
**AGENDAS DIVERSAS Y COLABORACIONES COMPLEJAS:
FEMINISMOS, REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS POLÍTICAS DURANTE LOS 90
(Y UNOS AÑOS MAS) EN EL ESTADO ESPAÑOL.**

(Algunas reflexiones después de *Desacuerdos*)

María Ruido

*Para mis compañeras de investigación, Fefa Vila y Carmen Navarrete, y para todas las personas que hicieron posible nuestro trabajo dentro del proyecto *Desacuerdos*.

"¿La historia del arte feminista debe contentarse con redescubrir mujeres artistas y reevaluar su contribución al arte? ¿No se trata, más bien, de una auténtica reinención feminista de la disciplina 'historia del arte' para revelar el sexismo estructural de su discurso fundamentado en el orden patriarcal de la diferencia sexual?. (...) El saber es una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte en tanto que discurso e institución, sostiene un orden del poder investido por el deseo masculino".

Griselda Pollock, Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?, 1995

"Porque yo no soy natural, sabedlo; aunque sangraré si me cortáis".

Angela Carter, La Pasión de la Nueva Eva, 1977

Marco de referencia

Quiero dar las gracias a Anxela Caramés y a la Fundación Luis Seoane por la ocasión que me brindan para reflexionar, tras casi dos años, sobre el proceso de trabajo que supuso la investigación que, sobre las relaciones entre las prácticas artísticas y las prácticas políticas feministas dentro del estado español durante los últimos 35 años, llevamos a cabo Fefa Vila, Carmen Navarrete y yo misma entre diciembre de 2003 y septiembre de 2004 en el marco de *Desacuerdos*.

Quiero aprovechar también para subrayar la oportunidad de esta propuesta, especialmente dentro del panorama gallego, y quiero hacerlo desde el aprendizaje que supuso esta investigación porque intuyo que, precisamente, mi calidad de participante en ese proyecto es una de las razones que me han hecho acreedora de esta invitación. Supongo que la otra es mi propia experiencia como artista, como teórica y como docente, una triple experiencia que me llevó (de forma muy similar a la de mis dos compañeras, con las que comparto esta tendencia al pluriempleo) a ser sujeto del encargo de una empresa que desde el principio de presentaba como altamente compleja.

Como seguramente sabéis, *Desacuerdos* era un proyecto nacido de la

colaboración entre MACBA, Arteleku y UNIA, que pretendía cartografiar las relaciones entre las prácticas políticas y las prácticas artísticas acaecidas en nuestro estado desde el final de la dictadura hasta la actualidad, y desde muy diversos puntos de vista. Esta iniciativa comprendía varias líneas de investigación. Entre ellas estaba el *Archivo 1969* que, coordinado por Marcelo Expósito, albergaba, junto a otros, nuestro grupo de estudio, y que pretendía construir una serie de líneas transversales en las que destacaba el feminismo, en nuestra opinión, una de las teorías del discurso fundamentales en las últimas décadas. No voy a extenderme aquí sobre el alcance de esta muy necesaria cartografía. Solo puedo constatar que, en lo que atañe al feminismo, su lugar en *Desacuerdos* no respondió a nuestras expectativas.

Nuestro trabajo (breve en el tiempo, escaso en recursos, precario por su propia naturaleza, y necesariamente coyuntural) en ningún momento pretendía construir una "nueva narrativa maestra" sobre el feminismo en el estado español, ni, desde luego, elaborar la Historiografía Feminista Oficial (con mayúsculas). Nuestra apuesta era, desde su raíz, mucho más humilde: hacer un estudio necesariamente limitado, centrado en unos pocos trabajos de algunas mujeres que se consideraban a sí mismas como feministas y que entendían su labor como generadoras de representación como un trabajo político. Nuestro interés era trazar una incipiente genealogía de las mujeres españolas que, desde finales de los 60, habían trabajado en el campo del arte y en el de la lucha política para entender que posible continuidad, si la había, existía entre su legado y nuestras posiciones y estrategias actuales.

En esta investigación están, por supuesto, algunas mujeres, algunas prácticas, algunas formas de entender los feminismos: porque conocíamos nuestras limitaciones (y así lo dábamos a entender desde el primer momento), porque queríamos subrayar ciertas prácticas que no siempre tienen su lugar en los medios, en el mercado o en las narrativas más conocidas, y porque nos interesaba la definición feminista que algunas autoras conferían y confieren a sus trabajos. Y es que quizás hay que recordar aún que ni todas las mujeres ni todas las artistas son feministas, ni todas las imágenes realizadas por mujeres se sitúan en esta praxis política.

Al contrario que los relatos supuestamente imparciales -o que se legitiman como tales- que se presentan a sí mismos como objetivos y equidistantes, nuestro estudio evidenciaba cuáles eran sus límites y sus marcos. No teníamos que hacer un registro de las artistas del estado español durante los últimos 35 años. Ese no era el encargo que recibimos. Nuestro interés y su articulación pública era, necesariamente, más concreta: intentar una genealogía que actualizara el legado de los 70, subrayar las conexiones entre la representación, el contexto político y las prácticas feministas, y apuntar algunas contextualizaciones de ciertos debates en el panorama local actual.

No era la primera aportación, ni será la última. Era simplemente un pequeño trazo de lo que podría ser un mapeado complejo y diverso no del feminismo, sino de los distintos feminismos y sus imágenes aquí y ahora.

Los años 90 en el estado español: ¿la primera generación de artistas feministas?

Si siempre es difícil narrar los debates recientes, hacerlo desde la consciencia de haber participado en ellos es aun mas complejo. Asumiendo esta experiencia y el marco que genera, me gustaría, como ya apuntaba en la introducción, hablar de algunas propuestas artísticas que se presentan a si mismas en relación con ciertas prácticas políticas feministas de esta última década (y algunos años mas).

Demasiado jóvenes para compartir las utopías sesentayochistas, ajenas a la doble militancia de nuestras madres y hermanas, pero suficientemente maduras como para tener alguna memoria del franquismo, las mujeres nacidas entre mediados de los 60 y los primeros años de los 70 podríamos conformar la primera generación, como tal, de artistas y teóricas feministas dentro del estado español. La generación que empieza a trabajar entre finales de los 80 y la década siguiente, la *generación de los 90* está compuesta por las primeras mujeres que, procediendo de medios sociales menos acomodados, accedemos de forma algo mas normalizada a una educación superior (aunque también nos daremos cuenta que los estudios universitarios ya no nos servirán por sí mismos como "escalera social"). Nosotras somos, en nuestro contexto, las primeras que tenemos posibilidad de viajar a través de becas, de leer e informarnos en otras ciudades y/o en otros idiomas, que podemos salir de nuestras casas sin problema sin casarnos, escoger ser madres o no serlo, vivir el lesbianismo abiertamente y decidir, con cierto margen de posibilidad, si íbamos a construirnos como feministas o no: una radical transformación en hábitos, tiempos y expectativas que, en buena medida, tenemos que agradecer a unas antecesoras que conocemos poco.

Nuestra generación crece con la Movida de los 80 (una serie de prácticas culturales de *look* aparentemente moderno, pero de trasfondo mas bien conservador), y apenas conoce la articulación del movimiento feminista mas cercano y sus prácticas representacionales. Teníamos algunas noticias de los primeros encuentros y asambleas de mujeres del estado español, desde las revueltas universitarias y las Jornadas de Granada a las primeras expresiones contraculturales promovidas por mujeres, pero no sé si valorábamos suficientemente los logros (algunos precarios, otros decididamente escasos) que nuestras madres y hermanas habían conseguido y las diferencias que nuestras vidas podían tener respecto a las suyas a pocos años de las restricciones de un estado totalitario. Nosotras convivimos desde niñas con organismos como el Instituto de la Mujer (creado en 1983), a los que considerábamos, sin embargo, extraños a nuestros intereses. Esta institucionalización, junto con el desencanto por las escasas posibilidades de actuación dentro del precario marco de la incipiente democracia, hicieron que, al contrario de lo que había sido común en la lucha antifranquista,

nuestros análisis y actuaciones se alejasen de la izquierda tradicional y tomaran otras formas: colectivos autónomos, grupos de autoconciencia, grupos de lesbianas, asambleas feministas universitarias...

La información sobre las luchas feministas, y sobre las mujeres que nos habían precedido era desarticulada y confusa. Nuestra experiencia estaba marcada por una educación que naturalizaba (y sigue naturalizando) los meta-relatos universalizadores, y que ignoraba (e ignora) las variables de género, clase, nacionalidad, etnia o identidad sexual. No conocíamos a Lucía Sánchez Sornil, a Maruja Mallo o a María Blanchard, pero tampoco a las hermanas Ferrer o a las conceptuales catalanas, y tardaríamos aún en descubrir a Helena Lumbreras, Cecilia Bartolomé, Eugenia Balcells, Marisa González o Palama Navares (véase Navarrete, Ruido, Vila, 2005: 167- 172).

Las mujeres de esta generación, de mi generación, empezamos a nutrir nuestro bagaje intelectual y político con unas pocas experiencias de mujeres a nuestro alcance y, en el terreno de la crítica artística, con lo que, contradictoriamente, teníamos más cerca: los discursos anglosajones y franceses. En el momento de nuestra formación, llegan a nuestras manos los primeros textos de análisis político feminista y las primeras traducciones que se hicieran en España entre finales de los 60 y durante los 70 (me refiero a Lidia Falcón, Betty Friedan, Simone de Beauvoir, Sulamith Firestone...). La crítica feminista contemporánea tardará aún en llegar, pero podemos disponer ya del importante esfuerzo de traducción/contextualización que hiciera la pionera *Ediciones La Sal*, y un poco más tarde *Talasa*, *Revolución*, *Eutopías* o *Cátedra-Feminismos*, así como las colecciones más recientes de *Icaria*, *El Roure*, *Traficantes de Sueños*, *Anthropos* o *Paidós*, por citar algunas de estas fecundas iniciativas.

Algunas prácticas artísticas feministas y sus herramientas para una crítica de la representación

La década de los 80 coincidió, en el estado español, con la llegada de algunas de las corrientes exteriores del arte contemporáneo, con la construcción de nuevos centros de arte extendidos por toda la geografía estatal, y con la contextualización de algunos debates internacionales que arraigaron, de forma más o menos profunda, en nuestro territorio al tiempo que se estrenaba el primer gobierno socialista. Uno de estos debates -de importante significación ya desde finales de los 60, especialmente en el ámbito anglosajón- fue la crítica feminista de la representación.

Según Dan Cameron explica en el texto que enmarcaba la exposición *El arte y su doble* (1986), algunas fórmulas del proceso de postmodernización permiten a las mujeres artistas oponerse al discurso hegemónico despolitizado sobre la subjetividad y ocupar un espacio estratégico en la reformulación de las genealogías artísticas. La

enorme influencia de esta exposición y , en general, el predicamento con el que este comisario y crítico contó en la España de finales de los 80, explica la popularización de ciertas artistas (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Cindy Sherman...), y muy especialmente el "giro temático" que adquirió casi inmediatamente la crítica feminista.

Desgajados de la praxis política y del contexto de lucha social que acompañaba a estos trabajos, la influencia de algunas artistas feministas se asimilaba al postmodernismo y sus posibilidades (de hecho se le denomina "postfeminismo"): lo que era una crítica articulada del sujeto tradicional y sus límites se acaba convirtiendo en una estética. Dan Cameron dejará sentado en su artículo *Post-feminism* (1987) que el feminismo como análisis político ya no tiene sentido, puesto que en su confluencia había logrado introducirse en las líneas hegemónicas del pensamiento contemporáneo y había logrado marcar pautas significativas del arte internacional.

Desde mi punto de vista -que concuerda, entre otros, con los argumentos esgrimidos por Amelia Jones en *"El Postfeminismo: vuelta de la cultura a lo masculino"* o por Susan Faludi en *Reacción*, por poner algunos ejemplos de contraréplicas significativas (Faludi, 1993; Jones, 1993)- Dan Cameron tenía una mirada mas bien corta (o claramente interesada en que "todo cambiara para que nada cambiara", también puede ser) sobre la crítica feminista y su alcance, y equiparaba la llegada de algunas artistas al escenario del reconocimiento institucional con el acceso normalizado de las mujeres a ámbitos de poder (un hecho que no ocurría antes y que sigue sin ser habitual en estos momentos). La consecuencia, como apuntábamos mas arriba, es una asimilación de la crítica feminista de la representación a ciertos ejes temáticos, mas o menos utilizados desde finales de la década de los 80 -algunas veces como mero símbolo de corrección política o de modernidad epidérmica-, a cambio de la desactivación política de las posiciones mas reivindicativas. En el caso español, y en consonancia con la frágil memoria de la Transición, supone también el olvido de las líneas abiertas por el arte de los 70 a cambio de una homologación superficial que obteníamos adoptando (y adaptando) discursos e influencias de un modo, muchas veces, acrítico.

Como ya señalábamos en el informe para *Desacuerdos*, temas y preocupaciones como la personalización de lo político, el (hiper)cuerpo y su relación con la vuelta a la performance, la crisis y reformulación de las identidades del sistema género/sexo, las nuevas tecnologías o la visibilidad en el espacio público...-por citar algunos de ellos-, van llegando y tomando protagonismo en nuestra escena, al tiempo que cristalizan en las agendas institucionales. Es difícil saber, entre estos ejes temáticos, cuando se convierte el cuerpo en el debate interdisciplinario por excelencia, pero no cabe duda que la redefinición de la sexualidad y del "cuerpo social" a partir de autores del postestructuralismo francés, y muy especialmente, desde la influencia de Michel Foucault, establece algunas de las pautas fundamentales desde los 70 hasta la *queer theory* , que capitaliza hoy estos discursos. A ello habría que añadir la influencia de grandes

eventos expositivos como el ya mencionado *El arte y su doble*, que pasó por la Fundació La Caixa de Barcelona en 1986, o el megalómano proyecto de Dennis Hollier *Fémininmasculin. Le sexe dans l'art* (Centre Georges Pompidou, París, 1995).

La línea principal de este debate fue la desnaturalización del sexo, después de la desnaturalización del género, que ya se había dado durante los años 70. El cuerpo se había convertido -ya lo decía Barbara Kruger- en un "campo de batalla", en un territorio privilegiado del control y la lógica disciplinaria, al tiempo que en el espacio de debate de las nuevas identidades procesuales. En esta línea, el renacimiento del montaje fotográfico y el de la práctica preformativa en artistas euroamericanas de los 90 (Coco Fusco, Hester Scheurwater, Terre Thaemlitz o Patty Chang, por citar a algunas), está estrechamente vinculada a esta redefinición cultural del cuerpo y sus estándares, y a la adopción de una genealogía constructorista o ya claramente *queer* en algunos de los casos.

El cuerpo como eje temático y la reformulación de las identidades tuvieron en las prácticas fotográficas y preformativas sus mejores instrumentos. Pero, ¿cómo llegó esta revitalización de la performance a la generación de artistas españolas de los 90?. Creo que podría deberse, entre otras causas, a la influencia del activismo y su utilización del cuerpo como herramienta de lucha política (especialmente a raíz de la crisis del SIDA), así como también al bagaje de la videoacción de los 70 y 80 que empieza a difundirse en España durante estas últimas décadas.

La coincidencia de la llegada de muy diversas experiencias del cuerpo en su versión videográfica explicaría la convivencia, en nuestro panorama, de mujeres como Eulalia Valldosera que recoge una línea muy concreta de performance vitalista y ritual, junto con autoras que se sitúan ya muy lejos de las mitologías de la feminidad tradicional (maternidad, naturaleza, instinto, etc...). Me estoy refiriendo, sobre todo, a autoras que emplean la fotografía y/o el vídeo como medio habitual de sus trabajos, y que especulan sobre los estereotipos genéricos a partir de discursos claramente constructoristas llegando hasta la ironía, entre las que podríamos incluir a Chelo Matesanz, Nuria León, Marta Martín, Lucía Onzain, Itziar Okariz, Pilar Albarracín o Estíbaliz Sádaba, entre otras.

Entre las influencias en la práctica performativa de las artistas de mi generación me parece importante destacar, además de las artistas norteamericanas, el precario conocimiento del trabajo de Zaj, y más especialmente el de Esther Ferrer -que impartió un memorable taller en el Círculo de Bellas Artes de Madrid dentro del proyecto *Sin número* (1996), comisariado por Jaime Vallauré y Marta Pol i Rigau-, así como el lagado de otra mujer que estaría en el comienzo del vídeo estatal, la catalana Eugenia Balcells, autora recientemente recuperada a raíz de un significativo programa de *Metrópolis* (TV2) del año 2000 -con guión de Susana Blas- donde se hace un repaso a su trayectoria (junto con la de Eulalia Valldosera y Carmen Sigler). No me parece baladí que

Metrópolis, un programa sobre la actualidad audiovisual, dedicara durante el año 1999 y 2000 dos programas más a cuestiones relacionadas con la identidad, el cuerpo y a sus redefiniciones: "*Femenino/masculino*" y "*Cyborgs*", también con guión de Susana Blas, forman, junto con el ya mencionado "*Mujeres y vídeo*", una suerte de trilogía de algunos de los tópicos fundamentales con los que daba comienzo el nuevo milenio. A éstos habría que añadir dos capítulos dedicados por el mismo programa durante 2005 a la representación y a los mecanismos de construcción de la masculinidad: "*Masculinidades*" (un repaso por el trabajo de varios artistas sobre los estereotipos masculinos) y "*Venus Boyz*" (una adaptación del vídeo de 2001 de Gabriel Baur).

Creo que la diferencia identificadora de la performance videográfica de los 90 en el estado español con respecto a lo que había sido esta práctica en décadas anteriores, era la consciencia de la *performatividad* -de la calidad constructiva y en/mascarada de la identidad y del cuerpo- como herramienta política (Phelan, 1993; de Lauretis, 2000; Butler, 2001), frente a la reivindicación del cuerpo como sustrato esencial y significador que encontrábamos en algunas autoras de los 70. Buena prueba del interés general por la performance, y de la influencia del feminismo en la crítica visual en los últimos años sería el vídeo de Gabriel Villota *Bodybuilding* (1999), pero sobre todo estaría ejemplificado por el programa de proyecciones y la publicación que bajo el título *Luces, cámara, acción (...)* ;*Corten!*. *Videoacción: el cuerpo y sus fronteras* fue comisariada por el mismo Gabriel Villota para el IVAM y el MNCARS en 1997. En una línea muy diferente, pero también destinada a confrontar el trabajo de artistas españolas con artistas internacionales en el terreno de la performance y la reflexión sobre la identidad, estaría el programa de Susana Blas para *PhotoEspaña 2002, Vídeos XX*.

Si bien la redefinición de las identidades sexuales como "mascaradas" (al menos, la identidad femenina) está ya presente desde los años 20 en mujeres como la escritora y fotógrafa Claude Cahun o en la psicoanalista Joan Rivière, y es un ejercicio continuado por autoras y autores internacionales desde los 60 (Adrian Piper, Martha Rosler, Hannah Wilke, Eleonor Antin... Jürgen Klauke, Vito Acconci, Paul McCarthy...), en el estado español, esta posición no aparece de forma sostenida hasta principios de los 90.

Si bien podríamos citar como antecedentes de la parodia identitaria local la figura de Ocaña -dibujada con precisión por Ventura Pons dentro del contexto de la Transición en su *Ocaña, retrato intermitente* (1978)- o las obras pioneras de Juan Hidalgo o de Carlos Pazos, en general, la masculinidad y sus representaciones está aún escasamente revisada en nuestro ámbito -sobre todo la masculinidad heterosexual-. Estamos hablando de algunos trabajos fotográficos y/o audiovisuales de Javier Codesal, Jesús Martínez Oliva, Xoan Anleo, Jon Miquel Euba, Adrià Julià, etc... así como de textos críticos y comisariados de Javier Sáez, Ricardo Llamas, Paco Vidarte, Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés o Xosé Manuel Buxán Bran, por citar algunos de los mas

significativos.

Pero sin duda son las mujeres - ya sea lesbianas o heterosexuales- las que han predominado sostenidamente en los discursos sobre el repensamiento del sexo como construcción social, al menos hasta hace unos años. Recordemos los escritos y proyectos de Mar Villaespesa, Margarita Aizpuru, Elena Casado, Arakis, Beatriz Preciado, Fefa Vila, Carmen Romero Bachiller, etc.. así como las obras de algunas autoras ya citadas además de otras de las que hablaremos a continuación.

No voy a extenderme demasiado aquí en las relaciones de la representación con las prácticas políticas *queer*, ya que era un campo que, dentro de la investigación que desarrollamos para *Desacuerdos*, fue convenientemente trabajado por Fefa Vila (véase Navarrete, Ruido, Vila, 2005: 165-167), pero si me gustaría puntualizar que nuestro interés se dirigió, fundamentalmente, a señalar la importancia y continuidad de ciertos grupos militantes, así como a deconstruir la imagen de una cultura *gay* y lesbiana superficialmente difundida por los *media* muy alejada de una realidad precaria y discriminatoria - sobre todo para las lesbianas- que, como explica Carmen Romero Bachiller (socióloga y actual integrante del Grupo de Trabajo Queer (GTQ) en su artículo "*De diferencias, jerarquizaciones excluyentes, y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría queer*" (2002), poco o nada tiene que ver con las mitologías del "capitalismo rosa".

Pero qué es *queer*? Cómo definir este término anglosajón y como contextualizarlo en nuestro estado y enlazarlo con un importante movimiento de *gays* y lesbianas que existía ya durante el franquismo y en los primeros años de la Transición, tal y como constatan Ricardo Llamas y Fefa Vila en *Spain, Passion for Life* (1997)?

"*Queer*, subvierte, retuerce un pensamiento categórico simple sobre la sexualidad y la identidad. De esta manera *queer* se convierte en un proceso a través del cual lo habitual se vuelve extraño, raro. (...) La identidad ha jugado un papel fundamental en la formación de los movimientos sociales contemporáneos, sobre todo en los movimientos feministas y en los movimientos de lucha contra el racismo. Para poder ser, estos movimientos al igual que otros "nuevos movimientos sociales", como el de la comunidad LGTTB (lesbiana, *gay*, transexual, transgénerica y bisexual) por ejemplo, han tenido que partir de una recuperación positiva de la diferencia que a nivel social se les ha atribuido o asignado y por lo cual han sido objeto de exclusión. (...) En el contexto español además les unía la lucha en y desde la izquierda contra el régimen franquista, de ahí que en la década de los 70 se unieran con lesbianas y transexuales en frentes revolucionarios de liberación sexual". (Navarrete, Ruido, Vila, 2005: 165)

A través del *Grupo de Amazonas* de Barcelona (vía EEUU), se dan a conocer en España los pioneros escritos de Monique Wittig, pero tendremos que esperar hasta comienzos de la década de los 90 para consolidar la influencia *queer* en el estado. De la mano de algunos y algunas teóricas, y de grupos como *LSD*, *La Radical Gai* y otros colectivos de *gays* y lesbianas implicados políticamente, aparecerán en el contexto español Judith Butler, Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Judith Halberstam... y trabajos artísticos como los de Barbara Hammer,

Sue Friedrich, Del LaGrace Volcano, Catherine Opie, Annie Sprinkle o Nicole Eisenman.

Me parece muy significativa de esta influencia la aparición de algunas artistas que se identifican así mismas con estos presupuestos. Y no solo estoy pensando en proyectos como *Menstruosidades* o *Es-cultura lesbiana*, elaborados por LSD a principios de los 90, o en otros más recientes como la *Deconstrucción del DNI* del Grupo de Trabajo Queer (GTQ), sino también en obras desarrolladas dentro de la institución artística como las de Helena Cabello y Ana Carceller, Azucena Vieites o Itziar Okariz, en el terreno de las artes plásticas, o el caso de Cecilia Barriga o Virginia Villaplana, en el territorio del vídeo y el cine. Recientemente, ambas realizadoras han llevado a cabo dos proyectos referenciales sobre la transexualidad en España: me refiero a *El camino de Moisés*, producido para TVE por Cecilia Barriga en el 2002, y a *Escenario doble* (2004), dirigido por Virginia Villaplana y Angelika Levi, donde se documenta el proceso de reelaboración física y personal de Marco, un transexual andaluz que trabaja en la costa levantina confrontado con una performance *drag king* desarrollada durante el seminario *Retóricas de Género* (Sevilla, 2003).

En los últimos años, y tras la experiencia de algunos "laboratorios de género", como el que coordina Beatriz Preciado en el MACBA en 2003, *Tecnologías de género*, podríamos constatar la eclosión de colectivos de influencia *queer* como O.R.G.I.A. (Valencia) o Corpus Delecti (Barcelona) que llevan a cabo trabajos híbridos entre el activismo y la obra audiovisual extendiendo las estrategias propias de los *genderlab*.

Para terminar este breve recorrido, y sin ser exactamente un eje temático, la crítica fílmica es uno de los aspectos más significativos de las aportaciones del feminismo en las últimas décadas. Gabriel Villota, por ejemplo, comentaba -durante la entrevista que mantuvimos en Bilbao en junio de 2004- la importancia que tuvieron para él algunos escritos de mujeres sobre la construcción de la mirada, conocidos con Marcelo Expósito y traducidos parcialmente en *Off Vídeo* (revista que ambos editaban conjuntamente con Carmen Navarrete en Donostia durante 1993 y 1994).

Introduciendo bien estructuradas sospechas respecto de la mirada tradicional naturalizada y de sus estereotipos, la teoría fílmica feminista sería, sin duda, uno de las mejor articuladas e influyentes críticas sobre los mecanismos de construcción de la representación desde los años 70, señalando con precisión su sexismo, sus nuevas formas de clasismo y su heteronormatividad, en un esfuerzo solo comparable a los análisis paralelos del postcolonialismo.

Aclimatada en España poco después de las primeras traducciones de psicoanálisis lacaniano y post-lacaniano, y coincidiendo con la llegada de Giulia Colaizzi en los 80 -después de su estancia en la Universidad de Minnesota, como ella misma nos explicó en la entrevista que le hicimos en Valencia en abril de 2004-, la deconstrucción de la mirada desde el género como variable política

tienen en nuestro estado unos cuantos hitos fundamentales. Entre ellos, desde luego, la aparición en castellano de "*Placer visual y cine narrativo*" de Laura Mulvey en 1988 y de "*La elaboración de una historia: paradojas en la evolución del vídeo*" de Marita Sturken en la revista *El Paseante* en 1989; y mas tarde, las traducciones de "*Diferencia: Sobre representación y sexualidad*" de Kate Linker y de "*Estética y Teoría Feminista: Reconsiderando el cine femenino*" de Teresa de Lauretis (donde la autora introduce el concepto de "desestética") en "*100%*" (1993); *Cine de mujeres* (1991) de Annette Kuhn; *Alicia ya no* (1992) de Teresa de Lauretis; *Feminismo y teoría fílmica* (1995) (una publicación editada por G. Colaizzi que recogía las intervenciones de Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Yvonne Rainer, Ann Kaplan, Rey Chow, Paula Rabinowitz, etc... en el seminario del mismo título que había tenido lugar en 1993 en Valencia) o *Las mujeres y el cine* (1998) de Ann Kaplan.

Junto a estos volúmenes y artículos, empiezan a desarrollarse desde mediados de los 80, una serie de pequeños festivales y programas de cine y vídeo de mujeres, en relación y consonancia a otros ya existentes en otros países como el Festival de Cine de Montreal, el Festival de Creteil o la Feminale. El pionero de estos festivales fue el de Madrid, que comienza a mediados de los 80 y se interrumpe, por problemas políticos con la administración del PP, a mediados de los 90. La defunción de este Festival de Cine de Mujeres, daría paso, años más tarde, al actual Festival de Cine de Gays y Lesbianas que promueve desde hace mas de diez años la Fundación Triángulo.

Mucho más sencillo es reconstruir la memoria del festival barcelonés que, desde 1992 y hasta ahora mismo, se viene desarrollando en paralelo a una serie de actividades educativas y editoriales debidas también al colectivo que lo organiza, Drac Màgic. Marta Selva y Anna Solà, ex-directoras del festival y actuales directora y gestora del Institut Català de la Dona, respectivamente, hablaron -durante la entrevista que nos concedieron en Barcelona en junio de 2004-, de las experiencias anteriores durante los últimos 70 y primeros 80, vinculadas a la Filmoteca, y del desarrollo de la ya asentada Mostra de Film de Dones, en la que se verán, en algunos casos por primera vez en España, películas de Laura Mulvey, Ulrike Ottinger, Yvonne Rainer, Sally Potter, Chantal Akerman, Marguerite Duras o Agnès Varda.

"**A. Solà:** En seguida se me abrió un nuevo terreno de exploración que consistía en aplicar el punto de vista feminista al análisis de los lenguajes poéticos, al arte y a la interpretación del mundo. Uno de los momentos importantes en este proceso formativo en este trayecto fue el viaje a Montreal para asistir al Festival de Cine de Montreal. También fueron importantes las lecturas de las italianas y los textos anglosajones traducidos por éstas, textos fundacionales como los de Claire Johnston, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, etc... Esta fue la verdadera escuela, porque la escuela oficial tenía la puerta cerrada a todas estas influencias. (...) Construimos la biblioteca en el Drac Màgic con el fin de tener acceso a esa bibliografía extranjera. A través de los contactos con Montreal, París e Italia se empezó a formar una red de intercambio informal entre las mujeres que estábamos trabajando en la misma línea y entre centros de producción y distribución como Women Make Movies, CineNova, centros de París, de Alemania, la Feminale, Blik Pilotin, etc...". (Navarrete, Ruido, Vila, 2005: 180- 181)

Al influjo de la importancia de la teoría fílmica, habría que añadir la proyección de programas de vídeo de forma más o menos habitual en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao. Esta nueva información visual junto con la contestación a algunos de los artículos clásicos de los 70 (estoy pensando, sobre todo, en *Transgresión de mujer* de Laura Kipnis, que *Erreakzioa/Reacción* publica en 1999) ayudan a la eclosión del vídeo de mujeres en España durante los 90. No solo será la videoacción, sino también otros género como el llamado vídeo experimental o el vídeo-ensayo, y mas tardíamente el vídeo documental, los que reflejen de forma mas o menos fiel los debates teóricos a los que antes nos referíamos, adquiriendo entidad propia en los ya mencionados trabajos de Cecilia Barriga y Virginia Villaplana, así como en los de Maite Ninou, Nuria Canal, Begoña Hernández, Marta Volga, Sally Gutiérrez, Marisa Maza, Carmen Nogueira, Lisa Berger, María Ruido, etc..

Casi ninguna de las artistas citadas -excepto quizás Maite Ninou, Begoña Hernández o Nuria Canal- por edad o por falta de afinidad, había tenido mucho que ver con la primera generación del vídeo español. Nuestros presupuestos, bagajes y preocupaciones eran diferentes, y no compartíamos, en general, ni temas ni metodologías ni recursos técnicos con los realizadores de la generación de los 80. Nosotras mirábamos (y miramos) a otros autores, pero sobre todo a otras autoras como Eugenia Balcells, Helena Lumbreras o Cecilia Bartolomé que, junto con referentes como Valie Export, Trinh T. Minh-ha, Michelle Citron, Martha Rosler, Rea Tajiri, Barbara Kopple o Laura Kipnis, alimentaban unos intereses centrados en la identidad, la memoria y la construcción de la subjetividad con formas narrativas muy diferentes al formalismo de los 80.

Estrechamente vinculado a la desnaturalización de la mirada que aporta la teoría fílmica, se desarrolla entre nosotras -bastante después que en Norteamérica y otros países europeos-, un debate mas o menos intenso sobre el placer visual. Como no, reaparece entonces la consabida pregunta ¿eres anti-porno o anti-censura? que había dividido a los diversos feminismos durante la década de los ochenta. Ya en 1989 se traduce el libro de Carole Vance *Placer y peligro*, que recogía las ponencias que tuvieron lugar en el Barnard College de la Universidad de Columbia en 1982 -entre ellas, las intervenciones de Gayle Rubin, Angela Carter o la propia Carole Vance- respondiendo con contundencia a la visión victimista y ahistórica del grupo *Women against pornography*. Este debate antipornografía vs anticensura será muy bien narrado en el estado español por Raquel Osborne en un libro fruto de su propia experiencia personal, *La construcción sexual de la realidad* (1993).

En lo que atañe al terreno de la representación, y aunque ya se habían constatado divergencias desde los años 70 (recordemos las polémicas recepciones de las obras de Chick Strand o Carolee Schneemann), será entre finales de los 80 y principios de los 90, cuando Teresa de Lauretis y Anne Sprinkle introducen el término post-pornografía, el momento de mayor beligerancia: las estrategias restrictivas y

displacenteras de Laura Mulvey o Martha Rosler, por ejemplo, son contestadas por una nueva generación de teóricas y artistas que reclaman el derecho a la apropiación de los instrumentos del placer escópico (voyeurismo, fetichismo) para las mujeres (Kipnis, 1999), o son completamente diferidas por la posición *queer*, que defiende la posibilidad de una pornografía mas allá de la mirada heteronormativa.

Querría recordar aquí la significativa aportación que, para una lectura diferente de las imágenes sexualmente explícitas, tienen algunos textos como el de Linda Williams "*Fetichismo y Hard Core: Marx, Freud y el 'money shot'*", traducido, igual que el de Laura Kipnis, en el nº 9 de la revista *Erreakzioa/Reacción* en 1999, así como algunos artículos que sobre el tema escriben, en el ámbito estatal, autoras como Carmen Navarrete (Navarrete, 1999) o yo misma (Ruido, 2000).

Herederos directos de la visión desestigmatizadora y desculpabilizadora de la post-pornografía *queer* serán los "maratones postporno" que, como el titulado *Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, fue coordinado por Beatriz Preciado en el MACBA en junio de 2003, y que contará con la presencia del colectivo LICIT, Fefa Vila, Helena Torres, Javier Sáez, Joan Pujol o Juan Antonio Suárez, así como con las intervenciones estelares de Annie Sprinkle y Marie-Hélène Bourcier, representantes bien curtidas del debate a nivel internacional. Directa o indirectamente inspirados por éste y otros "laboratorios de género" y "maratones" surgirán muy recientemente, como ya señalamos mas arriba, algunos colectivos como los ya mencionados O.R.G.I.A. (Valencia) o Corpus Delecti (Barcelona) que siguen las líneas de trabajo ya señaladas.

Aunque aún no tiene reflejos significativos en el escenario representacional, intuyo que los relatos sobre "el placer y el peligro" en el ámbito de los feminismos tendrán un nuevo capítulo en el terreno de la prostitución, una discusión que no es nueva pero que en los últimos tiempos se ha hecho especialmente activa, sobre todo con la entrada en vigor de normativas como la Ordenanza Municipal barcelonesa. En este renovado interés ya se dibujan dos posiciones divergentes, abolicionistas frente a legalizadoras (con sus correspondientes matices y gamas) que parecen revitalizar de nuevo las controversias por la hegemonía feminista, así como los esfuerzos institucionales por regular la presencia de los cuerpos en el espacio público.

Algunas referencias historiográficas y teóricas dentro del contexto político reciente

En el texto "*Trastornos para devenir*" hablábamos, como ya he explicado, del peso de las autoras anglosajonas en la generación de los 90, y trazábamos una imaginaria línea de influencia

historiográfica que iría, por poner dos extremos bien conocidos, "de Griselda Pollock a Rosalyn Deutsche" (pasando por las mujeres más significativas de la teoría fílmica, y definiendo recodos específicos desde los textos de Donna Haraway o Judith Butler, que si bien no pertenecen estrictamente al ámbito de la representación, la influyen poderosamente en las últimas décadas). A este posible eje teórico-historiográfico habría que añadir el impacto del trabajo y la experiencia de artistas que han tenido y tienen una doble labor en la construcción de discurso desde la imagen y la palabra -como Martha Rosler, Esther Ferrer o Laura Kipnis, por ejemplo-, fundamentales para explicar la aparición más o menos normalizada de ensayos visuales y escritos sobre la producción y distribución de las obras debidos a las propias artistas.

Las contadas exposiciones y publicaciones feministas del estado español, pero sobre todo, la escasa relevancia que siguen teniendo sus aspectos críticos en los debates académicos y artísticos más amplios, son un buen índice para reflexionar sobre el papel de los distintos feminismos en la historia y la crítica de la representación en España, y para ver que hay de verdad en esta supuesta "herencia anglosajona" y su desarrollo contextual.

Comparto con Juan Vicente Aliaga el diagnóstico de extrema pobreza que en su texto "*La memoria corta*" (2004) hace de la historiografía feminista en España. Como el mismo subraya, la memoria crítica del feminismo español y sus relaciones con la representación están aún por hacer. Como no dejamos de subrayar en el informe para *Desacuerdos* y yo misma insisto en este artículo, nuestro conocimiento de los debates académicos y artísticos fundamentales del feminismo contemporáneo es tardío y restringido debido, fundamentalmente, a la consideración periférica y supeditada de nuestras actividades, y a algo tan obvio como la barrera idiomática. Hay que precisar, que la mayor parte de estos discursos son legitimados por las instituciones anglosajonas y en inglés, salvando algunos casos que proceden del ámbito francés o del italiano. Solo en las últimas décadas, la jerarquía feminista ha mirado con interés (y aceptado?) "otras miradas" como las que provienen del centro y del este asiático, Latinoamérica o África, envueltas en los certeros discursos postcoloniales. Pero, eso sí, lo ha hecho, en casi todos los casos, de la mano de mujeres que, aunque provenientes de esos espacios, han trabajado o trabajan en el ámbito occidental, desde Angela Davis o bell hooks hasta Gayatri Spivak o Gloria Anzaldúa (véase, a este respecto, la interesante y reciente traducción de textos *Otras inapropiables*, 2004, que recoge escritos de Chela Sandoval, Avtar Brah, bell hooks, Chandra Mohanty, Aurora Morales, Gloria Anzaldúa, etc..).

Además de algunos volúmenes en inglés que las mujeres de mi generación podíamos adquirir en estancias o viajes fuera del estado- recordemos que internet ha entrado en nuestras vidas hace muy poco-, el acceso que durante años se tuvo a ciertas autoras fue a través de traducciones francesas. Me gustaría subrayar la magnífica labor de Matilde Ferrer al frente de la École Supérieure des Beaux-Arts de

París, donde publicará compilaciones como *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art* (1995), editado por la propia Mathilde Ferrer e Yves Michaud, un imprescindible volumen donde podíamos encontrar a Kate Linker y a Griselda Pollock, o el libro coordinado por Nathalie Magnan, *La vidéo, entre art et communication* (1997), que comprendía, entre otros, el artículo de Martha Gevers sobre las relaciones entre el vídeo y el feminismo, o el conocido texto de Martha Rosler "La disipación del momento utópico".

Después de un primer periodo durante finales de los 80 y primeros 90 donde casi las únicas historiadoras del arte cercanas al feminismo eran Bea Porqueres, Erika Bornay -que edita en 1990 *Las hijas de Lilith-* y Estrella de Diego -recordemos la publicación de su tesis doctoral sobre las pintoras españolas del XIX, pero sobre todo, *El andrógino sexuado* (1992)-, la historiografía española empieza a enriquecerse con algunas traducciones que se sitúan en dos grandes segmentos críticos: la recuperación y visibilización de las mujeres artistas a lo largo de la historia, y el, a mi entender, mucho más interesante y radical, cuestionamiento de la escritura de la historia y sus mecanismos que en muchos aspectos coincide con la denominada "historia cultural" (tantas veces tachada de "relativista" desde algunos sectores). Mientras *Mujer, arte y sociedad* de W. Chadwick, que parece aquí en 1992, podría ser representativo de esa historiografía "visibilizadora" de los 70 y 80, serán los trabajos de Griselda Pollock los que mejor ilustren la línea más deconstructiva cuando evidencia los marcos de construcción del relato histórico y contesta, de una forma contundente, a los límites liberales de Linda Nochlin que se pregunta ya en 1971, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*.

Este decisivo desmontaje de la historiografía tradicional, ayudará a articular posiciones críticas con la "tematización feminista" que, llegada a España con *El arte y su doble* (1986), como ya relatábamos, colapsaba las posibilidades políticas de los feminismos a favor de una estetización poco molesta. Junto a los libros de Griselda Pollock empiezan a circular también trabajos de autoras clásicas como Lucy Lippard, Amelia Jones o Catherine de Zegher, y más tardíamente, textos de Marita Sturken, Peggy Phelan, Andrea Fraser o Rosalyn Deutsche, ésta última bien conocida por su libro *Evictions* desde 1996, pero inédita en castellano hasta 2001. Precisamente el texto escogido para su traducción en *Modos de hacer* (2001), "Agorafobia", resume con gran acierto desde mi punto de vista, los límites del pensamiento político tradicional y recorre las críticas feministas a los dispositivos de legitimación de las industrias culturales, al tiempo que pone de relieve el sexismo, el clasismo, el racismo y la homofobia/lesbofobia que siguen sosteniendo la institución arte, incluso (o especialmente) entre aquellos sectores considerados de izquierdas -véase al respecto la discusión entre la autora y Thomas Crow-.

"El masculinismo como posición de autoridad social también tiene que ver, por último, con la autoridad que se arrojan los intelectuales de la izquierda tradicional para explicar la condición política del mundo en su totalidad. (...) Los fundamentos de la

sociedad, lo público y el sujeto político -el ciudadano- deben considerarse certezas. Los cuestionamientos que desde el feminismo y otras posiciones se hacen de las exclusiones que constituyen tales certezas, deben ser responsabilizados de la pérdida de la política y excluidos de la esfera pública". (Deutsche, 2001: 338).

Si bien en los últimos años se han publicado en el estado español algunos trabajos al respecto, prácticamente todos ellos se limitan a recoger y aclimatar polémicas ya existentes. Este sería el caso del libro de Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), un resumen riguroso de una serie de teorías y prácticas artísticas anglosajonas o del texto de Begoña Pernas y Fefa Vila "Comer o Ser Comida" (2002), donde se habla, precisamente, de las dificultades para articular una historiografía del arte propia. Completamente centrado en el contexto español estaría, sin embargo, *Mujeres españolas en el arte* (2003), de Pilar Muñoz, donde su interés se centra en analizar a mujeres artistas desde la Edad Media hasta la postguerra. La propia autora confiesa -en una entrevista que mantuvimos en Madrid en abril de 2004- que esta detención es completamente voluntaria, y que teme trabajar sobre artistas contemporáneas debido a sus posibles reacciones adversas. Esta lamentable situación es vuelta a señalar, por ejemplo, por Patricia Mayayo -en el marco de la entrevista que sostuvimos en Madrid también en abril de 2004-, dejando entrever una incomodidad que proviene de la tendencia, bastante frecuente, a considerar la crítica como un ataque personal (tal vez, porque en algunos casos se ha empleado con tal fin, tal vez, porque se sigan confundiendo las discrepancias teóricas o políticas con desavenencias personales). En cualquier caso, suspicacias que relevan unas carencias que, a juzgar por algunas investigaciones abierta por jóvenes historiadoras que conozco, espero que estén en proceso de normalización.

Si el panorama historiográfico es exiguo, si no tenemos departamentos de Estudios de Género que permitan una investigación sostenida, ni un debate académico del cual nutrirnos y en el cual participar, tenemos que constatar además que, salvo excepciones, el uso que la crítica española ha hecho de los diversos feminismos así como de los referentes *queer*, suele estar teñido de desconocimiento y/o prejuicios, convirtiéndolos muchas veces en meros tópicos o etiquetas, o simplemente ninguneándolos. Entre las críticas y críticos de arte, están las que mantienen una absoluta ignorancia, y hasta las que pregonan una "normalidad cuantitativa" (¿heredera del post-feminismo de Dan Cameron?) "de mujeres y gays" altamente preocupante (véase, por ejemplo, el artículo de Rosa Olivares "Mujeres, al fin" (1998), publicado en *Lápiz*, revista de la que entonces era directora).

"Ya han pasado los tiempos en que la mujer no podía estudiar dibujo del natural en las Academias de Bellas Artes. Ser mujer en el mundo del arte es algo no sólo habitual sino ya casi vulgar, casi hay tantas como homosexuales, si es que a alguien le preocupa la cantidad". (Olivares, 1998: 41)

Y es que la existencia de un número importante de mujeres en la gestión pública o privada del arte, o su (tal vez) mayor visibilidad dentro de la escena artística, no se traducen necesariamente en un mayor calado de posiciones reivindicativas. Si bien es cierto que han

existido desde hace décadas personas muy conscientes en diversos ámbitos, y actualmente existen curadoras/es y críticas/os que sostienen, al menos, una posición de respeto hacia los feminismos y la *queer theory*, su labor sigue siendo complicada. Seguramente porque, como confiesan algunas de las personas que llevan años trabajando, mantener una posición conscientemente politizada dentro de la institución arte sigue siendo, cuando menos, complejo y restrictivo. Ya lo decía Mathilde Ferrer en la entrevista que, en 2004, le hacíamos en París para el proyecto *Desacuerdos*, cuando recordaba sus primeros años de práctica profesional:

"Las mujeres artistas tenían miedo de que el hecho de meterse en grupos feministas las marginalizara todavía más, y que el mundo de las instituciones las dejara de lado [...] Nos faltaba cultura histórica, nos faltaba una conciencia y seguridad en nosotras mismas como para trabajar fundamentalmente las cuestiones feministas de una manera radical" (Navarrete, Ruido, Vila, 2005: 170).

Para terminar este breve recorrido por la confluencia entre algunas prácticas artísticas y el contexto social de los 90, me gustaría destacar la importancia, no siempre reconocida, que los feminismos y las posiciones *queer* como teorías discursivas han tenido y tienen en la actual composición del pensamiento y las prácticas políticas contemporáneas. Me refiero, por nombrar algunos ejemplos recientes, al oportuno debate entre las políticas de representación y las posiciones postsocialistas sobre la justicia distributiva (Butler, 2000; Fraser, 2000); a las redefiniciones del trabajo y la ciudadanía más allá de los marcos economicistas (Federici, 1999; Sassen, 2003) o a las formas de representación de las diferencias y a la revisión de la esfera pública (Young, 2000; Deutsche, 2001).

De entre todos estos aspectos, que han tenido y tienen una intensa contextualización en trabajos cercanos como los de M^a Jesús Izquierdo, Begoña Marugán, Elena Casado, Cristina Vega o M^a Xosé Agra, me gustaría destacar las significativas aportaciones que sobre el repensamiento del trabajo y sus representaciones vienen haciendo, entre otras, Cristina Borderías, Cristina Carrasco o Amaia Pérez Orozco/ Sira del Río, y colectivamente desde 2003, las mujeres de *Precarias a la Deriva* afincadas en el centro feminista okupado *La Eskalera Karakola* de Madrid (véase Pérez Orozco y del Río, 2002; *Precarias a la Deriva*, 2004; Vara, 2006). En sus análisis, estas mujeres no solo subrayan la existencia de toda una serie de actividades (normalmente realizadas por mujeres) devaluadas y condenadas a la invisibilidad, a la gratuidad y a la categoría de no-trabajo, sino que también insisten en la necesidad de poner en el centro de la cuestión económica la lógica de la sostenibilidad en vez de la lógica de la acumulación. Si convenimos con la realizadora Hito Steyerl (Steyerl, 2005) que el sistema de producción de las imágenes y el sistema de producción económica se corresponden (y tal vez son lo mismo), los mecanismos de su funcionamiento y sus formas de legitimación deberían ser terrenos de estudio comunes. De ahí mi insistencia en trazar esta conexión entre representación y trabajo, es más, de ir acabando este texto con la insistencia en la necesidad de

las mujeres de seguir trabajando aquí y ahora en la producción de imágenes propia (o en su defecto en el sabotaje de las ajenas).

Las relaciones de los diversos feminismos y de la teoría *queer* con las nuevas prácticas políticas contemporáneas y con los movimientos sociales, a los que han abastecido de herramientas teóricas y experiencias tan significativas y básicas como la politización de la sexualidad o la consideración de lo personal como espacio de intervención política, no siempre ha contado con el reconocimiento y el respeto de éstos, siendo en muchos casos asimilados, invisibilizados o reinterpretados de forma epidérmica. Y es que ya lo decía Rosalyn Deutsche, algunos sectores de la "vieja" y de la "nueva izquierda" siguen considerando ciertas cuestiones como "menores" frente a los "grandes temas" de la política tradicional.

A modo de breves conclusiones

Tras el intenso proceso de investigación de *Desacuerdos*, no tuvimos mucho tiempo para reflexionar sobre el desarrollo de la propuesta. Hoy, mas de un año y medio después y de modo siempre frágil, me atrevería a esbozar algunas posibles conclusiones. Algunas de ellas me parecen bastante obvias después de hacer un breve repaso por los párrafos anteriores. De ellos se desprende la carencia de una historiografía propia (y necesidad de construir, no una, sino, una variedad de historiografías y de elaborar nuestra propia genealogía de una forma crítica); la tematización y el desarrollo superficial de los grandes ejes del pensamiento feminista; el enorme peso de unos debates que no siempre se han localizado y enraizado convenientemente en nuestra realidad (tal vez por la necesidad de conseguir una homologación exterior a cualquier precio?), etc... A estas habría que añadir, de manera tácita, las precarias, irregulares e hiperflexibles condiciones de trabajo que las mujeres artistas, de manera mas acentuada que los hombres, tienen en nuestro contexto de producción, porque conviene no olvidar que nosotras seguimos sumando, como dirían las Guerrilla Girls las "ventajas de ser una mujer artista", dificultades y elecciones aún no resueltas que van desde la conjugación de la maternidad con un trabajo que no tiene la consideración social de tal, hasta el peso del sexismo (y de otros -ismos) y de la lesbofobia (y de otras -fobias) en el mundo del arte (Ruido: 2004).

Otro aspecto de estas conclusiones, sería la constatación de la diversidad de los feminismos en el estado español, un hecho que no hace sino reflejar las diferencias de intereses, posiciones y criterios de las mujeres, similar, por otra parte, a la de los hombres. Si bien creo, como apuntaban hace ya años algunas autoras, que deberíamos hacer "coaliciones coyunturales" sobre la precaria identidad "mujer" para continuar una agenda política incompleta (siendo conscientes, eso sí, de su propia mascarada), pienso, como

Griselda Pollock decía ya a mediados de los 90, que habría que finalizar "el reinado del género" y de la sororidad meramente biológica, y "abrir la puerta a las diferentes confrontaciones críticas" (Ruido, 2003: 99). Podríamos así continuar un debate -ya abierto por algunas mujeres en el estado español durante los 60 y los 70, e incluso mas atrás - en el que las discrepancias y los antagonismos se vivieran con normalidad y no se tradujeran en ningún tipo de intención de poner en peligro reconocimiento, visibilidad o parcelas de poder precariamente adquirido. Pero el título de este texto, *Agendas diversas y colaboraciones complejas*, no solo se refiere a la necesaria diversidad de las mujeres, sino también a las colaboraciones e intercambios con las instituciones. Si hoy, en muchos casos, las mujeres nos sabemos instrumentalizadas como "cuota" o como "ejemplos de la corrección política" de algunos proyectos, ¿no tendríamos que obtener algo a cambio?, ¿no deberíamos tener una "agenda propia" que reactivara las formas estereotipadas del feminismo?

Al igual que muchos entrevistados y entrevistadas durante la investigación, compruebo como los feminismos tienen una repercusión escasa en el análisis de las imágenes, pero también en el ámbito social, en el político o en el educativo. Observo como el cansancio o la soledad son palabras repetidas por los y las docentes cuando relatan su experiencia cotidiana en las aulas, a pesar del esfuerzo de muchas/os y del interés de no pocas/os. Mas allá de algunos Institutos de Investigación o algunos Masters específicos, no existe una introducción real del pensamiento y las prácticas feministas en nuestros itinerarios académicos. La sombra y el miedo-atracción de la academización parece sobrevolar sobre todas nosotras cuando, consultadas sobre la pertinencia de Departamentos de Estudios de Género específicos no hay una respuesta clara. No solamente no parece, a estas alturas, que ese sea el instrumento mas adecuado, sino que se teme el aislamiento y la rigidez que pueda conllevar.

Junto con el uso neutralizador, en muchas ocasiones, de las instituciones, o con la degradación postmoderna del feminismo como una teoría inútil y anticuada, aparecen otras utilidades no menos preocupantes. Me refiero, dentro del contexto que nos atañe, a la asimilación del mercado y las diferentes formas de la institución arte, responsables, entre otros, de la conversión del feminismo en una estética y de una banalización temática de expresiones asimiladas a lo *queer* que explicarían el éxito comercial de algunas propuestas artísticas.

Trastornos para devenir se cerraba con una demanda esperanzada hacia el proyecto *Desacuerdos*. Hoy, en esta reflexión desde la distancia, no puedo afirmar que esta demanda se haya atendido. No sé hasta que punto las personas implicadas en las diferentes líneas de investigación del proyecto *Desacuerdos* se sintieron transversal y activamente ubicados -o simplemente ubicados- en el proyecto *Desacuerdos*, pero tengo que constatar que en nuestro caso (al menos en el mío) no se ha percibido una aproximación o un tratamiento muy diferente del feminismo que la

meramente complementaria, especialmente si atendemos a su parte mas visible, la expositiva.

Barcelona, febrero-marzo 2006

Referencias bibliográficas

- 100 % (1993), Junta de Andalucía/Ministerio de Cultura, Sevilla, Mar Villaespesa (com.)
- A arte inexistente. As artistas galegas do século XX (Catálogo)**, (1995), Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, Rosario Sarmiento (com.).
- ADÁN, Carme (2003), **Feminismo e coñecemento. Da experiencia das mulleres ao cíborg**, Espiral Maior, Coruña.
- Adrian Piper (Catálogo)** (2004), MACBA/Actar, Barcelona.
- ALIAGA, Juan Vicente (1997), **Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo**, Generalitat Valenciana, Valencia.
- (1997) **"¿Existe un arte queer en España?"**, ACCIÓN PARALELA, nº 3 (1997) Madrid.
- (2000), **Claude Cahun (Catálogo)**. IVAM, Valencia.
- (2004), **"La memoria corta: arte y género"**, Revista de Occidente nº 273, Madrid.
- (2004), **Arte y cuestiones de género**, Nerea, Donostia.
- y CORTÉS, José Miguel (1997), **Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España**. EGALES, Barcelona/Madrid.
- BENHABIB, Seyla y CORNELLA, Drucilla (eds.) (1990), **Teoría feminista y teoría crítica**. Alfons El Magnànim. Valencia.
- BOLLUS VIVENDI, nº 1, 2, 3, Madrid.
- BORNAY, Erika (1990), **Las hijas de Lilith**, Cátedra, Madrid.
- II Bienal de Artistas Galegas** (1990), Antigo Edificio Banco de España, Vigo, Alecrín-María Falagán (com.)
- III Bienal de Artistas Galegas** (1994), Antigo Edificio Banco de España, Vigo, María Falagán (com.)
- BRAIDOTTI, Rosi (2000), **Sujetos nómades**, Paidós, Buenos Aires.
- BROUDE, N. y GARRARD, M. (eds.) (1982), **Feminism and Art History**. Harper & Row Publishers. Nueva York.
- (eds.) (1994) **The power of feminist art**, Harry N. Abrams Inc. Publishers. Nueva York.
- BRUZZI, Stella (2000), **New Documentary: A critical introduction**, Routledge, Londres.
- BUTLER, Judith (2000), **"El marxismo y lo meramente cultural"**, NEW LEFT REVIEW, nº 2 (2000) Madrid.
- (2001), **El género en disputa**, Paidós, México D.F.
- (2001), **El grito de Antígona**, El Roure, Barcelona.
- (2001) **Mecanismos psíquicos del poder**, Cátedra, Madrid.
- (2002), **Cuerpos que importan**, Paidós, Buenos Aires.
- BUXÁN BRAN, Xosé Manuel (1997) (ed.), **ConCiencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español**, Laertes, Barcelona.
- (2005), **Radicals libres. Experiencias gays e lesbianas na arte peninsular** (com.). Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.
- CAMACHO, Rosario y MIRÓ, Aurora (eds.) (2001), **Iconografía y Creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder**, Diputación de Málaga, Málaga.
- CAMERON, Dan (1987), **"Post-Feminism"**, Flash art nº 132 (1987) (Ed. Internacional).
- CAMPOS, Arantza y MÉNDEZ, Lourdes (eds.) (1993), **Teoría feminista: identidad, género y política**, UPV, Donostia.
- CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (comp) (1999), **Feminismos literarios**, Arco Libros, Madrid.
- CARTER, Angela (1981) **La mujer sadiana**. Edhasa. Barcelona.

CASTELLS, Carme (comp.) (1996), *Perspectivas feministas en teoría política*, Paidós, Barcelona.

Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos (1998), Sala Tecla, L'Hospitalet Barcelona, Victoria Combalía (com.)

CHADWICK, Whitney (1992), *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona.

COLAIZZI, Giulia (ed.) (1990), *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra. Madrid.

--(1995) (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Episteme, Valencia.

--(1995) *The Cyborguesque*. Episteme. Valencia.

DEEPWELL, Katy (ed.) (1998), *Nueva crítica feminista del arte*, Cátedra, Madrid.

DIEGO, Estrella de (1987), *La mujer y la pintura del XIX español*, Cátedra, Madrid.

--(1992), *El andrógino sexuado*, Visor. Madrid.

DE UN PLUMAZO, nº 0, 1, 2, 3, 4 (La Radical Gai), Madrid.

DEUTSCHE, Rosalyn (2001), *"Agorafobia"*, Blanco, Carrillo, Claramonte, y Expósito (eds.) (2001), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

El arte y su doble (1986), Fundació "La Caixa". Barcelona/Madrid, Dan Cameron (com.)

El bello género (2002), Madrid: Sala Comunidad de Madrid, Margarita de Aizpuru (com.)

ERREAKZIOA, nº 1,2,3,4,5,6,7,8,9, Bilbao.

ERENS, Patricia (ed.) (1990), *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, Indianapolis.

Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa, (1997), Sala Koldo Mitxelena, Donostia, Margarita Aizpuru (com.)

FALUDI, Susan (1993), *Reacción*, Anagrama, Barcelona.

FEDERICI, Silvia (1999), *"Reproduction and Feminist Struggle in the New International Division of Labor"* en Dalla Costa, María Rosa y Dalla Costa, Giovanna (eds.) (1999), *Women, Development and the Labor of Reproduction*, Africa World Press, New Jersey.

FERRER, Mathilde y MICHAUD, Yves (eds.) (1995), *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*, École supérieure des Beaux-Arts, París.

Festa da palabra silenciada, nº 11: As novísimas pintoras galegas, 1995, Vigo.

FRASER, Nancy (1997), *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición 'postsocialista'*, Universidad de Los Andes, Bogotá.

-- (2000) *"Heterosexismo, falta de reconocimiento y capitalismo: una respuesta a Judith Butler"*, *NEW LEFT REVIEW*, nº 2 (2000), Madrid.

Fugas subversivas (Catálogo) (2005), Universidad de Valencia, Valencia, Guillermo Cano, Rían Lozano y Johanna Moreno (coms.)

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1997), **"El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte"** (Catálogo). Sala Koldo Mitxelena. Donostia.

-- (ed.) (2002), **Héroes caídos**. EACC, Castellón.

GEVER, Martha (1997), **"Histoire polémique de la vidéo féministe"** en Magnan, Nathalie (ed.), (1997), *La vidéo, entre art et communication*. École National Supérieure des Beaux-Arts, París.

GIANETTI, Claudia (ed.) (1995), *Media Culture*, L'Angelot, Barcelona.

-- (ed.) (1998), *Ars Telemática*, L'Angelot, Barcelona.

GTQ (2005), **El eje del mal es heterosexual**, Traficantes de Sueños, Madrid.

HARAWAY, Donna J. (1995), **"Manifiesto para cyborgs"**, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra. Madrid.

JONES, Amelia (1993), **"El Postfeminismo: vuelta de la cultura a lo masculino"** dentro de *100 % (Catálogo)*, (1993), Junta de Andalucía- Ministerio de Cultura. Sevilla.

--(1995) **"Herejías feministas: el 'arte coño' y la representación del cuerpo de la mujer"** dentro del catálogo Marzo, Jorge Luis (com.) (1995), *"Herejías: crítica de los mecanismos"*. CAAM. Las Palmas.

-- (1998) **Body Art: performing the subject**, University of Minnesota Press, Minneapolis.

KAPLAN, E. Ann (1998), *Las mujeres y el cine*, Cátedra. Madrid.

KIPNIS, Laura (1999), **"Transgresión de mujer"**, *Erreakzioa/Reacción* nº 9 (1999), Bilbao.

KHUN, Annette (1991), *Cine de mujeres*, Cátedra, Madrid.

La costilla maldita (2005), Las Palmas: CAAM, Margarita Aizpuru (com.)

LAMAS, Marta y SAAL, Frida (eds.) (1991), *La bella (in)diferencia*, Siglo XXI, México D.F.

LAURETIS, Teresa de (1993), **"Estética y Teoría Feminista. Reconsiderando el cine femenino"** dentro de "100 %" (Catálogo) (1993), Junta de Andalucía- Ministerio de Cultura, Sevilla.

__ (1992), **Alicia ya no**, Cátedra, Madrid.

--(2000), **Diferencias**, Horas y Horas, Madrid.

LINKER, Kate (1993), **"Diferencia: Sobre representación y sexualidad"** dentro de "100 %" (Catálogo) (1993), Junta de Andalucía- Ministerio de Cultura, Sevilla.

LLAMAS, Ricardo (1998), **Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"**, Siglo XXI, Madrid.

Lost in sound (2000), CGAC, Santiago de Compostela, Manuel Olveira (com.)

Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! **Videoacción: el cuerpo y sus fronteras** (1997), IVAM, Valencia, Gabriel Villota (com.)

MAGNAN, Nathalie (ed.) (1997), **La vídeo, entre art et communication**. École National Supérieure des Beaux-Arts, París.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana y NAVARRETE, Ana (2000), **"Ciberfeminismo: dos escenarios"** en *Zona F* (Catálogo) (2000), EACC, Castellón.

MAYAYO, Patricia (2003), **Historias de mujeres, historias del arte**, Cátedra, Madrid. Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. (Catálogos y folletos)

MULVEY, Laura (1988), **Placer visual y cine narrativo**, Episteme. Valencia.

MUÑOZ, Pilar (2003), **Mujeres españolas en las artes plásticas**, Síntesis, Madrid.

NAVARRETE, Carmen (1999), **"Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia"**, en *FuturoPresente* (Catálogo) (1999), Sala Comunidad de Madrid, Madrid, Alicia Murría (com.).

--RUIDO, M. y VILA, F. (2005) **"Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el estado español"** en *Desacuerdos/2* (2005), Barcelona, MACBA/Arteleku/UNIA.

NEAD, Linda (1998), **El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad**, Tecnos, Madrid.

NON-GRATA, nº 0, 1, 2, 3 (LSD), Madrid.

OFF VIDEO, nº 1,2,3,4,5,6,7, Bilbao.

OLIVARES, Rosa (1998), **"Mujeres, al fin"**. Lápis, nº 142 (1998), Madrid.

OSBORNE, Raquel (1993), **La construcción sexual de la realidad**, Cátedra, Madrid.

OWENS, Craig (1986), **"El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo"**, Foster, Hall (ed.) (1986), *La posmodernidad*, Kairós. Barcelona.

PÉREZ, David ((coord.) (1997), **Del arte impuro: Entre lo público y lo privado**, Generalitat Valenciana, Valencia.

PÉREZ OROZCO, Amaia y RÍO, Sira del (2002), **"La economía desde el feminismo: Trabajo y cuidados"**, disponible en la red en www.sindominio.net/karakola/textos/trabajocuidado.htm

PENLEY, Constance (ed.) (1988), **Feminism and film theory**, Routledge, Nueva York.

PERMUI, Uqui y RUIDO, María (2005), **Corpos de producción: miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos**, Santiago de Compostela.

PHELAN, Peggy (1993), **Unmarked: The politics of performance**. Routledge. Nueva York.

PLANT, Sadie (1998), **Ceros+Unos**, Destino, Barcelona.

POLLOCK, Griselda (1981), **"Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer"**, Estrella de Diego (ed.), *Revista de Occidente* (1981), Madrid.

--(1994), **Vision and Difference**. Routledge. Nueva York

--(1995), **"Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?"** en el libro Ferrer, Mathilde y Michaud, Yves (eds.) (1995), *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*. École supérieure des Beaux- Arts. París.

PRECIADAS A LA DERIVA (2004), **A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)**, Traficantes de Sueños, Madrid.

PRECIADO, Beatriz (2002), **Manifiesto contra-sexual**, Opera Prima, Madrid.

Ricas y famosas (Catálogo) (1996), Diputación de Cantabria, Santander, Fernando Francés (com.)

ROMERO BACHILLER, Carmen (2002), **"De diferencias, jerarquizaciones excluyentes, y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría queer"**, *Revista de Relaciones Laborales*. Monográfico: "Reconocimiento,

Redistribución y Ciudadanía" (2002), Madrid.

ROSLER, Martha (1990), **"Video: Shedding the Utopian Moment"** en Hall, Doug y Fifer, Sally Jo (eds.) (1990), *Illuminating Video*, Aperture/BAVC, Nueva York.

Martha Rosler: Posiciones en el mundo real (Catálogo), (1999.), MACBA/Actar, Barcelona.

RUIDO, María (2000), **"O ollo ateigado de pracer: sobre fragmentación, porno-evidencia e brico-tecnoloxía"**, dentro de "Lost in sound" (Catálogo) (2000), CGAC. Santiago de Compostela, (reeditado como "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología". Banda Aparte , nº 18, (2000), Valencia).

--(2002), **Ana Mendieta**, Nerea, Donostia.

--(2003), **"Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna"**, en Aznar, Sagrario (ed.) (2003), *La memoria pública* , UNED, Madrid.

--(2004), **"Mamá, quiero ser artista!"** en Precarias a la Deriva (eds.) (2004), *A la deriva (por los circuitos de al precariedad femenina)*, Traficantes de Sueños, Madrid.

--(2005), **"Algunhas notas sobre corpos, olladas, palabras e accións en tempos de (ins)urxencia e precariedade"** dentro de Permui, Uqui y Ruido, María (eds.) (2005) *Corpos de produción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos*, Santiago de Compostela.

SASSEN, Saskia (2003), **Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos**, Traficantes de Sueños, Madrid.

SELVA, Marta y SOLÀ, Anna (comps.) (2002.), **La empresa de sus talentos. 10 años de Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona**, Paidós, Barcelona.

Sin número (Catálogo) (1996), Círculo de Bellas Artes, Madrid, Jaime Vallaure y Marta Pol i Rigau (coms.)

SHOWALTER, Elaine (1993), **"La crítica feminista en el desierto"** dentro de "100 %" (Catálogo) (1993), Junta de Andalucía- Ministerio de Cultura, Sevilla.

"Solo para tus ojos: el factor feminista en el arte" (1998), Arteleku, Bilbao, Erreakzioa/Reacción (com.)

STEYERL, Hito (2005), **"La articulación de la protesta"** en *Brumaria*, nº 5 (2005), Madrid.

STURKEN, Marita (1989), **"La elaboración de una historia: paradojas en la evolución del vídeo"**, *El Paseante*, nº 12, Madrid.

TRABAJOZERO (2001), **"Sobre la feminización del trabajo..."** , *ContraPoder* , nº 4/5 (trabajo<no trabajo: perspectivas, conflictos, posibilidades) (2001), Madrid.

Territorios indefinidos, (1995), Museo de Arte Contemporáneo, Elche, Isabel Tejada (com.)

Transgenéric@s. **Representaciones y experiencias sobre los géneros, la sociedad y la sexualidad en el arte español contemporáneo** (1998), Sala Koldo Mitxelena, Donostia, Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, (coms.)

Valie Export (Catálogo) (2004), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

VANCE, Carole (comp.) (1989), **Placer y peligro**, Revolución, Madrid.

VEGA, Cristina (2001), **"Tránsitos feministas"**, PUEBLOS. Revista de Información y Debate, nº 3, II (2001), Madrid, disponible también en www.e-leusis.net.

VILA, Fefa (1997), **"Spain: passion for life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el estado español"**, en Buxán Bran, Xosé Manuel (comp.) (1997), *ConCiencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*, Laertes, Barcelona.

--y PERNAS, Begoña (2002), **"Comer o ser comida"** en *Comer o no comer (Catálogo)* (2002), CASA, Salamanca, Darío Corbeira (com.)

VARA, María Jesús (coord.) (2006), **Estudios sobre género y economía**, Akal, Madrid.

VV. AA. (1989), **Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental** , UAM, Madrid.

VV. AA. (2001), **Jornadas Feministas Córdoba 2000: Feminismo.es... y será**, Universidad de Córdoba, Córdoba.

VV. AA. (2004), **Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras**, Traficantes de Sueños, Madrid.

WALLIS, Brian (ed.) (2001), **Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación**, Akal, Madrid.

WEEKS, Jeffrey (1992), *El malestar de la sexualidad*, Talasa, Madrid.
WILLIAMS, Linda (1999), "*Fetichismo y Hard Core: Marx, Freud y el 'money shot'*", *Erreakzioa/Reacción* nº 9 (1999), Bilbao.
YOUNG, Iris Marion (2000), *La justicia y la política de la diferencia*, Cátedra, Madrid.
ZAFRA, Remedios (2004), *Netianas : N(h)acer mujer en internet*, Lengua de Trapo, Madrid.
Zona F, (2000), EACC, Castellón, Helena Cabello y Ana Carceller (coms.)
Zehar, nº54: *La repolitización del espacio sexual*, 2004, Donostia.

Referencias web

-La Escalera Karakola (Madrid) <http://www.sindominio.net/karakola>
-First Story: Women Building/New Narratives... (Proyecto de Ute Meta Bauer para Porto 2001) www.firststory.net <http://www.firststory.net/>
-Estudios online sobre arte y mujer <http://www.estudiosonline.net/>
-Mostra Internacional de Films de Dones (Barcelona) <http://mostra.dracmagic.com/>

Grupos de discusión y entrevistas realizadas en el marco de la investigación para "Desacuerdos" sobre los años 80 y 90

Grupo de discusión años 80/90

Begoña Marugán. (Socióloga y Activista Feminista)
Silvia Dauder (Profesora de Psicología y miembro actual de GTQ),
Juana Ramos (Militante desde sus inicios del colectivo "Transexualia"),
Susana Piedad (Activista anarco-feminista durante 80/90 en "Ligadura"),
Raquel Platero (Activista y promotora del colectivo gay y lesbiano de la UCM "rqtqr"),

Grupo de discusión queer

Javier Sáez (Sociólogo. Escritor queer y activista del Movimiento Insumisión años 80 y 90. actualmente codirector del Seminario Olisbos),
Beatriz Preciado, (Escritora Queer. Desarrolla sus proyectos en el estado español principalmente en el MACBA)
M^a José Belbel. (Militante MC años 70)
Azucena Vieites (Artista y miembro junto a Estíbaliz Sádaba del Colectivo de Arte Feminista Erreakzioa)
Sejo Carrascosa (Activista Marica desde los 70 y miembro de La Radical Gai años 90)
Paco Vidarte (Miembro de La Radical Gai y profesor de Filosofía en la UNED y codirector de Olisbos),
David Córdoba (Activista y teórico queer).
Desiré Rodríguez (Activista y socióloga queer)

Entrevistas individuales

Marta Selva y Anna Solà (fundadoras de Drac Magic, en la actualidad directora y gestora del Institut Català de la Dona)
Cecilia Barriga: realizadora de vídeo y cine
Giulia Colaizzi: Profesora en la UV
Erreakzioa/Reacción (Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites): Artistas
Bollus Vivendi: Gracia Trujillo
GTQ: Carmen Romero

Ana Navarrete: Artista y Profesora en la Facultad de Bellas Artes en la UCM
Virginia Villaplana: realizadora de vídeos y profesora en la UCH/Valencia
Helena Cabello y Ana Carceller: Artistas (cuestionario vía mail)
LSD: Fefa Vila: socióloga
Esther Ferrer: Artista
Mathide Ferrer: Teórica Feminista y Profesora de la École National Supérieure des
Beaux-Arts de París.
Gabriel Villota: Realizador de Vídeos y Profesor en la UPV
Susana Blas: Comisaria y promotora cultural. Redactora de "Metrópolis" (TV2)
Juan Vicente Aliaga: profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Uni. Politécnica
de Valencia.
Patricia Mayayo: Historiadora del Arte
Pilar Muñoz: Historiadora del Arte
Colectivo de Mujeres del Centro Social Feminista La Eskalera Karakola