carácter audiovisual, como vídeo o podcast.

De esta forma, algunas de las aportaciones más relevantes en cuanto a prácticas colaborativas han sido *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (2012) de Claire Bishop, *Estética Relacional* (1998) de Nicolas Bourriaud o *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa* (2005) de Paloma Blanco, en cuanto a la teoría kuir han sido relevantes algunas fuentes como *Estrategias de resistencia y ataque. Pequeña historia de la resistencia feminista/queer radical desde los años 60 hasta hoy* (2018) de Alex B., *¿Se puede hablar de un arte queer español?* (2015) de Juan Jesús Montiel

*Rozas o Genealogías Bolleras. Representación lésbica en las artes visuales en la década de los noventa en el Estado español* (2024), de Yolanda Franco Peña.

Con toda la información recopilada, más mi conocimiento, mi opinión y mi vivencia, el trabajo se ha estructurado en seis partes, la primera —en la que nos encontramos—, donde expongo los aspectos más metodológicos y académicos del trabajo, además de desarrollar la explicación del ¿Por qué? En el uso de determinada terminología en el trabajo o de cuestiones que encuentro relevante mencionar antes del corpus. La segunda parte comenzará a adentrarse en el objeto de investigación, abordando de forma general que entendemos por prácticas colaborativas, para ello, se elaborará un pequeño marco teórico donde se indique aspectos relevantes de estas, principalmente establecer una serie de consideraciones críticas de cómo llevarlas a cabo de la forma más correcta y que menos contradicciones suponga.

La tercera parte del trabajo tratará de aterrizar las prácticas colaborativas en el contexto del arte contemporáneo del Estado español, para ello se dividirá en dos apartados, un primera parte en la que se trazarán de forma resumida donde se sitúa el origen de las prácticas colaborativas de acuerdo a algunas teorías —como Claire Bishop— para acabar acotándolo al contexto del Estado, donde aparecen principalmente en los 90 en un momento clave para la constitución del imaginario y de la propia institución del arte contemporáneo del Estado español. Momento de la construcción de algunas de las grandes principales instituciones museísticas de la geografía como el Guggenheim o el MACBA, evidenciando también el papel —no inocente— que tenían estas infraestructuras de cara a la gentrificación de espacios urbanos degradados y de convertir nuestras ciudades en capitales europeas atractivas para el turismo.

La cuarta parte hablará del concepto del procomún, idea clave para entender la relevancia de las prácticas colaborativas y el retorno que estas nos ofrece, no en un sentido económico, en un sentido social y afectivo. A continuación, en el apartado cinco, estableceré unas breves consideraciones críticas y políticas en torno a las identidades kuir.

El apartado seis indagará ya en las prácticas colaborativas kuir en el Estado a analizar, dentro de este habrá a su vez dos subapartados principales,

el primero en el que relataré las prácticas colaborativas en relación con la pérdida y con el duelo de vidas kuir —marcado en gran medida por la pandemia del VIH— con obras como *Carrying* (1992) de Pepe Espaliu. Y una segunda parte en la que se enmarcarán aquellas prácticas que surgen desde la reivindicación y la alegría —el placer de ser kuir—. Las dos partes son de gran relevancia, pero esta última la considero más importante, ya que es vital producir nuevas narrativas de vidas kuir que escapen del relato del sufrimiento, que hablen desde la euforia que produce ser una identidad disidente, como las acciones y obra llevadas a cabo por el colectivo *LSD*. No obstante, aunque trate de dibujar esta línea de separación entre duelo/placer, a la hora de la redacción se entremezclan estos aspectos, es difícil encasillar la producción —y la misma vida— en categorías absolutas como estas, por eso estas narrativas saltarán y se acompañarán a lo largo del texto. Y, por último, el apartado siete, donde se encuentran las conclusiones.

### 1.3 *Zu eta biok* (tú y les dos)

Por otro lado, veo necesario justificar la decisión activa y necesaria de redactar estas palabras en lenguaje inclusivo. Ya que, si lo lingüístico es personal y lo personal es político, la forma en la que utilizamos y pensamos el lenguaje mantiene una estrecha relación con nuestros imaginarios y nuestros ideales. Sin embargo, aparecerá también el masculino y el femenino en algunas partes del texto, ya que por un lado, considero que no tiene sentido hablar de figuras de poder que normalmente están habitadas por identidades masculinas utilizando el lenguaje inclusivo, ya que nos equipara a ellos. Y por el otro, creo que no es coherente hablar de determinados sectores oprimidos que han estado habitados por identidades femeninas en lenguaje inclusivo, porque ocultaría una lucha histórica

¿Qué da «existencia» a lo que nombramos? ¿Qué da existencia a pesar de no ser nombrado? ¿Quiénes tienen el poder de nombrar y quiénes se reservan el derecho a sentirse o no interpeladas? (Zafra, 2021, p.5).

En euskera la traducción de «tú y yo» sería «*zu eta biok*», que se traduciría literalmente como «tú y les dos», otro ejemplo de una dimensión colectiva del lenguaje es el griego con la palabra «*ευχαριστούμε*», que quiere decir gracias, pero por varias personas. Considero que nuestros idiomas establecen un marco de pensamiento, lo dicho puede ser pensado porque existen unos códigos —el lenguaje— para ello. Como dicen en la película del filósofo Wittgenstein «el imaginar el lenguaje es imaginar una forma de vida» (Jarman, 1993). A pesar de que haya sensaciones a las que no se pueda llegar mediante la palabra y el discurso, para que las cosas puedan existir han de pasar por el nombre.

Por esa razón es necesario comprender el lenguaje como un campo activo con un potencial inmenso, designar la realidad es controlarla, y la forma en la que nos referimos a ellas evidencia el contexto sociocultural desde el que se emite. Además, no podemos dejar de lado la necesidad de muchas personas de verse reflejadas en un sistema de signos arcaico, que niega, invisibiliza o culpabiliza determinadas realidades e identidades que están condenadas a habitar —hablar— estos lenguajes. Por esta razón, hemos de tener en cuenta que cambiar nuestra forma de hablar y nuestras expresiones es una acción prioritaria para hacer más amable la existencia de muchas personas.

De esta forma, esta “guerrilla de la comunicación” critica y analiza las relaciones sociales de dominio, que normalizamos a través de los discursos sociales y de las formas de gramática cultural. Mediante esto, se pretende socavar la normalidad pretendida y presupuesta, encontrando su potencial subversivo en el intento de cuestionar la legitimidad del poder, abriendo con eso un espacio a la utopía (Blisset & Brünzels, 2000, p.6).

No podemos olvidar, que la gramática también es un elemento cultural destinado a ordenar los múltiples rituales que se dan diariamente en todos los niveles de una sociedad. Pero que no es algo estático, como por ejemplo cuando las expresiones coloquiales entran en el lenguaje de culto y viceversa (Blisset & Brünzels, 2000, p.17). Al ser una construcción cultural, puede y debe deconstruirse. Además, la guerrilla de la comunicación es democrática, ya que confronta a los ciudadanos. Por un lado, a las personas afines al cambio se les abre un espacio de reflexión y de participación, mediante las que cuestionan el consenso hegemónico. Mientras que, por otro lado, aquellas personas que se

dan por atacadas se ven confrontadas por unas formas de resistencia que dan lugar a situaciones inesperadas y poco controlables (Ídem, 2000, p.8).

## 1.4 De *queer* a *kuir*

De la misma forma, veo necesario establecer un marco teórico para «justificar» escribir la palabra «*kuir*» en vez de «*queer*». Es en 1990 cuando algunos de los participantes de *ACT UP* Queer Nation, utilizaron el termino *queer* por primera vez sin una connotación peyorativa. Su objetivo en aquel momento fue crear un grupo de acción directa como respuesta a la creciente violencia que vivían las personas *kuir* y crear nuevos imaginarios que rompieran los estereotipos creados por los medios de comunicación. Este trabajo se llevó a cabo incrementando la visibilidad de personas *kuir* en espacios públicos desafiando la connotación cisheteronormativa de la calle (B., 2018, p. 31).

En este contexto, a finales de los 80 comienza un proceso de guerrilla comunicativa, mediante la cual comienzan a apropiarse del término, vaciándolo de significación peyorativa y convirtiéndolo en un lugar de enunciación política. Sin embargo, cuando esta palabra comenzó a ser usada por las personas no angloparlantes perdió su choque político y epistemológico al desconectarse de su contexto sociocultural (Caserola, 2016).

A pesar de esta desconexión, el término llega a los contextos castellanoparlantes sin la posibilidad de establecer un paralelismo con una acepción similar y la tomamos en préstamo lingüístico. Además, nos encontramos en un momento en el que el término no solo ha perdido su potencial político, sino que nunca ha sido capaz de abarcar realidades como la de las personas no-blancas. No solo porque el sistema *cishetero* en muchos territorios sea resultado de la invasión y exterminio de muchas culturas, sino que, sobre todo la mayor parte de colectivos, pensamiento y espacios feministas, transfeministas y/o *kuir*s están contruidos desde el pensamiento blanco y, por esta razón, son intrínsecamente racistas (Benzidan, 2017). Este es uno de los

motivos por los que en contextos de lucha política de Abyla Yala<sup>2</sup> comienza a utilizarse la palabra queer castellanizada, cuir o kuir (Castro Mínguez et al., 2023, pp.25–26).

Es imprescindible tener en cuenta determinados factores culturales a la hora de hablar de expresión e identidad de género, ya que, aunque parezca obvio, una identidad masculina o femenina en el Estado español es distinta respecto al Estado chino o al Estado marroquí, de la misma forma que mantendría diferencias con el Estado italiano. Es por esto por lo que cuando hablamos de identidad de género narramos desde un espacio concreto. Además, considero que hay otra serie de elementos clave a la hora de hacer lecturas cishet normativas respecto a la identidad y/o orientación de las personas, como nuestra corporalidad. Un ejemplo de esto es cómo desde la blanquitud se han construido una serie de estereotipos de género que se asumen y se ligan a determinadas razas. Por ejemplo, los estereotipos en torno a los hombres asiáticos, los asumen como afeminados, sumisos y pasivos provocando un gran rechazo en algunas personas disidentes de género y racializadas (Tsai Tseng, 2019, p.30).

En cuanto al castellano del Estado español, también tomamos el término kuir o cuir ante la imposibilidad de trasladar la acepción a nuestro idioma, pero haciendo referencia a lo que entendemos por transfeminismo. Sin embargo, la elección de la k en vez de la c le da una dimensión más política y «punkie» (Vila Núñez, s. f.). No obstante, los colectivos *LSD* y *La Radical Gai* trataron de difundir el término queer en nuestro Estado, al usarlas de forma pionera en sus publicaciones *Non Grata* y *De un Plumazo*. Además, llevaron a cabo un intento fallido de trasladar esta acepción con el término «transmaricabollo» (Montiel, 2015, pp. 109-110). Es por esto que a lo largo de todo el trabajo aparecerá el término kuir.

Apropiarnos de lo que nos debilita y nos duele desactiva, resignifica y empodera a los colectivos que sufrían estos términos peyorativos, apropiarnos de las palabras que pretenden hacernos débiles nos da la potestad de hacer

---

<sup>2</sup> Nombre que en la actualidad utilizan algunos movimientos sociales y pensadores originarios (o indígenas) americanos e intelectuales para referirse a América (todo el continente americano) dadas las connotaciones coloniales de la palabra América.

frente a lo que nos oprime y nos insulta, haciendo que pierda su fuerza opresiva y su malsonancia (Tsai Tseng, 2019, 140). Este autore que acabo de citar es el claro reflejo de esta idea que plantea, Tsai Tseng —mejor conocido como Putochinomarción— se reapropia de dos de las palabras peyorativas por las que más se ha visto atravesade —raza y orientación sexual— para convertirlo en una reivindicación y en su nombre artístico. Un proceso similar, aunque distinto es el vivido en nuestro idioma con palabras como «trana» «marica» o «bollera».

Del mismo modo, (dentro de lo posible) intentaré tomar las fuentes de obras pertenecientes a personas kuir, ya que la cita puede entenderse como un encuentro entre cuerpos, como un reconocerse en otra persona y un anhelo de posicionarse cerca de otras personas, acercarme a figuras a las que admiro y respeto y encontrarme con elles (Garbayo Maeztu, 2023). Asimismo, sería una incoherencia tratar de redactar un trabajo que se base la memoria kuir sin utilizar sus obras.

## 1.5 Otras consideraciones terminológicas

- **VIH/sida:**

Dada la gran presencia de la epidemia del VIH en las prácticas colaborativas de nuestro estado, considero que es una parte primordial del trabajo el uso del vocabulario y los términos más adecuados, por esta razón el trabajo ha utilizado como referencia el documento «Orientaciones terminológicas de ONUSIDA»<sup>3</sup>.

La epidemia —como todo— también se combate desde el lenguaje, es por esto que a lo largo del trabajo he tratado de utilizar los términos que en nuestro contexto entendemos como los más políticamente correctos.

---

<sup>3</sup> Orientaciones Terminológicas de ONUSIDA  
([https://www.unaids.org/sites/default/files/media\\_asset/2015\\_terminology\\_guidelines\\_es.pdf](https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/2015_terminology_guidelines_es.pdf))

- **Colaborar o participar:**

Cuando hablamos de piezas artísticas producidas de forma conjunta nos vienen a la cabeza una serie de términos que, aunque sean en mayor o menor medida sinónimos, guardan unas diferencias entre sí (arte socialmente comprometido, arte participativo, arte intervencionista, comunidades experimentales, arte colaborativo...). Autoras como Bishop se refieren a esta tendencia como arte participativo, dado que connota la implicación de varias personas, frente a la relación individual de la interactividad (2019, p.12).

Podríamos entender también la diferencia entre la colaboración per se y el trabajo en colectivo, mientras que la primera suele contener una base más informal y menos ideológica, la segunda se conforma sobre la base de puesta en común de la experiencia y tiene como objetivo realizar un trabajo concreto (García Molinero, 2023, p.105).

En el presente TFM, dada la complejidad de hablar desde un vocabulario teórico tan específico utilizaré prácticas colaborativas o participativas y el término participar o colaborar como sinónimos, ya que, aunque los términos mantengan diferencias el texto requiere de utilizar sinónimos para que la lectura y la redacción sean fluidas.

## 2. De la estetización de la política a la politización de la estética, las «buenas» prácticas colaborativas

Veo necesario justificar el porqué de la elección de las prácticas colaborativas, además de establecer un pequeño marco crítico de cómo llevarlas a cabo correctamente ya que, aunque parezca obvio, lo colectivo, en un sentido político de la palabra, implica mucho más que el mero hecho de estar o hacer algo más de una persona.

Entendemos las prácticas colaborativas como todas aquellas propuestas que se activan con la participación, presencia o colaboración de le espectador, convirtiéndolo en un agente activo que participa en la obra para su finalidad. Mediante esto, le espectador se convierte en una parte imprescindible de la pieza, dejando de lado la mera contemplación (Pardo, 2013, p.161). Este arte relacional tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones entre personas además de su contexto social, que muestra el cambio radical que ha habido en los objetivos estéticos, culturales y políticos del arte moderno (Bourriaud, 2006, p.13).

Son muchas y diversas las motivaciones que conducen a la realización de una obra colaborativa, como trabajar por una sociedad más equitativa de manera colectiva, trabajar la generosidad de compartir frente al individualismo contemporáneo en el que nos situamos, dotar al espectador de una experiencia artística colaborativa física o simbólica, o simplemente disfrutar en colectividad (Crespo, 2016, p.10). Este interés creciente por lo colaborativo, Bishop lo denomina «giro social», en las que la energía creativa de las prácticas participativas desalienan y reviven una sociedad dañada y dividida por la instrumentalidad represiva del capitalismo. Además, este giro social en el arte contemporáneo ha conducido a un «giro ético» en la crítica del arte, caracterizado por una creciente puesta en valor de la forma que se lleva a cabo una colaboración, es decir, les artistas son juzgades por su proceso de trabajo, basándose en el grado de buenos o malos modelos de colaboración que lleven a cabo (Bishop, 2006, p.29).

Politizar el arte supone en parte la destrucción o el vaciamiento del campo del arte tal y como lo comprendemos ahora, supone el cambio de la institución, de su esfera sacra, de la profesión y del espacio para las élites (Colectivo Desface, 2015, p.101). El aura actual que envuelve a la producción artística se aleja en tanto a discurso de ser y actuar como mercancía, sin embargo, normalmente no solo actúa como tal, sino que tomar esta decisión es una opción política. Hoy día vivir del arte implica una serie de procesos, convertir el arte en mercancía, la profesionalización del artista, la articulación de un sistema y mercado del arte etc. (Ídem, 2015, p.72).

Esta construcción permite crear una categoría de trabajo y lo convierte en un modo de vida. Quizás, la prueba más evidente sea el intercambio monetario al adquirir obras. El dinero es una abstracción del valor del trabajo que iguala todas las mercancías, si la obra y el artista entran en estos intercambios el trabajo del artista deja de poseer este aura especial para pasar a igualarse a otro trabajo asalariado (ídem, 2015, p.72). A pesar de estas cuestiones, el arte y las prácticas colaborativas tienen un potencial inmenso por diversas razones, aunque actualmente se encuentren prácticamente sumidos en una absoluta lógica de mercado. De alguna forma, gran parte del arte político producido, por ejemplo, las piezas artísticas realizadas por figuras como Bárbara Kruger y Hans Haacke fueron totalmente neutralizadas por la sociedad del espectáculo, e introducidas de lleno en los circuitos de arte institucionales (Rancière, 2005, p.5). No obstante, las teorías de Rancière criticarían duramente a Bourriaud al considerar que sus ideas eran irrelevantes a nivel crítico e ineficaces políticamente (Massó, 2020, p.5). Estas nociones de «arte relacional» propuestas por Bourriaud, a pesar de ser imprecisas, propusieron un marco interpretativo de la situación en la que se encontraba el arte en los años 90, y en concreto, sobre la forma en la que el sistema de las artes estaba atravesando ciertas situaciones como el desarrollo de internet y la democratización del ordenador personal, entre otras (Melendo Balmaceda & Belenguer, 2012, p.91).

En cuanto a Rancière, pese a que escribiera su libro *Sobre políticas estéticas* en 2005, estas palabras nos resuenan al encontrarnos en un contexto sociopolítico igual o incluso peor. Sin embargo, retomo de esa obra algunas cuestiones que plantea el autor, como la necesidad de reflexionar y generar unas

nuevas formas de relación entre el arte y la política, la batalla cultural que libramos en la actualidad se basa en la mera defensa y supervivencia (Rancière, 2005, p.5). Por esto nos seguimos preguntando lo siguiente:

¿Puede el arte seguir siendo un lugar de resistencia, de crítica y oposición sin terminar neutralizado y estetizado, y sin seguir alimentándose, por otra parte, de la periclitada idea romántica del arte? ¿Pueden, además, desarrollarse discursos críticos filosóficos que cumplan con estas desideratas? (Rancière, 2005, p.7).

La estética y la política comparten y compiten en su interés por la divulgación de ideas, habilidades y experiencias, es por esto por lo que no podemos entender la existencia de un juicio estético que no vaya acompañado de un juicio político. La experiencia estética y la política buscan un cuestionamiento del mundo y con ello, la posibilidad de redistribuirlo y cambiarlo (Bishop, 2019, p.50). De esta forma, sin dejar de lado todas las problemáticas que puede generar la práctica artística, no podemos ignorar su capacidad para producir nuevos imaginarios, para generarnos preguntas y en ocasiones, darnos respuestas. En este sentido el crítico e historiador del arte Douglas Crimp dice lo siguiente:

Se suele decir que recurrimos al arte para ver los «rostros del sida» en contraposición a las abstracciones de las estadísticas de la ciencia y la sociología. Ya que el arte puede «dar un rostro al sida», asumimos que debería estimular la comprensión de aquellos que no se sienten afectados de manera directa por la enfermedad, lográndose así el traspaso de una situación individual a una condición compartida (2005, p.125).

Como bien explica Crimp, el arte es una gran herramienta de guerra cultural con una importante labor pedagógica, como en este caso, ya que sirvió y aún sirve para reparar la memoria de aquellos que quedaron atrás, además de crear nuevos imaginarios que rompen los estereotipos de las personas con VIH.

Esta cuestión se acentúa más en el arte participativo, cuya función no es la de proveer con bienes al mercado, sino la de canalizar el capital simbólico del arte en un cambio social constructivo (Bishop, 2019, p.28). Así, se alinean aún más conceptos como arte y militancia, pero no en su dimensión ontológica sino, más bien, una militancia alegre que brota en el arte y en la poesía además de abrir potencias para sentir o pensar de maneras nuevas y alternativas. Esta militancia se manifiesta en una forma sutil de subversión y sabotaje, además de en todos los diferentes modos de cuidado, conexión y apoyo que disputan el

aislamiento y la violencia del capital (Bergman & Montgomery, 2023, p.92). Por otro lado, encuentro un gran interés en la disputa a la autoría individual de las prácticas colaborativas, ya que muchas de estas se someten a procesos participativos colectivos para su producción.

Este tipo de prácticas pone en duda el imaginario desde el que hemos concebido la producción artística en tanto a voz individual, además, discute la concepción de la obra como elemento liderado por la autoexpresión (Crespo, 2016, p.10). De cierta forma, esto es un reconocimiento de que las obras no surgen individualmente, no pueden ser el resultado del trabajo de un «genio» aislado, más bien se crean en el seno de una serie de variables estructurales e institucionales que establecen cuál será su función y significado (Colectivo Desface, 2015, p.67).

El actual campo del arte se basa en una cultura del ego y de la necesidad de reconocimiento individual, motivos por los que son tan necesarios algunos elementos tradicionales como la firma de una obra o el nombre de un autor (no es concebible obra sin autor, aunque si autor sin obra) (Ídem, 2015, p.61). Además, el colectivo apunta lo siguiente:

Todo creador es heredero tanto de su propia historia como de la historia de la humanidad, por lo tanto, su obra es un resultado de la conjugación de un sinnúmero de factores, tanto sociales, como familiares, personales, políticos, históricos, psicológicos, etc., que no son suficientemente explicados bajo el concepto de “genio” o de “artista”. Por otro lado, haber tenido el privilegio de adquirir técnicas, herramientas, conocimientos y habilidades en una escuela, o a partir del trabajo sistemático bajo las enseñanzas de un maestro, no hace más genio al genio, sino que demuestra que tales talentos se educan y que la diferencia con el resto es justamente el ser depositario de dichos privilegios (2015, p.69).

Las prácticas colaborativas generan gran tensión con la noción de autoría, sin embargo, este potencial colectivo brota en muchos más campos más allá del arte colaborativo como, por ejemplo, en el cine. El cine es un buen ejemplo de una producción cultural sobre la que nadie puede reclamar su autoría, ya que por su carácter de industria es siempre algo colectivo, toman parte muchas personas que pasan a identificarse bajo el nombre de un estudio o de un director. A pesar de esta asimilación, un filme como resultado estético no puede ni ha de ser atribuida nunca a un solo director, ya que en colaboración ha trabajado un equipo inmenso de personas cuyos nombres aparecen en unas listas

interminables al acabar el filme (Ídem, 2015, p.22). Es por esto por lo que el cine, de la misma forma que las prácticas colaborativas, son artes inherentes a una esencia colectiva.

También considero que en estos dos casos se muestra la importancia del lenguaje y cómo las categorías de éste no son aleatorias ni inocentes. Cuando surge la imagen digital y la imagen en movimiento se democratiza la práctica de la fotografía y, con ella, la de agentes que producen estas imágenes. En este momento el término «historia del arte» deja de recoger de una forma tan obvia estas producciones y pasa a ser necesario el término «cultura visual». La tradicional historia del arte no podía permitir entrar obras de carácter tan industrial y, sobre todo tan democratizadas.

Las prácticas colaborativas, con su gran capacidad por alejarse de su carácter de mercancía, hacen que la idea de «pieza original» carezca de sentido o que esta por lo menos, pierda su valor. Las «piezas originales» solo existen para crear un imaginario que asume la esencialidad de un ego, un ego que es capaz de expresarse de manera única e irrepetible. Y no solo eso, sino que además, toda esta esencia de la que se abanderan se pierde con la producción en serie (Colectivo Desface, 2015, p.23). Es por esto mismo que la figura del artista es una construcción ideológica de un sistema que necesita agentes que perpetúen la separación entre arte y vida (Ídem, pp.23,69). Pierre Bourdieu fue el primero en hablar de *illusió*, término que utilizaba para referirse a la propia creencia en el valor del arte como elemento fundamental para la existencia del campo artístico (Bourdieu, 1995, p.340). Sin embargo, son las prácticas colaborativas aquellas que disputan estas nociones de autoría y de unicidad por primera vez, ya que las obras de proyectos colectivos cuentan con una gran dificultad para insertarse en los circuitos de mercado convencionales frente a las obras de artistas individuales. Esto se debe asimismo al carácter matérico que diferencia ambos tipos de obra, puesto que un evento, un taller o una performance son menos susceptibles a ser considerados como tal (Bishop, 019, p.13).

En relación con esta idea anterior, las prácticas colaborativas son elementos no disponibles, se muestran en un momento determinado y una vez sucedido solo queda su documentación. Esta concepción choca con el

tradicional entendimiento de los objetos estéticos como los cuadros o las esculturas, que poseen una disponibilidad simbólica; es decir, que a pesar de sus imposibilidades materiales evidentes, como el horario del museo o la disponibilidad geográfica, la obra puede ser vista en cualquier momento. Está a la vista para un público teóricamente universal. Este tipo de prácticas ya no se ofrecen en un marco de tiempo permanente, ya no están abiertas a un público universal al producirse en un momento dado y para una audiencia convocada, administrando su propia temporalidad (Bourriaud, 2006, pp. 31–32). Además, estas prácticas devuelven la capacidad de producción a la mayoría, rompiendo el binarismo —activo/pasivo— desde el que se entiende la labor artística. Estas categorías dividen a la población en dos grupos, por un lado las personas con capacidades y dotes de creación, y por el otro aquellas con incapacidad de producción, que están condenadas a la figura del espectador (Ranciere, 1991, citado en Bishop, 2019, p.66).

No obstante, las prácticas colaborativas no siempre consiguen liberarse del yugo de la autoría. Por ejemplo, en el caso de algunos colectivos, a pesar de estar en el anonimato, es el propio nombre del colectivo el que toma este relevo. Sin embargo, muchas de las propuestas consiguen dejar de lado esta autoría individual en favor de facilitar la creatividad de los otros (Bishop, 2019, p.42). En este sentido, Marcelo Expósito apunta lo siguiente:

Lo que nos importa en el arte, al igual que en todo movimiento transformador, es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación preexistentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo. Ningún artefacto de cualquier tipo que enuncie una verdad y facilite una experiencia de transformación radical surge aislado. Importa el modo de producción y de formalización que caracteriza una práctica o una obra; más relevante resulta su técnica de inserción articulada en un proceso general supraartístico que la sobrepasa (2014, p.17).

Considero que no podemos dejar de lado que el nicho que ocupan estas prácticas es otro: los circuitos institucionales. Este fenómeno de las prácticas colaborativas ha ido creciendo exponencialmente convirtiéndose en un fenómeno global, sin embargo, ha tenido una actividad mucho más intensa en países europeos por la fuerte tradición de financiamiento público de las artes (Bishop, 2019). Como mencionaba, pese a que los agentes que financian las prácticas colaborativas sean distintos a los tradicionales circuitos del mercado

del arte, no dejan de estar inmiscuidos en la misma lógica capitalista, La historiadora del arte Haizea Barcenilla dice lo siguiente:

Con la visión hipercapitalista que caracteriza nuestra era, se espera de cualquier centro, agente, artista o acción que reciba un euro público que pague por lo que se le ha dado. Podríamos alegar que cualquier acción cultural contribuye a la producción de conocimiento colectiva y, por lo tanto, revierte. Sin embargo, no es a este tipo de contribución al que generalmente se adhiere la idea de retorno. Se espera que la devolución se enmarque en una de dos opciones polarizadas: o bien se trata de algo económicamente cuantificable (por ejemplo, debe atraer a un número mínimo de visitantes que paguen entrada y posteriormente consuman en los negocios aledaños); o bien, de un retorno-fachada, de un cumplir por cumplir sin reflexionar, que suele acatar unos principios institucionales raramente basados en verdaderos deseos y necesidades sociales (por ejemplo, exigir la participación de la gente del barrio donde se va a realizar la acción, aunque sea un proyecto completamente ajeno a esas personas) (2018, p.85).

Por esta razón, considero que, pese a que el financiador o el comprador de estas obras pueda ser un agente público o privado, su objetivo final en muchas ocasiones está más condicionado por un interés ligado al capital económico, al obtener una rentabilidad directa, o al capital social enmascarado de una filantropía vaga.

Estas son algunas de las muchas consideraciones que podemos y debemos de hacer con las propuestas colaborativas, dada la facilidad del capitalismo para absorber en el peor de sus sentidos el potencial subversivo de muchas propuestas y convertirlas en un fetiche. Esto se evidencia con los falsos discursos colaborativos de algunos artistas, en los que acaba primando el registro de la acción para tener un buen objeto estético sobre la colaboración per se, o incluso la mercantilización de la miseria humana, exhibiendo y creando grupos marginales. Por este motivo no solo importan las relaciones per se sino la calidad de las mismas, para tratar de evitar el nombrado como «arte Nokia» (Bishop, s. f., p.7). Este tipo de iniciativas produce relaciones interpersonales por el simple hecho de hacerlo, sin alcanzar el objetivo de invocar determinados aspectos políticos de las relaciones (Manonelles, 2016, p.162).

Dos puntos de vista chocan en este entendimiento de las prácticas colaborativas. Por un lado, Nicolas Borriaud ha afirmado en diversas ocasiones que el principal criterio de evaluación y razón de existencia de estas son la creación de relaciones y, por el otro, enfrentándose a lo anterior, Claire Bishop considera que la pregunta que ha de formularse es «¿Qué tipo de relaciones

están siendo producidas, por quienes y por qué? (Ranciere y Bishop, citados en Prado, 2011).

Bien es cierto que las prácticas colaborativas invitan a la creación de comunidades temporales, sin embargo, considero que muchas de ellas no se salen de los marcos del sistema. A diario forjamos o vivimos relaciones y no por ello son hechos remarcables, por ejemplo, entre el trabajador y el capitalista hay una relación —de explotación—. Otro ejemplo de una «mala relación» bajo los parámetros del sistema es la familia, y la situación contradictoria en la que la sitúa el capitalismo posfordista, por un lado, necesita la familia como herramienta clave para la reproducción y el cuidado de la fuerza de trabajo mientras que, por el otro, el capitalismo debilita las relaciones familiares y afectivas, negando a las madres<sup>4</sup> pasar tiempo con sus criaturas (Fisher, 2016, pp.63-64). Es por esto por lo que entiendo como un elemento fundamental tener en cuenta la calidad de las relaciones que surgen en las prácticas colaborativas, y más teniendo en cuenta el intercambio monetario que ocurre en algunas ocasiones entre los artistas y los performers.

Estas situaciones son frecuentes bajo la lógica de subcontratación surgida a partir de 1989, en la que la seña de identidad pasa a ser la contratación de performers no profesionales, en las que el cuerpo del artista deja de ser un elemento, y que se conoce como «performance delegada»<sup>5</sup> (Bishop, 2019, p.348, 352). Aunque podamos establecer un paralelismo con la figura de le actore en el cine o el teatro, tienen unas grandes diferencias, pese a que todes trabajen bajo el mando de un director, los artistas contratadores para performance buscan a personas que representen su propia categoría socioeconómica, pudiendo estar basada en su género, clase, origen étnico, discapacidad o profesión. Además, esta terciarización del trabajo, hace que la decisión sobre la contratación de les actores pase a ser decidida por agencias de contratación, esto junto con la transacción financiera hace que se abra una gran brecha entre le artista y le performer (Ídem, 2019, p.348, 352).

---

<sup>4</sup> Término utilizado para las personas no binarias que crían una hija.

<sup>5</sup> Expresión acuñada por Claire Bishop para referirse al acto de contratar individuos no profesionales o a especialistas de otros campos para llevar a cabo el trabajo de ejecutar la performance en nombre del artista y bajo sus instrucciones.

Uno de los ejemplos más grandes de este tipo de prácticas mal llevadas a cabo está en nuestro Estado, a manos de Santiago Sierra, cuyas obras pasaron de estar producidas por trabajadores mal pagados, a exhibir a los propios trabajadores ubicando en un primer plano las transacciones económicas ejercidas en sus obras. Sierra se jactaba de estos intercambios monetarios y de estas situaciones de irregularidad, creyendo que de alguna forma conseguía salirse del marco del capitalismo y criticarlo mediante la institución y las formas más terribles que se pueden llevar a cabo. Sin embargo, ha recibido unas respuestas muy duras por realizar una simple repetición de las formas de actuar e inquietudes de la lógica capitalista, y de la globalización, al acudir en muchas ocasiones a países en desarrollo para buscar trabajadores a los que ofrecer unas peores condiciones laborales (Bishop, 2019, p.352).

Muchas de las acciones que lleva a cabo Sierra suponen una apropiación temporal del cuerpo de los trabajadores que recibían dinero a cambio de su participación, como por ejemplo «persona remunerada para permanecer atada a un bloque de madera» en el Centro de Arte Santa Mónica, en Barcelona en junio de 2001 o «línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada». Todas las propuestas llevadas a cabo por esta persona terminan por ser perversas para tratar de entenderlas desde una lectura fría y descomprometida con la realidad que trata, pero sobre todo para aquellas personas que lo entienden como un ejercicio de crítica (Del Río, 2002).

Además, cabe tener en cuenta cómo el propio Sierra, lejos de plantear una crítica con una alternativa coherente y sostenible, es plenamente consciente de su situación de privilegio y de abuso, esto se refleja en su condición de pagador —de capitalista— pero sobre todo en la cantidad de dinero que se le paga a cada persona en función de su realidad material. Por ejemplo, en «persona remunerada para permanecer atada a un bloque de madera» Sierra explotó laboralmente a dos trabajadoras sexuales, de las que dice lo siguiente en su página web: «se les pagó a razón de 5.000 pesetas la hora, unos \$24, precio fijado a partir del usual entre las prostitutas del área», e incluso hay ejemplos más macabros en los que el valor de la fuerza de trabajo pasa a ser la situación de drogodependencia de los performers contratados, como en «línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas», donde Sierra contrató a cuatro

trabajadoras sexuales en situación de drogodependencia a cambio del precio de una dosis de heroína (Sierra, s. f.). En este sentido, autores como Laia Manonelles dicen lo siguiente:

Dicho autor cuestiona de manera frontal la precariedad en la que viven muchos ciudadanos, evidenciando cómo el sistema capitalista utiliza las personas como mercancías aprovechándose de su vulnerabilidad. Dentro de tales parámetros, en varias de sus obras producidas para museos, ferias y bienales de arte, reproduce y lleva al límite las mismas estrategias de explotación laboral que padecen los más desfavorecidos: inmigrantes, vagabundos, prostitutas y todo aquel que vive en la pobreza (Manonelles, 2012, pp.189-190).

Haciendo una lectura marxista de estas situaciones se evidencian las relaciones de expropiación de la economía general, donde los artistas poseen el capital simbólico mientras que los espectadores trabajan y son usados para fomentar la acumulación de más capital (Prado, 2011). Por este motivo los artistas no actúan de manera autónoma con modelos autogobernados, ni tampoco ayudan a sus espectadores a ser más libres, más bien todo lo contrario, repiten y reconfiguran la ideología dominante al identificarse con el modelo hegemónico (Ídem, 2011). De esta forma, la posición política más correcta para llevar a cabo una práctica artística es no comprometerse de ninguna forma con el campo comercial, pese a que haya una gran parte de pérdida de público es mejor mantenerse al margen del circuito institucional. El actual sistema de galerías suele invitar a un modo pasivo de recepción en comparación con la producción en las prácticas colaborativas, pero, sobre todo, refuerza las jerarquías de la cultura elitista. A pesar de que este arte pueda tratar de involucrarse con la gente, las obras son consumidas por una audiencia de clase media que frecuenta las galerías, ya que son quienes poseen tiempo de ocio para pensar y reflexionar críticamente, y acabará en manos de coleccionistas adinerados (Bishop, 2019, p,65).

Estas prácticas son comúnmente un objeto de crítica, ya que suelen tener un límite físico acotado en el espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo de alguna forma ese deseo y pulsión social sobre los que se basa su sentido, la principal crítica que gira en torno a estas producciones es la forma vaga y suavizada de crítica social que suponen (Bourriaud, 2006, p.102). Mi visión y la de este trabajo es la de entender la producción artística como una herramienta más para la lucha política, de la misma forma que apuntan algunos

autores, «el arte debe ser dirigido en contra de la contemplación, en contra de la espectaduría, en contra de la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna» (Groys, 2009).

Tenemos que salvar la distancia que hay entre arte y militancia, entender que son campos y herramientas distintas que pueden actuar y ser útiles de formas diversas. El discurso social guarda esta distancia con el discurso artístico porque lo entiende como un campo amoral e ineficaz, ya que lo percibe como insuficiente para revelar y reflexionar sobre el mundo, además de cuestionar la neutralidad moral y el individualismo de los artistas. Por otro lado, el discurso artístico acusa al discurso político de no desapegarse de las categorías ya existentes y centrarse en gestos micropolíticos. El arte participativo es uno de los resultados de estos choques al entenderse como un espacio intermedio entre la producción y la política (Bishop, 2019, pp.434–435). Autores como Marcelo Expósito dicen lo siguiente:

Ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos artísticos hacia la política y el activismo social sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en una componente de la historia general de las luchas emancipatorias. Necesitamos elaborar relatos aún más sofisticados que permitan que las historias de las artes políticas y activistas se incorporen a la historia general de la emancipación, haciendo ver así cómo dichas artes forman un cuerpo con las luchas (2014, p.18).

Pero no podemos entender el arte participativo como una herramienta mecánica, sino una estrategia dentro de muchas otras, que puede ser implementada en situaciones concretas para obtener fines específicos (Bishop, 2019, p.444). Es el régimen capitalista quien potencia el egoísmo, la avaricia y el individualismo, al mismo tiempo que dificulta la creación de relaciones horizontales basadas en la horizontalidad y el apoyo mutuo. Recordemos que las personas construyen la cultura material tanto como la cultura material construye a las personas. Las afirmaciones esencialistas que afirman que el ser humano es egoísta por naturaleza (*homo homini lupus...*) no hacen más que encadenar el pensamiento y dificultar la creación colectiva de imaginarios políticos y realidades materiales basadas en la cooperación y en lo colectivo.

De la misma forma en la que un cuerpo sano combate a una infección, una psique sana se resiste los elementos ajenos a la naturaleza de los humanos, diversas investigaciones científicas en las distintas áreas de investigación

acaban por dibujar una idea, nosotros somos por naturaleza *homo empathicus* en vez de *homo lupus*. La cooperación es un elemento que posee nuestro sistema nervioso desde que nacemos, nuestros cerebros producen más luz cuando las estrategias que tomamos son de carácter cooperativo en vez de competitivas —la misma área cerebral que produce luz con el chocolate— (Gilligan, 2013, pp. 63-64). Sin embargo, con aquellos resquicios culturales que nos hacen creer que somos competitivos por naturaleza y que siempre aspiramos a poseer más, hemos de recordar que lo que ha sido socialmente construido puede ser políticamente derribado.

## 3. Breve historia de las prácticas colaborativas en el Estado español

### 3.1 El «fin de la historia», la caída del Muro de Berlín como catalizador

Durante los momentos finales del proyecto revolucionario de la URSS, no solo se vivía el final de la Guerra Fría, o la culminación de un periodo concreto de la historia de la posguerra, se vivía el final de la historia como tal. Este evento supuso el punto final de la evolución ideológica de la humanidad, además de la universalización del modelo de democracia liberal occidental como la forma definitiva de gobierno humano, y con esto, el liberalismo triunfaría en el plano de las ideas y de la conciencia, además de irse apoderando del mundo material (Fukuyama, 1992, p.6).

Muchos países del bloque socialista nacían de la quiebra del «socialismo real», realizando un cambio brusco a la economía de mercado, mientras que los partidos y movimientos de izquierdas del bloque capitalista sufrían un hundimiento —parlamentario y extraparlamentario—, que oscilaba entre un reformismo decadente y una narrativa hueca, por su incapacidad de ofrecer una alternativa real a las condiciones tan cambiantes que se vivían en ese momento (Blanco, 2005, p.1).

Durante estos momentos se vivían una serie de factores también significativos como las migraciones masivas, el deterioro de las economías de los países del sur global, el resurgimiento de los nacionalismos, el desarrollo del ciberespacio, la desestabilización ecológica del planeta, la cultura del control y la vigilancia y, sobre todo, la privatización de la vida social, hecho estrechamente relacionado con la exaltación del individuo como esfera principal de autoridad política y cultural (Ídem). Por esta razón, desde la década de los noventa —tras la caída del Muro de Berlín—, los proyectos artísticos con dimensión social tuvieron su máxima eclosión, a pesar de que la configuración del nuevo capitalismo global viniera de más atrás, la desintegración de la URSS actúa

como una fecha simbólica que ha pasado a representar un cambio radical para la historia de Occidente, convirtiendo al capitalismo como sistema hegemónico, radicalizándose y acelerando su expansión global (Ramírez Blanco, 2015, p.35).

De acuerdo con Bishop, este es uno de los principales precursores del interés por la participación y lo social en el arte, dada la gran importancia que tuvo la caída del Muro de Berlín en el análisis utópico e icónico de los movimientos sociales de la década, provocando el denominado «giro social» que hace referencia a la popularización de las prácticas artísticas que utilizan situaciones sociales para realizar proyectos de carácter crítico y político, que pretende difuminar la línea entre arte y vida. Además, este giro ha impulsado un «giro ético» en el que se pone en valor la forma en la que una colaboración ha sido llevada a cabo (Bishop, 2006, pp.28-29). No obstante, esta orientación social de la producción artística tiene un gran peso de otras corrientes, como los eventos dadaístas de 1920, que buscaban implicar al ciudadano, los espectáculos masivos soviéticos o las teorías escritas en 1934 por Walter Benjamin sobre el autor como productor, entre tantos otros ejemplos (Crespo, 2016, pp.11–12).

La manera de comprender la producción se radicaliza en los años 60, con la ampliación del imaginario social sobre la labor artística con otras disciplinas como la performance, el arte de acción o el happening, además de la ampliación del arte hacia el espacio tridimensional, como por ejemplo con las instalaciones (Ramírez Blanco, 2015, p.34).

En cuanto al Estado español, durante la década de los noventa se recalcó una situación que venía dándose desde los años ochenta, pero que no había incidido de forma considerable en el desarrollo artístico y cultural. En el estado se comenzó a hablar de una crisis que afectaba a los modelos de pensamiento y de representación: por un lado, en el terreno sociopolítico se vivía el descontento hacia los gobiernos de izquierda del PSOE y, por el otro, a nivel cultural, se vivía la conciencia del agotamiento de los modelos de arte político que se basaban en la reproducción de obras como las de Hans Haacke (Blanco Bravo, 2005, p.188). A su vez, se consolidaba la relación de dependencia entre el mundo del arte al arte vinculado a las instituciones públicas, hecho que se materializó con la construcción de grandes edificios museísticos, junto a la

compra —sin criterio— de obras incapaces de construir una colección. El poder político estaba convirtiendo el arte contemporáneo en un medio de regulación social, una estetización de la información y de los sistemas de debate, cuyo objetivo era paralizar toda forma de juicio y crítica (Blanco Bravo, 2005, p.188).

Durante estos años se inauguran algunas de las principales instituciones del arte contemporáneo como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1992), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1995) o el Museo Guggenheim de Bilbao (1997). Las urbes del estado vivieron procesos de turistificación, transformando el tejido económico de ciudad productora de bienes a ciudades dedicadas al sector terciario, de ocio y turismo. De esta forma, todos los espacios públicos y bienes patrimoniales se convirtieron en recursos consumibles, mediante una infinidad de proyectos culturales, Exposiciones Universales, JJOO etc. Se proyecta una imagen de la ciudad capaz de estimular el desarrollo económico (López & Crespí, 2021, pp.3-4).

El ejemplo más significativo de este caso podría ser el de Bilbao, con su conocido *Efecto Guggenheim*. El *Efecto Guggenheim*, enmarcado dentro del plan Bilbao Ria 2000, pretendía regenerar el tejido económico, social y urbano de Bilbao, transformando por completo la ciudad, que se encontraba degradada tras el cierre de la industria de Bizkaia, y que pretendía convertir a Bilbao en una ciudad de cultura y servicios dedicada al sector terciario (Lorente & Juan, 2022). No obstante, el proyecto no dejaba de ser una operación de gentrificación sistemática e integrada, mediante un plan de regeneración urbano que tuvo un gran impacto sobre la ciudad. Sin ir más lejos, la subida del precio de la vivienda llegó a incrementarse un 104% entre 1997 y 2002, y colocó a Bilbao como una de las ciudades más caras del Estado (Smith, 2009, p.142).

El caso de Bilbao muestra el cambio de la antigua economía industrial en favor de una economía de servicios, impulsada y priorizada por los planes de la Unión Europea. Mediante el desmantelamiento de la industria pesada no solo se produjo la destrucción de un área industrial básica para la economía local, sino además la destrucción de las bases sociales que habían dibujado las relaciones sociolaborales durante el siglo XX (Ruido, 2018, p.3).

El mundo cultural comenzó a estar dominado por los ritmos de la rentabilidad económica, de tal forma que los gobiernos utilizaban la cultura como una mercancía de consumo de masas, además de un elemento de legitimación de poder. No obstante, ante tal situación de abandono y aburrimiento, los artistas comenzaron a autoorganizarse y autogestionarse al margen de las instituciones y del mercado del arte, aumentando de forma exponencial iniciativas cuyo objetivo era difundir el arte al margen de los canales tradicionales. El mundo de la cultura dejaba claro que se situaba desde una posición crítica, buscaron nuevas estrategias de movilización y nuevas maneras de hacer política, adaptándose a las nuevas circunstancias que vivía nuestro cambiante Estado. Con esto surgieron unas líneas de actuación ligadas a movimientos sociales como el okupa o los ecologistas (Blanco Bravo, 2005, p.189-190).

En este sentido el movimiento okupa tuvo un gran peso ya que además de evidenciar la dificultad de acceso a la vivienda que comenzaban a sufrir los jóvenes, los CSO<sup>6</sup> actuaban como espacios de programación cultural alternativa (Ídem, 2005, p.190). Operaban como lugar de celebración de actividades contraculturales en un espacio público, fuera del control estatal y de las lógicas burocráticas, tanto del estado como del sector privado. Además, actuaron como catalizador de la rearticulación de las redes sociales locales, recuperando la soberanía socio-vital de los barrios (González, 2016, pp.31-32). También gestionados de forma colectiva, es importante remarcar la consolidación de una red de fanzines y publicaciones independientes que se dieron durante esta época. Su objetivo era informar sobre acontecimientos relacionados con lo alternativo, activismo, acciones urbanas, entre otras. Se desarrolló una red de contrainformación que tenía como objetivo hacer frente a la hegemonía de los flujos de información en una dirección, además de la estandarización de la cultura (Blanco Bravo, 2005, p.190).

## 3.2 Arte y activismo

---

<sup>6</sup> Centro social okupado

Los años noventa en el Estado español vieron la emergencia del arte político, mediante una serie de prácticas comprometidas social y/o políticamente, que a su vez dieron paso al arte público, cuyo objetivo era atraer la atención de la sociedad hacia problemáticas como la lucha urbana, el racismo o el medioambiente. Su proceso de creación se daba en un entorno público —no estaba creado para los espacios de arte tradicionales— y, además, solía necesitar de la participación activa de la comunidad hacia la que iba dirigido (Blanco Bravo, p.191). En términos generales, los artistas o colectivos intentan buscar estrategias de actuación colectiva con las comunidades afectadas que evidencien la situación existente y, sobre todo, que generen consecuencias a corto o largo plazo. Se pasa del ideal utópico del cambio social hacia las acciones directas centradas en situaciones concretas, generando formas híbridas entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria (Blanco, 2005, p.192-193).

Desde los noventa la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas, estas producciones determinan no solamente un campo ideológico y práctico, sino además nuevos aspectos formales. Es decir, más allá del carácter relacional que poseen estas producciones en sí mismas, se han convertido en formas artísticas plenas, pudiendo entenderse también como objetos estéticos susceptibles de ser elementos de estudio, (Bourriaud, 2006, pp.31-31). No obstante, de la misma forma que entiendo las prácticas colaborativas como un espacio intermedio, considero que carece de sentido entender al resto de las disciplinas o prácticas artísticas no colaborativas como un mero consumo estético, ya que estas pueden poseer sus propios espacios intermedios en relación con cuestiones políticas. Mismamente, la investigación artística basada en la práctica es otra fuente de conocimiento que, precisamente por su carácter poético, de alguna forma alejado de los métodos de conocimiento que nos impone el patriarcado, es subversiva en sí misma. Lo que hace crítica una pieza normalmente no es su forma per se, sino su manera de haber sido producida y circulada; el desde dónde se hace.

No podemos obviar que en todo momento estamos hablando de producciones artísticas y, por lo tanto, la sensibilidad y la estética tienen que ser elementos clave en la pieza, para que no sean entendidos como trabajos

únicamente de carácter social, siguiendo formulas predecibles como talleres, discusiones, comidas, producciones y caminatas. Desde la lucha política se consideran los espacios del arte como mundos peligrosos, sin embargo, si lo estético puede ser peligroso, evidencia la necesidad de interrogarlo (Bishop, 2006, p.32)

Al igual que Bishop, considero que es imprescindible hacer por mantener una integridad estética en estas obras para no entenderlas equívocamente como trabajos únicamente sociales. Quizás la mejor opción sería un equilibrio entre los dos puntos anteriores, entendiendo el arte como agente en sí mismo capaz de generar cambio sin necesidad de renunciar a lo estético que hay en él. Estas prácticas deben tener la capacidad de, además de invitar a la participación, fomenta el diálogo y pensamiento crítico con la intención de meditar sobre temas sociales relevantes y, todo ello, velando por una autonomía del arte.

De acuerdo con Richard Noble podríamos dividir estas formas hacer arte crítico, el primer grupo serían aquellos que desde su obra abordan de forma más o menos directa una crítica a la realidad política, como podría ser Barbara Kruger o Hans Haacke. El segundo grupo serían aquellas piezas realizadas desde posiciones, grupos o identidades alternativas como la obra de Krzysztof Wodiczko. El tercer grupo estaría conformado por el arte crítico que investiga su propia condición política de producción y distribución como Andrea Fraser. Y finalmente el cuarto grupo serían aquellas obras que actúan como experimentación utópica, y que tratan de imaginar formas de vida alternativas como Thomas Hirschhorn (Monumento a Bataille) (Mouffe, 2007, p.69).

El potencial de la producción colaborativa reside en las propias incoherencias que pueden acontecerse en este tipo de arte de carácter social. Es decir, pudiendo dividir las piezas colaborativas o socialmente comprometidas en dos sencillos, pero rotundos grupos como las que están bien y las que están mal. Lo más fácil —y es una lógica en la que se suele caer— sería asumir que todas aquellas piezas que sean poco éticas fueran automáticamente canceladas, sin prestar atención a su índole artístico; sin embargo, en ese caso, ¿realmente estaríamos hablando de piezas artísticas?

Lo estético no ha de ser sacrificado en pro de la coherencia política, en la medida en que el objetivo de estos proyectos sea el cambio social (Bishop, 2006, p.37), en este sentido Rancière dice lo siguiente:

La contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, caracterizada precisamente por una tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia de que el arte está inextricablemente vinculado a la promesa de un mundo mejor por venir (citado en Bishop, 2006, p.37).

## 4. Ellos por dinero, nosotros por amor. Los bienes comunes y el procomún

Cuando se invierte dinero en una producción cultural nunca es inocente, el financiador busca un rédito a esa cantidad invertida, puede ser mediante la revalorización de la pieza adquirida, mediante la mejora de la imagen social de una institución o mediante el desarrollo económico de un área determinada entre otras. Cuando se da dinero para llevar a cabo una práctica colaborativa no es distinto, se busca un retorno.

Esta idea, la del retorno, tiene más acepciones que las de la lógica de inversión, retornar como un hijo pródigo, volver a un lugar al que perteneces y en el que te sientes querido. Esta noción del retorno implica unas relaciones de amor —de afecto— que generan relaciones más fuertes que la del significado más ligado a lo administrativo, como cuando retornamos un libro a una biblioteca (Barcenilla, 2018, p.84). Volviendo a la significación antes mencionada, la cosmovisión hipercapitalista en la que estamos inmersos, hace que cuando un euro público es invertido en un centro, artista o agente cultural devuelva esta inversión de forma económicamente cuantificable, por ejemplo mediante un número de visitantes  $x$  que consuman la entrada a la institución y revierta a su vez en el tejido económico de la zona, o mediante un retorno falso cuyo objetivo sea cumplir unos principios institucionales alejados de las necesidades y deseos de la sociedad, por ejemplo, exigiendo la participación de los vecinos del barrio donde se llevará a cabo una acción que está completamente alejada de estas personas (Barcenilla, 2018, p.85).

Estas decisiones se toman normalmente desde núcleos de poder institucional, realizando encargos de manera autoritaria y unilateral, que terminaban por resultar ajenos a las personas que tenían que convivir con estas obras producidas. Son estas personas, las que buscan este ansiado retorno —económico—, las mismas que obvian que generalmente las acciones culturales contribuyen a la producción de conocimiento colectivo, es decir, siempre revierten (Ídem).

El retorno que nos dan las producciones artísticas (entre tantas otras cosas) lo entiendo como una forma de bien común —como un procomún—. Este concepto se popularizó en 1993 gracias al Ejército Zapatista, cuando tomaron la Plaza del Zócalo en contra del Artículo 39 de la Constitución Mexicana, ya que esta norma impedía el uso y propiedad colectiva de la tierra, y con ello el saqueo de sus riquezas naturales. La lucha zapatista pretende lograr el reconocimiento de la población indígena con cuidados plenos en el Estado mexicano, además de recuperar y defender los bienes comunes que a todos les pertenecen (Castro, 2006, pp.79-80).

A pesar de esta popularización del término no podemos obviar cómo la historia demuestra que la comunalización es el principio que han seguido los seres humanos para organizar su existencia en la tierra durante miles de años, podríamos incluso llegar a considerar la historia como un bien común en sí mismo. La historia es nuestra memoria colectiva, ha sido narrada desde múltiples voces y nos conecta con un inmenso territorio de luchas que dan sentido y potencia a nuestra práctica política (Federici, 2020, p.139).

Los comunes no son cosas, son relaciones sociales. Por esta razón hay quienes (como Peter Linebaugh) prefieren hablar de commoning [comunalización, hacer común, creación de procomún], un término que no enfatiza la riqueza material compartida sino el acto de compartir en sí y los vínculos de solidaridad que se crean en el proceso. La comunalización es una práctica considerada ineficiente desde el punto de vista capitalista. Es la voluntad de dedicar mucho tiempo al trabajo de cooperar, debatir, negociar y aprender a llevar los conflictos y desacuerdos. Pero solo de este modo se puede construir una comunidad en la que las personas comprendan que la interdependencia es esencia (Federici, 2020, p. 149).

Pese a que desde nuestros contextos se teorice tanto sobre estas cuestiones, considero que la mayor parte de estos bienes comunales se dan en los países que fueron colonizados, donde siguen manteniendo una gran serie de dinámicas precapitalistas que configuran hoy en día una gran cantidad de estructuras a gran escala para mantener y asegurar su subsistencia y reproducción.

Mediante estas palabras no busco idealizar la precariedad que provocan los países del norte global sobre otras naciones de las que ni siquiera conocemos en profundidad su composición social y geográfica, sino todo lo contrario. Considero que, al narrar este trabajo desde un cuerpo blanco, que vive en

Europa y que narra una genealogía del Estado español, es imprescindible reconocer que estas situaciones existen y resisten en otros contextos y que pueden ser grandes fuentes de aprendizaje. Además, la mirada eurocentrista y blanca con la que hemos sido educados no nos deja ver toda una serie de realidades y prácticas que suceden en contextos no occidentales y cuyos protagonistas son personas no-blancas.

Cuando los historiadores del arte llevan a cabo cursos de introducción, la totalidad de los argumentos suele girar en torno a los principales libros de Gombrich, Gardner, Honour o Janson, entre otros. Produciendo una bibliografía un tanto «incestuosa» —citando a Elkins— ya que todos esos libros pertenecen a la misma familia, es decir, fueron escritos en el siglo XX en Europa occidental o en el norte de Abya Yala (Elkins, 2013, p.89).

Esta imposibilidad de ver y entender las narrativas de personas no-blancas viene dada por la modernidad occidental eurocéntrica, que generó una colonialidad del saber, una racionalidad técnico-científica, epistemológica que se entiende como el modelo único para la producción de conocimiento. Desde esta perspectiva el saber ha de ser un elemento neutro, objetivo, universal y positivo (Curiel, 2015, p.51). No obstante —como con el caso de las personas no blancas— considero que son estas identidades no hegemónicas, es decir, aquellas que no encarnan al hombre cishet blanco, racional y burgués, aquellas que han mantenido el trabajo de cuidados, que han protegido el procomún, ya sea mediante los cuidados en una comunidad y/o en un ecosistema. Ya que, al tener un menor acceso a los recursos, y por esto encontrarse en una situación de mayor vulnerabilidad han tenido que llevar a cabo una serie de prácticas relacionales comunitarias como garante de su supervivencia y de la de sus compañeros.

Volviendo a aterrizar en nuestro contexto, y en el procomún de las prácticas colaborativas artísticas, es importante también evidenciar que retorno nos ofrecen, como su importancia a nivel emocional para la comunidad en la que se desarrolla, aunque sea un elemento difícil de cuantificar, sin embargo, es un indicador clave a la hora de evaluar el impacto de un proyecto colaborativo. Las relaciones de cuidado y de respeto mutuo que se pueden desarrollar en el marco de las prácticas colaborativas nos muestran unos valores simbólicos, unas

formas de hacer y de desplazar los valores capitalistas de la idea de retorno (Barcenilla, 2018, pp. 173-174).

Dentro de la lógica de consumo en la que estamos inmersos, puede ocurrir que no seamos conscientes de la riqueza del procomún del que somos parte, ni tan siquiera de su valor como tal. Las relaciones sociales, los cuidados, las lenguas, el conocimiento compartido pueden llegar a ser componentes identitarios tan naturalizados que obviemos su importancia (Barcenilla, 2018, p.174).

Por estos motivos considero que, el retorno que más me interpela, es el retorno a los bienes comunes mediante las prácticas artísticas colaborativas, ya que pueden hacer frente al tradicional paradigma de la propiedad, en pro de la identidad y el sentido de la colectividad —del tenemos al somos—. Dando con ello un giro sobre sí mismo, dejando de lado su acepción administrativa y prestando atención a sus orígenes y empoderando los cuidados, los afectos, el conocimiento y la responsabilidad social (Barcenilla, 2018, pp.174-175).

De alguna forma de otra las pizas objeto de estudio del trabajo dieron, dan y darán un retorno como *The Touching Community* (2015) dignificando la memoria y existencia de las personas con VIH o el colectivo *LSD* (1993), reclamando un lugar para las identidades lésbicas desde la reivindicación y la alegría.

## 5. Posiciones kuir

Algunas personas leerán «queer» —en nuestro caso kuir— como sinónimo de LGBTIQ+, no obstante, esta lectura se queda corta y limitaría la palabra. Kuir no es un término estable donde permanecer, no es otra identidad que pueda ser capaz de enmascararse dentro de una lista de categorías sociales predefinidas. Más bien es una oposición a entenderla como una identidad estable, que produce tensiones entre los límites convencionales. Es un espacio de divergencia contra el heteropatriarcado blanco y monógamo, además de ser un lugar de encuentro para todes les apartades, marginades y oprimides. Lo kuir implica nuestra sexualidad y nuestro género, pero es mucho más, envuelve nuestros deseos y fantasías, y actúa como elemento de cohesión de todo aquello que está en conflicto con el mundo cisheterosexual capitalista (*Hacia la insurrección más queer*, 2012, p.3)

En la actualidad, el movimiento LGBTIQ+, a excepción de algunos espacios más radicales, se encuentra totalmente condicionado e involucrado con las políticas de partidos institucionales, habiendo dejado de ser una amenaza. Las organizaciones en torno a derechos LGBTIQ+ más importante suelen ser espacios de representación para personas de mayoría blanca, consideradas a sí mismas como «clase media» y normativas. Estos grupos de personas suelen tener como ambición una integración democrática en el sistema, acuden a los gobiernos y a las fuerzas del orden a mendigar derechos sociales, como el matrimonio entre personas del mismo sexo, leyes para protegerse de la homofobia, etc. A pesar de que estas situaciones las solemos entender como avances sociales, más bien nos alejan a todes de la libertad verdadera, reforzando el control social que tienen las instituciones sobre nuestras vidas (B., 2018, p.17).

Entiendo las posiciones cómodas que nos llevan a las personas y a les individues kuir a buscar la integración en los parámetros establecidos, nacemos y somos criados en modelos de relación cishet y monógamos, por lo que entiendo absolutamente la réplica de estas situaciones, además gran parte de los derechos que les trabajadores han conseguido a lo largo de la movilización

obrera giran en torno a cuestiones pertenecientes a la familia y más en concreto al matrimonio, como los permisos por enfermedad de la pareja o las pensiones de viudedad. Aquí no pretendo tanto criticar una serie de comportamientos que aprendemos por nuestro contexto sociocultural, sino más bien evidenciar como algunos elementos como el matrimonio entre personas del mismo sexo, que nunca ha supuesto un elemento subversivo por la integración que he mencionado y que actualmente se encuentra completamente asimilado. Un claro ejemplo de esto es la reciente legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en el Estado griego, donde el actual partido que gobierna, *Νέα Δημοκρατία* (Nueva Democracia) ha legalizado este tipo de unión a fecha de 22 de febrero de 2024 (Arbide, 2024), siendo un partido de clara corte conservadora, liberal y con vinculaciones a la Iglesia ortodoxa. El mismo partido, aprobó una reforma laboral que ha comenzado a aplicarse tres meses después de la ley de matrimonio, desde el 1 de julio de 2024 algunos trabajadores en Grecia podrán tener jornadas de seis días a la semana, además de una posible extensión de jornada a 48 horas (Iriarte, 2024).

La historia nos demuestra la capacidad del capitalismo para dominar movimientos sociales. El patrón normalmente es el siguiente, un grupo obtiene privilegios y poder mediante el uso del movimiento, y poco a poco se separa y traiciona a sus compañeros. Por ejemplo, un par de años después de los disturbios de Stonewall (1969) los gays blancos masculinos y acomodados se habían separado de aquellos que habían hecho su movimiento posible, abandonando el apoyo a su revolución (*Hacia la insurrección más queer*, 2012, p.11).

Mediante esto no pretendo hacer una comparación de la miseria humana, sino desdibujar ideas preconcebidas, como que los supuestos «avances sociales» van vinculados a partidos de izquierda parlamentaria y, sobre todo, la nula potencia revolucionaria que puede tener el matrimonio entre personas del mismo sexo para que un partido como Nueva Democracia lo haya hecho legal.

El actual movimiento de personas gays y lesbianas ha sido asimilado por el capitalismo, que además de haber neutralizado en parte su potencial subversivo, ha hecho de sus modos de vida un producto de consumo, mediante la venta de un estilo de vida y de un negocio que ha crecido en torno a elementos

de consumo, como saunas, clubs, agencias de viajes y más, dejando de lado a las personas que resultan más incómodas, principalmente a las personas trans (B., 2018, p.18).

Ya no se crítica al matrimonio, ni al ejército ni al estado, de hecho, son muchas las campañas de asimilación realizadas por personas LGBTIQ+. Su política se basa en apoyar estas nocivas instituciones (*Hacia la insurrección más queer*, 2012, p.12). Un ejemplo de esta situación puede ser el blanqueamiento del Estado sionista de Israel, al ser supuestamente un enclave de los derechos de las personas LGBTIQ+ en oriente medio, obviando e ignorando el genocidio del pueblo palestino.

Por este motivo la teoría y las identidades kuir tienen que prestar atención a otro tipo de categorías jerarquizantes como la raza, el género o la clase social, condiciones que nos colocan en distintos puntos de privilegio. Hemos de escapar del pensamiento binario de opresor/víctima y tener un entendimiento de la realidad más complejo, en el que la persona que ha sido oprimida puede ser también opresora (B., 2018, pp.57-58).



Ilustración 1: Ilustración de am1gxs (S.F).

## 6. Producción artística kuir en el Estado español

Centrándonos ya en la producción artística, es importante tener en cuenta que la teoría *queer* apareció a finales de los 80 en los Estados Unidos de América gracias a investigadoras como Judith Butler y su libro *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* (1990) (Turiel, 2006, p.72). En el caso del Estado español, hubo una entrada tardía de todas estas ideas, dicho proceso comenzó en los noventa con poco éxito, pero ya en el 2000 se convirtió en una importante fuente de producción (Montiel, 2015, p.104). Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila apuntan lo siguiente:

Las mujeres de esta generación, de nuestra generación, empezamos a nutrir nuestro bagaje intelectual y político con discursos básicamente anglosajones y franceses, que, en gran medida, son los que siguen sosteniendo nuestras principales aportaciones al feminismo y al joven desarrollo de prácticas y teorías queer (2005, p.171).

No podemos obviar que la represión llevada a cabo durante el franquismo implantó un estigma social con aquellos elementos de disidencia sexual y de género. Además, también a causa del Franquismo, en nuestro Estado, al contrario que en los Estados angloparlantes, no había tampoco una producción teórica y artística feminista que precediera a las prácticas kuir (Montiel, 2015, p.104). No obstante, de forma previa Barcelona ya contaba con un movimiento contracultural, conocido como «El Rollo» del que formaron parte tanto artistas barceloneses como de otras partes del Estado, entre los que podemos destacar a Nazario Luque Vera y José Pérez Ocaña. Por otro lado, a finales de los sesenta, la movida madrileña acaparó el protagonismo mediático, pero en ambas ciudades la producción artística que se realizaba estuvo marcada por un discurso en el que sexualizó el cuerpo (Ídem, 2015, pp.105-106).

En este contexto surge la revista *Party* (1976), que fue la primera publicación dirigida a un público homosexual, sirvió para articular la cultura gay del momento, abriendo debates respecto a temas de interés, estimuló la homosocialización mediante secciones de consulta o la publicidad de actividades comunitarias, y sirvió como plataforma de difusión del cine marginal en relación

a sexualidades disidentes (Berzosa, 2018, p.20). A pesar de esto a lo largo de los setenta y ochenta no hubo gran presencia de teóricas interesadas por esta cuestión, no obstante, no hubiera tenido cabida dentro del sistema académico-cultural español, lo que provocó una emigración de la población investigadora, activista y productora de arte hacia Estados Unidos, Inglaterra y Francia, donde entraban en contacto con los discursos de género internacionales (Montiel, 2015, p.107).

A finales de los 80 estas figuras volverán al Estado, ya con unos conocimientos teóricos kuir, además de una conciencia y capacidad de acción activista. Y a finales de los noventa comenzarán a traducirse al castellano algunos de los principales textos en relación con los estudios de género, como los de Judith Butler, Donna Haraway, Guy Hocquenghem, difundiendo las ideas feministas y kuir en el Estado (Montiel, 2015, p.108).

Este contexto facilitó la emergencia de una generación de jóvenes artistas, críticas y teóricas feministas en el Estado, eran las mujeres nacidas a mediados de la década de los sesenta, conocidas como «generación de los noventa», esta generación nutría su bagaje intelectual y político aun con discursos anglosajones y franceses, que son quienes siguen sosteniendo en gran medida las aportaciones al feminismo y al desarrollo de las prácticas y teorías kuir. No obstante comenzaron a darse aproximaciones en el Estado a los estudios de género pero con unos resultados por debajo de los esperados (Navarrete et al., 2005, p.171). Desde ese momento —y en aumento— son varias las iniciativas, investigaciones, exposiciones etc. que se han dado en el Estado dentro de las cuales podemos destacar algunas como: *Transgenéric@s: representaciones y experiencias sobre la sociedad* (1999), la producción en torno al amor lésbico de Cabello y Carceller o la institucionalización del colectivo lésbico LSD.

A pesar de estos logros, la producción artística en relación con los estudios de género ha sufrido también cierta mercantilización, de la misma forma que el arte producido por mujeres, siempre hay riesgo de convertirse en un anexo en la narrativa hegemónica de la historia del arte. La complejidad de nuestras vidas, obras o investigaciones no puede ser reducida a una sola característica identitaria. Además, debido a la escasez de referentes la hora hablar de teoría y

arte de kuir se ha establecido un discurso hegemónico que casi siempre cuenta con los mismos nombres Juan Vicente Aliaga, José Miguel García Cortes y Paul B. Preciado, por lo que es necesaria una revisión historiográfica (Montiel, 2015, p.111).

El trabajo pretende abordar las prácticas colaborativas desde dos puntos. Por un lado, todas aquellas prácticas relacionadas con el duelo, que normalmente giran en la pandemia del VIH y, por el otro, aquellas que surjan desde la reivindicación y la felicidad, el placer de ser una persona kuir.

## 6.1 Duelos Kuir

Como mencionaba, gran parte de las obras de duelo producidas de forma colaborativas y no colaborativas guardan una estrecha relación con el VIH, desde su aparición en contextos occidentales se convirtió en un tema clave de representación en las prácticas artísticas. Además, la mayor parte de estas piezas en torno al VIH ha sido realizada por personas afectadas por el virus, tanto artistas que eran VIH+, como amigos, amantes y familiares que tenían a un ser querido VIH+ o lo habían perdido a causa de este (Crimp, 2005, p.128). Otros autores, como Aliaga destacan el papel que tuvo el sida a la hora de representar cuerpos enfermos «El sida ha dejado una huella considerable en los modos de representación del cuerpo, contribuyendo a resaltar el carácter efímero de la existencia, su fragilidad, los mecanismos ideológicos que lo hacen precario» (Aliaga, 1994).

Este sufrimiento, fue el responsable de que el activismo y producción kuir se vincularan a la política del duelo generando obras de duelo colectivo, cuyo objetivo era evidenciar la pérdida de vidas kuir en la cultura pública, ya que el discurso hegemónico excluía a las vidas kuir de ser pérdidas dignas de ser lloradas (Ahmed, 2017, p.240) Como dice Ann Cvetkovich: «La crisis del sida, como otros encuentros traumáticos con la muerte, ha cuestionado nuestras estrategias para recordar a las personas muertas, y nos ha obligado a inventar nuevas formas de duelo y de conmemoración» (Cvetkovich, 2003, citado en Ahmed, 2017). No obstante, el arte en torno al VIH también fue una herramienta

para prevenir el virus mediante la difusión de prácticas de sexo seguro, informando sobre los riesgos, promoviendo la protesta y el enfado de los grupos afectados o evidenciando las mentiras de los gobiernos y los medios de comunicación (Crimp, 2005, pp.128-129).<sup>7</sup>

Un ejemplo de esto fue la visibilización de las prácticas sexuales lésbicas dada la negligencia institucional, por la ausencia de protocolos médicos e investigaciones específicas. Durante la década de los ochenta el imaginario no consideraba que las lesbianas tuvieran relaciones sexuales, hecho reflejado en la falta de representación de las lesbianas en las campañas de prevención del sida. En este contexto algunas asociaciones de las que



Ilustración 2: Flyer La Radical Gai (199?)

posteriormente

hablaremos contaron con un papel clave como *la Radical Gai* o *LSD*, este último asumió en la década de los noventa la prevención del VIH como objetivo central en su lucha.

En mi caso hablaré de dos ejemplos de prácticas colaborativas en torno al VIH, por un lado, *Carrying* de Pepe Espaliú, llevada a cabo por primera vez en 1992 en Donostia. Y por el otro, *The Touching Community*, una propuesta performativa de danza llevada a cabo por Aimar Pérez Galí, a partir de una investigación comenzada en 2015. Ambas acciones han sido escogidas no solo por su relevancia y por su fama, sino también para establecer una comparación, por un lado, la distinta relación con el virus entre Espaliu al ser una persona con

---

<sup>7</sup> Aunque podamos recuperar la aportación teórica de Crimp, es importante remarcar su contexto, la lucha política dentro de *ACT UP*, grupo que daba respuesta al VIH/sida. El crítico escribe desde su experiencia y vivencia como militante en primera persona, estos trabajos han configurado las aportaciones de Crimp como algunos de los principales aportes a la teoría queer en los Estados Unidos de América al encarnarse la teoría, la acción y la experiencia.

VIH mientras Aymar no, y por el otro, la distancia temporal entre ambas acciones. No obstante, antes de comenzar con el análisis de las acciones, veo fundamental establecer un pequeño marco de la situación actual del VIH y del sida, ya que considero que a causa de la menor tasa de mortalidad que tenemos en algunos territorios es fácil hablar de la incidencia del virus y de su incidencia en narrativas pasadas, que si bien lo son de alguna forma para determinadas personas, en otro tipo de contextos la situación es muy distinta.

De acorde con el National Geographic, en la región de África Subsahariana se concentran dos tercios de los casos totales del VIH y el 75% de las muertes a causa del SIDA del mundo (Villa Abrille et al., s. f., p.2), además, de acuerdo con ONUSIDA en este contexto las adolescentes y las mujeres jóvenes (de 15 a 24 años tenían más del triple de probabilidades de contraer el VIH que los hombres en 2022 (*Estadísticas mundiales sobre el VIH, 2023*, p.3).

Por último, cabe destacar la labor de cuidados en la epidemia, ya que en la zona Subsahariana se estima que el 90% de la labor de cuidados tiene lugar en los hogares, suponiendo una gran presión sobre las mujeres, quienes han de cuidar a los hijos, obtener algún ingreso o mantener cultivos de subsistencia (Villa Abrille et al., 2021, p,3). No obstante, las noticias también son esperanzadoras, ya que la OMS y ONUSIDA prevén Aumentar hasta un 90% la proporción de personas con VIH diagnosticadas, que el 90% puedan recibir tratamiento y que en el 90% de los casos se pueda lograr una carga indetectable, el objetivo 90-90-90 (Mascort et al., 2017).

### 6.1.1 The Carrying Society

La acción *Carrying* fue realizada por Pepe Espaliú (1995-1993) en San Sebastián el 26 de septiembre y en Madrid el 1 de diciembre de 1992. Esta acción nace en Arteleku en el verano de 1992, espacio en el que Espaliú dio su seminario «La voluntad residual. Parábolas del desenlace» como artista invitado (Perea, 2014, p.95-96). *Carrying* se compone por una serie escultórica

THE CARRYING SOCIETY



Ilustración 3: *The Carrying Society* Arteleku (1992)

performativa que se llevaron a cabo en distintos puntos del Estado, además de contar con la utilización de otros elementos, como dibujo o poesía.

Uno de los temas propuestos para el seminario era el del VIH, para lo que Espaliú propuso la creación por parejas de un objeto que pudiera ser utilizado como medio de transporte, y estos objetos tendrían la función de trasladar a una persona con sida. A lo largo del proceso se decidió dejar de lado estos objetos y transportar a la persona a «la silla de la reina», de tal forma que el contacto directo entre portadores y portado fuera un elemento fundamental de la acción (Perea, 2014, p.96).

La existencia de Arteleku fue fundamental para llevar a cabo este seminario y esta acción, por aquel entonces Arteleku era una de las primar infraestructuras dedicadas a la producción artística en el Estado español. Además, mantenía una diferencia respecto a otros espacios coetáneos, ni los proyectos, ni la programación, ni los contenidos estarían marcados por el mercado del arte, su objetivo era ser un proyecto destinado a dar servicio a las necesidades de producción de los artistas. El espacio abrió sus puertas a las prácticas artísticas más experimentales, formato expositivos más complejos, a la incorporación de tecnologías más novedosas además de a la investigación de un marco teórico vinculado a la práctica artística (Lauzirika, 2022, pp.21,22,31).

La idea de *Carrying* surge durante la estancia en Nueva York de Espaliú, a partir de una confusión lingüística del «spanglish», que se producía dada la ambigüedad del término, que podía hacer referencia a «to care» (cuidar, pero tener también cariño a alguien), además de «to carry» (llevar, transportar). Espaliú encontraba interesante esa ambivalencia ya que producía una especie de término intermedio, aspecto que quería utilizar en su trabajo (Jarque, 1992, p.92). Como he comentado la performance se realizó por primera vez en San Sebastián el 26 de septiembre y se repitió en Madrid el 1 de diciembre, Día Mundial del Sida (Perea, 2014, p.65 ), y de la que el propio Espaliú dijo lo siguiente:

Es una acción de artista relacionada con la idea de las esculturas, no es un acto político o social. El *Carrying* se ha hecho ya en San Sebastián el pasado 26 de septiembre. El trayecto en Madrid va desde las Cortes hasta el Reina Sofía. En él, una serie de parejas transportan a un enfermo de sida, en este caso, yo mismo. El enfermo va pasando de una pareja a la siguiente, como en relevo, sin que nunca toque el suelo. El enfermo va descalzo y en ningún momento toca el suelo durante todo el recorrido: Al llegar al Reina Sofía -que fue un antiguo hospital de tuberculosos-, las puertas estarán cerradas, y es el enfermo mismo con sus pies el que abre esas puertas pesadísimas. Ahí hay un elemento simbólico también importante que es el del esfuerzo desde el estado de absoluta debilidad, y que lo logra (Espaliú, 1992, citado en Jarque, 1992).

A estas acciones les siguieron otras dos, en Pamplona y en Barcelona, donde se repitió la misma acción. En Barcelona la performance se llevó a cabo alrededor de la Cárcel Modelo para denunciar la alarmante ausencia de medidas para las personas con VIH en privación de libertad (Martín Hernández, 2011, p.301). Podríamos entender a *Carrying* como la primera obra de carácter performativo, que como dice Espaliú guarda una relación con la idea de escultura, además de haber sido concebida para ser realizada en el espacio público —perdiendo su significación si pasa a lo privado— fue la primera obra de este tipo en lograr una repercusión así de importante en el Estado.

Mediante sus acciones Espaliú trató de aprovechar la dimensión comunicativa, física y corporal de la performance, la obra logró llevar a un público amplio la voz de las personas con sida, narrando su propia experiencia. Por estas razones la pieza se convirtió en un éxito a nivel mediático logrando su aparición tanto en portadas de periódicos como *El País*, *El Mundo* o *Diario 16*, además de contar con presencia en los telediarios del 1 de diciembre de 1992, cobertura que solo acontecimientos de la historia del arte del Estado español como la

llegada del Guernica tras la guerra o la inauguración del Guggenheim de Bilbao han logrado (Aliaga, 2008, p.15).

Esta repercusión ocurrió a causa de varios factores, pero la principal fue la presencia de personajes famosos como Pedro Almodóvar, Juan Echanove, Bibi Anderson, Alaska, Loles León, Rosy de Palma y sobre todo, Carmen Romero que en aquel momento era Diputada en las Cortes Generales por Cádiz, además de ser la esposa del entonces Presidente Felipe González. En cuanto a la acción llevada a cabo en Donostia fue más íntimo contando únicamente con la participación de amigos y conocidos.



Ilustración 4: Pepe Espaliu, portada El País (1992)



Ilustración 5: Alaska participando en el 'Carrying' (1992)

A pesar de la presencia de Carmen Romero, cabe tener en cuenta la falta de medidas de prevención de políticas sanitarias llevadas a cabo por el Expresidente Felipe González y el Partido Socialista durante los primeros años de la pandemia, que se unía a una escasa movilización por parte de las autoridades sanitarias al tratar de dirigirse con una información veraz y clara a la población, pero en las que se prestara atención a la especificidad de los distintos sectores de la ciudadanía, como los jóvenes, las mujeres, las personas con drogodependencias o las personas LGBT (Aliaga, 2008, pp.13-14).

*Carrying* es una obra compleja, formada de la relación entre imagen, palabra y acción de los elementos que la conforman: una serie de dibujos, esculturas e incluso un poema. Pero no ha de ser pensada como la simple suma de estas obras, sino como el encuentro entre ellas (Perea, 2014, p.90). La obra

se basa en una autoría múltiple que se nutre de la diversidad de puntos de vista, además del debate que surge debido al proceso de creación conjunta, los asistentes tienen un papel de creadores, ampliando el concepto de autoría, convirtiéndose en agentes de producción activa, que mediante la experiencia artística entrarán en un vínculo identitario que les llevará a una identidad compartida (Martín Hernández, 2011, p.370).

Este hecho de compartir y crear lazos se refleja también en la fórmula fija para que las parejas entrecrucen sus manos de la misma manera, que además remite a la idea de contagio, pero desde una acepción más optimista y productiva, que no solo se refiere al contagio del virus de una persona a otra sino a la transmisión de la experiencia creativa entre ellos. Espaliú utiliza metafóricamente los mecanismos de infección del VIH para tratar de crear una cadena de transferencias en la que las ideas sustituyan al virus con el objetivo de generar un proceso de reflexión y aceptación que acabe con el estigma (Martín Hernández, 2011, p.370). En este sentido, el propio Espaliú decía lo siguiente:

La vida no depende del arte, y eso lo sabemos todos, el arte no cura el sida, pero el arte sí tiene que depender de la vida, ser su expresión y decirla. Este cambio del que hablo debe empezar por nosotros mismos dentro de una radical autoconcienciación que nos revalide frente al mundo y nos reinvente como artistas (Río Almagro & Rico Cuesta, 2017, p.73).

Por otro lado, Espaliú ocupaba el espacio público, huyendo de la reclusión en el espacio institucional del museo, ocupaba la calle y trataba de visibilizar como era la realidad de los cuerpos con sida, tratando de provocar un debate que por el momento era inexistente. El hecho más valioso que consiguió *Carrying* fue proponer una representación alternativa, rompiendo los falsos imaginarios de los gays VIH+ que acababan en soledad castigados, la acción provocó un cuestionamiento de esta situación logrando una mayor inclusión y un nuevo imaginario en el que el cuerpo con sida era cuidado, arropado y protegido (Río Almagro & Rico Cuesta, 2017, p.85).

Como apunta Douglas Crimp, el arte y las obras culturales en general, tienen el mismo derecho para reclamar si la verdad es objetiva como lo puede hacer la ciencia, la función del arte no se basa solamente en expresar

experiencias de amor, pérdida, duelo, ira etc., sino también informar, educar y universa a la lucha activista (2005, p.126).

Otro elemento formal a tener en cuenta es el hecho de que esté descalzo y que sus pies nunca toquen el suelo, Espaliú decía que las personas con sida estaban el mundo, pero sin poder tocarlo. Los pies descalzos relatan también miedos, como el temor al contagio, el miedo a la enfermedad o la propia fragilidad de la persona con sida, una fragilidad que se alivia cuando se apoya sobre otras personas, las que sostienen su cuerpo (Perea, 2014, p.98). De esta idea Juan Vicente aliaga escribió lo siguiente:

Aunar subjetividad y colectividad en un plano de semejanza en el transporte de un cuerpo herido, que se crece mientras se diluye en un mar de subjetividades, en el abrazo de un amigo, en el apoyo mutuo y la incandescencia del amor. Ser del sujeto en el otro y para el otro sin orillar la especificidad del yo (Aliaga, 1994).

La acción de Espaliu caló de tal forma que la metáfora de los pies descalzos fue utilizada durante varios años en una campaña del Ministerio de Sanidad para la prevención del VIH en la que aparecían dos personas descalzas a punto de pisar un vidrio roto con un texto escrito, hecho que refleja el gran impacto que tuvo sobre el imaginario de les ciudadanes la metáfora de los pies descalzos que Espaliú utilizó.



Ilustración 6: Campaña Día Mundial del SIDA (2001)

Por último, como acto de memoria que nos recuerda que las enfermedades no son cuestiones individuales, ni elecciones personales al finalizar el recorrido se extendía una gran tela blanca y sobre ella las personas participantes escribían los nombres de aquellos seres queridos que el sida les había arrebatado (Perea, 2014, p.95). A Espaliú, como a tantos otros se los llevó el sida —a él a temprana edad de 33 años—, para recordarlo hoy nos quedan algunos registros, algunos objetos artísticos y muchas palabras hermosas de lucha y reivindicación:

El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tizando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, en este sórdido túnel el que de forma súbdita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radial a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al Sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy soy ese límite (Espaliu, 1992).

### 6.1.2 *The Touching Community*

*The touching community* es un Proyecto que tuvo comienzo el otoño de 2015, con una investigación sobre el impacto que tuvo la epidemia del VIH en la danza en contexto del Estado español y de algunos Estados castellanoparlantes de Abya Yala. Aimar recurrió al testimonio oral con algunas de las supervivientes y a la entrevista dada la ausencia de bibliografía de este tema, su interés en especial era encontrar bailarines que hubieran vivido en Barcelona, Madrid, Montevideo, Buenos Aires y ciudad de México durante aquella época, tratando de recoger el recuerdo de algunas de las que fallecieron desde la década de 80 hasta la actualidad, y con esto sus dolores, amores, miedos,

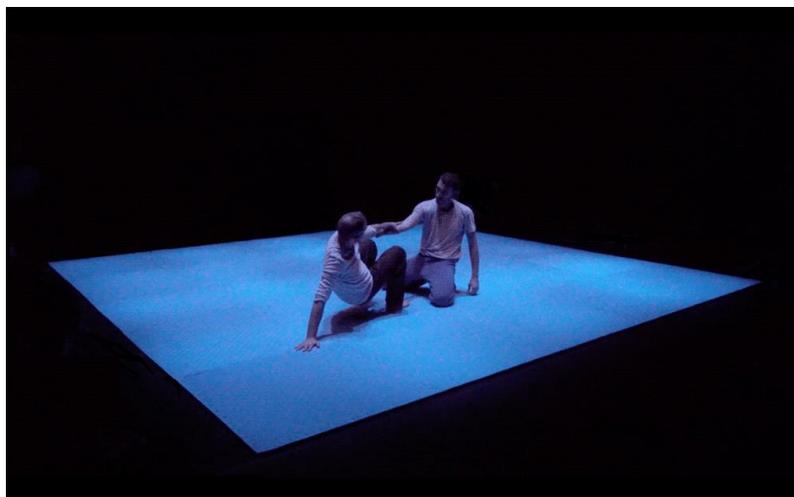


Ilustración 7 *The Touching Community* en Mercat de les Flors (Barcelona (2016)

frustraciones... también. Mediante estos testimonios Aimar consigue acceder a un tema, que por una cuestión generacional no vivió, pero siempre tratando de abordarlo desde lo sensible y lo real, lejos de romanticismos y ficciones, por esta razón la acción pasa por lo físico, por la piel, poniendo sus cuerpos al servicio de la memoria (Pérez Galí, 2022, pp.54,56).

La pieza original y el interés de Aimar por la epidemia del VIH en los 80 y 90 en el contexto de la danza, viene dada por una invitación a Óscar Dasí a realizar una retrospectiva de su trabajo en un espacio que Galí tiene en Barcelona, y durante esta, Dasí puso un altar con unas fotos de chicos guapos y unas velas que rendía homenaje a aquellos amigos y compañeros de la danza que perdió a consecuencia del sida, produciendo un gran impacto sobre Aimar (Pérez Galí, 2017)

Esta investigación ha tenido varios resultados, de los que destacaremos dos, por un lado, la obra colectiva *The Touching Community*, junto a los bailarines Óscar Dasí, Jesús Bravo, Jaime Conde-Salazar y Daniel Méndez, además de la publicación *Lo tocante* (2018), que recoge algunos textos que dan contexto al trabajo de investigación y una serie de cartas dirigidas a bailarines fallecidos (Ramírez Tur & López Del Rincón, 2023, p.311).

La primera señal visible que aparecía en el cuerpo de las personas con sida era el sarcoma de Kaposi, unas manchas en la piel con las que se leía la sentencia. Con el paso del tiempo el sistema inmunológico se iba degenerando, y el cuerpo y la piel se iban secando y perdiendo su elasticidad y su color. Por esto, durante la primera etapa de la epidemia el tacto pasó a ser un elemento exclusivo de aquellas personas que no mostraban signos de enfermedad, ya que se desconocían las vías de transmisión del VIH (Pérez Galí, 2022, p.55). A causa de esto les bailarines además del rechazo y la marginación de la sociedad, tuvieron que sentir esta hostilidad dentro de su propia comunidad, donde la desinformación y el miedo actuaba de la misma forma (Pellicer Planells, 2022, p.19).

En *The Touching Community* cuatro cuerpos masculinos se entrelazan y se tocan mediante las pautas del *Contact Improvisation*<sup>8</sup>, una técnica de danza contemporánea surgida en la ciudad de Nueva York a inicios de los años sesenta en el marco de grupos de danza experimental posmoderna. Al comienzo de la corriente, el bailarín y coreógrafo Steve Paxton desarrolló un estudio práctico sobre el movimiento a partir de cuestiones físicas como ¿Cuáles son las posibilidades físicas y coreográficas de dos cuerpos en movimiento y en

---

<sup>8</sup> A partir de ahora CI

contacto? ¿Qué sucede cuando varios cuerpos se encuentran, chocan o caen unos sobre otros? (Brozas Polo, 2013, p.34).

Las prácticas de CI surgen más o menos en la misma época en la que se registran los primeros casos del virus, que se expande por todo el mundo, solo que con la diferencia de que el VIH producía miedo al contacto mientras el CI proponía lo opuesto (Pérez Galí, 2018, p.70). En contraposición de la idea del bailarín autónomo e individual, Paxton abogaba por una danza conjunta, en la que los cuerpos se aunasen, priorizando mediante esto el contacto físico con el resto de los bailarines (Pellicer Planells, 2022, p.19). Por estas razones, la piel —el contacto— es un elemento clave del CI y de *The Touching Community*, ya que es a través del tacto por lo que entendemos muchas de las cosas que nos rodean, gracias a él nos podemos excitar, o asustar, entre muchas tantas experiencias (Pérez Galí, 2022, p.56). De esta forma la piel se establece como una vía que conecta a uno mismo con los otros y viceversa, de esta forma, la piel es afectada y afecta, actuando como medio sensible de creación de comunidad (Pellicer Planells, 2022, p.18)..

La acción se lleva a cabo mediante la coreografía entre cuatro cuerpos masculinos que se entrelazan y se tocan siguiendo las bases del CI, bajo ellos hay un tatami de color azul que actúa como espacio escénico, y mientras los bailarines danzan van sonando unas voces en off, que leen unas cartas escritas por Aimar a bailarines fallecidos y que actúan como espacio sonoro. Mediante esto se crea un juego teatral inusual, los cuerpos de los bailarines sobre el tatami actúan como cuerpos espectrales, actúan como cuerpos que pertenecen al mismo tiempo a los bailarines pero también son cuerpos puestos en común por los que ya no están (Palazón, 2021, p.77, 83).

La pieza toma referencias de otras producciones que fueron producidas en el contexto de la epidemia del VIH como *Blue* de Derek Jarman, donde el director británico narra sus vivencias personales con el virus, Aimar hace una referencia al director utilizando una luz azul Klein sobre la que los bailarines se tocan (Palazón, 2021, p.86). En una de las cartas el bailarín relata como el filme le conmovió, en especial un fotograma de un fondo azul con unos subtítulos que dicen: *Lost boys sleep forever* (los chicos perdidos viven para siempre) (Pérez Galí, 2018, p.68).



Ilustración 8 fotograma de Blue de Derek Jarman (1993)

Otra referencia clave es Espaliú, comenzando por el título, ya que *The Touching Community* se escogió como una forma de homenaje a *The Carrying Society* (Pérez Galí, 2018, p.143), además se vuelve a plantear la idea de la «carga» que actúa como eje, pudiendo ser una referencia a todo el activismo de «*Carrying*», es decir, de cuidados que se ofrecieron a las personas con sida, o haciendo referencia a la red de manos que se encargó de sostener en cuerpo de Espaliú (Ramírez Tur & López Del Rincón, 2023, p.318).

Se aprecia una clara genealogía del contacto y de los afectos, las historias de roces se entrelazan afectándose entre sí, no pudiendo entender la pieza sin el contexto de los que la han precedido (Pellicer Planells, 2022, p.23). De este contacto con la otredad Aimar dice lo siguiente:

Jon dice que lo que hace el sida es bajar la barrera de la inmunidad y por lo tanto entrar en comunidad con lo otro, con el virus, y ahí estaba el trabajo: aprender a convivir con el otro. Conceptualmente, el Contact hace lo mismo, baja la barrera de la inmunidad del bailarín solitario para entrar en contacto con otro bailarín y en esa convivencia desarrollar la danza (Pérez Galí, 2018, p. 74).

Es necesario el diálogo entre generaciones kuir dada la dificultad que hay siempre al tratar de contar con genealogías sólidas que nos permitan establecer identificaciones satisfactorias (Ramírez Tur & López Del Rincón, 2023, p.314). En este caso los bailarines representan a varias generaciones que por sus contextos históricos mantienen unas relaciones distintas con la epidemia, empezando por Jesús Bravo (Puigcerdá, 1950), tras superar su adicción a la

heroína comenzó su militancia en la Radical Gai de Madrid, Óscar Dasí (Alcoy, 1964), perdió a su compañero por complicaciones relacionadas con el sida, Jaime Conde-Salazar (Madrid, 1974) al cumplir 40 años fue diagnosticado de VIH, Hepatitis C y cáncer de colon, Aimar Pérez Galí (Barcelona, 1982) nace cuando comienza a hablar públicamente sobre el VIH (Pérez Galí, s. f.), por último la propuesta cuenta con un bailarín más joven, Daniel Méndez.

Por este motivo, este trabajo no actúa desde la urgencia, como muchas de las otras propuestas, actúa desde la memoria, rompiendo la idea de pasado fijo e inerte, constituye y crea una narrativa del pasado como una historia afectiva de contacto, que nos conmueve, llega a nuestro presente y nos transforma, llegando incluso a tocar un futuro utópico que se vuelve más cercano con este tipo de acciones performativas (Pellicer Planells, 2022, p.21).

Por último, es relevante mencionar el desplazamiento del sujeto ontológico que observa y que participa en la acción, desafiando la heterosexualidad del espectador, es decir, hay un doble sentido a la hora de poner en escena el homoerotismo. Por un lado, en el espacio escénico, donde aparece de forma evidente en el contacto entre los cuerpos de los bailarines, y por el otro, el deseo homoerótico que provoca entre el espectador y el bailarín. Deseo que se aviva al colocar el tatami a la altura del público a los que se dirigen la mirada de los bailarines, interpeándoles directamente (Palazón, 2021).

Las personas kuir hemos naturalizado la cisheterosexualización de todos los espacios de nuestras vidas, dada la repetición de diversas formas de conducta heterosexual en nuestra cotidianidad, hecho del que las personas heterosexuales ni se percatan (Ahmed, 2017, p.223), por ese motivo acciones de este tipo desplazan la noción del sujeto ontológico hombre cis, aunque sigue siendo la experiencia del hombre cis la que lo plantea.

Esta idea no la sugiero como una crítica, ya que no entiendo en la acción como una obra carente de dimensión crítica, sino como una pieza centrada en la comunidad de la danza y la epidemia del VIH, espacio y momento que atravesó mayoritariamente a hombres cis homosexuales. De hecho, son varios los momentos en los que Galí demuestra este conocimiento situado, comenzando por la explicación que realiza de como en el año en que nació (1982) el Centro

de Control de Enfermedades y Prevención de los Estados Unidos pasó de utilizar el término GRID (Gay Related Immune Deficiency/ Deficiencia inmunitaria relacionada con la homosexualidad) a sida tras conocerse que el virus no era algo exclusivo de la comunidad gay como se pensaba. Y sigue: «Mientras yo aprendía mis límites como individuo a través del contacto con mis padres, muchas personas que tenían mi edad actual, o algunos años menos o más, morían por esta epidemia» (Pérez Galí, s. f.).

Además, menciona como en el caso del contexto del Estado español, la pandemia del sida tuvo mayor transmisión a través de las jeringuillas. Aimar dice lo siguiente: «La heroína, como el sida, entró en los ochenta y arrasó» (Pérez Galí, 2018, p.134). Por aquel entonces los medios de comunicación establecieron un discurso que acusaba a las cuatro «haches» de transmitir el virus, homosexuales, heroinómanes, hemofílicos y haitianos, incluyendo además una quinta en el caso del inglés *hooker* (trabajadora sexual). Galí introduce también a estas personas a través de la lectura de sus cartas, donde traza una visión más amplia de los hechos sucedidos (Palazón, 2021,).

Todas estas propuestas llevadas a cabo en torno al VIH han supuesto y suponen un gran ejercicio de reflexión, de concienciación y activismo en torno la memoria de las personas como actividad política. En este sentido, la historiadora del arte Ana María Guasch dice lo siguiente: «Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente» (Guasch, 2005, p.158).

## 6.2 Placeres kuir

Esta segunda parte, como he mencionado anteriormente esta más relacionada con la alegría y la reivindicación de ser una identidad disidente, considero que es un ejercicio fundamental el de encontrar y pensar en elementos y espacios de apreciación de la belleza y la felicidad de las vidas kuir, ya que en muchas ocasiones nuestras existencias y representaciones están repletas de violencia.

Es fácil encontrar situaciones de este tipo en contenidos audiovisuales, en los que les fans han llegado a acuñar términos para referirse a la violencia — normalmente innecesaria— que sufren los personajes kuir —especialmente para figuras bisexuales, gais y lesbianas— como «dead lesbian syndrome» (síndrome de la lesbiana muerta) o «bury your gays» (entierre a sus gays), a este último el Urban Dictionary lo define como: «Cliché comúnmente utilizado en la ficción donde los personajes queer son vistos como más prescindibles y menos importantes y, al final, son asesinados en favor de los personajes heterosexuales de la historia»<sup>9</sup>.

Un ejemplo de esto es el experimento realizado por la web lésbica Autostraddle, quienes examinaron como 153 de 182 personajes lésbicos habían muerto de forma más o menos horrible en el transcurso de sus series o películas (Bernard, 2023). Para muchas personas kuir el cine y la televisión son la primera toma de contacto con sus identidades, por esta razón no podemos obviar que la representación de personajes LGBTIQ+ es la representación de colectivos minoritarios, y por esta razón es necesaria una mayor responsabilidad y sensibilidad por parte de los creadores de ficción, que normalmente no tratan con responsabilidad el tema. En esta línea el investigador Juan Carlos Alfeo Álvarez apunta lo siguiente:

El personaje es signo; un conglomerado de significantes que posee la virtud de conectar al lector/espectador con un extenso universo de significados. Estos significados, a su vez, son una de las materias primas con las que construimos nuestro imaginario en relación con casi todo, incluida la realidad social; piezas con las que edificamos nuestra consciencia y nuestra opinión (2011, p.63).

Estas representaciones estereotipadas construyen imaginarios de sufrimiento de las vidas kuir a los que tenemos que hacer frente entre todes, un ejemplo de este desplazamiento simbólico es el término «euforia de género», que hace referencia al placer, alegría, bienestar... que siente una identidad trans con su identidad de género. Términos como este son fundamentales en especial para las personas trans que cargan con una violencia estructural enorme y un lenguaje que comprende sus vidas entre la desgracia y la patologización. Por estos motivos, la labor de memoria relacionada con el duelo es fundamental,

---

<sup>9</sup> Urban Dictionary (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Bury%20Your%20Gays>)

pero no podemos ignorar la necesidad de tener referentes de vidas, lenguajes, representaciones... kuir que sean alegres y placenteras, que sean un lugar en el que desear estar.

### **6.2.1 «Somos tu mejor sueño y su peor pesadilla» Colectivo LSD**

A finales de la década de los 80 se produce el retorno de aquellos teóricos e investigadores que habían emigrado al extranjero y habían podido acceder a una serie de materiales bibliográficos de los que carecía el Estado español. Gracias a la base teórica de estas personas y a la previa existencia de *ACT UP* en Barcelona, se fundaron en 1993 y 1994 *LSD* y *La Radical Gai*, grupo del que hablaré posteriormente (Montiel, 2015, p.6).

Desde su inicio *LSD* cuenta con una importante labor activista, surge en el barrio madrileño de Lavapiés, área en el que confluyeron feministas y lesbianas de grupos de izquierda extraparlamentaria (Aliaga, 2012). En este sentido, Fefa Vila dice lo siguiente:

LSD surgió de ese modo, en un contexto afectivo muy intenso y muy dinámico que operaba en el barrio de Lavapiés con todas sus reflexiones críticas y teóricas, y surgió también en relación con una serie de gente que ya estaba formando *La Radical Gai*. Casualmente muchas de esas personas habíamos sido compañeros de facultad, de la facultad de Sociología, y habíamos participado en movidas estudiantiles de los ochenta. Dos o tres años después volvíamos a encontrarnos y entonces nos enteramos de que éramos maricones y bolleras, y eso en el contexto del barrio de Lavapiés; no era casual que nos encontráramos, que estuviéramos viviendo todos y todas allí. Lavapiés empezaba a nutrirse de gente del extranjero, allí estaban llegando alemanes, canadienses, gente transexual, bollera y marica que empezaba a cruzarse, y todo eso con las primeras necesidades de hacer tesis lesbianas, estudios queer, otras lecturas feministas que se saliesen de las dicotomías, del posmodernismo-modernismo, del binomio igualdad-diferencia, cosas que a mí, y otros, me resultaban limitadoras. Así surgió *LSD* (2004, p.163).

Es en el mismo barrio donde se asienta, concretamente en la Calle Hortaleza 19, compartiendo espacio con *la Radical Gai*, con quienes llevan a cabo acciones en conjunto, vinculándose al activismo político ligados a movimientos izquierdistas fuera del parlamento. Ambos grupos llevan a cabo acciones diversas para dar respuesta a la pandemia del VIH, en momentos en

los que se demonizaban a las personas que vivían con el virus. En este contexto de lucha surge un movimiento de insumisión que culminará con el movimiento kuir en el Estado, marcando un hito en la historia del activismo LGBTIQ+ (Franco Peña, 2024, p.220). *LSD* y *La Radical Gay* llevaron a cabo principalmente producción gráfica, con pasquines y carteles que introducían en el debate público ideas relacionadas con el anticapitalismo o el antirracismo, hecho de especial mención ya que en esos momentos comenzaba a hablarse del fenómeno de la emigración hacia nuestro estado, y no siempre de forma positiva (Aliaga, 2012, p. 207).

A lo largo de su duración fueron varias las personas que trabajaron o colaboraron puntualmente con *LSD*, algunas de ellas ahora son figuras claves a la hora de entender la producción y la teoría lésbica/feminista/kuir, entre las que podemos destacar a personas como Paul B. Preciado, Estíbaliz Sadaba, Fefa Vila, Floy Krouchi, Itziar Okariz, María José Belbel, Marisa Maza, Virginia Villaplana, Carmela García, Cabello/Carceller y Azucena Vieites, entre otras (Franco Peña, 2024, p.220). Además, se crearon fuertes alianzas en otros Estados como el francés, con grupos como *ACT UP* y con *Mafucage*. También tuvieron contacto con el mundo anglosajón con las *Queer Nation* y con las *Lesbian Avengers* (Vila, 2004, p.161). Estos grupos también llevaban a cabo acciones en pro de los derechos de las personas kuir, algunas de ellas se centraban específicamente en las lesbianas, como *Lesbian Avengers*, quienes por ejemplo llevaron a cabo una acción en el aeropuerto internacional de Heathrow, para protestar contra la Ley de Extranjería británica de septiembre de 1994, que afectaba especialmente a mujeres lesbianas extranjeras. Unas doce *Lesbian Avengers* hicieron como si estuvieran aterrizando de un vuelo internacional, allí haciendo que las esperaban, había otras doce *Lesbian Avengers* para recibirlas como se merecen tras un avión internacional, con besos y abrazos de sus supuestas parejas. Mientras tanto, otras *Lesbian Avengers* informaban a los turistas que las mujeres que procedían de lugares fuera de la Unión Europea estaban expuestas a discriminación y deportación, además de que las relaciones lésbicas no eran aptas para conseguir el permiso de residencia de la persona migrante. Las *Lesbian Avenger* utilizaron esta acción para impulsar campañas de petición de derechos de inmigración para las parejas

homosexuales similares a los de las parejas heterosexuales, además informaban y proporcionaban información y ayuda a las lesbianas que entraban en su Estado. Esta acción —y este colectivo— fueron un gran referente para los colectivos españoles, quienes también desarrollaron una campaña en relación a la aeronáutica, en nuestro caso para denunciar la homofobia de las aerolíneas y otros medios de transporte como Iberia, empresa que no quiso reconocer a la pareja homosexual de un trabajador (A. Díaz et al., 2016, p.12-13).



Ilustración 9: campaña contra Iberia de La Radical Gai (1995)



Ilustración 10: Logo Lesbian Avengers

Años más tarde, —veinte concretamente— se volvió activar la estrategia de manifestación en el espacio público de *Lesbian Avengers*, el grupo *Tanquem els CIE* llevó a cabo una acción en 2014 una propuesta de denuncia en el Aeropuerto Josep Tarradellas Barcelona-El Prat, para denunciar los vuelos de deportación y los Centros de Internamiento de Extranjeros, los cuales siguen afectando a personas kuir en todo el mundo (A. Díaz et al., 2016, p.13).

El nombre de *LSD* tenía muchas significaciones: lesbianas son divinas, *Lesbianas Saliendo Domingos*, *Lesbianas Sin Dinero*, *Lesbianas Sudando Deseo*, *Lesbianas Sin Duda*... Esta acción trataba de compensar la extrema invisibilidad que sufrían las lesbianas en la década de los noventa, incluso en el seno de asociaciones asimilacionistas del colectivo (Aliaga, 2012, p.207).

Sin embargo, el nombre era algo más que un acrónimo, siempre mantenía fijas las siglas y el término «Lesbiana», mientras que la «S» y la «D» cambiaban dependiendo de la acción y campaña que realizasen. En sus inicios el nombre era «Lesbianas Saliendo Domingos», ya que era ese día el que el grupo organizaba tertulias y encuentros en el bar «El Mojito» de Lavapiés. Es tras la visita de Juan Pablo II a Madrid en 1992 cuando la «S» y la

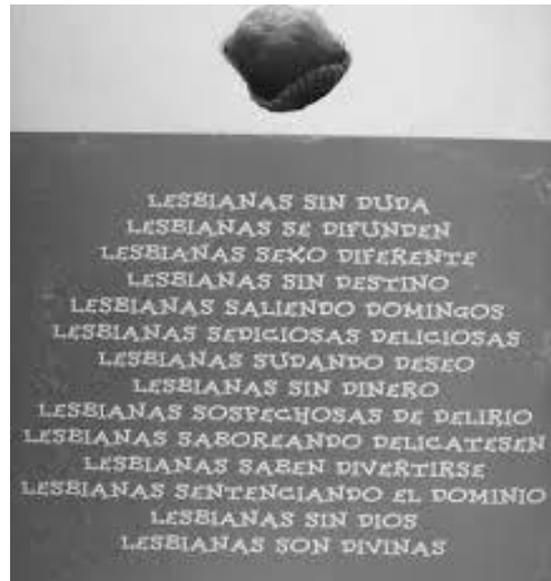


Ilustración 9: algunos nombres de LSD

«D» comienzan a cambiar, el colectivo se manifestó en contra de la visita y utilizaron el nombre «*Lesbianas Sin Dios y sin Papa*». Más tarde durante la celebración de la asamblea conjunta del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial en 1995 el nombre fue «*Lesbianas Sin Dinero*» (Llovet, 1995). Esta variación nos muestra además el carácter satírico y flexible del colectivo.

No podemos obviar que tanto *La Radical Gai* como *LSD* eran grupos de naturaleza cambiante, espacios en los que entraban y salían miembros que además de tener unas ideologías políticas similares y deseo de llevar a cabo acciones en pro de estas, eran amigos que se reunían en los bares de Lavapiés (A. Díaz et al., 2016, p.4).

En un comienzo, el género es entendido como diferencia sexual, pero lentamente va cambiando esta concepción, hasta su conceptualización como un sistema de opresión que actúa sobre identidades a las que el feminismo no había incluido en sus sujetos de representación. Gracias a grupos como *LSD* comienza a haber un desplazamiento en las conceptualizaciones y prácticas feministas, abriendo a debate cuestiones como la exclusividad de «las mujeres» como sujeto político del feminismo ligado a una realidad biológica predefinida. Por otro lado, comienzan a desarrollarse ideas y prácticas políticas que tienen como objetivo la transformación del sistema de género binario sin la necesidad de identificarse bajo una identidad marcada (Solá García, 2012, p.264). En este sentido Fefa Vila dice lo siguiente:

Por una parte éramos hiperidentitarias, éramos lesbianas sin duda, y bolleras, pero por otra parte jugábamos a la descentralización de la identidad, de ahí nuestra frase “Defínete y cambia”; es decir, no somos siempre las mismas, no nos vamos a definir siempre igual, no somos un grupo estable con un ideario estable, con una estrategia definida cuya meta fuese la liberación o toma de la Moncloa, o la toma del poder en el sentido clásico de hacer política, sino que era una descentralización y una contestación a una identidad fija, incluso a la identidad lesbiana tal como estaba formulada, y con la cual nos sentíamos encorsetadas (2004, p.163-164).

Un ejemplo de esta actitud y ambición de vanguardia es la introducción por parte de *LSD* y *La Radical Gai* del término queer<sup>10</sup> y de los discursos en relación a este, en el contexto del activismo político y de los movimientos sociales del estado español. En uno de los textos de *LSD* declaraban abiertamente su intención de no establecerse bajo el marco del binarismo de género con las siguientes palabras: «Hay poco sitio para los (no) cuerpos que (no) importan, hay poco sitio para hacer mundo en este mundo, sin embargo la velocidad de cambio es instantánea porque la mueve el deseo, el placer de dejar de ser una y la misma» (Aliaga, 2016, p.11).

La visión de grupos como la de *LSD* dudan y critican la pretensión de integración y normalización de las minorías sexuales. La conquista de avances legales es entendida como algo positivo, no obstante, no es entendida como el objetivo central de la movilización, su propósito es llevar a la calle una crítica radical, que sea capaz de producir una transformación real del sistema sexó-género y del cisheteropatriarcado (Solá García, 2012, p.268).

En aquel momento los fanzines emergían como una herramienta clave para los grupos políticos autogestionados, siendo un espacio para la difusión de ideas y la creación de lazos entre colectivos afines ideológicamente. Estas obras gráficas nacidas de la cultura *Do it Yourself*<sup>11</sup> o DIY (hazlo tú mismo) se basan en la noción de lo colectivo y lo transdisciplinar, así como del movimiento *Riot Grrrl* de los años noventa. El objetivo final es trabajar uno mismo por cambiar

---

<sup>10</sup> En el Estado español, el término queer aparece por primera vez en 1993 en el número 3 de la revista *De un plumazo* del colectivo LRG. Un año después *LSD* lo utiliza en su fanzine *Non Grata*.

<sup>11</sup> Las prácticas DIY son herederas de movimientos musicales y contraculturales en Estados de habla inglesa en la década de los 70 y los 80, como el punk, el hardcore, entre otros. Suele tener una ideología anticapitalista, al rechazar tener que comprar las cosas que uno desea o necesita, intentando hacerlo por ti mismo.

aquello que no te gusta, inspirando a activistas y artistas a buscar autonomía, evitando la dependencia de infraestructuras o presupuestos (Franco Peña, 2024, pp.241-242). Bajo este contexto fueron muchos los grupos que adoptaron la estética y los principios del DIY como *La Radical Gay*, *Erreakzioa-Reacción* o *LSD*, estas últimas por ejemplo lo llevaron a cabo en la publicación *Non Grata*.

- *Non Grata*:

*Non Grata* fue una revista publicada entre 1994 y 1998 que destaca como ejemplo de esta corriente DIY. El primer fanzine de *Non Grata* —que se hizo manualmente cortando y pegando— explicaron que *LSD* era un proyecto sin ideario inicial, aparece sin largas reflexiones, más bien de forma espontánea, tras una conversación entre un grupo de amigas de Lavapiés, decidieron llevar a cabo un proyecto «para poder ser lo que

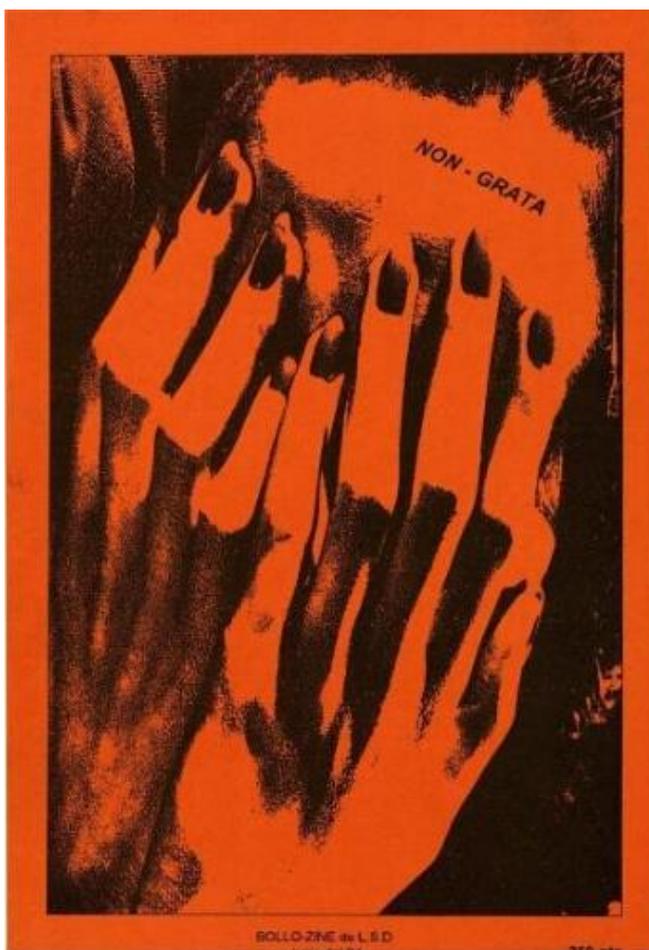


Ilustración 10: *LSD Non Grata*

queríamos ser y decir lo que queríamos decir», había una intención de dejar huella en su espacio de socialización (Vila, 2004, p.162). En sus inicios las revistas —y las producciones de *LSD* en general— eran distribuidas en charlas de espacios feministas, bares y locales de ideas políticas afines, además de los locales de colectivos disidentes, estas publicaciones acabaron teniendo un alcance bastante amplio, al distribuirse en algunas de las ciudades del estado como Valencia, Castellón, Madrid, Bilbao y Vitoria en España, además, su alcance llegó a ser internacional,

teniendo cobertura en capitales europeas como Copenhague o París (Franco Peña, 2024, p.232).

Estas publicaciones son de gran importancia para la teoría kuir de nuestro Estado, siendo los primeros espacios en los que se publicaron textos de Paul B. Preciado, además de traducciones de Judith Butler, Audre Lorde, Gay Men's Health Crisis o ACT-UP (A. Díaz et al., 2016, pp.8-9).

El nombre *Non Grata* refleja una estrategia nominal de las activistas de *LSD*, quienes trataban de representarse como personas no sumisas y en disconformidad con las normas establecidas. El término se adoptaba de manera provocativa, apropiándose y anticipándose al posible insulto, además de transformando su concepción para expresar su rechazo a ser categorizadas de manera convencional (Franco Peña, 2024, p.223). Tanto *LSD* como *la Radical Gai* se agenciaron de términos tradicionalmente peyorativos utilizados como insulto, para autodeterminarse y reivindicar su identidad disidente, siguiendo las dinámicas propias de la teoría kuir (A. Díaz et al., 2016, p.5). Además de *La Radical Gai*, *LSD* mantuvo una estrecha relación con muchos colectivos afines políticamente, como *Erreakzioa-Reacción*, con quienes mantuvieron estrechas colaboraciones, por ejemplo, para el número 3 de *Non Grata* (1998) en el que colaboraron algunas de las miembros. Por otro lado, *Lesbian Avengers* fue otro gran colectivo con el que colaboraron y del que se inspiraron, para los fanzines *Non Grata LSD* adoptó el icono de la bomba, reflejando una conexión simbólica entre los grupos, además de un intercambio y una solidaridad entre los colectivos (Franco Peña, 2024, pp. 241,243).

Los fanzines de *LSD* tendrán un papel fundamental en la lucha activista del momento, ya que además del deseo de autorrepresentación lésbica explicado, los fanzines fueron un espacio de anuncio de manifestaciones, fiestas o documentación de acciones, además eran un lugar de divulgación de textos de interés para la comunidad kuir, como por ejemplo preocupaciones y objetivos de la epidemia del VIH, o la violencia contra la comunidad, en el Estado y en otros países

- *Es-cultura lesbiana*:

*Es-cultura lesbiana* (1994) fue una serie fotográfica que vinculó el activismo sexopolítico con la producción de obras de la comunidad lésbica, y que marcó el inicio en la producción de imágenes para el colectivo, la iniciativa pretendía desafiar y remplazar el imaginario social estereotipado entorno a las lesbianas, mediante representaciones propias que reflejaran realmente sus realidades (Franco Peña, 2024, p.219). Las imágenes eran muy impactantes para la época, tanto que el fanzine *Non Grata* de 1995 fue el más exitoso, Fefa Vila dice lo siguiente:

Creo que el fanzine de 1995 fue el que más éxito tuvo de LSD: el más oscuro, el más vampiro... Básicamente, creo que fue por el impacto que en ese momento tuvo la exposición de la serie fotográfica *Es-Cultura Lesbiana*. Las fotos recorrieron la geografía española y fueron fuente de polémicas, dentro del propio barrio y dentro de la propia ciudad. El fanzine fue visto como algo superpotente, pero también como algo muy pornográfico a la vez. Y al mismo tiempo lo utilizábamos para establecer discursos sobre temas como de qué subcultura estamos hablando, de qué cuerpos estamos hablando, de qué vidas, y sobre las intervenciones que pueden hacer esas culturas en los marcos en que operan (2004, p.162).

Cualquier elemento para el colectivo era un potencial juego y una reivindicación, de esta forma, el nombre *Es-cultura lesbiana* vuelve a ofrecer una ambigüedad con diversas interpretaciones, que podría entenderse por un lado como (lo que están viendo) es cultura lesbiana, o una referencia al cuerpo sáfico como escultura, como un objeto estético (Franco Peña, 2024, p.226).

Por aquel entonces el colectivo no tenía una pretensión artística o, mejor dicho, su objetivo no era integrarse en los circuitos culturales institucionales pese a alguna colaboración espontánea. No obstante, muchas de las producciones de *LSD* como *Es-cultura lesbiana* trascendieron el activismo y se han convertido en documentos históricos, políticos y artísticos. Esta serie captura un momento clave en la historia del activismo lésbico en el Estado, un momento en el que el arte mantuvo una relación con la política para luchas por la visibilidad, la aceptación y el reconocimiento (Franco Peña, 2024, p.335).

El éxito de *Es-cultura lesbiana* llevó al colectivo a desarrollar más fotografías, entre las que podemos destacar la serie *Menstruosidades* (1994 y 1995), acción llevada a cabo para criticar y evidenciar los prejuicios y mitos

entorno a la menstruación (ídem, 2024, p.180). De estas imágenes Fefa Vila dice lo siguiente:

Hicimos una segunda exposición de fotografías, que se llamaba Menstruosidades. Nuestra idea era no tener siempre que piratear representaciones o imágenes y discursos del extranjero; insistíamos en producirnos y en producir a través de nuestro contexto, aunque muchas veces no teníamos tiempo, porque era difícil ser al tiempo artistas, maquetadoras, escritoras, distribuidoras, cocineras, grapadoras... Realmente lo hacíamos todo, y no teníamos tiempo material para hacer tantas cosas diferentes al día, así que bueno, pirateábamos cosas de fuera, siguiendo esa idea de tránsitos y de tráfico un poco ilegal que nos traíamos. La idea de empezar las exposiciones no respondía a una intención de ser artistas; el arte nos quedaba bastante lejos, incluso si utilizábamos artistas era porque las veíamos profundamente políticas en sus representaciones. Las imágenes, nuestras propias imágenes, las que creamos, al igual que los fanzines, respondían a ese deseo de no dejar que los otros nos representasen, de empezar a representarnos nosotras mismas, de intentar contextualizar lo que sabíamos que pasaba en otros lugares con nuestras propias experiencias, deseos y realidades, aquí y ahora. De ahí surgieron las exposiciones Es-Cultura lesbiana y Menstruosidades; esta última pretendía también utilizar siempre el cuerpo como un cuerpo problemático, pero también a través del mito. (...) Pues estas son algunas de las fotos que circularon por bares, por colectivos... Se fueron hasta París, pasaron por Estados Unidos y volvieron a Lavapiés; un desastre de deterioro de imagen continuado, pero circularon bastante. Se hicieron en la casa donde vivíamos (Vila, 2004, p.162).



*Ilustración 11: Es-cultura lesbiana, LSD (1994-1995)*

Una vez más, las piezas fueron completamente rompedoras, la vulva ocupa el centro de la imagen y se muestra abierta, en las piernas aparece escrito «es.cultura» y «lesbiana» jugando con los elementos cultura/escultura anteriormente mencionado, la persona fotografiada lleva puesta unas botas y

calcetines blancos. Estamos por lo tanto ante un cuerpo femenino que está siendo desplazado mediante ciertos signos, el principal, la posición de abertura de piernas, asociado a la toma de espacios por parte de los hombres, además, mantiene una posición y una actitud que se podría considerar «poco femenina» acercándose a una masculinidad y rompiendo con ello el binarismo.

Por último, pese al interés inicial de *LSD* por mantenerse alejadas de las instituciones y los circuitos de arte convencionales, las series de *Es-cultura lesbiana* y *Non Grata* formaron parte de *Transgenéric@s: representaciones y experiencias sobre la sociedad* (1998), suponiendo la institucionalización del colectivo (Montiel, 2015, p.109).

### **6.2.2 «Mariconazos si, mariconazis no» *La Radical Gai***

En el año 1991 surge *La Radical Gai*, en un contexto muy crítico de la pandemia del VIH en el Estado. La creación del colectivo se dio tras una escisión del *COGAM*<sup>12</sup> motivada por su nula reacción. De esta forma se crea *La Radical Gai*, de carácter independiente y más beligerante, trasladando su espacio de encuentro de Chueca, barrio que comenzaba a estar repleto de bares y espacios dedicados a lo gay desde una lógica consumista y capitalista, al barrio de Lavapiés, donde se encontraba el activismo político y social de Madrid (A. Díaz et al., 2016, p.4). *La Radical Gai* realizará una crítica a Chueca, considerando que habían de superar el gueto, el barrio debía funcionar como un espacio de apoyo para la vida y las luchas políticas de personas kuir, pero no entenderse como un nuevo armario donde esconder sus identidades, quedando reclusos en el barrio para no molestar a la norma cishet (Martín Peláez et al., 2020, p.173).

Al igual que *LSD* tienen una intención de reivindicarse mediante modelos propios, por ejemplo, el uso de «gai» en el nombre del colectivo en lugar de «gay» es un ejemplo de esto, rechazando los modelos anglosajones que consideraban vacíos (Ídem, 2020, p.162)

---

<sup>12</sup> Asociación por los derechos LGTB de Madrid de corte más institucional

En cuanto a la pandemia del VIH, *la Radical Gai*, plantará cara a la situación tomando como referencia otros grupos como *ACT UP* en Nueva York o París, junto a *LSD* harán campañas de prevención («protege tu amor del SIDA»), con el objetivo de criticar y de dar visibilidad (Carrascosa & Vila Núñez, 2005, p.36).

Desde *La Radical Gai* entendían que los grupos LGBT de su momento habían comenzado un diálogo con el estado y el poder, aceptando sus posiciones asimilacionistas, como la monogamia, dejando de ser un elemento revolucionario contra la heterosexualidad. Además, abandonan este discurso de la integración al reivindicarse y entenderse como una identidad política y subversiva capaz de unir luchas. Pretenden ser gais de una forma no esencialista, superando con esto las categorías, es decir, ser gais les une como sujetos oprimidos bajo la heteronormatividad, pero dentro del ser gay hay una infinitud de realidades atravesadas por distintas situaciones y opresiones. De esta forma se comienza a realizar una crítica interseccional, entendiendo la dominación social como algo que se articula y se extiende sobre las identidades y los cuerpos. Para esto utilizan estrategias diversas, como la disolución de las categorías de género, a través de la identificación ambigua y la estética andrógina o la unificación de luchas con otros colectivos oprimidos como personas precarizadas, excluidas o presas (Martín Peláez et al., 2020, p.173).

Criticaban la construcción de un cuerpo sexual punible, están en contra de la representación del «sidoso», del «maricón» o del «yonki» como personas indeseables, o de las bolleras como seres asexuales e inexistentes (Franco Peña, 2024, p.88). Las cuatro H anteriormente mencionadas dejaban a un grupo sin la culpa del contagio, les hemofílicos, personas infectadas por transfusiones sin control, convirtiéndose en un grupo de «víctimas inocentes», frente a los culpables, les gais y les yonkis, individuos responsables de su contagio (Carrascosa & Vila Núñez, 2005, p.53).

Estos estigmas que sufrían los hombres gais actuaban como una forma de violencia correctiva, además de crear un imaginario social entorno a la culpa, y una división entre las categorías de enfermos, los que se lo merecían y los que no. Esta noción —centrándonos en el caso de los gais— acaba por confirmar la idea de Ahmed, las vidas kuir no existen como pérdidas que no se lloran, sino

que las pérdidas de vidas kuir no son admitidas como pérdidas, ya que no son reconocidas como tal (Ahmed, 2017, p.240). Abriendo un espacio a la palabra, es curioso y poético, que en el contexto de los hombres gais la figura más expuesta al contagio fuera la persona pasiva, palabra que guarda la misma raíz latina con pasión, *passio*, que significa sufrimiento. Además, el temor a la pasividad guarda una relación con el temor a la emotividad, actúa como un recordatorio de que la emoción ha sido considerada inferior a las facultades del pensamiento y la razón (Ídem, 2017, p.20). La persona pasiva, —entendiéndola como la que recibe la penetración— y la persona pasional, entendiéndola como aquella que vive su emocionalidad, son dos elementos que el cisheteropatriarcado rechaza. Esta violencia es asumida por las vidas kuir desde sus infancias, violencia que Alana S. Portero relata en su libro:

Recuerdo una concurrida merienda familiar de cumpleaños en la que un tío mío, con la boca llena de tarta, planteó a los hombres de la reunión la diatriba de elegir ente que “les diesen por el culo o que les matasen de un disparo”, como quien da a escoger entre sabores de un helado, pensando que era una pregunta pertinente, simpática y con intención de animar la tarde. Todos, sin excepción, todos los hombres de mi sangre eligieron la bala, con mucho cachondeo, con mucho relajo, participando de una broma sin importancia. Pero eligieron la bala. Las mujeres no mostraron su complicidad, a todas nos explotaba en la cara un desprecio así de vez en cuando, ese desdén por el individuo al que se penetra entendido como femenino y débil, dando a entender que era preferible morir antes que rozar la feminidad (2023, p.144).

En las relaciones cishet —aunque con una peligrosidad más baja— la persona penetrada también era la más expuesta. Además, no se puede obviar que las relaciones cishet están aún más marcadas por un componente de poder, el imaginario machista y patriarcal carga a la mujer la responsabilidad de tomar protección durante el coito, dejando a las mujeres, su salud y sus vidas como un asunto lejano (Carrascosa & Vila Núñez, 2005, p.53).

En cuanto a *La Radical Gai*, en su primer panfleto renegaron del uso del preservativo en las relaciones homosexuales, lo entendían como una forma de intromisión del sistema en sus cuerpos y en sus relaciones. No obstante, posteriormente llevaron a cabo una importante labor exponiendo públicamente cuales eran las vías de transmisión del virus y sus formas de evitarlas. *La Radical Gai* tomó la responsabilidad que las instituciones no estaban tomando, llevando a cabo campañas de política preventiva repartiendo volantes o condones, bajo la frase «Alguien tendrá que hacer la prevención», era necesario hablar de

prácticas en primera persona, con un lenguaje claro y sin rodeos (Carrascosa & Vila Núñez, 2005, p.54).



Ilustración 12: Campaña de prevención  
*La Radical Gai* (1994)

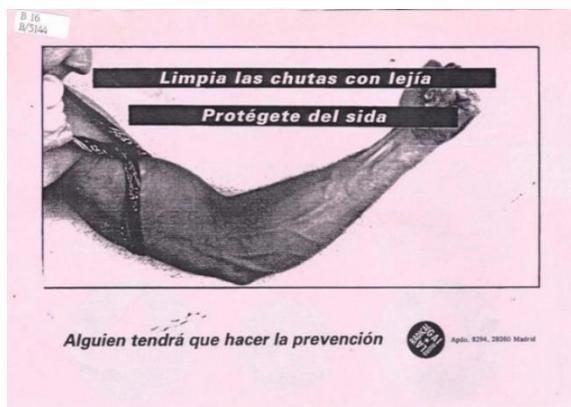


Ilustración 13: Campaña de prevención  
*La Radical Gai* (1994)

Mientras *LSD* tenía un marcado componente corporal, donde se reivindicaba la pluma y la centralidad de las relaciones sexuales y la ruptura con la femineidad tradicional, *La Radical Gai* tenía un claro estilo *camp*<sup>13</sup>, que reivindica el placer sexual y el cuerpo enfermo que busca miradas (Martín Peláez et al., 2020, p.174).

- *De un plumazo*

*La radical Gai* destacó también por su publicación los dossieres *Silencio=Muerte* y *Basta de agresiones: dossier de la radical gai sobre violencia homofóbica*, además de su colección de fancines, *De un plumazo*, que contó con números del 0 al 5 (A. Díaz et al., 2016, p.9). El primer ejemplar se publicó en 1991, y el nombre hacía referencia a la pluma como herramienta política, además

<sup>13</sup> El camp es una corriente relacionada con el arte kitsch, considerado como una copia inferior pero que posee un valor artístico, sus cualidades suelen estar bajo el parámetro de lo banal, lo humorístico, lo ostentoso y lo vulgar.

el fanzine trataba temas respecto a la identidad, el VIH, el activismo político, el cuerpo homocis, el arte queer, etc (Martín Peláez et al., 2020, p.162).

La publicación realiza un interesante y temprano análisis respecto a los prejuicios y discursos en el imaginario social entorno a la homosexualidad, mediante la vertebración de un activismo radical en un contexto marcado por la pandemia del VIH. Establecen una realidad marica desde lo marginal, no dialogan con los organismos represivos y escapan de la falsa visibilidad que comienza a surgir bajo el «capitalismo rosa» (Navarrete et al., 2005, p.174). Esta idea de escapar del capitalismo rosa está muy presente en la representación del cuerpo en el fanzine, donde la centralidad del cuerpo era fundamental, hasta el punto de que uno de los fanzines —el número cuatro— estaba exclusivamente dedicada al cuerpo homosexual cis. Estas representaciones pretendían escapar de las representaciones de lo gai que implantaba el Estado, los medios de comunicación y los grupos LGBTIQ+ que entendemos como «capitalismo rosa». Consideraban que todos los referentes que habían tenido venían del mundo anglosajón, relacionado siempre con la idea del gay kitsch, pero lo entendían como una trampa. Por este motivo trataban de construir sus propios referentes para poder ser dueños de sus cuerpos y sus representaciones. Entendiendo sus cuerpos como un elemento político y un campo de batalla activo, eran inseparables de la pluma, herramienta política y de reconocimiento que se volvía subversiva al tomar conciencia de ésta (Martín Peláez et al., 2020, pp.166-167).

El fanzine también fue una plataforma para el movimiento insumiso, en contra del servicio militar obligatorio, para el movimiento anti-olimpiadas y las políticas de gentrificación y desplazamiento de colectivos precarizados en Barcelona, la visibilidad bollera o la crítica a la paralización del movimiento y el activismo kuir tras la aprobación de la Ley de Parejas<sup>14</sup> (A. Díaz et al., 2016, p.8-9). Además facilitó la creación



Ilustración 12: campaña LRG contra los JJOO (1992)

<sup>14</sup> A finales de la década de los 90 en algunas autonomías se introdujeron las primeras leyes de parejas de hecho, permitiendo a las personas del mismo sexo registrar su unión y obtener algunos beneficios administrativos, siendo el precedente de la «Ley del matrimonio entre personas del mismo sexo» aprobada en el Estado español en 2005

de *Non Grata*, ya que *LSD* publicó previamente un artículo en el fanzine de *La Radical Gai* sobre lesbianas y sida en 1994, motivándolas a la creación de un fanzine propio (Martín Peláez et al., 2020, p.161). Llevaron además una labor de autodefensa para las personas kuir dado el alto número de delitos de odio, para ello solían pasearse por zonas frecuentadas de noche por gais, como el Retiro o el Templo de Debod y repartían folletos en los que había consejos como «No vayas solo a ligar, protégete el estómago y la cara de posibles golpes».

- *Besadas, postales y otras mariconadas*

Además de la publicación de fanzines *La Radical Gai* tuvo una actividad diversa de acción directa —normalmente en compañía de *LSD*—, no obstante, la documentación con relación a estas es escasa y difícil de encontrar. Fueron pocas las acciones que se documentaron a causa de la falta de medios de registro y la urgencia de actuar, en lugar de reflexionar sobre la acción y el archivo de esta (A. Díaz et al., 2016, p.12).

Como he mencionado se posicionaban en contra de algunos «avances» legales como la regularización de las parejas de hecho homosexuales, comprendían que la reivindicación política se encontraba en el día a día en la calle, y no en los espacios de política institucional, ya que consideraban que estas leyes no les protegían, por un lado, el estado pasaba a regular las relaciones homosexuales solo si seguían el modelo heterosexual, y por el otro, les seguía dejando indefensos a la violencia que sufrían, como la expulsión de locales por besarse con sus parejas. Estos motivos entre otros llevó al colectivo —junto a *LSD*— a realizar besadas como forma de protesta contra la homofobia, si los dueños de un bar les llamaban la atención por besarse en el local volvían al local un grupo de personas y organizaban una besada (Llovet, 1995).

Otro ejemplo fue la besada del 28 de junio de 1992 —día del Orgullo— en esta ocasión la acción se realizó frente a la antigua sede de la Dirección General de Seguridad en Sol, actual sede de la Comunidad de Madrid. Esta besada estuvo organizada por la detención de dos mujeres que se besaron en el espacio público. Además, el lugar guardaba una connotación mayor, durante el

franquismo ese edificio era utilizado como lugar de detención y tortura de disidentes políticos. En esta acción participaron muchos colectivos, *LSD*, *Radical Gai*, *COGAM* y Grupo de Feministas Lesbianas de Madrid. También se organizó una besada frente al Ministerio de Sanidad el 1 de diciembre de 1996 —Día Internacional del VIH—. (A. Díaz et al., 2016, p.5, pp.11-12).

Otra de las propuestas llevadas a cabo por *La Radical Gai* fueron salidas masivas del armario bajo la frase «El día en el que todas y todos hayamos salido del armario, habremos realizado la mitad de nuestra revolución»



Ilustración 13: LRG campaña de salida masiva del armario (199?)

Es probable que esta acción estuviese inspirada en el *National Coming Out Day* (NCOD) o *Coming Out Day* (el Día Nacional de Salir del Armario o Día de Salir del Armario), una conmemoración surgida en los Estados Unidos en 1998, pero que tiene antecedentes en la década de los 70 cuando el movimiento de liberación homosexual estadounidense utilizaba un eslogan que decía «Del armario a la calle», motivando a las personas a declarar su orientación sexual (Maestre Brotons, 2020, p.236).

El fin de *La Radical Gai* fue en 1997, el colectivo tenía la sensación de que se estaba burocratizando y tenían la intención de dejar paso, haciendo un relevo generacional, tras una reunión emitieron un comunicado donde se anunció el cese de su actividad tras seis años de militancia. Por otro lado, *LSD*, no se disolvió por ninguna circunstancia en concreto, sucedió de forma más sutil,

debido en parte a la dispersión geográfica en distintos puntos del estado de sus integrantes (A. Díaz et al., 2016, p.5).

### 6.2.3 O.R.G.I.A

Poniendo una mirada más centrada en la identidad y la performatividad de género, podemos encontrar propuestas significativas años más tarde, un ejemplo de esto es el colectivo O.R.G.I.A, un grupo artístico formado por Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans, que tuvo su origen en el año 2001. Su investigación y producción artística giran en torno a cuestiones de género, sexo y sexualidad, considerándose feministas y kuir. Cuentan con un equipo multidisciplinar que utiliza medios como el vídeo, la performance, la escultura o el dibujo, todas estas desde un marcado carácter político y de reivindicación que busca la disolución de los conceptos cisheteronormativos en cuanto al género y la sexualidad (Palazón Cascales & Fayos Bosch, 2019, p.139). Sus integrantes están vinculadas a la docencia académica, concretamente del grado de bellas artes en distintas facultades del Estado, como Valencia o Madrid, llevando a cabo actividades bajo un posicionamiento feminista y kuir que se refleja en la trayectoria del colectivo, encontrando diferentes formalizaciones como vídeo-acciones, fotografías, tralles, publicaciones, etc. Las primeras obras de O.R.G.I.A desarrolladas desde el 2002 estarán relacionadas con el cyberfeminismo, el discurso cyber-pornográfico y el posporno como *Horror Vacui* o *Strip-tease*. (García Molinero, 2023, p.141). Estos trabajos audiovisuales ahondaron en el lenguaje y las normas de la pornografía normativa, tratando de subvertir los códigos y reapropiarse de ellos generando nuevos significados (Higón Cardete, 2022, p.196).

Posteriormente entre el 2004 y el 2005 llevan a cabo varias piezas en las que se critica la instrumentalización del cuerpo de la mujer por los artistas que aparecen en los libros de historia del arte, como en *J.Oda a Man Ray* (García Molinero, 2023, p.141). Estos son algunos de los ejemplos de sus prácticas, de la que ellas decían lo siguiente «Como transfeministas, nuestra producción artística es nuestro medio de expresión, nuestra arma de combate, nuestro



O.R.G.I.A traza una genealogía del arte kuir, teniendo como uno de sus principales referentes al anteriormente mencionado colectivo *LSD*, toman de ellas muchos elementos de inspiración, como la variabilidad de nombres. Beatriz Higón Cardete, una de sus integrantes dice lo siguiente «son un ascendente directo de la denominación de O.R.G.I.A como acrónimo significante variable, y una de sus cofundadoras, Fefa Vila, un referente directo en el pensamiento transfeminista y una aliada político-afectiva constante en el tiempo» (2022, p.103)

El nombre, de alguna forma tomó significado en una obra, pieza que está compuesta por dos bloques, que comparten un acrónimo común —O.R.G.I.A—, pero que se diferencian en significado del nombre del colectivo y entre sí mismos: *Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo y Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria*. Este proyecto no es solo un objeto artístico o un proyecto de publicación editorial, pretende ser además un diario de investigación que muestra el proceso de análisis y creación artística del colectivo entre los años 2004 y 2005. Una vez más, mediante el travestismo pretenden desmontar narrativas que no son reales entorno a la masculinidad. La publicación cuenta con una práctica interdisciplinar que recoge, textos, fotomontajes, ilustraciones, fetiches, etc (O.R.G.I.A, 2005).

El carácter satírico y performativo del nombre además de *LSD* toma referencia de su relación con el cómic, concretamente con *Mortadelo y Filemón* de Francisco Ibáñez del que Higón dice lo siguiente:

O.R.G.I.A no puede negar su filia por los acrónimos humorísticos de Ibáñez, con sus agencias como la T.I.A. (Técnicos de Investigación Aeroterráquea) parodia de la C.I.A, y sus antagonistas criminales: S.O.B.R.I.N.A. (Sindicato Organizador Bollos Reivindicantes Inter Nacionales Atlético), A.B.U.E.L.A. (Agentes Bélicos Ultramarinos Especialistas en Líos Aberrantes), C.U.E.R.N.O. (Centro de Utensilios Extraño-Raros Nefasto Ofensivos) o M.A.L.A. (Mafiosos Armados Ligeramente Atolondrados). Estos juegos entre significante-significado con el acrónimo, que se mezclan con los citados del colectivo artístico y activista *LSD*, y a toro pasado con otros como S.T.A.R. (la *Street Transvestite Action Revolutionaries* de Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson), serán retomados por Parole de Queer para el guión de *Superbollo* contra la L.E.F.A (Liga Exterminadora de Feminazis Antisistema), de 2020, en el que realizamos el “Capítulo 7”. Tampoco podemos negar la contribución a nuestro imaginario erótico-pornográfico del denominado cómic “para adultos”,

aunque fuimos muchxs quienes llagamos a él antes de alcanzar la edad recomendada (2022, p.125).



Ilustración 15: *Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria*] (2004-2005)

Sin embargo, su contexto era distinto al de las integrantes de *LSD*, ninguna de O.R.G.I.A entraron a formar parte de organizaciones feministas y/o LGBT. No era un hecho aislado, la militancia de les jóvenes de los años 90 y dosmiles pasaría a tomar unas formas de lucha distintas, menos organizadas. Se había producido un desgaste en el feminismo tras años de intenso trabajo, que acabaría por lograr éxitos a medias, y que acabarían siendo asimilados por el gobierno como propios, gracias supuestamente a las políticas de igualdad, fueron muchos los condicionantes que llevaron a un estado aletargado de equilibrio en el que muchas luchas terminaron por desactivarse (Ídem, 2022, p.73-74).

Para concluir, en O.R.G.I.A se entendían como artistas transfeministas, aspirando a que el arte se convirtiera en algo más que un modo de expresión, siendo también un arma de combate, una forma de utilizar el cuerpo como medio y soporte. Barbara Kruguer decía «your body is a battleground» (tu cuerpo es un campo de batalla) (1989). Este motivo llevó al colectivo a desarrollarse en prácticas como la talla o la fundición en metal, logrando que el feminismo artístico visitase campos menos habitados. Pero si hay algo a remarcar y que defina a O.R.G.I.A es el haber sido un grupo participativo, con capacidad de retroalimentación de una red —la transfeminista —, incluso antes de llamarse así. Esto fue posible gracias al encuentro de personas que compartían un feminismo e imaginarios comunes (Palazón Cascales & Fayos Bosch, 2019, p.148).

## 7. Conclusiones

A modo de conclusión retomaré, desarrollaré y expondré algunas de las principales ideas que han sido relevantes en el trabajo. Considero que un buen punto de partida puede ser la idea anteriormente mencionada entorno a la urgencia de una revisión historiográfica en cuanto a referentes de teoría kuir en el Estado. Si bien es cierto que estas personas fueron unas figuras claves en el asentamiento y divulgación de ideología kuir en el territorio, también es importante dar cabida a nuevas voces, que hablen y piensen desde otros lugares y momentos, ya no solo por lo peligroso que supone convertirse en un tótem de una teoría para acabar quedándose anticuado en ella, sino más bien por establecer una genealogía kuir donde las distintas generaciones puedan dialogar entre ellas.

Algunas de estas figuras han podido quedarse un poco desfasadas por la centralidad del sujeto homobinario en sus teorías —los gais y en menor medida las lesbianas—, dejando de lado principalmente a las identidades trans. Este hecho no es casualidad, sino más bien el reflejo del momento histórico de formación de estas personas. Un ejemplo de esto es la ilustración 12, una campaña de prevención del VIH llevada a cabo por La Radical Gay en 1994, donde aparece escrito «Así es el machismo al desnudo» con una imagen de un pene. Mediante esto no pretendo criticar —en este caso a La Radical Gay— por llevar a cabo una acción que tenía total cabida en su contexto, sino más bien mostrar como el paso del tiempo ha hecho que el discurso entienda como problemáticas este tipo de asociaciones.

Este debate, surgido en el seno del transfeminismo, apuntaba que durante los 8M era incorrecto hacer asociaciones de genitalidad-género porque demonizaba la anatomía de algunas personas, y era un elemento clave de lucha para la despatologización de las identidades trans. El uso de estas expresiones genitalizaba las nociones de hombre y mujer, dejando de lado a las personas trans no binarias, que en función de sus genitales volvían se les encasillaba en el binarismo, a las personas trans binarias —en concreto a las mujeres trans—

las incitaba a las operaciones de reasignación de género, y apartaba a las personas intersexuales que no cabían en esta representación.

Esta ha sido la lectura que personalmente he entendido del por qué de algunas de las ideas como la hiperpresencialidad del sujeto gay cis, o la poca precisión cuando se adentraban en cuestiones que envolvían al cuerpo de mujer cis o de identidades trans.

Por otro lado, me ha llamado la atención la falta de precisión al hablar de la pandemia del VIH por algunos autores, este trabajo ha tratado de seguir la última guía de estilo editorial de ONUSIDA para tratar de escribir desde el mayor respeto y la empatía posible. Este interés surgió de alguna forma por esta imprecisión mencionada, al comenzar la redacción me informé para poder redactar sobre el tema, pero me surgían muchas dudas sobre cuál sería la forma más correcta o adecuada. Algunos de estos errores vienen dados por el paso del tiempo y cambio de imaginario social que vivimos, como por ejemplo tratar de evitar vocabulario bélico como «combatir el sida», principalmente para no hacer sentir a las personas con VIH que es una batalla contra ellos. Pero muchos otros son incorrectos, si bien es cierto que las diferencias entre VIH/sida pueden ser complejas creo que tenemos que prestar especial atención cuando hablamos de situaciones que envuelven estas vivencias.

Un ejemplo de esto es la escritura de sida con letras mayúsculas, un error un tanto inocente ya que solo es gramaticalmente incorrecto y no terminológicamente incorrecto. De acuerdo con la Fundéu, la palabra «sida» se encuentra lexicalizada y por eso se escribe en minúsculas<sup>15</sup>. Este ha sido uno de los errores que más he leído y, como mencionaba, no le encuentro mayor peligro que un fallo gramatical. No obstante, el otro error que más he encontrado es la no diferenciación entre VIH/sida mezclando estas realidades. En la actualidad, gran parte de los esfuerzos que se llevan a cabo se centran en la prevención de la transmisión del VIH, además del tratamiento de las personas VIH+ antes que desarrollen el sida. Por otro lado, la mayoría de las personas que viven con VIH no tienen sida, por este motivo, aunque decir «epidemia de VIH»

---

<sup>15</sup> La palabra sida, que procede de la sigla SIDA (síndrome de inmunodeficiencia adquirida), está lexicalizada (como láser u ovni) y se escribe con minúscula por ser el nombre común de una enfermedad, como gripe o diabetes.

y «epidemia de sida» sean ambos correctos, el primer término es más inclusivo («Orientaciones Terminológicas de Onusida», 2018, p.11).

Además, este trabajo me ha generado muchas dudas sobre la delgada línea de lo que podríamos entender por activismo o una acción directa, de lo que entendemos por una propuesta artística. En la actualidad los espacios y/o grupos de militancia y activismo no suelen tener una voluntad artística, entienden el campo estético como un mundo peligroso, pero obvian el potencial inmenso que tiene la producción artística para la guerra cultural. Por este motivo considero pertinente la pregunta retórica de Claire Bishop, «¿Si lo estético es peligroso, no es esta la mejor razón por la que deberían interrogarlo?» (2006, p.31).

Las propuestas planteadas en la investigación son interesantes por la ambigüedad en la que algunas se encuentran, situándose entre los espacios de creación institucionales y los espacios de práctica política. No obstante, es difícil tratar de crear una clasificación y más en este tipo de propuestas que se escapan de los marcos de lo tradicional.

A lo largo de la historia nos hemos acostumbrado a establecer y organizar las artes por disciplinas, llegando a incluso a crear categorías de trabajo específicas en función del medio que trabajase ese artista, hemos asumido la idea de que las obras de arte eran objetos físicos sobrenaturales, que se salían de la normalidad por su supuesto valor estético, siendo incluso necesaria una infraestructura para este proceso que iba desde marcos, peanas, iluminaciones, teatros o museos, todos ellos dispositivos que recortaban la obra y la separaban del mundo (Conde Salazar, 2014, pp. 1-2).

Estas propuestas colaborativas lejos de fomentar esta separación entre el mundo del arte/mundo de las cosas, lo aproxima, acerca el arte y la vida, esquivando el afán clasificatorio del que somos herederos. En este sentido Jaime Conde Salazar —uno de los bailarines de *The Touching Community*— utiliza la expresión «La danza del futuro» para referirse a esta necesaria multidisciplinariedad, y dice lo siguiente:

La danza del futuro puede aparecer en contextos muy diversos y de maneras muy variadas. Exige que traspasemos lo que ya sabemos que vayamos más allá. Si no lo hacemos, es muy posible, que no nos demos cuenta de lo que está mostrándose ante nosotros (Conde Salazar, 2014, p.1).

Por este motivo, el análisis que encuentro más justo para valorar las piezas mencionadas es según su modalidad y grado de participación, atendiendo no obstante a la variedad formal de estas. Podríamos entender que los colectivos mantienen un grado de colaboración superior por distintas razones. La primera de ellas, que no hay una figura de referencia como pueden ser Aimar o Pepe, además, la integración en estos parece más simple, ya que son relaciones de amistad y de afinidad política, a excepción de O.R.G.I.A, quienes si superan esta figura de referencia, pero mantienen un grupo más estático y delimitado. De la misma forma, la propuesta de Pérez Galí también sería un espacio menos inclusivo para nuevas personas, al contrario que *LSD* o LRG. Pero, por otro lado, sería obviar la naturaleza de la propuesta, que requiere un equipo de bailarines, que se conozcan entre ellos y que hayan tenido un proceso de aprendizaje y de ensayo conjunto.

Podríamos entender la acción de Espaliú como la «menos colaborativa» por el hecho antes mencionado de la necesidad de su figura para el desarrollo de la obra, además de la contingencia del resto de los participantes, es decir, Pepe es la figura clave y necesaria para el desarrollo de la propuesta, mientras que las personas que lo sostienen son prescindibles, no a nivel colectivo, sino a nivel individual.

Estas razones nos llevarían a pensar rápidamente que las colaboraciones superiores serían las propuestas llevadas a cabo por los colectivos, no obstante, no podemos ignorar el cambio de paradigma de estas producciones, que surgen desde los márgenes de los circuitos institucionales, tratando de evitarlas con una producción gráfica marcada por la estética DIW, pero que acabaran viéndose sumergidos en ellos para conservar este archivo.

Por último, considero relevante tener en cuenta el carácter estético de estas obras, considero que tanto *The Touching Community* como *The Carrying Society* son propuestas donde hay un componente estético y sensible más obvio, ya que ambas producciones tenían un interés activo en realizar una obra artística al uso, al contrario que *LSD* y LRG, quienes como acabo de mencionar solo trataban de hacer acciones y objetos de lucha política. Además, ambas propuestas tienen un carácter mucho más institucional que hace que hayan sido pensadas y creadas para un emplazamiento concreto, un ejemplo de esto lo

encuentro en los títulos en inglés de las piezas —*The Touching Community* y *The Carrying Society*—, que además de la genealogía kuir que plantea Aimar, resalta la dimensión performativa que tiene el inglés en un Estado como el nuestro, ya que de alguna forma nos aleja de la realidad. No es lo mismo decir «The Touching Community» que «La Comunidad del Tacto», sabemos que significa lo mismo bajo una lógica de traducción de una lengua a otra, pero sus imágenes son diferentes, el hecho de que este escrito en inglés y que no sea nuestra lengua materna nos permite abordarlo con mayor distancia, más desde su aspecto estético o superficie en lugar de su significado.

Por estas razones —y bajo mi criterio— podríamos entender que la propuesta más adecuada por su valor estético y su modelo de colaboración es la de Aimar Pérez Galí, ya que para su completa realización requiere de un grupo de personas que no son prescindibles en pro del artista, y la obra mantiene una dimensión política sin renunciar a la sensibilidad estética. En cuanto a los colectivos LRG y LSD, si bien el modelo de colaboración y su dimensión política podríamos entenderlas como más horizontales por los motivos antes mencionados, su dimensión estética es distinta, y al ser un trabajo de máster de historia del arte no puede ser un elemento al que renunciar. Por último, en cuanto a Espaliú, si bien se acerca bastante a los motivos expuestos en la obra de Aimar, su carácter unipersonal es el motivo de descarte.

Para concluir, lo que más me ha enriquecido del trabajo, ha sido la lectura entre líneas de las genealogías kuir de las prácticas colaborativas en el Estado, verdaderamente no hay una práctica ni una colaboración mejor que otra, porque todas están hermanadas e influenciadas las unas por las otras, de la misma forma que recibieron, dan. Además, no podemos olvidar la importancia de narrar desde nuestras realidades, desde los estudios y vivencias kuir, con el objetivo de destruir la norma, no de quedar relegados a un anexo de las narrativas hegemónicas de la historia del arte.

## 8. Bibliografía

Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares, Trad.; 1º ed., reimp). Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM.

Alfeo Álvarez, J. C. (2011). *Análisis narratológico y sociedad representada: Los personajes LGBT en el cine*. Icono14 Editorial.  
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/45285>

Aliaga, J. V. (1994). Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú. *Juan vicente aliaga*.  
<https://juanvicentealiaga.blogspot.com/2012/10/hablame-cuerpo-una-aproximacion-la-obra.html>

Aliaga, J. V. (2008). *Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas*.

Aliaga, J. V. (2012). Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español. *Desacuerdos. Museo Reina Sofía, Madrid, 7*.

Aliaga, J. V. (2016). El cuerpo, ese renovado campo de batalla. Las masculinidades en las prácticas artísticas en España. *Masculinidades Disidentes, 18*(1), ix. <https://doi.org/10.4995/ia.2014.3293>

Arbide, H. (2024, febrero 15). Grecia se convierte en el primer país cristiano ortodoxo en aprobar el matrimonio igualitario. *El País*.  
<https://elpais.com/sociedad/2024-02-15/grecia-aprueba-el-matrimonio-igualitario.html>

B., Alex. (2018). *Estrategias de resistencia y ataque | Pequeña historia de la resistencia feminista/queer radical desde los años 60 hasta hoy*.  
<https://traficantes.net/libros/estrategias-de-resistencia-y-ataque>

Barcenilla, H. (2018). *Glosario imposible*. HABLAR EN ARTE.

Benzidan, K. (2017). *No existe sexo sin racialización* (L. Rojas Miranda & F. Godoy Vega, Eds.). Traficantes de Sueños.

Bergman, C., & Montgomery, M. (2023). *Militancia alegre. Tejer resistencias, florecer en tiempos tóxicos* (Tumba la casa ediciones, Traficantes de sueños). Traficantes de Sueños.

Bernard, R. (2023, febrero 27). All 235 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, And How They Died. *Autostraddle*.  
<https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>

Berzosa, A. (2018). Sexopolíticas del cine marginal de los años 70 en España. *Arte y Políticas de Identidad*, 16(16), 17.  
<https://doi.org/10.6018/317021>

Bishop, C. (s. f.). *Antagonismo y estética relacional* (\*).

Bishop, C. (2006). *El giro social: (La) colaboración y sus descontentos* (F. Forastelli, Trad.).  
[https://monoskop.org/images/6/60/Bishop\\_Claire\\_2006\\_2007\\_El\\_giro\\_social\\_la\\_colaboracion\\_y\\_sus\\_descontentos.pdf](https://monoskop.org/images/6/60/Bishop_Claire_2006_2007_El_giro_social_la_colaboracion_y_sus_descontentos.pdf)

Bishop, C. (with Galina Vaca, I.). (2019). *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectadoría* (2ª ed). Taller de Ediciones Económicas.

Blanco Bravo, P. (2005). *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*.

Blisset, L., & Brünzels, S. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación* (3ª ed). Virus.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=84028>

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional* (C. Beceyro & S. Delgado, Trads.). Adriana Hidalgo.

Brozas Polo, M. P. (2013). La accesibilidad en la danza contact improvisation. *Arte y Movimiento*, 8, Article 8.  
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/919>

Carrascosa, S., & Vila Núñez, F. (2005). *Geografías víricas: Habitats e imágenes de coaliciones y resistencias*. Traficantes de Sueños.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1415660>

Caserola, M. (2016). *Foucault para encapuchadas* (Manada de Lobas, Ed.; 2ª edición, corregida). Queen Ludd.

Castro, J. E. (2006). *Tiempos de cambio: Repensar América Latina*. Fundación Heinrich Böll.

Castro Mínguez, A., Saxe, F., & Sutherland, J. P. (2023). Contribuciones del pensamiento queer-cuir-kuir y las disidencias sexo-genéricas a la producción de conocimiento situada en un aquí y ahora multidireccional e interdisciplinario desde el Sur-Sur. *Caracol*, 25, 23-40.

Colectivo Desface. (2015). *Contra el arte y el artista* (2.ª ed.).

Conde Salazar, J. (2014). *LA DANZA DEL FUTURO NO TIENE UNA FORMA*.

Crespo, B. (2016). Arte participativo en el espacio público. Proposiciones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. *Articles publicats en revistes (Arts Conservació-Restauració)*.

<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/110198>

Crimp, D. (with Carrillo, J., & García Agustín, E.). (2005). *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal.

Curiel, O. (2015). *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=777854>

Del Río, V. (2002). *Afinidades efectivas: Santiago Sierra. "11 personas remuneradas para aprender una frase"*. 23.

<http://www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/Sierra%20Santiago.html>

Díaz, A., Dorrego, N., Sesé, M., & Voltà, G. (2016). ¿Archivar es siempre radical? A propósito del ¿archivo queer? del Museo Reina Sofía. *Acta*, 1, 1.

Díaz, E. (2021). *La palabra que aparece: El testimonio como acto de supervivencia* (Primera edición). Editorial Anagrama.

Distribuidora Peligrosidad Social. (2012). *Hacia la insurrección más queer*. Peligrosidad social.

<https://distribuidorapeligrosidadsocial.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/100-hacia-la-insurreccion3b3n-mc3a1s-queer.pdf>

Elkins, J. (2013). *Stories of Art*. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780203700228>

Espaliu, P. (1992, diciembre 1). Retrato del artista desahuciado. *El País*.

[https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html)

Expósito, M. (2014). La potencia de la cooperación.: Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Viento sur: Por una izquierda alternativa*, 135, 53-62.

Federici, S. (2020). *Reencantar el mundo: El feminismo y la política de los comunes*. Traficantes de sueños.

Fisher, M. (with Iglesias, C. trad, Aguirre, P., Iglesias, C. traductor, & Aguirre, P. escritor d'un pròleg). (2016). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Caja Negra.

Franco Peña, Y. (2024). *Genealogías bolleras. Representación lésbica en las artes visuales en la década de los noventa en el Estado español* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].

<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/204864>

Fukuyama, F. (with Elías, P.). (1992). *El Fin de la historia y el último hombre*. Planeta.

Garbayo Maeztu, M. (2023, diciembre 31). *El campo comprimido. Conversación entre Jesús Arpal Moya y Maite Garbayo Maeztu*. [Entrevista]. [http://archive.org/details/conversacion\\_j\\_arpal\\_m\\_garbayo\\_edit](http://archive.org/details/conversacion_j_arpal_m_garbayo_edit)

García Molinero, L. (2023). *No(s) tenemos: Prácticas artístico-educativas feministas y bienestar universitario* [Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/91812>

Gilligan, C. (2013). *La ética del cuidado* (Vol. 30). Fundació Víctor Grífols i Lucas.

González, R. (2016). Sociologando: Movimientos sociales y vivienda en España. *Boletín Científico Sapiens Research*, 6(1), 31-35.

Groys, B. (2009, diciembre 1). *Comrades of Time—Journal #11*. <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>

Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia (Barcelona, Spain)*, 5.

Higón Cardete, B. (2022). *Redes excéntricas. Una memoria estético/política de las prácticas artísticas transfeministas en el estado español* (p. 1) [[Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Universitat Politècnica de València]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=315406>

Iriarte, M. (2024, junio 24). Grecia elige el camino inverso a España: Activa su reforma laboral que permite trabajar 13 horas y seis días a la semana. *ELMUNDO*. <https://www.elmundo.es/economia/empresas/2024/06/25/6679380ce4d4d8b1598b4587.html>

Jarman, D. (Director). (1993). *Wittgenstein* [Video recording]. <https://www.filmin.es/pelicula/wittgenstein>

Jarque, F. (1992, noviembre 16). El arte de vivir el sida. *El País*. [https://elpais.com/diario/1992/11/16/cultura/721868416\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/11/16/cultura/721868416_850215.html)

Lauzirika, A. (2022). *Artxibo Arteleku*. Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa.

Llovet, A. (1995, febrero 5). El Colectivo Gay pide a Leguina un registro regional de parejas de hecho. *El País*. [https://elpais.com/diario/1995/02/05/madrid/791987069\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/02/05/madrid/791987069_850215.html)

López, C., & Crespí, M. (2021). Gentrificación y turistificación: Dinámicas y estrategias en Barcelona. *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 21(1), 7.

Lorente, J. P., & Juan, N. (2022). El efecto Guggenheim, en su 25 aniversario. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 10, 249-254.

Maestre Brotons, A. (2020). Políticas de identidad sexual en las redes sociales: El National Coming Out Day. *MariCorners: Estudios Interdisciplinarios LGTBIQ+*, 2020, ISBN 9788417319823, págs. 236-251, 236-251.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8807182>

Manonelles Moner, L. (2012). MIGRACIÓN, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ARTIVISMOS. *POLISSEMA – Revista de Letras do ISCAP*, 12, Article 12.  
<https://doi.org/10.34630/polissema.v0i12.3075>

Manonelles Moner, L. (2016). La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso. *Anales de Historia del Arte*, 26, 253-272.  
<https://doi.org/10.5209/ANHA.54056>

Martín Hernández, R. (2011). *El cuerpo enfermo: Arte y VIH/SIDA en España*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.  
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/47619>

Martín Peláez, P., Rueda Córdoba, F. J., & Sánchez Sánchez, D. M. (2020). *La “ficción” de Chueca: Análisis de discursos, cuerpos y espacios en fanzines lesbianos y gais en la década de los noventa en Madrid*.

Mascort, J., Aguado, C., Alastrue, I., Carrillo, R., Fransi, L., & Zarco, J. (2017). VIH y atención primaria. Volver a pensar en el sida. *Atencion Primaria*, 49(2), 65-66. <https://doi.org/10.1016/j.aprim.2017.01.001>

Massó, J. (2020). *De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’: Dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte*.

Melendo Balmaceda, M. J., & Belenguer, M. C. (2012). *El presente de la estética relacional: Hacia una crítica de la crítica*.  
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/216203>

Montiel, J. J. (2015). ¿Se puede hablar de un arte «queer» español? *Boletín de arte*, 36, 103-113.

Mouffe, C. (with Museu d'Art Contemporani de Barcelona). (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Museu d'Art Contemporani.

Navarrete, C., Ruido, M., & Vila Núñez, F. (2005). Trastornos para devenir: Entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 2 / Jesús Carrillo Castillo (ed. lit.), Ignacio Estella Noriega (ed. lit.), Lidia Merás (ed. lit.), 2005, ISBN 848977109X, págs. 158-187, 158-187.

O.R.G.I.A. (2005). *O.R.G.I.A – O.R.G.I.A – orgiaprojects.org*.  
<https://www.orgiaprojects.org/o-r-g-i-a-o-r-g-i-a/>

O.R.G.I.A. (2022). *Ráfagas rítmicas: ¿cómo podemos seguir siendo calle/siendo lucha, siendo historia y siendo nosotras?* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. <https://doi.org/10.22201/cieg.9786073066112e.2015>

ORIENTACIONES TERMINOLÓGICAS DE ONUSIDA. (2018). *unaids*. [https://www.unaids.org/sites/default/files/media\\_asset/2015\\_terminology\\_guidelines\\_es.pdf](https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/2015_terminology_guidelines_es.pdf)

Palazón Cascales, B., & Fayos Bosch, L. (2019). Tres mujeres para una O.R.G.I.A artística: Nuevos lenguajes didácticos para una educación en valores basados en el arte feminista y queer. *Estúdio: artistas sobre otras obras*, 25, 138-148.

Palazón, E. V. (2021). *Coreoteca: Un archivo de filosofía de la danza*. Complutense.

Pardo, T. (2013). *Arte español contemporáneo: 1992 - 2013* (R. Doctor Roncero & Ó. A. Molina, Eds.). La Fábrica.

Pellicer Planells, M. (2022). Hegemonía y efectos en el arte contemporáneo: The touching community y las políticas del cuerpo. *Acta*, 7, 18-22.

Perea, M. C. (2014). *Performance y espacio público*. Vela al viento ediciones patagónicas.

Pérez Galí, A. (s. f.). *The touching community*. Aimar Pérez Galí.

Pérez Galí, A. (2017). *Aimar Pérez Galí*. Radio del Museo Reina Sofía. <https://radio.museoreinasofia.es/aimar>

Pérez Galí, A. (2022). The Touching Community. Materiales tocantes: Manejar riesgos y dos cartas. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, 5, 54-60.

Pérez Galí, A. (with Conde-Salazar, J.). (2018). *Lo tocante* (Primera edición). Album.

Portero, A. S. (2023). *La mala costumbre* (Primera edición). Seix Barral.

Prado, M. (2011). *Debate crítico alrededor de la Estética Relacional*. [https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis\\_a2011n10/disturbis\\_a2011n10a2/Prado.html](https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a2/Prado.html)

Ramírez Blanco, J. (2015). *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012: Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental* [Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/26580>

Ramírez Tur, V., & López Del Rincón, D. (2023). Nuevas formas de duelo queer. El proyecto The Touching Community de Aimar Pérez Galí. *Archivo Español de Arte*, 96(383), 309-324. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.37>

Rancièrè, J. (with Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions & Museu d'Art Contemporani de Barcelona). (2005). *Sobre polítiques estètiques*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Real Academia Española. (s. f.). *Utopía* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 19 de mayo de 2024, de <https://dle.rae.es/utopia>

Río Almagro, A. D., & Rico Cuesta, M. (2017). *Metodologías artísticas desde las enfermedades. Análisis de las metodologías desarrolladas desde el arte en la crisis del sida y su aplicación a las propuestas artísticas sobre enfermedades en la actualidad*. <https://doi.org/10.22530/ayc.2017.N11.377>

Ruido, M. (2018). ElectroClass: Luchas políticas e imaginarios postindustriales en las pantallas mediáticas. *La imagen pensativa: ensayo visual y prácticas contemporáneas en el Estado español: 16 miradas al videoarte, 2018, ISBN 978-84-947105-4-4, págs. 193-213*, 193-213. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7720424>

Sierra, S. (s. f.). *Santiago Sierra*. Recuperado 26 de julio de 2024, de [https://demos.vectorcm.com/santiagosierra/800/200105\\_800.php](https://demos.vectorcm.com/santiagosierra/800/200105_800.php)

Smith, N. (2009). *¿Son los museos tan solo un vehículo al servicio del desarrollo inmobiliario?*

Solá García, M. (2012). La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, Vol. 7 / Mar Villaespesa (ed. lit.), 2012, ISBN 9788492505647, págs. 264-276*, 264-276. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9189320>

Tsai Tseng, C. (2019). *Arroz tres delicias: Sexo, raza y género* (Primera edición). Plan B.

Turiel, J. (2006). *Bibliografía comentada y selecta: Estudios gays, lesbianas y queer en / sobre España*.

*Últimas estadísticas sobre el estado de la epidemia de sida*. (2023). ONUSIDA. <https://www.unaids.org/es/resources/fact-sheet>

Vasallo, B. (with Zafra, R.). (2021). *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase* (Primera edición). Larousse.

Vila, F. (2004). *Fefa Vila: LSD. Extractos de las entrevistas realizadas por Gracia Trujillo y Marcelo Expósito* (M. Expósito & G. Trujillo Barbadillo) [Entrevista]. [https://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_lsd.pdf](https://marceloexposito.net/pdf/exposito_lsd.pdf)

Vila Núñez, F. (s. f.). *Keer: Diccionario de diversidad sexual*. EL PAÍS; Ediciones EL PAÍS. Recuperado 25 de abril de 2024, de <https://elpais.com/especiales/2019/diccionario-diversidad-sexual/keer.html>

Villa Abrile, Z. V., & Gambino, B. (2021). La situación del SIDA en el Africa Subsahariana. In XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

### Índice de imágenes

Ilustración 1: Ilustración de am1gxs (S.F). .....	41
Ilustración 2: Flyer <i>La Radical Gai</i> (199?) .....	45
Ilustración 3: The Carrying Society Arteleku (1992) .....	47
Ilustración 4: Alaska participando en el 'Carrying' (1992) .....	49
Ilustración 5: Pepe Espaliu, portada El País (1992) .....	49
Ilustración 6: Campaña Dia Mundial del SIDA (2001) .....	51
Ilustración 7 The Touching Communtiy en Mercat de les Flors (Barcelona (2016) .....	52
Ilustración 8 fotograma de Blue de Derek Jarman (1993) .....	55
Ilustración 9: algunos nombres de <i>LSD</i> .....	62
Ilustración 10: <i>LSD Non Grata</i> .....	64
Ilustración 11: Es-cultura lesbiana, <i>LSD</i> (1994-1995) .....	67
Ilustración 12: Campaña de prevención <i>La Radical Gai</i> (1994) .....	72
Ilustración 13: Campaña de prevención <i>La Radical Gai</i> (1994).....	72
Ilustración 14: campaña LRG contra los JJOO (1992) .....	72
Ilustración 15: LRG campaña de salida masiva del armario (199?) .....	74
Ilustración 16: Taller de Reyes. Bastos, Copas, Oros, Espadas y Dildos (2005) .....	76
Ilustración 17: Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria] (2004- 2005) .....	78