



FACULTADE DE XEOGRAFÍA
E HISTORIA

**Las exposiciones de arte feminista y
LGBTIQ en Galicia: de los años noventa a
la actualidad**

Irene Montserrat Blanco Boullosa

Grado en Historia del Arte

Trabajo de fin de grado | 2021/2022

Director: Miguel Anxo Rodríguez

Departamento de Historia del arte

Resumen [CAST]

Desde el final de la dictadura franquista en España, el feminismo y el colectivo LGBTIQ han ganado progresivamente una gran visibilidad que es también evidente en la práctica artística y curatorial. El presente trabajo pretende hacer un análisis de las principales exposiciones artísticas realizadas en Galicia desde los años noventa hasta la actualidad, en las que el feminismo o el colectivo LGBTIQ ha tenido un papel principal, analizando tanto el discurso alrededor del que se conforman como su proyecto expositivo, permitiendo así trazar una línea progresiva en la visibilidad y conquistas sociales de ambos tanto en la sociedad en general como dentro del comisariado de exposiciones.

Palabras clave: Feminismo, LGBTI, queer, Galicia, arte contemporáneo

Resumo [GAL]

Desde o final da ditadura franquista en España, o feminismo e o colectivo LGBTIQ gañaron progresivamente unha gran visibilidade que é tamén evidente na práctica artística e curatorial. O presente traballo pretende facer unha análise das principais exposicións artísticas realizadas en Galicia desde os anos noventa ata a actualidade, nas que o feminismo e o colectivo LGBTIQ tiveron un papel principal, analizando tanto o discurso arredor do que se conforman como o seu proxecto expositivo, permitindo así trazar unha liña progresiva na visibilidade e nas conquistas sociais de ambos tanto na sociedade en xeral como dentro do comisariado de exposicións.

Palabras chave: Feminismo, LGBTI, queer, Galicia, arte contemporáneo

Abstract [ENG]

Since the end of the Franco dictatorship in Spain, feminism and the LGBTIQ community have progressively gained great visibility, which is also evident in artistic and curatorial practice. This paper aims to analyze the main art exhibitions held in Galicia from the 1990s to the present, in which feminism or the LGBTIQ collective have played a leading role, analyzing both the discourse around which they are formed

and their project. exhibition, thus allowing to draw a progressive line in the visibility and social conquests of both, in society in general and within the exhibition curatorship.

Keywords: Feminism, LGBTI, queer, Galicia, contemporary art.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS	5
2.- HISTORIA DEL ARTE, GÉNERO Y OTREDAD.....	6
2.- EL CONTEXTO ESPAÑOL	9
2.1.- El contexto artístico en España a partir de los años ochenta	9
2.2.- Exposiciones de arte femenino, feminista y LGBTIQ en España	10
3.- EL CONTEXTO EN GALICIA	16
3.1 Breve línea temporal del movimiento feminista en Galicia.....	16
3.2.- Breve línea temporal del movimiento LGBTIQ en Galicia.....	17
3.3.- Las exposiciones de arte femenino, feminista y LGBTIQ en Galicia.....	19
4. CASOS DE ESTUDIO	23
4.1. A arte inexistente. As artistas galegas do século XX.	23
4.2. Radicais Libres. Experiencias gais e lésbicas na arte peninsular	26
4.3. A batalla dos géneros/Gender Battle	29
4.4. En todas as partes. Políticas da diversidade sexual na arte	33
4.5. Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia	37
5. CONCLUSIONES	41
6. BIBLIOGRAFÍA	42
7. ANEXOS	46
7.1. Imágenes	46
7.2. Fuentes de obtención de las imágenes	57

1.INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

En las siguientes páginas nos dedicaremos a hacer un estudio de la situación de las instituciones artísticas en Galicia y su relación con los estudios de género a través de las principales exposiciones colectivas que han tenido lugar en el territorio gallego. Tras unas breves notas alrededor de la historia del arte y la inclusión de la mujer y el colectivo LGBTIQ¹, se incluyen sendos apartados sobre el contexto español y gallego en este aspecto, finalizando con un análisis de las exposiciones objeto de estudio. El presente trabajo tiene como objetivos principales los siguientes puntos:

-Analizar cómo las exposiciones artísticas colectivas y su enfoque van variando a lo largo de los años en el territorio español y gallego, desembarazándose del protagonismo del artista masculino y abriendo la puerta a artistas que no encajan con este canon.

-En relación con el punto anterior, investigar la capacidad de los principales museos e instituciones públicas gallegas para evolucionar al tiempo que los cambios sociales y culturales con respecto a los estudios de género.

-Constatar la vigencia, o no, de los mecanismos utilizados para paliar la acusada diferencia de participación femenina frente a la masculina en el caso de las exposiciones colectivas en Galicia.

Los límites temporales abarcados comenzarán en los años 90, teniendo en cuenta que la primera exposición considerada *feminista* en España², es *100%* (Museo del Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993), comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López. Del mismo modo, la exposición más reciente a la que se alude es *Voilà la femme*, comisariada por Yolanda Herranz y Celeste Garrido (Museo de Pontevedra, 2022).

El método de trabajo consistió en una primera fase de recopilación de información y fuentes bibliográficas alrededor del movimiento feminista y LGBTIQ en España y su relación con el arte. Posteriormente, la investigación se centró en las instituciones

¹ Estas siglas se componen de las iniciales de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales, Intersexuales y *Queer*.

² Ánxela Caramés Sales, “Las prácticas curatoriales feministas en el arte español” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015): 13-14, <http://hdl.handle.net/10251/62863>

artísticas gallegas y el análisis de los catálogos y noticias publicadas al respecto de las exposiciones objeto de estudio. Por último, con el fin de acceder a información de primera mano, se contactó con profesionales del sector como Rosario Sarmiento.

2.- HISTORIA DEL ARTE, GÉNERO Y OTREDAD

Las bases del cambio de paradigma que va a abrir la puerta a la historia del arte desde un punto de vista feminista las asienta la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin³ con su ya célebre ensayo de 1971 *Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*⁴, en el que señala que los intentos por rescatar del olvido a las mujeres artistas del pasado no eran suficientes, pues no le otorgaban la suficiente importancia a los impedimentos estructurales que las mujeres han vivido para formarse o profesionalizarse como artistas.

A partir de esta idea, desde el feminismo se debía generar un nuevo paradigma que abriese la historia del arte a todos los factores sociales, institucionales y culturales que marcan la diferencia (como la clase, la raza, el género y la sexualidad)⁵. En su prólogo a *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (1980), Griselda Pollock y Rozsika Parker⁶ remarcan que la idea de Nochlin de que las pasadas limitaciones entre mujeres y arte eran superables con el avance de la sociedad, contrastaba con el descubrimiento de que en la eliminación de las mujeres tenían una responsabilidad aún mayor el discurso elaborado desde la historia del arte y los museos de arte contemporáneo del siglo XX. En su investigación desde la Antigüedad, el rastro de producción artística femenina (archivos, registros, biografías), disminuía en gran medida al consultar la bibliografía dedicada al siglo XX⁷. Esto suponía afrontar que la disciplina de la historia del arte, tal como se desarrolló a partir del siglo XIX, era *estructuralmente* sexista y

³ Otras propuestas de creación de una historiografía *alternativa* a la *oficial* pueden considerarse las aportadas previamente por Carl Einstein o Aby Warburg, autores de referencia para Didi-Huberman. Vicente Jarque, “Sobre la historia del arte que nos merecemos”, *Estudios de Filosofía* 58 (2018): 197-213, doi: 10.17533/udea.ef.n58a09

⁴ Publicado por primera vez como *Why Have There Been No Great Woman Artists?* En *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, 1971.

⁵ Griselda Pollock y Rozsika Parker, prólogo a *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (Madrid: Akal, 2021): 7

⁶ Griselda Pollock y Rozsika Parker, prólogo a “Maestras antiguas...”: 7

⁷ Griselda Pollock y Rozsika Parker, prólogo a “Maestras antiguas...”: 17

sistemáticamente patriarcal⁸. Estas prácticas sistemáticas contribuyen a encasillar a la mujer como parte de la *otredad* ajena al canon.

Es en los años setenta, con el auge de la segunda ola del feminismo, el inicio del Movimiento de Liberación de las Mujeres en EE. UU. y los primeros estudios de arte y mujer desde un enfoque feminista cuando se van a organizar algunas de las primeras exposiciones de mujeres artistas, como son *Old mistresses. Women artists of the past* (Baltimore, 1972), o *Women artists, 1550-1950* (1976, Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris).

A partir de finales de los años ochenta, a los estudios de género se le van a sumar las aportaciones de las llamadas teorías *queer*⁹, fundamentalmente desde EE. UU. En materia de arte, uno de sus principales exponentes son el estadounidense Douglas Crimp, mientras que en España destacan historiadores como Juan Vicente Aliaga o José Miguel G. Cortés. Desde finales de los años ochenta y durante los noventa, es interesante remarcar la unión que viven arte y activismo, especialmente alrededor de la pandemia del sida; el propio Crimp, desde su posición como editor de la revista cultural *October*, va a publicar un artículo dedicado a esta enfermedad y su relación con la cultura en 1987¹⁰. Crimp también era parte del influyente grupo activista contra el sida ACT UP, con el que colaboraron artistas como Keith Haring [Fig.17] o Gran Fury, este último con una obra impactante basada en los recursos gráficos de la publicidad en la

⁸Así, las mujeres se han incluido únicamente mediante artistas demasiado conocidas como para poder obviarlas, como Georgia O'Keefe o Elisabeth Vigée-Lebrun, de las que se extrae un *estereotipo femenino* en el que se recalcan valores como su "debilidad" o su "sentimentalismo". También es habitual definir completamente la obra de las mujeres artistas a través de detalles de su biografía. Es muy interesante notar como determinadas disciplinas, vinculadas a las mujeres, sirven para descalificarlas como artistas, por considerarlas repetitivas o carentes de originalidad. Griselda Pollock y Rozsika Parker, "Maestras antiguas...": 13/22-23

⁹ El nombre de *teoría queer* fue acuñado por la teórica feminista Teresa de Lauretis en el artículo "Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, núm. 2 (1991): 3-18, a pesar de que el libro fundacional de estos estudios se considera *Gender Trouble*, de Judith Butler. En castellano se trató de traducir, sin una gran aceptación, como *teoría torcida*.

¹⁰ Se trata del artículo "AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism", en *October*, 43, (1987): 3-16, en un número monográfico dedicado a la crisis del sida. *October*, fundada por Rosalind Krauss y Annette Michelson, nacía buscando reflexionar sobre arte contemporáneo desde un punto de vista estructuralista y posmoderno.

que “la actividad artística y la publicidad son, en cierto modo, *performances* del activismo”¹¹.

En 1999 publica *Getting the Warhol We Deserve*¹², que propone la utilización de los llamados “estudios culturales” como disciplina desde donde legitimar los estudios del arte *queer*; otros autores, como Serge Guilbaut, defendían la posibilidad de inclusión de un punto de vista feminista u homosexual dentro de la historia del arte. En esta década de 1990, la publicación de los textos de Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick o Judith Butler va a facilitar el desarrollo de políticas expositivas postidentitarias que van a dar como resultado exposiciones dentro de instituciones artísticas con un enfoque de género pero también *queer*, como *In a Different Light, Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice* (Lawrence Rinder y Nayland Blake, 1995)¹³. Una de las primeras exposiciones en considerar la homosexualidad en el arte es considerada *Extendend Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*, comisariada por Dan Cameron (1982, New Museum de Nova York), que insiste en su título en un concepto de *sensibilidad* homosexual que posteriormente va a ser rechazado, pues supone el establecimiento de un estilo estético asociado a los artistas homosexuales.

¹¹ ACT UP va a organizar proyectos que fusionan la exposición artística y el activismo tanto en galerías (*AIDS*, de General Idea, se expone en diversas galerías en 1987), como fuera de ellas. ¹¹Elisabeth Lebovici, “Exposiciones do outro lado do armario”, en *En todas as partes. Políticas da diversidade sexual na arte* (Santiago de Compostela, CGAC, Xunta de Galicia, 2009): 65

¹² Douglas Crimp, “Getting The Warhol We Deserve”, en *Social Text* 59 (1999): 49-66, <https://www.jstor.org/stable/466696>

¹³Elisabeth Lebovici, “Exposiciones do outro lado do armario...”: 65

2.- EL CONTEXTO ESPAÑOL

2.1.- El contexto artístico en España a partir de los años ochenta

Los cambios en las políticas culturales en España comenzarán a darse a partir de principios de los años ochenta. Para David Pérez vienen marcados por dos factores, el crecimiento económico generalizado en los años ochenta, que propició una inflación engañosa en el mercado artístico, y, por otro lado, los cambios en la situación política estatal; en 1982 el Partido Socialista ganará las elecciones, siendo una de las premisas de su campaña aumentar la inversión pública en cultura¹⁴. Esto se debe, entre otros motivos, al afán de presentar España como un país modernizado a los ojos del extranjero. A finales de los años y ochenta y durante la década de los noventa se abrirán multitud de centros de arte en toda España, como el MNCARS (1986), el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona (1988), el Koldo Mitxelena de Donosti (1993), el Guggenheim de Bilbao (1997), etc.

Es un momento en el que se va a valorar la pintura por encima de otras disciplinas, primando la “juventud, novedad y éxito”¹⁵, es decir, el arte explosivo, llamativo e individualista, fomentado por unas instituciones políticas poco experimentadas que se sumaban a una incapacidad general de ser críticos con el régimen franquista. La crítica especializada se va a centrará en la pintura durante los años ochenta, dejando fuera a la pintura de contenido más político, normalmente figurativa, y disciplinas más experimentales hasta la década siguiente¹⁶. Juan Vicente Aliaga subraya que el mundo editorial también daba la espalda en esta década a temas como los estudios de género o el postcolonialismo y la multiculturalidad, que en el extranjero ya comenzaban a ser tratados con mayor asiduidad¹⁷.

¹⁴ La inversión en cultura entre 1983 y 1986 será un 68,23% superior. David Pérez, “Desde la resaca (Contradicciones en el modelo de desarrollo de nuestro arte más reciente)”

en Picazo, Glòria (ed.), *Impasse. Arte, Poder y sociedad en el Estado Español*, (Centre d'Art La Panera de Lleida: 1998): 155-156. En Ánxela Caramés, *Las prácticas curatoriales feministas...:* 136

¹⁵ David Pérez, “Desde la resaca...” en Ánxela Caramés, *Las prácticas curatoriales feministas...:* 140

¹⁶ Patricia Mayayo, “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo” en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, ed. por Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga y Carlos Ordás (Madrid: This Side Up, 2013): 25

¹⁷ Juan Vicente Aliaga en Ánxela Caramés, “Las prácticas curatoriales feministas...”: 150-151

Será a partir de los años noventa cuando comisarios y teóricos como Mar Villaespesa, Juan Vicente Aliaga, Margarita Aizpuru, Isabel Tejeda o José Miguel G. Cortés introduzcan los discursos de alteridad y las políticas de identidad que se estaba dejando de lado, además de que crecerán los proyectos de autogestión durante esta época, así como otros medios como la performance o el videoarte. Tras á caída del modelo neoexpresionista de los ochenta, la inspiración de la generación de los 90 estará en las vanguardias conceptuales y el activismo antifranquista, desarrollándose también el uso desde la historiografía catalana de las prácticas conceptuales para construir una determinada nueva imagen del arte en Cataluña¹⁸, donde el arte experimental tenía ya un mayor recorrido histórico¹⁹.

2.2- Exposiciones de arte femenino, feminista y LGBTIQ en España

Para Caramés, el arte feminista en España irá una década por delante a los estudios teóricos al respecto, con ejemplos como Esther Ferrer o Eulàlia Grau ya en los años sesenta, pero no será hasta los años ochenta cuando se publiquen los primeros estudios en España sobre las mujeres en las artes plásticas²⁰, destacando la tesis de Estrella de Diego *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más* (1987). A partir de finales de los ochenta y durante los años noventa de desarrollarán exponencialmente los cursos sobre arte y mujeres.

Al igual que en el caso del arte femenino o feminista, las primeras muestras de institucionalización del arte de contenido LGBTIQ las encontramos a partir de los años

¹⁸ Jesús Carrillo, «Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los años 60 y 70», en *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, (Madrid, MNCARS: 2011): 51, en Patricia Mayayo “Imaginando nuevas genealogías...”: 25

¹⁹ El Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) dará cabida al feminismo al buscar puntos de confluencia entre el feminismo, activismo y cultura visual mediante encuentros y seminarios, pero destacará principalmente su proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* a partir de 2003 por tener una mayor perspectiva feminista a la hora de analizar la producción artística y política de la España contemporánea. Patricia Mayayo, “Imaginando nuevas genealogías...”: 30

²⁰ El primer ejemplo destacable es, para Estrella de Diego, *Las mujeres “pintoras” en España*, de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, en 1984, en una publicación de la Universidad Autónoma de Madrid en el marco de las *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer. La imagen de la mujer en el arte español* organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de esta Universidad. En sus actas, Manuela Mena hará referencia a la escasez de bibliografía en esta cuestión. Caramés, “Las prácticas curatoriales feministas...”: 216-217

noventa; esto se debe al retorno de algunos académicos formados en el extranjero, la eclosión de los estudios *queer*²¹ en Estados Unidos desde finales de los ochenta y el aumento de la influencia internacional, activándose tanto la producción teórica como la acción social, en un primer momento antisida, con colectivos como ACT UP Barcelona (1991), LSD (1993-1998)²² o La Radical Gai (1994). Estos colectivos introducirán el término *queer* y lo difundirán a través de sendas publicaciones, *Non grata* y *De un plumazo*. En este contexto, el sida supondrá un objeto de reflexión artístico que se explorará con asiduidad a lo largo de la década, destacando a Pepe Espalú, que fallecerá a causa de esta enfermedad, como principal figura de esta corriente.

La primera exposición colectiva que incluye arte femenino (artes plásticas, música y literatura en este caso) se puede considerar *La mujer actual en la cultura*, celebrada en Toledo en 1975 con motivo del 8 de marzo y comisariada por Isabel Cajide; posteriormente, encontramos la muestra *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, comisariada por Luis Caruncho. También se van consolidando, a finales de los ochenta, las muestras periódicas vinculadas a una comunidades autónomas o municipios concretos, como la I Muestra de Mujeres Artistas de Castilla-La Mancha (1990) o los Premios Arte de Mujeres desde 2003 en Andalucía. Para Ánxela Caramés²³, estas “exposiciones de mujeres” responden fundamentalmente a cubrir una cuota de representación femenina, tratando de encajar dentro de lo políticamente correcto. Algunas excepciones a esta norma son las exposiciones organizadas por el colectivo feminista *Cal la dona* desde 1994 o la

²¹ El activismo *queer* aparece a finales de los ochenta entre las comunidades lesbianas de chicanas en California y lesbianas negras, que decidirán abanderarse de su propia identidad para dejar de ser representadas de forma pasiva por el activismo gay blanco de clase media; ellas, excluidas por pobres, negras, extranjeras, lesbianas o seropositivas se apropiarán del término *queer* como “reivindicación de su ser desviado”. Gracia Trujillo Barbadillo, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” en *El eje del mal es heterosexual* (Traficantes de Sueños, 2005): 29

²² Es particularmente llamativo el caso de LSD por ser un colectivo que con la principal intención de desmarcarse del activismo político LGBT imperante, que reclamaba la inclusión, ellas buscarían reclamar su lugar desde la diferencia. Para ello recurrirán a la cartelería, el fanzine y la fotografía como herramientas, resultando en obras muy rompedoras al principio pero que serán de las primeras de su temática en ser aceptadas por el circuito artístico institucional. Véase Marcelo Expósito, “Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y práctica colectiva en España. Capítulo: LSD (2005)”, Youtube, consultado el 18 de mayo de 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=pqieD5sRnJU>

²³ Caramés, “Las prácticas curatoriales feministas...”: 231-232

exposición *Voilà la femme* cada 8 de marzo desde 1992 en el Ateneo Santa Cecilia de Marín, que tendrán, o desarrollarán con el tiempo, una concienciación feminista más acusada.

Como se ha comentado en la introducción, el comienzo de las exposiciones de arte feminista en España tiene un punto de partida ampliamente reconocido con la exposición *100%*, comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y el Palacio Episcopal en Málaga en 1993²⁴. Esta exposición reunió en ella únicamente a artistas andaluzas, publicando además un catálogo de gran interés que supuso la publicación de textos feministas hasta la fecha inéditos en España, bajo el título *Aracnologías*. La co-comisaria de la exposición, Luisa López Moreno, en la línea de las *Women Art Revolution* o las *Guerrilla Girls*²⁵ denuncia cómo, de las iniciativas artísticas realizadas en Andalucía a principios de los años 80, todas tuvieron una presencia femenina muy baja, llegando incluso a no tener ninguna participante mujer²⁶.

Posteriormente, se podrá destacar la exposición comisariada en 1995 por Isabel Tejada *Territorios Indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche; a partir de esta época, mediados de los años noventa, se plantean también numerosas exposiciones retrospectivas sobre algunas de las más famosas mujeres artistas del panorama internacional, como las de Ana Mendieta en el CGAC a cargo de Gloria Moure (1996), o las de Louise Bourgeois (MNCARS, 1999) y Martha Rosler (MACBA, 1999).

²⁴ El nombre de la exposición hace referencia a la cuota del 25% de representación femenina aprobada por el PSOE a finales de los años 80; 100% referencia esta necesidad de establecer un porcentaje exacto de representación desde la esfera política, valorando únicamente lo cuantitativo y no el interés cultural de los proyectos. Mar Villaespesa, *100%* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1993): 17 <http://www.juntadeandalucia.es/iam/catalogo/doc/iam/1993/14101158.pdf>.

²⁵ Ambos son colectivos que pusieron un especial énfasis en la estadística, necesaria para evidenciar los problemas de desigualdad existentes al inicio de las reivindicaciones alrededor de la mujer en el arte. El conocido colectivo anónimo Guerrilla Girls, que comenzó su andadura artística alrededor de 1985 en Nueva York con la pegada de carteles que evidenciaban las desigualdades en el mundo del arte contemporáneo, ha basado su carrera artística en convertir los datos que evidencian esta inequidad en obras de arte. En David López “Guerrilla Girls: El activismo como praxis artística” *Asparkia*, 27, (2015): 201-204. Recuperado de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1867>

²⁶ Luisa López Moreno, Presentación a *100%*, (Sevilla: Junta de Andalucía, 1993): 14-15.

En este contexto de los años noventa, luego de unos primeros años en los que sientan un precedente las exposiciones centradas en el cuestionamiento de la masculinidad como la dedicada a *Pierre y Gilles* (José M. Cortés, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), se van a organizar las exposiciones que generarán un punto de no retorno en cuanto a la difusión de lo *queer* en el mundo artístico español, como *El rostro velado: Travestismo e identidad en el arte* (José Miguel G. Cortés, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997), la cual se puede considerar como la primera en abordar el tema del travestismo²⁷, y *Transgénic@s: representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad, y los géneros en el arte español contemporáneo* (Koldo Mitxelena Kulturunea, 1998).

Sobre *Transgénic@s*, su principal referente fue la exposición *In a different light. Visual culture, sexual identity, queer practice* (University of California, Berkeley, 1995), centrándose esta última en todo el siglo XX estadounidense y en la homosexualidad, y la del centro Koldo Mitxelena en la ruptura con los binarismos relacionados con el género y la sexualidad²⁸. La selección de obras y el catálogo estuvieron a cargo de Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, y entre los veinte artistas seleccionados destacarán por ser especialmente explícitos o subversivos Alex Francés, Cabello/Carceller, Jesús Martínez Oliva o el colectivo LSD²⁹. La participación de este último es especialmente interesante, pues supuso su institucionalización tras haber ya realizado las muestras *Es-cultura lesbiana* y *Menstruosidades*.

En esta línea curatorial se enmarcará, entre 2001 y 2002, *Trans Sexual Express: A classic for the third millenium*, a cargo de Rosa Martínez y Xabier Arakistain, La

²⁷ Cabe destacar que en esta exposición solo se incluyó un artista español, Juan Hidalgo, lo que se puede explicar por la gran influencia que el mundo anglosajón tuvo en los primeros años de difusión de las teorías *queer* en España. José Miguel G. Cortés y Xosé M. Buxán Bran, “Identidades esvaradías ou a transgresión nos límites nos xéneros”, en *Radicais libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular* (Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 2005): 260

²⁸ Montiel Rozas, “¿Se puede hablar de un arte *queer* español? En *Boletín de arte*, no.4 (2015) <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5327763> : 109

²⁹ Frantxis López Landatxe reconoció, en un artículo publicado con motivo de la inauguración de la muestra, que la exposición podía “(...) ser rechazada por parte de una parte de la sociedad”. En Maribel Marín, “El Koldo Mitxelena indaga en la identidad sexual con una de sus exposiciones más provocadoras”, *El País*, 3 de diciembre de 1998. Obtenido de https://elpais.com/diario/1998/12/03/paisvasco/912717627_850215.html

exposición se inauguró en el Centro d'Art Santa Mónica para posteriormente exhibirse en Bilbao y A Coruña, aportando a una selección de artistas internacionales que trabajaban alrededor de las sexualidades no normativas otros nuevos vinculados a las comunidades autónomas en las que se presentaba.

En el año 2000, las artistas Cabello/Carceller van a comisariar *Zona F. Una exploración por los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo*, en el EACC de Castellón, que destaca por abordar la influencia del movimiento feminista en el arte contemporáneo incluyendo la perspectiva *queer*.

A partir de la segunda mitad de la década de los 2000, presumiblemente por un aumento de la concienciación social y la entrada en vigor de la ley de violencia de género³⁰, la violencia machista va a ser un tema más habitual dentro de las exposiciones feministas, como el ciclo de vídeo centrado en la violencia de género *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (muestra itinerante, 2005) o también *In-Out House. Circuitos de género en la era tecnológica* en el 2012 por Mau Monleón, coorganizada por la Plataforma de Arte Contra la Violencia de Género, que va a ser expuesta por primera vez en Valencia pero que llegará a la Sala X de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra el 8 de marzo del año siguiente.

En esta época comienzan también las exposiciones ciberfeministas, que combinarán el feminismo con la expresión a través de internet, en donde destaca la implicación de Remedios Zafra, como la muestra *Habitar en (punto) net* (Espai F de Barcelona, 2003).

Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades, comisariada por Guillermo Cano, Rían Lozano y Johanna Moreno en 2005³¹ la Nau (Valencia), se centrará en la identidad, destacando por incluir tanto artistas valencianos con un

³⁰ España, Jefatura del Estado, “Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género”. *BOE* núm. 313, de 29 de diciembre de 2004 <https://www.boe.es/buscar/pdf/2004/BOE-A-2004-21760-consolidado.pdf>

³¹ La aprobación del matrimonio homosexual, que se dio lugar en la misma legislatura que la ley contra la violencia de género (ver nota 20) siendo presidente José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE), generó un gran debate social en la España de la época. España, Jefatura del Estado, “Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio”. *BOE* núm. 157, de 2 de julio de 2005 <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2005-11364>

enfoque *queer* como artistas latinoamericanos que trabajan desde un punto de vista poscolonial como el chicano-mexicano Guillermo Gómez-Peña. Será especialmente relevante su catálogo, concebido como una publicación teórica alrededor del género.

En relación con el sida, podemos destacar *El arte látex: reflexión, imagen y sida*, (Valencia, 2006) comisariada por Sofía Barrón y Judith Navarro. Un año después, Xabier Arakistain se encargó de comisariar *Kiss Kiss bang bang* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007), exposición de corte historicista que se encargó de trazar una línea temporal a través de las prácticas artísticas feministas desde los años setenta.

En 2009 se forma MAV, Mujeres en las Artes Visuales, que ha “introducido en la agenda del sistema del arte en nuestro país la cuestión de la discriminación sexista y la necesidad de paridad desde las políticas artísticas (...)”³². Es destacable la publicación del ICOM en 2010 de la *Carta de la diversidad cultural* durante la 25ª asamblea general de Shanghái, aprobándose en 2013 la resolución para la inclusión de la perspectiva de género e inclusión en los museos³³.

Ya en la década de 2010, podemos destacar la exhaustiva *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)* por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga (MUSAC, 2013), o *100 años en femenino* (Isabel Tejada, Centro Conde Duque de Madrid, 2011), además de la creación de *Patrimonio en femenino* (2011). Posteriormente, la muestra organizada por el Museo del Prado *Las invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* en 2020. Destaca, durante la década de 2010, la revisión y exposición de la obra de artistas mujeres olvidadas en la historia, como Lluïsa Vidal en el MNAC (2016).

³² En los informes que esta organización realiza sobre la participación femenina en el arte, se ofrecen datos como la aún escasa participación femenina en la feria ARCO, que, aunque oscila, ha pasado del 4% de participación en su primera edición de 1982 a el 6,1% en ARCO 2019. Rocío de la Villa, “Las mujeres en el sistema del arte en la España del siglo XXI”, en *Las mujeres y el universo de las artes*, ed. por Concha Lomba Serrano et. al. (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2020): 203-207 <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/38/10villa.pdf>

³³ Rocío de la Villa, “Las mujeres en el sistema del arte...”: 211

3.- EL CONTEXTO EN GALICIA

En los años 90, Galicia vivirá un importante proceso de creación y consolidación del sector del arte contemporáneo. Por un lado, los artistas se organizan y van a realizar exposiciones colectivas como las del grupo *Atlántica* (1980-83), mientras que se fundan galerías y aumenta el coleccionismo. Influirá también la aprobación en 1981 de su Estatuto de Autonomía y la creación de la Xunta de Galicia, y en consecuencia la creación en 1983 el Consello de Cultura Galega. Un cambio trascendental se producirá con la inauguración del CGAC en 1993, mientras que el arte vivía un proceso de profesionalización en Galicia, apoyado por nuevas instituciones y convocatorias como la Bienal de Pontevedra, la Fotobienal de Vigo o la Mostra Unión Fenosa, entre otras, todas de especial relevancia durante la década de los noventa. A pesar de esto, mientras que un sector consigue profesionalizarse, la gran mayoría de los creadores van a continuar bajo situaciones de precariedad laboral. También destacan proyectos de arte pública de vocación internacional como los puestos en marcha en el Parque Torre de Hércules de A Coruña (1992), en la Illa das Esculturas de Pontevedra (1998) o el Parque de Bonaval de Santiago de Compostela (1994). Con la fundación del CGAC y la eclosión de políticas culturales a gran escala, como el Xacobeo 93, se van a fundar también estudios universitarios como los grados en Bellas Artes (UVigo, 1990)³⁴ o Historia del Arte (USC, 1993).

3.1 Breve línea temporal del movimiento feminista en Galicia

En la Galicia posterior a 1975, destaca la creación en 1976 de la Asociación Galega da Muller (AGM), conformándose así la primera asociación feminista de lucha directa independiente, radical y reformista, que va a organizar la primera manifestación en conmemoración del Día de la Mujer Trabajadora, con el apoyo del PGC, CCOO y el STEG. En 1977 nacerá también Feministas Independentes Galegas (FIGA), con el

³⁴ Para Rafael Lens y Verónica Santos, la implantación de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra es “fundamental” para el arte gallego contemporáneo, pues supuso, en un primer momento, el desplazamiento a Galicia de artistas provenientes de otros lugares y diversas tendencias artísticas que se incorporarán como docentes. Rafael Lens y Verónica Santos, “Rexistros abertos. Materias, contextos e narrativas na arte galega actual”, *Rexistros abertos. Materias, contextos e narrativas na arte galega actual* (Lugo: Museo Provincial de Lugo, 2009): 9

ánimo de desvincularse de AGM y no depender así de la Coordinadora Estatal de Organizacions Feministas. Llegados los años ochenta, las reivindicaciones se centrarán en la legalización del aborto y en la implantación de una Ley del divorcio justa. El enfrentamiento entre las partidarias del feminismo independiente y las de la doble militancia en las II Jornadas Estatales de la Mujer en Granada, en 1979, será el causante de que esta misma escisión se produzca posteriormente en el activismo feminista gallego. Poco después, en 1982, nacerá la revista *A Saia*, la primera publicación feminista gallega, de la mano del Colectivo Feminista Independente Galego, y posteriormente *Andaina* (1983-1991) y *Festa da palabra silenciada* (1983-2013). En 1984 se formará Mulheres Nacionalistas Galegas, que en 1987 presentará una proposición no de ley sobre el aborto.

Ya en la década de los noventa, se constituirá la Comisión para a Igualdade dos Dereitos das Mulleres.

En 2017 se formará Galegas 8-M en Santiago de Compostela a raíz de unas jornadas feministas acogidas en el CSOA Escarnio e Maldizer, que será las encargadas de organizar la manifestación feminista del día de la mujer trabajadora de 2018, inspiradas por el llamamiento a la huelga de mujeres del feminismo argentino, que tuvo ya una gran aceptación en el año 2017 y tendría especial aceptación entre las estudiantes de toda Galicia³⁵.

3.2.- Breve línea temporal del movimiento LGBTIQ en Galicia

La primera referencia sobre la constitución de un colectivo homosexual gallego la encontramos en la revista viguesa *El Pope*, en el año 1977, donde se habla del Fronte de Liberación Homosexual Galega (FLHG, fundando en 1976), coordinada a nivel estatal por la Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual do Estado Español (COFLHEE), relacionada con todo el movimiento de frentes de liberación homosexual del que sería principal precedente el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC,

³⁵ En su organización destacan las asociaciones Plataforma Feminista Galega y la Marcha Mundial das Mulheres. La reactivación del feminismo tuvo su punto de partida años antes, con el intento de reforma de la Ley del aborto en 2014 por parte del entonces ministro de justicia Alberto Ruiz-Gallardón. Miriam Couceiro, *A Galicia feminista. Tebras e alboradas* (Vigo: Galaxia, 2021): 97

1975). El 25 de junio de 1978, recién instaurado como Día Internacional de la Liberación Homosexual, envían su primer manifiesto al diario El Pueblo Gallego, en el que recogen sus principales peticiones políticas³⁶.

Otro colectivo fundamental, formado poco después, es la Coordinadora de Colectivos Gai de Galiza (CCGG), existente a través de agrupaciones en A Coruña, Santiago de Compostela y Vigo desde 1980. Va a publicar hasta cuatro números de *O Aturuxo* y serán responsables de organizar eventos culturales, ganando peso en este colectivo la visibilización de las lesbianas y su doble opresión como lesbianas y mujeres.

La primera manifestación del orgullo gay gallego tendría lugar en Vigo en 1981, a la que se unieron unas quinientas personas. Aun así, tanto el FLHG como el CCGG desaparecieron pocos años después de su fundación, principalmente por desencanto con la lucha, los intentos de liderazgo y actitudes machistas de los hombres militantes, por la disgregación de sus integrantes cara otras organizaciones políticas o para centrarse en el feminismo y la derogación de la LPRS. La luchalésbica continuará, tras la disolución del CCGG en 1982, principalmente aglutinada con el movimiento feminista.

La situación de las personas abiertamente trans (fundamentalmente mujeres en este momento) era diferente, pues en los primeros colectivos y manifestaciones tuvieron que hacer frente a menudo al rechazo de los colectivos homosexuales. Las realidades trans se empiezan a separar de la homosexualidad³⁷, pero continúan siendo patologizadas,

³⁶ Algunas de sus primeros objetivos políticos eran la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, la despatologización de la homosexualidad, la no discriminación de las personas sometidas a un cambio de sexo, además de compartir otras reivindicaciones con los movimientos de izquierda o el feminismo, como el derecho al aborto. Daniela Ferrández Pérez, *A defunción dos sexos. Disidentes sexuais na Galiza contemporánea* (Vigo: Xerais, 2022): 108-111

³⁷ Es interesante notar como Oscar Guasch diferencia en España las etapas “pregay” (1970-82) y “gay” (1982-2005) diferenciadas por la vigencia en la primera de las leyes que penalizan la homosexualidad y la asociación de transexualidad y homosexualidad, mientras que, en una segunda etapa, con la introducción del término anglosajón *gay*, se diferencia entre ambas realidades. En este momento se considera un error estratégico la visibilidad de las personas trans en la conquista de la aprobación social, por lo que son conscientemente apartadas de la primera línea de las movilizaciones y negociaciones políticas, además de que en este momento una parte de los militantes de estos movimientos sentía una clara animadversión con respecto a travestis y transexuales. En Daniela Ferrández, “A defunción dos sexos...”: 142-144

pudiendo ser detenidas por escándalo público hasta 1988, y no concediéndose cambios de sexo a nivel legal hasta 1987.

A finales de los ochenta aparecen otros colectivos en Galicia, como el Colectivo Gai de Compostela (que publicará a partir de 1996 la hoja mensual Voces de Queempostela), el Colectivo de Lesbianas Independientes Nosotras tal como Somos (reorganizado como BOGA en 1998), o el coruñés Milhomes. Los esfuerzos se centrarán en este momento en la concienciación y difusión de información sobre la pandemia del VIH, además de la denuncia de situaciones discriminatorias. A partir de 1994, se intensificarán por parte de varios colectivos gallegos las campañas para regularizar la situación de parejas y familias LGBTIQ, como la ejercida para presentar enmiendas a la Lei Galega da familia e a infancia de 1997. Este proceso reivindicativo hizo apoyar la Ley del matrimonio homosexual a pesar de chocar con la concepción antipatriarcal de la sociedad de algunas activistas lésbicas, pero conscientes del avance que suponía y los derechos que conllevaba.

Con la entrada del siglo XXI se abre camino el activismo queer, que no buscará tanto la aceptación por parte de la sociedad normativa sino la recuperación de la radicalidad de los colectivos de los años setenta y la transformación de la sociedad y el sistema. En este aspecto se puede destacar al colectivo nacido en A Coruña en 2004 como Maribolheras Precárias, cuya actividad decae a partir de 2010, además de otros en funcionamiento, como el Colectivo Agroqueer, Avante LGBT, Arelas o Nós Mesmas.

3.3.- Las exposiciones de arte femenino, feminista y LGBTIQ en Galicia

Posteriormente a que el CGAC se inaugure en 1993 con una exposición individual sobre Maruja Mallo³⁸, será en 1995 cuando se organice la primera muestra colectiva significativa de arte realizado por mujeres en Galicia en el siglo XX, titulada *A arte inexistente. As artistas galegas do século XX* (Rosario Sarmiento, Auditorio de Galicia, 1995), en un momento en el que las principales artistas gallegas reconocidas eran Julia

³⁸ La exposición se inaugura con Antón Pulido como primer director del CGAC, y fue comisariada por Pilar Corredoira.

Minguillón, Maruja Mallo, Menchu Lamas y Elena Colmeiro³⁹, exposición que analizaremos más adelante. Al año siguiente se realizará una exposición individual sobre la obra de Ana Mendieta en el CGAC (Gloria Moure, 1996). Destaca la realización anterior de las Bienais das Artistas Galegas entre 1987 y 1997 por el grupo feminista Alecrín, y los avances en este sentido durante los años noventa, cuando la exposición dedicada a la primera promoción de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, *30 Anos no 2000* (Miguel Fernández-Cid, 1994) dedicará un 60% a producción femenina. La siguiente muestra de Fernández-Cid, *Novos Camiñantes* (Xacobeo, 1999), también tendrá una proporción semejante de hombres y mujeres. Esto tendría sentido como patrón habitual si tenemos en cuenta que el número de mujeres estudiantes de Bellas Artes en la facultad de Pontevedra siempre ha sido superior al de hombres, llegando a ser de alrededor del 70% entre los cursos 2002/2003 y 2012/2013⁴⁰.

Durante los años 90 se comenzarán a celebrar también otras muestras, habitualmente relacionadas con el Día de la Mujer, como la exposición periódica *Voilá la femme* en el Ateneo Santa Cecilia de Marín desde 1992, la comisariada por María Xosé Queizán *As novísimas pintoras galegas* (Casa das Artes de Vigo, 1995), o en espacios privados, como la Galería Sargadelos (*A voz em grito*, Santiago de Compostela, 1998) o la Galería Artefacto (*Ás doce, Cenicienta. Exposición de Artistas Galegas*, Vigo, 1998). Con todo, como ya se trató al considerar *100%* la primera muestra de arte feminista, una exposición dedicada a arte realizado por mujeres no tiene por qué considerarse automáticamente feminista. Debido a esto, a finales de los noventa el número de exposiciones de arte femenino decae considerablemente por varios motivos, como el rechazo a crear una categoría a parte, el “arte de mujeres”, o a incluir en las muestras obras de baja calidad únicamente en base al género de su creadora.

³⁹ María Luísa Sobrino Manzanares, Introducción a *Arte + mulleres. Creadoras Galegas* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2015): 11

⁴⁰ María Luisa Sobrino Manzanares, *Arte + mulleres. Creadoras Galegas* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2015): 21 <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=3652>

Con la entrada de los años noventa, en España va a aumentar el activismo alrededor de la pandemia del sida, enfermedad asociada en estos años a la homosexualidad. Así, en 1994 se organizará en el Pazo de Fonseca de Santiago de Compostela *Sida. Pronunciamento y acción*, comisariada por Juan de Nieves. Se trata de una muestra pionera en esta temática en el Estado español, en la que participaron artistas de referencia como Jesús Martínez Oliva, Javier Codesal, Pepe Miralles, Pepe Espalú o Alejandra Orejas⁴¹.

A partir de la entrada en el siglo XXI las exposiciones alrededor del género serán más habituales. Podemos destacar la exposición itinerante *Flying carpet*, (2003) coordinada en España por Yolanda Herranz y Anne Heyvaert que incluía a 165 mujeres y fue presentada en Galicia en el Centro Gonzalo Torrente Ballester, el Centro Caixanova de Vigo y el Pazo da Cultura de Pontevedra. También es relevante la labor realizada desde la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, como las exposiciones a través de la Sala Manuel Moldes⁴². Posteriormente destaca la exposición *Marxes e mapas. A creación de xénero en Galicia* (Xosé M. Lens y Chus Martínez, Auditorio de Galicia, 2008),

Merece una mención especial el proyecto multidisciplinar, centrado en la *performance Mulleres en Acción: Violencia Zero*, presentado por Paula Cabaleiro con el objetivo de concienciar sobre la violencia de género; se celebra desde 2015, acompañándose el 2016 de una exposición itinerante. En 2016 Rosario Sarmiento comisaría *Mulleres do silencio* (MARCO, 2016), que supondrá una revisión de *A arte inexistente*, poniendo el foco en las oportunidades de formación reglada de las artistas, que comenzarán en Galicia a partir de los años 90; más recientemente, se realiza *Alén dos xéneros* (Anxela Caramés, MARCO y Auditorio de Galicia, 2017).

En el año 2019, la plataforma Mujeres Mirando Mujeres va a comisariar en el Pazo de San Marcos de Lugo la exposición colectiva *El poder de la presencia. Eliminando los límites autoimpuestos II* (2019), dentro del programa *Eu...Ti...Elas...Nosoutras*,

⁴¹ Juan de Nieves et al., *Sida. Pronunciamento e acción* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994).

⁴² Conocida entre 2006 y 2017 como *Sala X* de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Podemos destacar la exposición comisariada por Xosé M. Buxán Bran *Ex Profeso I* (2009), dedicada a artistas y docentes mujeres.

Nosoutrxs en Rede (2018) de la Rede Museística de Lugo, un programa interdisciplinar alrededor del género y el arte. Ya en febrero de 2020 se inaugura en la Casa del Cabildo de Santiago de Compostela la exposición *Des_facendo o xénero (a través da arte)*, comisariada por Begoña Álvarez, que se define como “feminista y *queer*” con el principal objetivo de “apelar a que se abracen las diversidades”⁴³, que parte de la premisa de que el género es un constructo social.

En 2020 se organizará también *Wonder women* (Santiago Olmo, 2020), en el CGAC, centrada en las obras de artistas mujeres que forman parte de la colección del centro.

La ya mencionada exposición periódica *Voilà la femme*, comisariada por Yolanda Herranz y Celeste Garrido, celebra este año 2022 su 25ª edición en el Museo de Pontevedra⁴⁴ con una selección de artistas que han participado en anteriores muestras, como son Menchu Lamas, Colectivo LAG o Reme Remedios.

En cuanto a la participación femenina y la organización de exposiciones colectivas, los datos muestran que, aunque se llevaron a cabo multitud de exposiciones de pequeño tamaño, especialmente a partir de finales de la década de los 2000, pocas realmente tuvieron cabida en los principales museos de arte contemporáneo gallegos. Así, según los porcentajes publicados en *Muller + Arte*⁴⁵, en el CGAC hasta 2013 había un 17,5% de participación femenina en exposiciones colectivas, y un 23,8% de exposiciones individuales de mujeres artistas. En el MARCO, el porcentaje de mujeres en exposiciones colectivas era, en el mismo año, del 25,9%, y en individuales, del 29%. Por último, en el MAC, con datos disponibles solo entre 2005 y 2012, la primera cifra fue del 24,5%, y en el segundo caso, del 19,1%.

⁴³ Mujeres en las Artes Visuales, “Exposiciones/Monica Mura participa en Des-facendo o xénero (a través da arte)”, MAV, Mujeres en las Artes Visuales, 9 de marzo de 2020 <https://mav.org.es/exposiciones-monica-mura-participa-en-des-facendo-o-xenero-a-traves-da-arte/>

⁴⁴. “*Voilà la femme* celebrará su 25 aniversario con visitas guiadas y una performance en vivo”, *PontevedraViva*, 1 de junio de 2022, <https://www.pontevedraviva.com/cultura/85756/voila-la-femme-celebrara-25-aniversario-visitas-guiadas-performance-museo/?lang=es>

⁴⁵ Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello da Cultura Galega, “Arte + mulleres...”: 54-55

4. CASOS DE ESTUDIO

4.1. A arte inexistente. As artistas galegas do século XX.

Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. Septiembre/noviembre 1995.

A arte inexistente, comisariada por Rosario Sarmiento en 1995, puede ser considerada la primera gran exposición colectiva que va a tomar un punto de vista reivindicativo en Galicia. La muestra reunió obras de algunas de las artistas gallegas más destacadas del siglo XX, creando un recorrido que va desde la primera década del siglo con la obra de Elvira Santiso (*La clase de bordado*, 1907) o M^a del Carmen Corredoyra (*Monaguillos en el coro*, 1910) a obras realizadas el mismo año de la exposición, como *Diálogos con un hijo ausente* (1995), de Mar Caldas. Además, en la exposición se incluyen fotografías, documentación y artículos periodísticos desde 1888 hasta 1983 relacionados con la historia del arte femenino en Galicia.

Su comisaria, Rosario Sarmiento, señala que no era su intención llevar a cabo una muestra con un punto de vista feminista, si no preguntarse qué había pasado con las mujeres artistas en Galicia y cuál había sido la evolución del arte femenino desde un punto de vista histórico, tomando como principal referente *Why Have There Been No Great Women Artists?*, de Linda Nochlin⁴⁶. El catálogo de la exposición incluye también tres textos originales que demuestran la voluntad de no hacer sólo una exposición de mujeres, sino analizar la situación de estas dentro del arte. *El regreso de la mujer artista como el regreso de la mujer araña*, de Estrella de Diego, es un ensayo sobre los obstáculos encontrados por las mujeres artistas y los retos de la historiografía del arte feminista; María Luisa Sobrino Manzanares hace un recorrido a través de las artistas más destacadas internacionalmente del siglo XX en *Desde lo particular: prácticas artísticas femeninas*, mientras que Rosario Sarmiento en *Del arte inexistente a las imágenes de mujer* se centra en la situación y evolución de las artistas gallegas desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad de los noventa a través de las mujeres incluidas en la muestra. Este último texto es acompañado por una gráfica que tiene en cuenta el número de participantes masculinos y femeninos en algunas de las principales

⁴⁶ Rosario Sarmiento, comunicación personal el 14 de junio de 2022.

muestras colectivas de artistas gallegos de 1912 a 1995, demostrando que ninguna llega a la paridad en cuanto al género de participantes⁴⁷. Sobre las cuotas de género, Sarmiento reconoce que en el pasado pensaba que no eran necesarias, pero ahora considera “necesario apoyar a las mujeres para que tengan espacios de protagonismo”⁴⁸, y encuentra la fijación de unos estándares de participación femenina una buena estrategia para lograrlo.

La exposición incluyó la obra de 18 mujeres, incluyendo nombres tan reconocidos como Maruja Mallo o Menchu Lamas, además de artistas con una corta trayectoria en el momento de la muestra, como es el caso de María Ruido, incluyendo muchos otros nombres en el texto principal del catálogo. Sarmiento agrupó la selección en tres periodos históricos, que tituló *1900/1939: Del género a la vanguardia, 1940/1980: De la posguerra a la conexión con las nuevas tendencias y lenguajes desde la diáspora y 1980/1995: Nuevos territorios y léxicos para unas nuevas imágenes de mujer*. El criterio de selección buscaba incluir, principalmente, lo más representativo y reconocido de cada momento histórico.

Es por ello por lo que, entre las seleccionadas, estarán obras como *La escuela de Doloriñas* (1941) [Fig.1], de Julia Minguillón, por la que obtuvo la I Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, exponiéndose posteriormente en la Bienal de Venecia de 1942⁴⁹. También participaron en la Bienal de Venecia Maruja Mallo y M^a Victoria de la Fuente, ambas presentes en la exposición, en 1936 con *El*

⁴⁷ Sarmiento denuncia aquí una infrarrepresentación que, según Cristina Nualart, los museos pueden solventar aplicando, entre otras medidas, mecanismos como las cuotas de género (un porcentaje de participación para ser considerado paritario de entre el 40% y el 60% para cada una de las partes) o la discriminación positiva, estrategia temporal que puede favorecer las cuotas de participación del grupo discriminado hasta llegar a un 100% sobre los grupos ya asentados. La otra vía, para Nualart, es la “acción de reescritura, por la cual los museos desobedecen a su sumisión al canon historiográfico y proponen nuevas y plurales historias del arte, más inclusivas (...)”. Cristina Nualart, “Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo”, *Anales de Historia del Arte*, 28, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61624> : 433

⁴⁸ Por el contrario, Sarmiento afirma encontrar las exposiciones de mujeres (que reúnen obra femenina sin ningún otro criterio) una fórmula del pasado, defendiendo la revisión y reelaboración de la historia con unos criterios diferentes.

⁴⁹ Minguillón será la única mujer en la historia en obtener la I Medalla de la Exposición Nacional, celebradas anualmente entre 1856 y 1968. Rosario Sarmiento, *A arte inexistente. As artistas galegas do século XX* (Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 1995): 42

espantapájaros y en 1962 con una obra titulada *Pintura*, respectivamente. También participarán artistas como Berta Cáccamo con *La casa sin sombra* y *Sin título*, ambas de 1995, Pamen Pereira (*Música del vacío*, 1994) [Fig.2] o María de Felipe (*Patchwork*, 1993).

Posteriormente en *Mulleres do silencio* (MARCO, de octubre de 2016 a abril de 2017)⁵⁰, Sarmiento elaboró una revisión de *A arte inexistente* en la que tomó como referente la posibilidad de acceso a una formación académica artística en Galicia, siendo el principal la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra en 1990. Esta posibilidad supuso un cambio para las artistas, pasando de ser pocas las que podían formarse como artistas (algunas de ellas lo hacían fuera de Galicia o en el exilio) a que puedan hacerlo en Galicia. Esta exposición buscaba profundizar más en los contextos históricos y en la obra de las artistas participantes. Se estructuró en cuatro ámbitos, separados por periodo histórico: la Guerra Civil y la escasa presencia de la mujer en las vanguardias históricas, la posguerra y la emigración fuera de Galicia, la democracia y el impulso dinamizador que supuso para las artes plásticas gallegas y los nuevos escenarios formativos en los inicios del siglo XXI.

⁵⁰ Rosario Sarmiento, *Mulleres do silencio: de Maruja Mallo a Ángela de la Cruz* (Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2019). *Mulleres do silencio* fue parte de la programación del MARCO en 2016, fundamentalmente femenina y feminista (Ver nota 63).

4.2. Radicais Libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular

Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005

Xosé M. Buxán Bran comisarió en 2005 esta exposición en el Auditorio de Galicia, la primera con un criterio historiográfico en estudiar las experiencias gays y lésbicas en el arte de Portugal y España⁵¹, con mayor presencia del arte español. Buxán puntualiza que lo que se toma con objeto de estudio son las representaciones, reflexiones e investigaciones de la homosexualidad en el arte, el producto artístico por sí mismo, sin tener en cuenta si los protagonistas eran o son gays o lesbianas.

En cuanto a los textos del catálogo, Buxán realizará una breve introducción, pero dedicará un amplio apartado analizar la obra de cada artista. También incluirá las conversaciones con Juan Vicente Aliaga, Cabello/Carceller y José Miguel G. Cortés.

Estas conversaciones son muy interesantes, puesto que los entrevistados comparten su punto de vista sobre la consideración social hacia lo *queer*, además de los retos que ha supuesto la realización de algunas exposiciones de gran influencia como *El rostro velado* (José Miguel G. Cortés, 1997) o *Transgénéric@s* (Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, 1998). El propio Buxán Bran incide en la introducción de la exposición la incomodidad manifiesta con el que algunas instituciones recibieron el subtítulo de esta, rechazando colaborar con la investigación y prestar su obra para la exposición⁵².

En *Pluma, piscinas, pelotas y bollos (instrucciones de uso)* el dúo Cabello/Carceller habla sobre sus dificultades iniciales para ser entendidas como un colectivo, ya que toda la estructura de soporte artístico (becas, ayudas) está preparada para individuos: “nos encontrábamos también con que se nos preguntaba a menudo “quién hace qué”. Había una necesidad de definir y separar autorías (...)”⁵³. También se encontraban con una constante curiosidad por su vida privada, y la asunción de que su trabajo era

⁵¹ Xosé M. Buxán Bran, introducción a *Radicais libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular* (Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, 2005): 269

⁵² Xosé M. Buxán Bran, introducción a *Radicais libres*: 269

⁵³ Xosé M. Buxán Bran, Cabello/Carceller, “Pluma, piscinas, pelotas y bollos (instrucciones de uso). Conversación con Cabello/Carceller”, en *Radicais libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular* (Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, 2005): 337

fundamentalmente autobiográfico debido a los temas tratados, como la identidad de género y la identidad sexual. En su trabajo, dicen, han priorizado siempre un componente político, de compromiso, trabajando a menudo con la ambigüedad de género y la construcción cultural de esta. Es por esto por lo que en obras como *Un beso* (1995-96) [Fig.3] se buscaba que no fuera evidente el género de las dos personas protagonistas; sus caras también aparecen recortadas en *Identity game* (1996) o en *Sin título (Duelo)* (1996)⁵⁴.

Buxán incluirá artistas que trabajan desde principios del siglo XX, como el pintor granadino Gabriel Morcillo o el escritor Eduardo Blanco Amor, del que selecciona algunas de sus fotografías; también el pintor Gregorio Prieto y Federico García Lorca en su faceta de dibujante serán los representantes de esta primera mitad de siglo, con un contenido más sugerente y velado, que contrastarán con unos artistas de la segunda mitad del siglo XX que comenzarán a ser más explícitos con su identidad y su sexualidad, como Nazario, Juan Hidalgo o Roberto González Fernández ya en los setenta, o Guillermo Pérez Villalta, Jesús Martínez Oliva o Álex Francés llegados los años noventa.

En la exposición se incluyen, sobre todo, artistas que trabajan a partir de la segunda mitad del pasado siglo. Así, reúne también a algunos de los artistas que más han trabajado alrededor de la pandemia del sida, como son el escultor Pepe Espaliú y su obra *El nido* (1993) [Fig.4], un círculo de muletas utilizadas como símbolos del apoyo y protección ante la enfermedad. También el sida será una prioridad en la obra de Pepe Miralles. En *Ajuares y Desalojo* (1995-96), Miralles se centra en la pérdida de un amigo, utilizando sus pertenencias a modo de reliquias en la primera, y documentando los espacios de su piso que han quedado vacíos con su ausencia. Por otro lado, Javier Codesal, conocido principalmente por su faceta como videoartista, realizó entre 1989 y 1996 la serie *Días de sida*, seleccionándose para *Radicais libres* siete fotografías,

⁵⁴ Xosé M. Buxán Bran, Cabello/Carceller, “Pluma, piscinas, pelotas e bollos (instrucciones de uso)”, en *Radicais libres. Experiencias gais e lésbicas na arte peninsular* (Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, 2005): 338-339

fotogramas de un vídeo en el que vemos el rostro de un hombre en primer plano, que Buxán Bran define como “radiografías de las marcas de un herido”⁵⁵.

La dibujante Azucena Vieites también estará presente, destacando, además de su serie de dibujos *Juguemos a ser prisioneras* (1992-1998) [Fig.5], su pionera labor con talleres de arte y feminismo junto a Estíbaliz Sadaba como el que tuvo lugar en *Arteleku* en 1997 que originó el libro *Solo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales*. También serán seleccionadas Ana Vidigal, con *Tornei-me feminista para não ser masoquista* (2000) y *Saudades das donas I e II* (2005), en la que fotografía la tumba de una mascota de una pareja de mujeres; las LSD con *Es-cultura lesbiana* (1995) [Fig.6] o Ana Pérez Quiroga con *Auto-Retrato Colegial, Londres* (2002).

⁵⁵ Xosé M. Buxán Bran, “Javier Codesal”, en *Radicais libres. Experiencias gais e lésbicas na arte peninsular* (Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 2005): 67

4.3. A batalla dos géneros/Gender Battle

Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela. 13 de septiembre / 9 de diciembre 2007.

La exposición, que se pudo ver en el CGAC entre el trece de septiembre de 2007 y el nueve de diciembre del mismo año, puso el foco en la lucha feminista a través del arte, centrándose en la producción artística de los años setenta⁵⁶. Uno de los puntos clave de la exposición es que su comisario, Juan Vicente Aliaga busca desmarcarse totalmente de las exposiciones feministas al uso, incluso también de las exposiciones retrospectivas en general, pues incluirá obra de artistas masculinos y no seguirá una estructura cronológica en su configuración, sino que agrupará las obras según los temas que exploran.

En el catálogo de *A batalla dos xéneros* se van a incluir textos del director del CGAC en ese momento, Manuel Olveira, del comisario de la muestra, Juan Vicente Aliaga, de Amelia Jones, María Laura Rosa, Elisabeth Lebovici y Griselda Pollock.

Tal como remarca Ánxela Caramés Sales, *a Batalla dos Xéneros* es especialmente interesante por dar protagonismo a los años de germinación del movimiento feminista e incluir obras de arte español de los setenta relacionadas con el género, muchas de las cuales apenas habían sido exhibidas en el momento de su realización o en la exposición alrededor del proyecto *Desacuerdos* (MACBA, 2005), colocando al arte feminista español dentro del relato internacional⁵⁷.

Al ser una exposición que comprende obra perteneciente a las ideas de la llamada segunda ola del feminismo, o que al menos coincide temporalmente con el desarrollo de esta, las ideas de las pensadoras de la época, como Simone de Beauvoir, cobran especial importancia, siendo especialmente críticas con la concepción neopositivista del género, el dogmatismo objetivo basado en las leyes de la naturaleza, cediendo espacio a una “concepción positivamente relativista que ofrece una solución a esa pregunta primera

⁵⁶ La obra más antigua incluida es *Between Friends, American People Series, No.1* (1963) de Faith Ringgold, y la última cronológicamente se trata de *Hey Mack* (1982), de Tina Keane.

⁵⁷ Ánxela Caramés, “Las prácticas curatoriales feministas en el arte español...”, 304-305

relativa a cómo se llega a ser mujer”⁵⁸. El discurso principal de la exposición propone el género como un constructo social y una marcada perspectiva *queer*, en la línea del trabajo de Juan Vicente Aliaga, incluyendo obras trascendentales en esta temática en la historia del arte español como *Biozaj apolíneo, biozaj dionisiaco* (1977) de Juan Hidalgo [Fig.7].

Para Juan Vicente Aliaga, la elección de la palabra *batalla* en el título no fue caprichosa, sino que pretende evidenciar las tensiones que llega a producir el movimiento feminista en los años 70 en su lucha contra el orden social establecido⁵⁹. Además, utiliza también en el título de la muestra la palabra *género*, y no *sexo*, pues encuentra el sexo una asignación de carácter social. Remarca que este concepto, cuando se comienza a utilizar en los años sesenta y setenta, es únicamente para referirse a las mujeres como colectivo despreciado, obviando que los hombres pueden ser analizados del mismo modo desde una óptica de género, y sufren, de forma diferente, las consecuencias de la sociedad machista⁶⁰.

Tal y como también afirma Manuel Oliveira, en la muestra se puede constatar la estrecha relación que tuvo el feminismo de los años setenta con las ideologías de izquierda, creando obra que hibrida el feminismo con la descodificación y exploración del género, el cuerpo, el sexo, la clase, la orientación sexual o la raza. Este ánimo por cuestionar lo establecido provoca que crezca el uso de soportes novedosos o menos populares hasta la fecha, como son la *performance* o los medios audiovisuales, para evidenciar también el rechazo al mercado del arte y al canon de la historia del arte, por centrarse en la pintura y la escultura, medios tradicionalmente masculinos, tal y como afirma Griselda Pollock⁶¹. Así, la inclusión de otros medios menos valorados por la historia del arte,

⁵⁸ Manuel Oliveira, “A pertinencia do paradigma feminista” en *A batalla dos xéneros* (2007, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/CGAC): 12

⁵⁹ Juan Vicente Aliaga, “O beneficio da discordia. A propósito de *A batalla dos xéneros* (Santiago de Compostela:CGAC, 2007): 9

⁶⁰ Aliaga, “O beneficio da discordia...”, 19. Aliaga se refiere a “las imposiciones sociales de la construcción de género”, como puede ser la coartación emocional que sufre socialmente el género masculino.

⁶¹ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013): 258

como el papel, el tejido o el vídeo, supone un acercamiento a la creatividad de las mujeres a lo largo de la historia.

En el conjunto de la exposición y el ciclo de vídeo organizado fueron incluidas cincuenta artistas, organizándose también un seminario en cuyas ponencias y debates⁶² participaron Martha Rosler, Ulrike Rosenbach, Sanja Ivekovic, Elisabeth Lebovici, Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas, Empar Pineda, Raquel Osborne y Beatriz Suárez Briones.

Que Aliaga incluya artistas hombres en su selección será algo que el propio comisario va a justificar en el catálogo de la exposición, citando como referentes las exposiciones *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, of, and from the Feminine* (Boston, 1996) *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles, 2007). En ninguna de las dos participaron hombres, en la primera la comisaria Catherine de Zegher lo lamenta a posteriori, en la segunda, Connie Butler decide seleccionar únicamente obra femenina. Aliaga decide incluir obra de artistas hombres debido a la lucha de algunos de los seleccionados por la liberación masculina de los estereotipos de género, citando, como ejemplo, a Urs Lüthi, Jürgen Klauke y Michel Journiac. En el catálogo de la muestra, Aliaga menciona *Kiss Kiss Bang Bang* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007) como ejemplo de una muestra en la que tampoco se han incluido a hombres, manifestando sus dudas al respecto de negar la posibilidad de que los hombres puedan producir con una dinámica feminista⁶³. Otra referencia para él es la muestra *Transformer* (1974-1975), dirigida por el crítico suizo Jean-Christophe Amman, en la que fueron seleccionados algunos de los artistas presentados por Aliaga (como Urs Lüthi), y que se centraba en la ruptura de los estereotipos de género dentro del rock de los años setenta. Los límites interconectados y difusos entre géneros y el cuerpo “sexuado, rompedor, con el que se explora la identidad, el placer (...)”⁶⁴ que se mostraba en *Transformer* será también fuente de inspiración para *A batalla dos xéneros*.

⁶² Publicados como *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros* (Santiago de Compostela, 2008: Xunta de Galicia/CGAC).

⁶³ Aliaga, “O beneficio da discordia...”, 23

⁶⁴ Aliaga, “O beneficio da discordia...”, 27

La exposición, como ya explicamos, se dividió en bloques conceptuales que para el propio comisario no son estrictamente cerrados, pudiendo colocarse muchas obras en diferentes secciones: *En torno a Womanhouse: colectividade e performance no feminismo artístico; Acerca da violación e outras violencias; A natureza: esencia femenina?; Relacións entre etnia, raza e xénero; O xénero en acción: acerca da performatividade, as mascaradas e as identidades; A centralidade do corpo. Sexualidades descubertas; Maternidade, explotación laboral e outras opresións; Contínuum femenino e psicanálise; A constrición da beleza e outros estereotipos culturais, educativos e mediáticos; Espazos marcados: a xestión do público e o privado; Macropolítica: a guerra e o xénero; Entre o Mito e a Historia.*

Con la variedad de obra presentada en *A batalla dos xéneros* se puede notar la intención de Juan Vicente Aliaga de mostrar la “complejidad poliédrica” del feminismo en los setenta, poniendo el énfasis en “la reivindicación de las micropolíticas, en las dificultades diarias, en la vida cotidiana, de cariz tan distinto según el sexo en lo que uno/una fue marcado/a al nacer (...)”⁶⁵, aun incluyendo obras que también tratan sobre asuntos como la guerra desde una perspectiva de género, como es el caso *Sperm Bomb* [Fig.8] o *Male Bomb (swastika)* de Nancy Spero (ambas de 1966). Entre la gran variedad de obras podemos destacar también la inclusión de *Vagina Painting* (1965) [Fig.9] de Shigeko Kubota, en calidad de obra “protofeminista”, en cuanto su *performance* en el Perpetual Fluxus Festival de Nueva York puede interpretarse como una forma de ironizar sobre el encumbramiento de Jackson Pollock como genio del *action painting* por parte de la crítica de arte. También cuenta con obras de referencia para el arte feminista, como es *Semiotics of the kitchen* de Martha Rosler (1975) [Fig.10], videoperformance en la que según la propia artista “una anti-Julia Child substituye el “significado” doméstico de los utensilios de cocina por un léxico de frustración y cólera”⁶⁶ de forma paródica.

⁶⁵ Aliaga, “O beneficio da discordia...”, 47

⁶⁶ Martha Rosler, “Semiotics of the Kitchen (Semióticas de la cocina)”, página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, consultado el 17 de junio de 2022 <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>

4.4. En todas as partes. Políticas da diversidade sexual na arte

Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela. 14 de mayo/12 de septiembre de 2009.

Entre el 14 de mayo y el 20 de septiembre de 2009 se alojó en el CGAC de Santiago de Compostela la exposición *En todas as partes*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y siendo director del centro Manuel Olveira, y que se encuentra en la línea del trabajo de este comisario en *A batalla dos xéneros* (CGAC, 2007), en esta ocasión centrado en el arte LGBTIQ internacional desde los años sesenta. La exposición buscaba “reconstruir una suerte de genealogía mediante la cual analizar la incidencia de algunos conceptos y prácticas que se mueven indistintamente en los terrenos de la sociología, la historia, la ciencia, la cultura y el arte (...)”⁶⁷. El título del proyecto hace referencia a la participación de artistas de lugares muy dispersos en el globo, con situaciones sociales y políticas muy variadas; Aliaga destaca que prefiere utilizar la denominación *diversidad sexual* antes que decantarse por las siglas LGBT o la palabra *queer*, pues considera que, al seleccionar obra en la que tiene mucho que ver la raza, el substrato económico, o los valores culturales, estas pueden no ajustarse a la complejidad del contexto de algunas de ellas⁶⁸. La programación se completó con un ciclo de vídeo y el seminario *¿El declive de la ortodoxia? En torno a las políticas de la diversidad sexual*.

Los límites cronológicos de la exposición comienzan en los años sesenta, teniendo como fecha destacada el año 1969, por ser el año de formación del Gay Liberation Front⁶⁹, germen del movimiento contemporáneo de los derechos de gays, lesbianas y transexuales, abarcando hasta el año de inauguración de la exposición, 2009.

⁶⁷ Manuel Olveira, “A nova produción de subxectividade como paradigma”, en *En todas as partes. Políticas da diversidade sexual na arte* (Santiago de Compostela, 2009: CGAC, Xunta de Galicia): 9

⁶⁸ Juan Vicente Aliaga, “Un mapa infinito. Acerca das representacións da diversidade sexual na arte desde os sesenta até a actualidade”, en *En todas as partes. Políticas da diversidade sexual na arte* (Santiago de Compostela, 2009: CGAC, Xunta de Galicia): 20

⁶⁹ Este colectivo nacerá como reacción a los disturbios alrededor del pub Stonewall Inn (Nueva York), producidos en junio de 1969 y que tuvieron un gran impacto social tanto en Estados Unidos como en el exterior. Cabe destacar que en el siglo XIX ya existió el pionero Wissenschaftlich-humanitäres Komitee (Comité Científico-Humanitario, 1897), nacido con el objetivo de anular el artículo 175 del código penal

Las obras se agrupan de forma conceptual y cronológica, asociando a cada periodo una idea o concepto especialmente relacionada con ella. Las secciones son *Paraíso sexual? Mito y realidad de una etapa inicial: los sesenta y los setenta; El estigma del sida y el nacimiento de una nueva conciencia; Entre el pensamiento queer y las políticas de normalización. Desde los años noventa hasta hoy; El atractivo (y la necesidad) de la transformación; La sexualidad heterodoxa en la ocupación del espacio público; Comunidades, familias, amistades, parejas, relaciones...; La permanencia transgresora del deseo; Luces y sombras de la cultura de masas vista desde un prisma disconforme; El impulso historiográfico. Indagar en el pasado con ojos queer y La diversidad sexual en un mundo global.*

Entre los artistas que ya trabajan en los años sesenta se incluye a David Hockney, de quien se incluyen unos dibujos *The Beginning, One Night e In the Dull Village* (De la serie *Illustrations for Fourteen Poems from C.P. Cavafy, 1966-67*) [Fig. 11] que coinciden cronológicamente con una de sus obras más emblemáticas, *A Bigger Splash* (1967). En los dibujos seleccionados, Hockney representa tres escenas diferentes de una pareja de hombres en un dormitorio; en su periodo en Inglaterra, antes de mudarse a Los Angeles, ya había realizado *We two boys together clinging* (1961), en un tiempo en el que la homosexualidad aún era sancionable en su país natal. Durante los años sesenta se vivió el desarrollo de una subcultura homosexual en las grandes ciudades estadounidenses y europeas, articulada principalmente entorno a encuentros sexuales en lugares públicos y a locales de ocio nocturno, además de revistas o *fanzines*.

Otra obra anterior a 1969 es *Flaming creatures* (Jack Smith, 1963), película experimental con una gran influencia del cine B norteamericano, que fue confiscada el mismo día de su estreno al considerarse pornográfica; en ella, hombres y mujeres aparecen maquillados y con vestidos. Las obras de Nancy Grossman *Haifisch* (1970) y *T.R.* (1968) son parte de su larga producción de esculturas de cabezas de madera y porcelana, revestidas en cuero; esta obra ha vivido una resignificación posterior como parte de una estética sadomasoquista, mientras que la artista las inspira en su infancia,

alemán, que castigaba los actos homosexuales. El posterior Institut für Sexualwissenschaft (Instituto para el Estudio de la Sexualidad, Berlín, 1919) fue saqueado e incendiado por los nazis en 1933.

vivida con limitaciones personales, siendo el cuero una evocación de los equipamientos de los caballos con los que jugaba de niña.

Aunque se incluyen obras como *Women I Love* (1976) [Fig.12] de Barbara Hammer, las fotografías de la serie *Chicas, deseos y ficción* (2000) de Carmela García [Fig.13], los dibujos *Peaches* (2004) y *Shakespeare Sister, Hormonally Yours* (1992) de Azucena Vieites, o la participación del colectivo *fierce pussy* y su cartelería, la producción artística de lesbianas tiene menor presencia que la de hombres homosexuales; sí hay una mayor participación de mujeres con trabajos alrededor de su identidad o la performatividad del género, como es el caso de *Casting (James Dean). Rebelde sin causa* (2004), de Cabello/Carceller [Fig.14], vídeo en el que 16 mujeres interpretan una de las escenas de *Rebelde sin causa*.

Además de las ya mencionadas Azucena Vieites, Carmela García y Cabello/Carceller, la presencia española se completa con la serie de dibujos *En el deseo* (1995-1998) y la instalación *Paisajes* (2001) de Jesús Martínez Oliva, las fotografías del llamado “fotógrafo de la Movida Madrileña” Pablo Pérez-Mínguez, el monfortino Roberto González Fernández y los dibujos inspirados en San Francisco *Parade IV-Ah Men* (1980)[Fig. 15] y *Castro XV – 1808 Glory Holes* (1979) o una actuación del artista multidisciplinar Ocaña y el actor Camilo en 1977 por el colectivo catalán Video-Nou.

La sexualidad es una de las temáticas más repetidas en la exposición; así, uno de los fotógrafos más controvertidos del siglo XX, Robert Mapplethorpe (autor de la mítica portada del álbum *Horses* de Patti Smith), estará también presente. Su obra retrata a menudo escenas de sexo explícito, como el *fist fucking* en el caso de la fotografía titulada *Helmut and Brooks* (1978), o de la cultura sadomasoquista o BDSM en *Jim, Sausalito* (1977) [Fig.16].

Llegada la década de los ochenta, Aliaga se va a centrar en el impacto social del sida en la sexualidad. Así, da protagonismo a abanderados nacionales de la lucha antisida como son Pepe Espalú con imágenes que documentan su acción *Carrying* en San Sebastián (1992) y su escultura *Luisa* (1993), o Pepe Miralles con *Sin título* (1994) [Fig.17], en la que reflexiona sobre la imagen social de los enfermos de sida en España en el momento

de su realización; esta obra, en forma de cartel, se pegó por toda la ciudad de Santiago de Compostela en el marco de la exposición *Sida. Pronunciamiento y acción* (1994). También se sirve de referentes internacionales que aúnan el activismo antisida con el arte, como la organización neoyorkina ACT UP y su conocida consigna *SILENCE=DEATH*, que se trajo a Santiago de Compostela versionado por el ilustrador y activista Keith Haring [Fig.18].

En todas as partes va a destacar por dar espacio a las personas trans, no binarias y aquellos artistas que rechazan el binarismo de géneros, como la fotografía del influyente artista estadounidense Del LaGrace Volcano, cuya obra artística comienza en los ochenta retratando el amor lesbiano, el *drag King* en los noventa y que a partir de los años 2000 se va a centrar en la representación de cuerpos no normativos (*Hermafrodite Torso*, 1999); también seguirán esta temática el mural *Liberación herm* (2009) elaborado para el CGAC por Ins A Kromminga, o la vídeoinstalación *Trans* (2004-2005) de Tejal Shah.

La subversión de los estereotipos de género mediante el humor y la parodia está presente fotografía *Last Supper* (1996-99) de Elisabeth Olson, una parodia de *La última cena* de Da Vinci en la que los apóstoles son substituidos por *drag queens*; es interesante reflexionar sobre cómo la imagen de la *drag queen* ha sido tan bien recibida por el público, con festivales tan asentados en España como la Gala Drag Queen de las Palmas de Gran Canaria (desde 1998), mientras que el *drag king*⁷⁰ no ha gozado de esa popularidad. Judith Butler responde a esto con que la feminidad se asocia al espectáculo, mientras que la masculinidad no se considera socialmente un motivo de mofa⁷¹.

⁷⁰ El *drag king* supone una disciplina análoga al *drag queen*, en la que se parodian los estereotipos vinculados al género masculino, popularizada a partir de los años ochenta. En Melani Penna Toso y Yera Moreno Sáinz-Ezquerro, “Llámame Rey Bollero. Los talleres drag king desde las voces del activismo lesbiano y queer español”, en *Investigaciones feministas* 10, nº 1,(2019): 97-114 <https://doi.org/10.5209/infe.60168>

⁷¹ “Interrogando el mundo”, entrevista realizada por Juan Vicente Aliaga a Judith Butler en el monográfico “Feminismo y arte de género”, *Exitbook*, 9, 2008, citado en Juan Vicente Aliaga “Un mapa infinito...”, 40

4.5. Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia

Museo de Arte Contemporánea (MARCO) de Vigo. 27 de enero/ 11 de junio de 2017; Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. 6 de julio/12 de noviembre de 2017.

La exposición busca generar una genealogía de prácticas artísticas feministas a través de una selección de creadoras relacionadas de alguna forma con Galicia⁷². *Alén dos xéneros* va a incorporar también artistas hombres que trabajan desde una perspectiva de género o *queer*, tratando de dar espacio a la pluralidad de identidades sexuales cuyas reivindicaciones se pueden relacionar con el feminismo. En esta muestra se van a reunir tanto obras de artistas consolidados como de generaciones más jóvenes, agrupándose por temáticas o conceptos y no cronológicamente, tratando de representar las diferentes corrientes feministas y su aportación al arte contemporáneo desde los años noventa al momento de realización de la exposición⁷³. La exposición se enmarcó en la programación del último año como director del MARCO de Vigo Iñaki Martínez Antelo, que va a tener una programación exclusivamente femenina y feminista a raíz del informe *Arte+Mulleres. Creadoras galegas*, dirigido por M^a Luisa Sobrino en 2015⁷⁴.

Destaca especialmente cómo en *Alén dos xéneros* se le va a otorgar un espacio privilegiado al activismo, buscando evidenciar la unión entre prácticas artísticas y movimientos sociales; junto a las obras se mostró también información y documentación en cuanto al activismo feminista y LGBTQ con la intención de contextualizar las obras; ejemplos de esto son la inclusión en la muestra de las revistas feministas *Andaina* y *Festa da palabra silenciada* o documentación relativa a la Asociación Galega da Muller durante los años ochenta o la Marcha Mundial das Mulleres a partir de los noventa; así mismo, la pancarta obra de Tabo Ayala para la **Mani*festa*acçom* del 28 de junio del 2010 organizada por Maribolheras Precárias fue

⁷² La exposición de Anxela Caramés tomó el relevó a *Mulleres do silencio* (octubre de 2016-abril de 2017), comisariada por Rosario Sarmiento y expuesta en el MARCO de Vigo, coincidiendo ambas en este espacio durante tres meses.

⁷³ Con excepción de tres dibujos de los años setenta y ochenta realizados por Roberto González Fernández (Monforte de Lemos, 1948): *Trío y lagarto* (1976), *Castro XV-1808 Glory Holes* (1979) y *Parade IV-Ah Men* (1980).

⁷⁴ Rocío de la Villa, “Las mujeres en el sistema del arte...”, 205

utilizada como *photocall* en el MARCO y el Auditorio de Galicia. Esto se debe a la intención de Anxela Caramés de prestar una especial atención al material gráfico y audiovisual de colectivos *queer*⁷⁵.

El catálogo incluye textos acompañando algunas de las obras en las que las propias artistas las explican y comentan. Esto es así en el caso de las *performances* de Rita Rodríguez *Cosida a ti* (2005) y *Kiss Me* (2005), en *Caídas* (1997-2014) de Yolanda Herranz, la instalación *Cabana Vermella* (2017) [Fig.19] de Reme Remedios, o en *Ceñida* (2000) de Carme Nogueira. En concordancia con la intención de Caramés de dar un voz al activismo dentro de la exposición, se incluyen los textos *A andaina de Andaina: Revista Galega de Pensamento Feminista (1983-2018)*, por la escritora y activista Nanina Santos Castroviejo, *30 anos de Festa da palabra silenciada desde 1983*, por la poeta y activista María Xosé Queizán, ambas relatando la importancia histórica de dos de las publicaciones referentes para el feminismo gallego. También el texto *A voz escrita das Maribolheras Precárias: As + perralheiras*, de Pablo Andrade y Ramón Santos va a describir el origen y las intenciones de Maribolheras, centrándose en su publicación *As + perralheiras*, publicación independiente editada entre 2004 y 2006, mientras que el colectivo estuvo activo entre 2004 y 2010. Uqui Permui, responsable de la identidad gráfica de la exposición, explica en el texto *A gráfica feminista* la relación entre activismo feminista y diseño, y la elección de una fuente tipográfica *bold* para el catálogo, haciendo referencia a la robustez y decisión de la tipografía Futura Bold utilizada tanto por Barbara Kruger como por las Guerrilla Girls.

La exposición se estructuró en tres bloques temáticos: *Feminino/Feminista*, *Queer* y *Masculinidad*, con la pretensión de organizar las obras alrededor de un concepto en concreto, pero sin considerarlos categorías cerradas. Dentro del bloque *Feminino/Feminista*, Caramés va a encontrar diferentes temáticas o campos de acción en las obras seleccionadas: *Activismo, cuerpo de las mujeres y espacio público; Críticas al binarismo de los roles de género; lo personal es político: el cuerpo de las mujeres y*

⁷⁵ Anxela Caramés, “Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia”, en *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia* (A Coruña:Deputación da Coruña, 2018): 15-16

el espacio doméstico; Crítica a la violencia machista; Sororidad, matrilineaje y rituales; El rol de las mujeres artistas, y Sexualidad femenina y corporalidad.

Dentro de las performances incluidas en la exposición, dos de ellas se van a idear con motivo de esta. Estas son *Ardo si ella arde*, de Neves Seara, llevada a cabo delante de la capilla de las Ánimas de Santiago de Compostela, y *Sombra y sordina*, de Ana Gesto, realizada dentro del Auditorio de Galicia. Ambas hacen referencia a la violencia simbólica e indirecta ejercida contra las mujeres.

Debido a la intención principal de seleccionar artistas relacionados con Galicia, Caramés va a contar en la exposición con varios profesores y exalumnos de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Así, va a formar parte de *Alén dos xéneros* Yolanda Herranz con su instalación *Caídas* (1997-2014) [Fig.20], una “alegoría reivindicativa a las heroínas anónimas (...)”⁷⁶, el díptico *Me hace falta besarte para empezar a quererte* y *Me hace falta pegarte para empezar a tenerte* (2007) y la instalación *Destierros/Exiles XV* (2017) o Chelo Matesanz con *O que Lee Krasner podería ter feito... pero non fixo* (2001).

Mónica Cabo (Oviedo, 1978) es alumna de Bellas Artes en la Universidad de Vigo, y participó con sus fotografías *Dorados dedos* (2006) y *Entre tus labios y los míos* (2007), los carteles *Ridy tu pley* (2006) en referencia a la masturbación, el sexo lésbico y la sexualidad *queer*, y el vídeo *Rompiendo los huevos por las claras* (2006) como una mofa a los atributos de la masculinidad⁷⁷.

Otros exalumnos de la facultad de Pontevedra son los integrantes del colectivo artístico *El Ama de Casa Pervertida* (2008-2013), formado por Cristian Gradín (Soutomaior, 1980) y Pablo Huertas (Pontevedra, 1984). Participaron en la muestra con el collage digital *Tu madre no era lacaniana* (2009), el vídeo *Acorazonada* (2008) [Fig.21], y Cristian Gradín a título personal con los vídeos de animación digital *Clever boy* (2007) y *Un home, demasiados homes* (2015). Tanto en su obra para *El ama de casa pervertida*

⁷⁶ Yolanda Herranz, “Caídas”, en *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia* (A Coruña: Deputación da Coruña, 2018): 48

⁷⁷ Anxela Caramés, “Alén dos xéneros...”: 32

como la realizada en solitario, Gradín toma a menudo como referencia el arte pop y la estética gráfica de las revistas femeninas de los años cincuenta y sesenta, que son utilizados para simbolizar la sociedad heterosexual preestablecida; esta es subvertida mediante la creación de imágenes ambiguas o el uso de simbología LGBT, como la bandera arcoíris en el caso de *Acorazonada*.

Salvador Cidrás (Vigo, 1968) pertenece a una de las primeras generaciones en estudiar en la facultad pontevedresa. *Consumiendo juventud* (serie, 2007-2017) y *Sin título* (2017) trabajan alrededor de la pulsión homoerótica presente en la masculinidad adolescente y joven y el conflicto identitario habitual durante la adolescencia⁷⁸. También es exestudiante Félix Fernández, que participará con los vídeos *Hooley* (2011) [Fig.22] y *Materialización para la eternidad* (2013), además de la fotografía *Sensible a la belleza* (2013), todas alrededor de la propia identidad, la concepción de uno mismo y la vulnerabilidad, a través de la encarnación de un *alter ego* musical y un *hooligan* en el caso de los vídeos.

En la muestra encontramos también colectivos como LSD y su *Es-cultura lesbiana* (1994-95), del que formó parte la gallega Fefa Vila, o el colectivo O.R.G.I.A., que trabaja alrededor de la masculinidad performativa en España a través del *drag-king* con su serie *Verde* (2004-05) [Fig.23]⁷⁹.

Caramés va a tratar con esta exposición de conectar prácticas y concepciones sobre el feminismo muy variadas, desde las más cercanas a la teoría *queer* hasta posturas con mayor simpatía por el feminismo de la diferencia, uniendo feminidad con ritualidad en el caso de la instalación *La cabaña roja* de Reme Remedios (2017). Genera, así, una visión panorámica de la gran diversidad de visiones con respecto al feminismo existentes en Galicia, además de la amplísima diversidad de técnicas artísticas utilizadas, incluyendo videoarte, pintura, performance, escultura o música en vivo.

⁷⁸ Anxela Caramés, “Alén dos xéneros...”, 39-40

⁷⁹ Colectivo O.R.G.I.A., “Serie Verde”, Orgía Projects, consultado el 8 de junio de 2022, <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

5. CONCLUSIONES

En el desarrollo del trabajo, se ha podido constatar cómo, desde los años noventa, ha existido un incremento de las exposiciones con perspectiva de género en los principales museos de arte contemporáneo de Galicia. Es destacable la concentración de cuatro de las más relevantes en dos intervalos de dos años: *A Batalla dos xéneros* (2007) y *En todas as partes* (2009), ambas comisariadas por Juan Vicente Aliaga, se organizan siendo director del CGAC el coruñés Manuel Olveira, cuya gestión destacará por la apuesta por las exposiciones colectivas. Entre 2016 y 2017, el MARCO de Vigo dirigido por Iñaki Martínez Antelo va a inclinarse por una estrategia similar, inspirada por la publicación del informe *Arte+Mulleres. Creadoras Galegas*, coordinado por María Luisa Sobrino Manzanares (2015), que hará que dos exposiciones como *Mulleres do silencio* (Rosario Sarmiento, 2016-17) y *Alén dos xéneros* (Anxela Caramés, 2017) coincidan temporalmente en un mismo centro.

Vale la pena atender cómo Olga Fernández señala que muchas de las primeras muestras feministas fueron alojadas en centros de arte locales o con poco recorrido⁸⁰; a lo largo de esta investigación, se ha constatado que los centros gallegos van a estar, en muchas ocasiones, a la vanguardia en cuanto a la inclusión de los estudios de género en sus programas.

Estas muestras, sin embargo, contrastan con la realidad de las artistas participantes. A pesar del altavoz que ha recibido desde los medios de comunicación la llamada *cuarta ola* del feminismo, la participación femenina aún no llega a igualarse a la masculina⁸¹, mientras que la participación de ciertos grupos es muy baja incluso en las exposiciones *queer* en Galicia, como son las artistas transexuales o de género no binario; incluso falta un compromiso con las artistas locales en exposiciones de gran inversión como *A batalla dos xéneros* o *En todas as partes*, que a penas seleccionan artistas gallegos.

⁸⁰ Olga Fernández, “El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa”, en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (Madrid, This Side Up: 2013): 106

⁸¹ (Ver nota 45)

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, Juan Vicente. 1997. «¿Existe un arte queer en España?» *Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo* (3): 5-18.
- . 2008. *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Aliaga, Juan Vicente. 2007. «O beneficio da discordia. A propósito de A Batalla dos xéneros.» En *A batalla dos xéneros*, de Elena Expósito y Cecilia Labella, 19-50. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Arts Council Collection. s.f. *We Two Boys Together Clinging. 1961*. Último acceso: 15 de junio de 2022. <https://artscouncilcollection.org.uk/artwork/we-two-boys-together-clinging>.
- Bar Cendón, Mónica. 2010. *Feministas galegas. Claves dunha revolución en marcha*. Vigo: Xerais.
- Buxán Bran, X.M. 2020. «Em torno do queer na arte galega contemporánea.» En *Nós, xs inadaptadxs. Representações, desejos e histórias LGBTIQ na Galiza*, de Daniel Amarelo, 45-66. Santiago de Compostela: A Través.
- Buxán Bran, Xosé M. 2005. *Radicais libres. Experiencias gais e lésbicas na arte peninsular*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia.
- Caballé, Anna. 2013. *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Madrid: Cátedra.
- Caramés, Ánxela. 2018. *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- Caramés, Anxela. 2007. «La batalla de los géneros o cuando lo personal es político se transforma en arte.» *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* 281-285. <http://hdl.handle.net/10347/6445>.
- Caramés, Ánxela. 2016. *Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013)*. [Tesis de doctorado no publicada]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/62863>.
- Codina Canet, María Adelina. 2021. *Archivo y memoria del feminismo español del último tercio del siglo XX. Fuentes para su estudio*. Madrid: Instituto de las Mujeres. <https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Documentos/DE1816.pdf>.
- Cortés, José Miguel G., y Xosé M. Buxán Bran. 2005. «Identidades esvaradías ou a transgresión dos límites nos xéneros.» En *Radicais libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular*, de Xosé M. Buxán Bran, 254-263. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia.
- Couceiro Castro, Miriam. 2021. *A Galiza feminista. Tebras e alboradas*. Vigo: Galaxia.

- Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- de la Villa, Rocío. 2020. «Las mujeres en el sistema del arte en la España del siglo XXI.» En *Las mujeres y el universo de las artes*, de Concha Lomba Serrano et. al., 203-222. Zaragoza: Diputación de Zaragoza. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/38/10villa.pdf>.
- de Lauretis, Teresa. 1991. «Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities.» *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (2): 3-18.
- Decter, Joshua et al. 2014. *Exhibition as Social Intervention. "Culture in Action" 1993*. Londres: Afterall Books.
- Fernández López, Olga. 2013. «El feminismo en los discursos y relatos museográficos en España desde los años noventa.» En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, de Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, 101-124. Madrid: This Side Up.
- Galván García, Valentín. 2017. «De vagos y maleantes a peligrosos sociales: cuando la homosexualidad dejó de ser un delito en España (1970-1979).» *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* 67-82. Último acceso: 10 de mayo de 2022. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/290891>.
- Jarque, Vicente. 2018. «Sobre la historia del arte que nos merecemos.» *Estudios de filosofía* (58): 197-213. doi:Doi: 10.17533/udea.ef.n58a09.
- Lebovici, Elisabeth. 2009. «As exposicións do outro lado do armario.» En *En todas as partes. Políticas da diversidade sexual*, de ed. Elena Expósito, 59-72. Santiago de Compostela: CGAC, Xunta de Galicia.
- Lens, Rafael, y Verónica Santos. 2009. «Rexistros abertos. Materias, contextos e narrativas na arte galega actual.» En *Rexistros abertos. Materias, contextos e narrativas na arte galega actual*, de Rafael Lens y Verónica Santos, 9. Lugo: Museo Provincial de Lugo.
- López, David Luis. 2015. «Guerrilla Girls: El activismo como praxis artística.» *Asparkia* (27): 201-204. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1867>.
- Mayayo, Patricia. 2013. «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo.» En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, de Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga y Carlos Ordás, 19-38. Madrid: This Side Up.
- Montiel Rozas, Juan Jesús. 2015. «¿Se puede hablar de un arte queer español?» *Boletín de arte* (36): 103-113. Último acceso: 10 de marzo de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5327763.pdf>.
- Moreno, Luisa López. 1993. «Presentación.» En *100%*, de Mar Villaespesa, 13-15. Sevilla: Junta de Andalucía.

- Nieves, Juan. 1994. *Sida. Pronunciamento y acción*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Nochlin, Linda. 2022. «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» En *Mujeres Artistas. Ensayos de Linda Nochlin*, de Maura Reilly. Madrid: Alianza Forma.
- Nualart, Cristina. 2018. «Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo.» *Anales de Historia del Arte* (28): 431-446. doi:<https://doi.org/10.5209/ANHA.61624>.
- Olveira, Manuel. 2007. «A pertinencia do paradigma feminista.» En *A batalla dos xéneros*, 11-17. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Penna Tosso, Melani, y Yera Moreno Sáinz-Ezquerro. 2019. «Llámame rey bollero. Los talleres Drag King desde las voces del activismo lesbiano y queer español.» *Investigaciones feministas* 10 (1): 97-114. doi:<https://doi.org/10.5209/infe.60168>.
1978. *Ocaña, retrato intermitente*. Dirigido por Ventura Pons. Producido por Producciones Zeta. Interpretado por José Pérez Ocaña. <https://www.filmin.es/pelicula/ocana-retrato-intermitente>.
- Pollock, Griselda, y Rozsika Parker. 2021. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 2015. «As cifras da desigualdade. Arte+Mulleres. Creadoras galegas.» *Quintana. Revista do departamento de historia da arte* (14): 291-294. https://www.academia.edu/33426847/As_cifras_da_desigualdade_Arte_mulleres_pdf.
- Sarmiento, Rosario. 2019. *Mulleres do silencio: de Maruja Mallo a Ángela de la Cruz*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Sarmiento, Rosario, Estrella de Diego, y María Luisa Sobrino. 1995. *A arte inexistente. As artistas galegas do século XX*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia.
- Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello da Cultura Galega. 2015. *Arte + Mulleres. Creadoras Galegas*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Tejeda Martín, Isabel. 2020. «Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico.» *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte* (UNED) (8): 29-46. doi:<https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.28770>.
- Trujillo Barbadillo, Gracia. 2005. «Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado español.» En *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, de Grupo de Trabajo

Queer, 29-44. Madrid: Traficantes de Sueños.
<https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>.

Vila, Fefa, entrevista de Marcelo Expósito. 2004. *Estamos haciendo tiempo. Capítulo: LSD (2005)* Madrid, (12 de mayo).
<https://www.youtube.com/watch?v=pqieD5sRnJU>.

Villaespesa, Mar. 1993. *100%*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Villaverde Solar, Dolores. 2020. «La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas.» *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII Historia del Arte* (UNED) (8): 285-300. <http://hdl.handle.net/2183/27247>.

7. ANEXOS

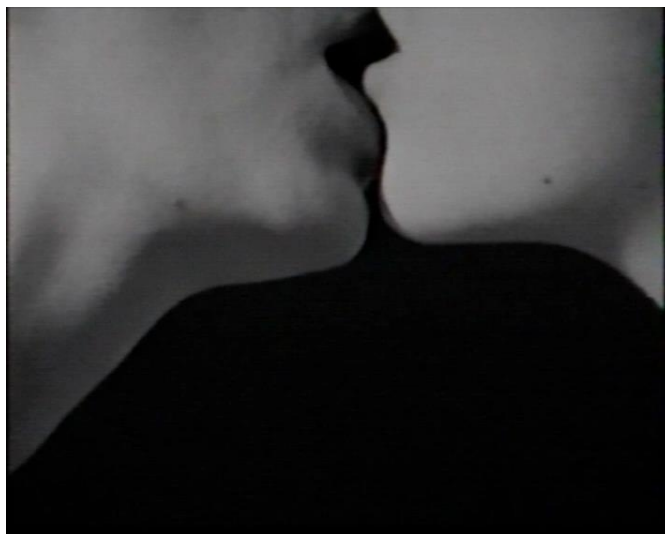
7.1. Imágenes



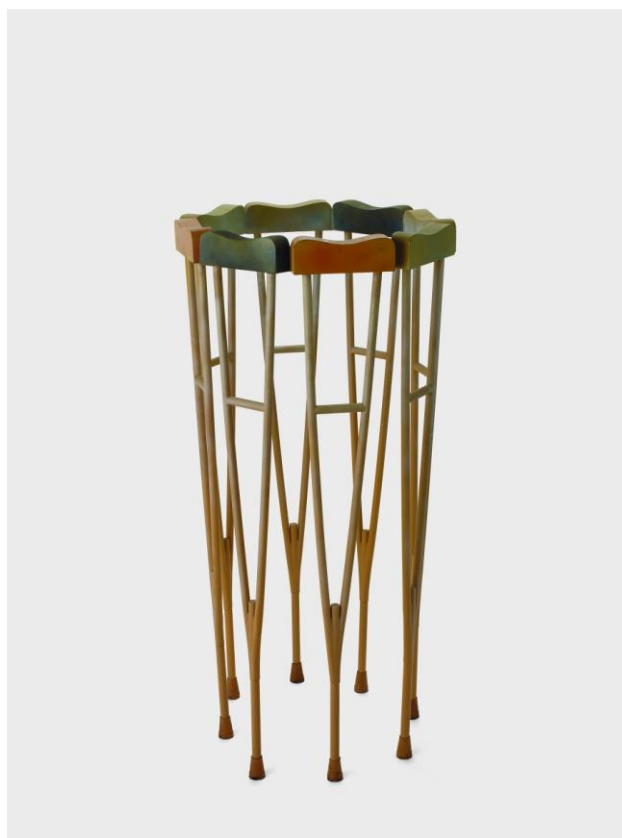
[Fig. 1] *La escuela de Doloriñas* (Julia Minguillón, 1994)



[Fig.2] *Música devacío* (Pamen Pereira, 1994)



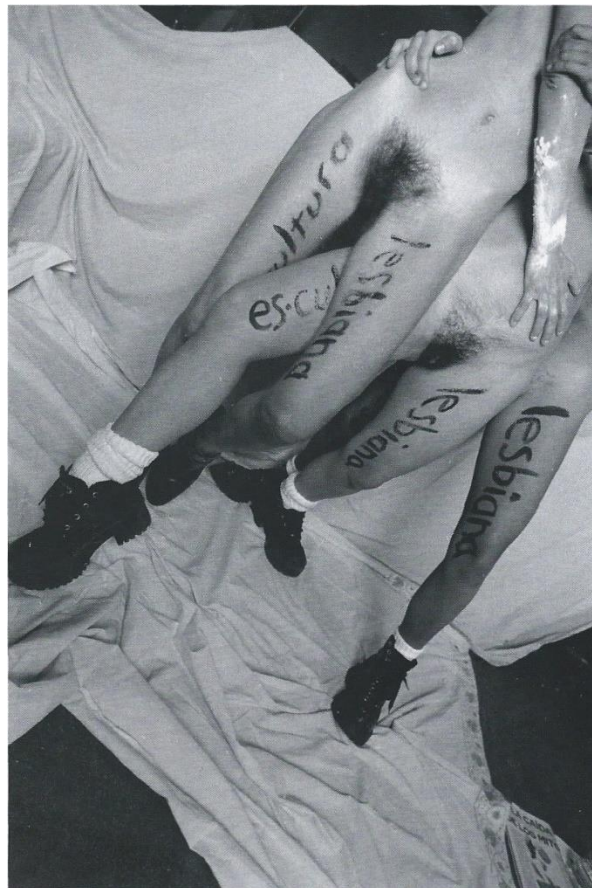
[Fig.3] Fotograma de *Un beso* (Cabello/Carceller, 1995-96)



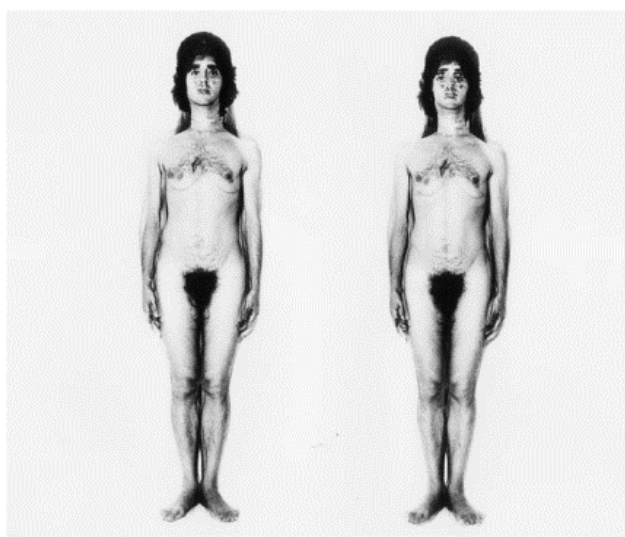
[Fig. 4] *El nido* (Pepe Espalú, 1993)



[Fig.5] *Juguemos a ser prisioneras* (Azucena Vieites, 1992-98)



[Fig.6] Fotografía de la serie *Es-cultura* (LSD, 1996)



[Fig.7] *Biozaj apolíneo, biozaj dionisiaco* (Juan Hidalgo, 1977)

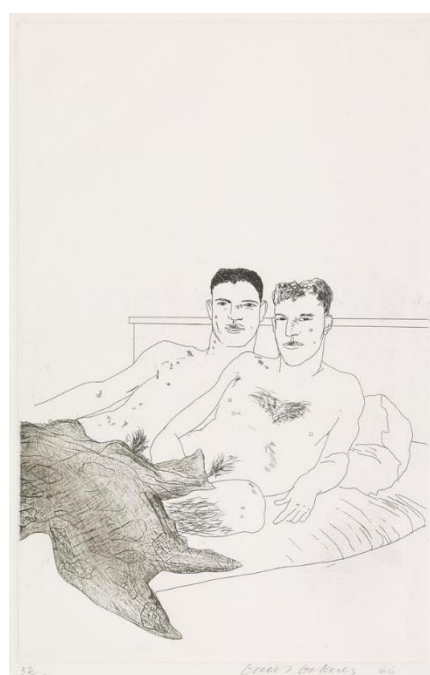
[Fig.8] *Sperm bomb* (Nancy Spero, 1966)



[Fig.9] Fotograma del vídeo que documenta la *performance Vagina painting* (Shigeko Kubota, 1965)



[Fig.10] *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler, 1975)



[Fig.11] *Illustrations for Fourteen Poems from C.P. Cavafy* (David Hockney, 1966-67, selección)



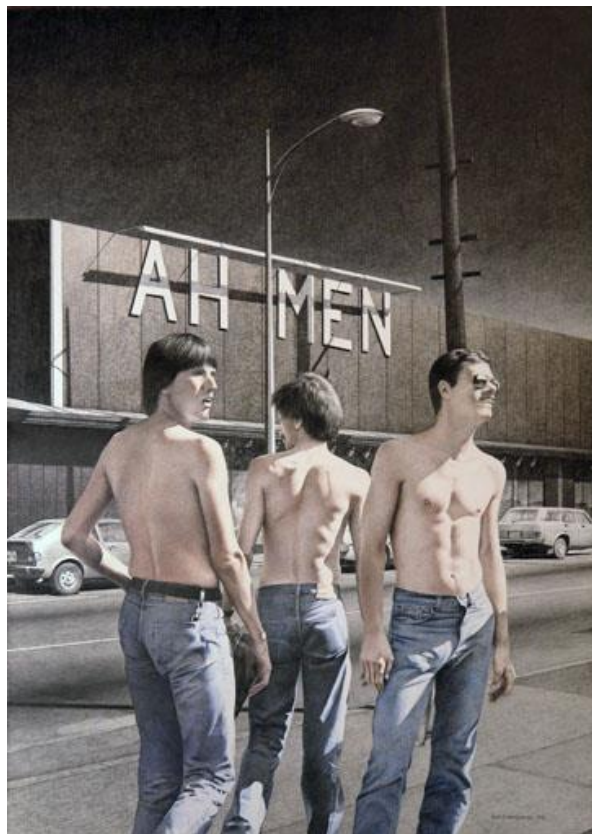
[Fig. 12] Fotograma de *Women I love* (Barbara Hammer, 1976)



[Fig.13] *Chicas, deseos y ficción* (Carmela García, 2000)



[Fig.14] Fotograma de *Casting (James Dean). Rebelde sin causa* (Cabello/Carceller, 2004)



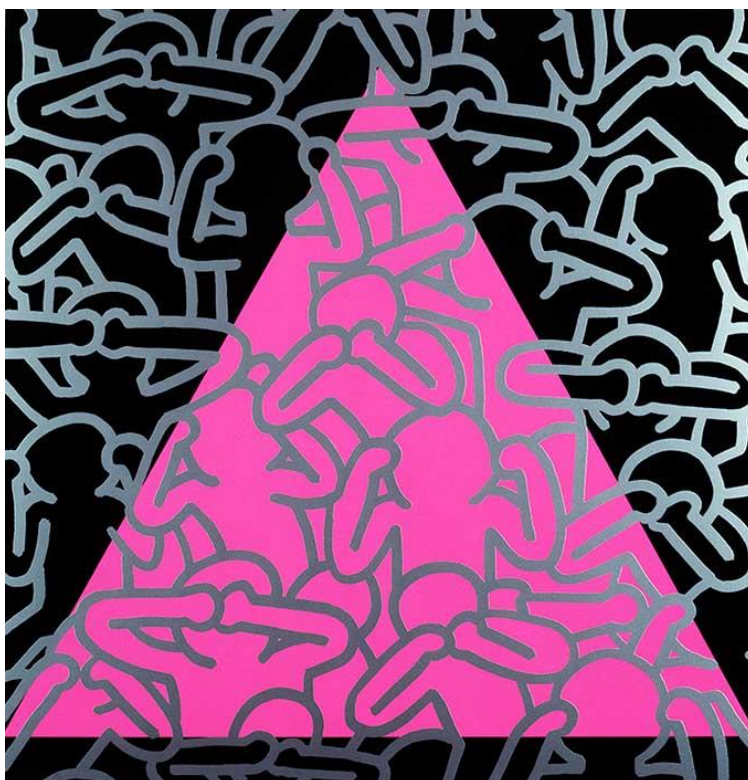
[Fig.15] *Parade IV, Ah Men* (Roberto González Fernández, 1980)



[Fig.16] *Jim, Sausalito* (Robert Mapplethorpe, 1977)



[Fig.17] *Sin título* (Pepe Miralles, 1994)



[Fig.18] *SILENCE=DEATH* (Keith Haring, 1989)



[Fig.19] Fotografía de la instalación *A cabana vermella* (Reme Remedios, 2017)



[Fig.20] Fotografía de la instalación *Caídas* (Yolanda Herranz, 1997-2014)



[Fig.21] Fotograma de *Acorazonada* (El Ama de Casa Pervertida, 2008)



[Fig.22] Fotograma de *Hooley* (Félix Fernández, 2011)



[Fig.23] *Serie Verde_#4* (O.R.G.I.A., 2004-2005)

7.2. Fuentes de obtención de las imágenes

[Fig.1] *La escuela de Doloriñas* (Julia Minguiñón, 1941), obtenida de la página web de Zenda Libros <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>

[Fig.2] *Música del vacío* (Pamen Pereira, 1994), obtenida de la página web de la artista <https://www.pamenpereira.com/proyects/music-of-the-void/?lang=en>

Fig.3] Fotograma de *Un beso* (Cabello/Carceller, 1995-96), obtenido de la página web de las artistas Cabello/Carceller <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/un-beso/>

[Fig. 4] *El nido* (Pepe Espalú, 1993), obtenida de la página web del Instituto Valencià d'Arte Modern <https://www.ivam.es/en/exposiciones/intimate-circle-the-world-of-pepe-espaliu/>

[Fig.5] *Juguemos a ser prisioneras* (Azucena Vieites, 1992-98), obtenida de la página web de MNCARS <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/juguemos-prisioneras>

Fig.6] Fotografía de la serie *Es-cultura* (LSD, 1996), obtenida del blog *Lesbian Art And Artists*, <https://lesbianartandartists.tumblr.com/post/152753057751/lsd-es-cultura-lesbiana-1994>

[Fig.6] *Biozaj apolíneo, biozaj dionisiaco* (Juan Hidalgo, 1977), obtenida del portfolio del artista en https://www.promociondelarte.com/filedb/2018/2sxb_Dossier%20Juan%20Hidalgo%20%20etc%C3%A9tera_red.pdf

[Fig.7] *Sperm bomb* (Nancy Spero, 1966), obtenida de la página web Mutual Art <https://www.mutualart.com/Artwork/Sperm-Bomb/F0FBFC2F9D6121AA>

[Fig.8] Fotograma del vídeo que documenta la *performance Vagina painting* (Shigeko Kubota, 1965), obtenido de la página web de *Ah Magazine* <http://www.ahmagazine.es/shigeko-kubota/>

[Fig.9] *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler, 1975), obtenido de la página web del MNCARS <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>

[Fig.10] *Illustrations for Fourteen Poems from C.P. Cavafy* (David Hockney, 1966-67, selección), obtenidas de la página web de la Tate <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-illustrations-for-fourteen-poems-from-cp-cavafy-65477>

[Fig. 11] Fotograma de *Women I love* (Barbara Hammer, 1976), obtenido de la página web *FilmAffintiy* <https://www.filmaffinity.com/es/film206078.html>

[Fig.12] *Chicas, deseos y ficción* (Carmela García, 2000), obtenida de la página web de la artista Carmela García, <https://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/147>

[Fig.13] Fotograma de *Casting (James Dean). Rebelde sin causa* (Cabello/Carceller, 2004), obtenido de la página web de las artistas Cabello/Carceller <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/microcinema-actos-13/>

[Fig.14] *Parade IV-Ah Men* (Roberto González Fernández, 1980), obtenida de la página web del artista Roberto González Fernández http://www.r-gonzalezfernandez.com/CATALOGO_GENERAL/FOTOS_80/80026.jpg

[Fig.15] *Jim, Sausalito* (Robert Mapplethorpe, 1977), obtenida de la página web del MoMA <https://www.moma.org/collection/works/188771>

[Fig.16] *Sin título* (Pepe Miralles, 1994), obtenida de la página web del artista Pepe Miralles <https://www.pepemiralles.com/sin-titulo-2/>

[Fig.17] *SILENCE=DEATH* (Keith Haring, 1989), obtenida de la página web de la Keith Haring Fundation <https://www.haring.com/!/art-work/25>

[Fig.18] Fotografía de la instalación *A cabana vermella* (Reme Remedios, 2017), obtenida del proyecto *La Cabaña Roja* de Reme Remedios <https://remeremediosmujeresencirculo.wordpress.com/2016/05/25/cabana-roja-en-ponferrada/>

[Fig.19] Fotografía de la instalación *Caídas* (Yolanda Herranz, 1997-2014), obtenido de la presentación *Preposiciones, proposiciones* de la artista, disponible online en <https://docplayer.es/45958421-Pre-posiciones-pro-posiciones-aproximacion-a-un-quehacer-artistico-personal-yolanda-herranz-pascual.html>

[Fig.20] Fotograma de *Acorazonada* (El Ama de Casa Pervertida, 2008), obtenido de la página web *La ventana del arte* <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/marco-museo-de-arte-contemporaneo-de-vigo/galicia/vigo/mas-alla-de-los-generos/22782>

[Fig.21] Fotograma de *Hooley* (Félix Fernández, 2011), obtenido de la página web del artista <http://www.felixfernandez.org/trabajos/es/videos/hooley/60/>

[Fig.22] *Serie Verde_#4* (O.R.G.I.A., 2004-2005) obtenido de la página web del colectivo O.R.G.I.A. <http://www.orgiaprojects.org/serie-verde/>