

Un temblor lesbiano. Notas para una cartografía crítica de la historiografía feminista canónica sobre las prácticas artísticas lesbianas en el Estado español

[ARTÍCULO]

(ella) **Paula García Robleño** [Universidad Miguel Hernández, SP] 

(ENG) A Lesbian Tremor. Notes for a Critical Cartography of Canonical Feminist Historiography on Lesbian Artistic Practices in Spain

ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes

MONOGRÁFICO 1 >> febrero 2025

«—por mucho que intentes mirar recto.... gestos torcidos, prácticas invertidas y metodologías raras»

ISSN 3045-7769 recia.umh.es cia.umh.es



Licencia Attribution NonCommercial-ShareAlike
CC BY-NC-SA 4.0

Resumen: El «temblor lesbiano» se propone como un marco conceptual para dislocar los regímenes de percepción y representación visual dominantes, ofreciendo una crítica a las narrativas hegemónicas que han invisibilizado las prácticas y los discursos lesbianos en la historia del arte. Tomando la ecología del temblor de Koba Gómez en una suerte de manifiesto que nos invita a pensar las imágenes lesbianas desde la potencia disruptiva y cómplice de su aparecer, se plantea un recorrido crítico por los intentos de sujeción hegemónicos ejercidos desde la historia del arte –incluso desde aquella que se supone feminista, crítica y contra-hegemónica– sobre las imágenes atravesadas por identidades, deseos, estéticas y discursos lesbianos.

A través de una metodología híbrida que combina el análisis teórico con una aproximación poética, se despliega una cartografía crítica de la historiografía feminista canónica sobre las prácticas artísticas lesbianas contemporáneas en el Estado español y sus principales aportes tanto a nivel expositivo como en materia de publicaciones, seminarios y otro tipo de encuentros. En esta revisión del statu quo (temblores sujetos) se señalan las lógicas de exclusión y encorsetamiento que estas han reproducido sobre ciertas imágenes y discursos lesbodisidentes.

La hipótesis de partida es entender cómo las imágenes lesbianas, en su aparecer, conforman un temblor que alberga la capacidad de desbaratar las hegemonías visuales y abrir nuevos campos de percepción que pongan en cuestión las lógicas de la representación y las construcciones históricas. Este texto propone reflexionar acerca de la necesidad de generar otros espacios de contacto y modos de encuentro que habiliten nuevas formas de investigación con estas imágenes, así como con los cuerpos y contextos que las sostienen y posibilitan.

Palabras clave: statu quo, prácticas artísticas, lesbianas, feminismos, hegemonía, imágenes, estudios visuales, representación, metodologías, deseo

Abstract: The «lesbian tremor» is proposed as a conceptual framework to dislocate the dominant regimes of perception and visual representation, offering a critique of the hegemonic narratives that have made lesbian practices and discourses invisible in the history of art. Taking Koba Gómez's «ecology of tremor» as a kind of manifesto that invites us to think about lesbian images from the disruptive and complicit power of their appearance, this paper proposes a critical journey through the attempts at hegemonic subjection exerted by the history of art – even that which is supposedly feminist, critical and counter-hegemonic – on images traversed by lesbian identities, desires, aesthetics and discourses.

Through a hybrid methodology that combines theoretical analysis with a poetic approach, a critical cartography of the canonical feminist historiography on contemporary lesbian artistic practices in Spain and its main contributions both at the exhibition level and in terms of publications, seminars and other types of meetings is deployed. In this revision of the status quo (subjected tremors), the logics of exclusion and constraint that these have reproduced on certain lesbodisident images and discourses are pointed out.

The starting hypothesis is to understand how lesbian images, in their appearance, constitute a tremor that harbours the capacity to disrupt visual hegemonies and open up

new fields of perception that question the logics of representation and historical constructions. This text proposes to reflect on the need to generate other spaces of contact and modes of encounter that enable new forms of research with these images, as well as with the bodies and contexts that sustain and make them possible.

Keywords: statu quo, artistic practices, lesbians, feminism, hegemony, images, visual studies, representation, methodologies, desire

Me gusta pensar lo lesbiano como una interrupción. Una interferencia histórica, una presencia incómoda. Un conjunto de gestos, cuerpos, imágenes, urgencias y deseos que desorganizan, que desestabilizan, que obstaculizan, que suspenden, que violentan, que hacen girar, que atraen, que estremecen. Un desorden magnético. Un temblor.

Las imágenes lesbianas perturban la percepción. En sus superficies erógenas albergan una coreografía de gestos colectivos: de memorias, fantasías, afirmaciones políticas y anhelos. Irrumpen en los órdenes de representación hegemónicos, se infiltran en espacios que no extienden sus formas (Ahmed, 2019, p. 220) y materializan presencias latentes, arrojando deseos larvados y excesivos que rebosan, impregnan y tuercen. Como dispositivos desorientadores, contienen la memoria de unos cuerpos y unos deseos que han gozado y penado en la opacidad, pero que en su gesto de aparición albergan la potencia de dislocar la mirada, los sentidos, los discursos y, al fin, la historia.

¿Dónde están las lesbianas? Es la pregunta que transdisciplinariamente y transterritorialmente venimos formulando desde hace décadas, a menudo acompañada, inevitablemente, de una sonrisa cómplice que anuncia la consciencia de su retoricidad. ¿Dónde están sus voces, sus cuerpos, sus palabras y sus deseos en la historia? ¿Dónde están sus prácticas en la historia del arte? ¿Y cuál es la importancia política de un reconocimiento de las imágenes lesbianas provenientes de las prácticas artísticas contemporáneas por parte de la crítica y la historiografía?

Toda búsqueda sistemática empieza una cartografía tentativa de aquello que (no) se ha dicho, y que en este caso se tiene que pegar cabezazos contra un canon que le devuelve una contestación también ya anticipada: ¿dónde están las lesbianas? – en todas partes pero, aquí, en «nuestra» historia del arte, no. Y, en los pocos lugares en los que se cuelan, ¿cómo aparecen? Mejor dicho, ¿cómo se leen sus apariciones? ¿Cómo se narran sus presencias? ¿Cómo se significan sus imágenes? De nuevo, mejor dicho, ¿cómo se descontextualizan y recontextualizan sus visualidades? ¿Cómo se pliegan y constriñen sus significados? ¿Cómo se ignoran sus sentidos? ¿Cómo se reprime su potencia y se sujeta su temblor?

Temblores sujetos: una revisión crítica del *statu quo*

Hace exactamente veinte años, Juan Vicente Aliaga –una de las grandes voces de la teoría y crítica del arte feminista y los estudios queer en el Estado español– en su texto *La memoria corta* (2004), se preguntaba acerca de la producción historiográfica bajo planteamientos críticos feministas en este territorio:

¿Cuál es la versión canónica a la que oponerse en lo tocante al feminismo y el arte en España en las últimas décadas? No la hay. ¿Con qué historiografía se cuenta? ¿Cuántos textos, catálogos o libros se han publicado sobre el legado del feminismo y el impacto de los valores de género en el arte español contemporáneo? La cosecha es escasa: se pueden contar con los dedos de una mano. (p. 57)

Veinte años después me enfrento transversalmente a estas preguntas de nuevo, para tratar de iniciar una aproximación al lugar que estas prácticas e identidades bolleras han ocupado en dichos discursos de la crítica y la teoría del arte y el sentido con el que se han historizado, así como en las principales exposiciones nacionales que tuvieron lugar bajo estos supuestos feministas. ¿Hay ya una «versión canónica en lo tocante al feminismo y el arte en España en las últimas décadas» a la que oponerse? ¿Cuáles son sus voces principales? ¿Qué prácticas abarcan? ¿Desde dónde hablan? ¿Qué discursos han producido y qué efectos han tenido? ¿Dónde están las lesbianas? No encontraréis en estas líneas un análisis exhaustivo y pormenorizado de estos textos, pues supondría un pataleo extenuante abocado a conclusiones desoladoras. Estos seísmos normativos son una ecología compleja de fuerzas selectivas que expulsan a la vez que retienen, motivadas por la voluntad de una preservación de sus lógicas en reiteración infinita. Unas fuerzas centrífugas que desplazan y expulsan todo aquello que no oscila dócilmente en sus alineaciones, que constriñen y limitan gestos desviados, gestos históricamente inapreciables y deliberadamente despreciados por estas cinéticas rectas. Sin embargo, una sucinta aproximación a ellos es relevante para ubicar el lugar de las prácticas artísticas bolleras en los discursos que han vertebrado estas teorías, críticas y exposiciones, y para problematizar, asimismo, el propio sentido de la historia.

Un vistazo general a la tradición historiográfica más reciente, enfocado en revisar la producción y recepción de discursos y prácticas desde planteamientos (trans)feministas o postidentitarios en el Estado español, nos alerta instantáneamente sobre la especificidad del contexto sociopolítico y cultural del país que tanto ha condicionado la posibilidad de los mismos. Entre la década de los noventa y los inicios del nuevo milenio, se suceden interesantes análisis sobre la repercusión de los años de dictadura y la posterior Transición democrática, así como sobre las movilizaciones, (des)encuentros y (re)agrupaciones feministas y la consecutiva –y a menudo simultánea– i(nte)rrupción transdisciplinar de las teorías, políticas y estéticas queer/cuir. Estas producciones teóricas comparten un tono lastimero subyacente por el sentimiento de insuficiencia respecto a la evolución de estas cuestiones en otras latitudes, y ante la falta de una versión canónica feminista nacional. Comprender, entonces, las particularidades de nuestro contexto histórico es absolutamente necesario para navegar el farragoso terreno en el que estas prácticas, discursos e hitos se desarrollaron.

Los discursos feministas no permearon –conscientemente– en la producción artística nacional hasta la década de los noventa, cuando tímidamente empezaron también a despuntar iniciativas curatoriales y posicionamientos cada vez más comprometidos dentro de la crítica del arte. Mientras los movimientos radicales del 68 habían supuesto un revulsivo para el conservadurismo en otros países, en aquellos como el nuestro «el yugo de unas dictaduras totalitarias impidió la exteriorización de los cambios que se estaban fraguando en la clandestinidad y nos privó irremisiblemente de ocupar un papel protagonista en la producción cultural» (Cabello y Carceller, 2000, pp. 33–34). El espacio de expresión e influencia que los movimientos lesbianos y feministas pudieron tener en otros lugares, se encontró aquí doblemente colapsado (Navarrete, Ruido y Vila, 2005, p. 159). Esto condicionaría los inicios de un feminismo que vería sus reivindicaciones supeditadas a la lucha contra el régimen franquista (Aliaga, 2004; Ruido, 2003; Vila 2005) y la consecuente «doble militancia».

El fin de la dictadura trajo consigo un aperturismo que produjo un aluvión de producciones culturales generadas en otras geografías que llegaron simultáneamente (Aliaga, 2005 p. 67) de forma apresurada y desordenada –si entendemos por «orden» el modelo anglosajón, como bien apunta Mayayo (2013b, p. 36)–. Los pactos de la Transición, basados en una urgencia de modernización a través del olvido, junto a una renovada fijación con el exterior, fueron algunas de las causas que conllevaron a la fractura generacional que postergó el reconocimiento de una tradición feminista propia en el ámbito artístico. La generación de los noventa se caracterizó por un desconocimiento total de los planteamientos profundamente revolucionarios y políticos de algunas de sus antecesoras, que hasta finales de dicha década no fueron reivindicadas como parte de la genealogía feminista nacional. Otras causas de esta fractura y olvido generacionales¹ fueron también el anquilosamiento de las universidades españolas (Cabello y Carceller, 1998, p. 240), el hermetismo de la historia del arte nacional y su resistencia a la influencia de los discursos feministas, y el surgimiento de una renovada y más formada generación de críticas que, durante la década de los noventa, mostraron gran interés en estas cuestiones, pero que a duras penas volvieron la mirada al contexto nacional². Por otro lado, el triunfo del feminismo institucional sobre el feminismo de base y su actividad al margen del activismo militante condicionó enormemente la escena artística nacional con sus políticas de paridad y discriminación positiva, y la promoción de las llamadas «exposiciones de mujeres». A todo esto se sumó también la reticencia de algunas de estas artistas de generaciones anteriores a denominarse feministas, conscientes del posible rechazo y menosprecio del que podían ser víctimas en un panorama artístico profundamente misógino.

¹ Patricia Mayayo (2008b y 2013a) hace un buen análisis contextual y examina más rigurosamente las causas de esta fractura generacional.

² Yolanda Franco (2024) y Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo (2015) dibujan con mayor claridad la red de contacto, viajes y estancias en el extranjero que contribuyeron a la introducción del pensamiento feminista y queer –principalmente anglosajón– en nuestros contextos, tanto en el terreno de la crítica y la producción artística, como en el de la militancia.

Como analizan Dolores Juliano y Raquel Osborne (2008, p. 9), la sociedad ha tomado el masculino –cis, blanco, de clase alta y heterosexual– como modelo genérico y universal, despojando de agencia al resto de subjetividades y relegando sus producciones al terreno de lo particular. Esta falacia universalista y formalista ha vertebrado las concepciones clásicas –y no tan clásicas– sobre el arte (Aliaga, 2004; Vila, 2005; Cabello y Carceller, 1998), donde la necesidad de una experiencia estética compartida –que atañe únicamente a una minoría privilegiada– ha sido usada históricamente como criterio de calidad para desestimar las producciones artísticas de mujeres y otras disidencias. Unos criterios de calidad cuya pretendida universalidad se moldea según aquello que se busca justificar para ejercer exclusiones interesadas.

Estos discursos permearon en la necesidad de justificación, incluso avanzada ya la primera década del dos mil, de las producciones artísticas que partían de la experiencia particular o con tintes autobiográficos, en especial desde el lesbianismo –como se puede ver en los análisis de Elina Norandi (2008)– incluso más de medio siglo después de que se enunciase y popularizase el lema feminista «lo personal es político» en otras latitudes. Esta concepción de la experiencia lesbiana y la producción de imágenes atravesadas por dichas vivencias como algo particular, excluyente y que no puede atravesar ni *tocar* a otros públicos –que no permite una «experiencia estética compartida»– es un tronco más que alimenta el fuego de la lesbofobia y que se encuentra en la base de la exclusión –o la inclusión encorsetada y acotada– de la que estas prácticas han sido objeto y que sigue extendiéndose hasta la actualidad. «¿No es esto indicio de que la diferencia bollera no es percibida como integrante de lo general, menos aún de lo universal, y que podría ser de interés para un público amplio?» (Aliaga, 2009, p. 25).

La sensación recurrente entre las artistas feministas de los noventa fue la de *tabula rasa* (Mayayo, 2013a, p. 33), un cansancio y frustración profundos ante la percepción de estar constantemente empezando de cero. La desarticulación y confusión de las luchas, logros y resistencias de nuestras antecesoras (Navarrete, Ruido y Vila, 2005, p. 172) alimenta el sentimiento de orfandad de una tradición propia y la percepción de un surgimiento feminista «de la nada» en la década de los noventa. Esta escasez de referentes fue una losa con la que las artistas de nuestro contexto tuvieron que lidiar, forzadas a recurrir a otras fuentes y genealogías artísticas a través de incursiones personales y contactos fragmentados con el panorama internacional (Navarrete, 2008, p. 246).

En un período vertiginosamente corto, entre la década de los noventa y la primera del nuevo siglo, se sucedieron en diversas instituciones artísticas –además de en ámbitos universitarios y otros espacios autogestionados³– exposiciones y encuentros críticos que transitaban desde la despolitización y el esencialismo hasta

³ Cabe mencionar que estas líneas son una revisión tentativa de los hitos canónicos donde se ha producido un encuentro entre el arte y las políticas feministas y de la identidad –tanto en la literatura como en exposiciones y otros eventos críticos– que han terminado por conformar la historiografía feminista más hegemónica del Estado español. Por supuesto, en las últimas décadas se han desarrollado numerosas iniciativas transfeministas y específicamente lesbianas en otro tipo de espacios menos institucionales, o directamente en los márgenes, que han sido de gran relevancia para la convergencia, desarrollo y consolidación de la escena transmaribollo–cuir actual, y a las que me gustaría poder dar mayor espacio en futuros textos.

la superación identitaria y los planteamientos queer/cuir más contestatarios – donde me gustaría destacar la importancia e influencia de los movimientos postporno de la primera década del dos mil–, conviviendo incluso algunos de estos planteamientos antagónicos simultáneamente. La consolidación de la presencia femenina en el mundo del arte no fue en absoluto sinónimo de presencia feminista⁴, y mucho menos de su reconocimiento por parte de la crítica y las instituciones. Las así llamadas «exposiciones de mujeres» se multiplicaron, promovidas por las Comunidades Autónomas a partir de la creación en 1983 del Instituto de la Mujer. Celebrándose recurrentemente en torno al 8 de marzo, alejadas de cualquier planteamiento teórico –ni qué decir crítico–, reunían un conjunto de obras meramente por haber sido creadas por artistas leídas mujeres. Despolitizadas y esencialistas, estaban repletas de tópicos que perpetuaban el determinismo biológico y su idea de que «las mujeres artistas comparten necesariamente una serie de características comunes en virtud de su sexo», que ignora «la enorme diversidad de la producción artística femenina» (Mayayo, 2008a, p. 66), lo cual se puede extrapolar a otros encorsetamientos identitarios esencialistas. Como apuntan Cabello y Carceller, «este país estaba ya cansado de las exposiciones de mujeres, por poner un ejemplo, antes incluso de que estas muestras hubiesen tenido lugar» (1998, p. 241) y fueron utilizadas como una herramienta interesada de propaganda política. Esto permitió eludir las incomodidades de un compromiso transformador real y mantener las apariencias de democratización cultural e «igualdad», y es ejemplo de cómo en el Estado español imperó la «traducción ideal» (Cabello y Carceller, 2000, p. 37) y desentendida. Aprendimos a copiar fórmulas, metodologías, discursos y modelos expositivos desligados de sus contextos de aparición:

Se aprendió a montar una exposición feminista formalmente, no conceptualmente. Aprendimos a institucionalizar y manufacturar lo que en otros lugares había sido underground, revolucionario o político. A dar una apariencia sin concordancia alguna con el contenido. Si además tenemos en cuenta que a ojos institucionales este modelo funciona, tranquiliza, cubre cuotas y se ha repetido hasta la saciedad, entendemos cómo se ha perpetuado y por qué continúan. (Mantecón, 2010, p. 163)

Esto explica que las mismas artistas –como Cabello/Carceller, Equipo Límite o Carmela García– fuesen incluidas tanto en exposiciones comisariadas bajo planteamientos feministas, o próximos a los mismos, como en exposiciones reaccionarias y esencialistas, comprometiendo en cierto sentido la radicalidad de sus planteamientos y favoreciendo una despolitización de los mismos (Mantecón, 2010; Sentamans, 2010; Mayayo, 2013a). Esta institucionalización vacía de contenido y la desactivación política de sus obras fueron la consecuencia del triunfo de las «estrategias prácticas» –enfocadas en reducir las desigualdades– sobre las

⁴ Sobre esta cuestión acerca de las presencias femeninas y ausencias feministas, con énfasis en las «exposiciones de mujeres», son abundantes los apuntes de Patricia Mayayo (2003, 2008a, 2008b, 2012, 2013a), Isabel Tejeda (1995, 2001, 2011, 2020), Rocío de la Villa (2003a, 2005), Marta Mantecón (2010) y Juan Vicente Aliaga (2012), quienes describen un panorama condicionado tanto por la configuración del sistema del arte en la España de la democracia como por la evolución de los movimientos feministas (Mayayo, 2008a, p. 59).

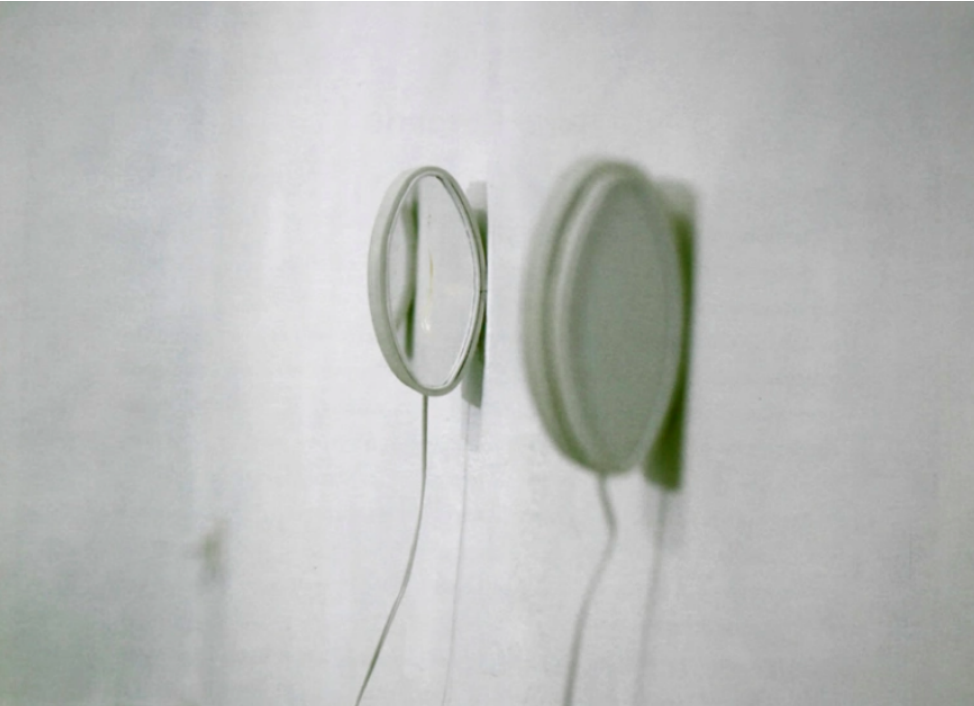


Fig. 1. Cabello/Carceller, *Caprice des Deux*, 1994, sexos-lámparas, espejos. 37 x 19 x 7,5 cm.
/ Fig. 2. Equipo Límite, *Dévora meel conejo*, 1997, técnica mixta sobre lino, 200 x 165 cm.

«prácticas estratégicas» –más centradas en una fractura y cambio estructurales– (Parker y Pollock, 1987). Como apuntan Cabello y Carceller, «el agrupamiento y la 'uniformización' son una útil herramienta de control y contención, pero el agrupamiento y la diferenciación impiden la respuesta silenciosa y dificultan el olvido» (1995, p. 32).

En este contexto, se produjo un solapamiento, confusión y mixtura entre exposiciones de mujeres, exposiciones sobre «lo femenino», exposiciones feministas y exposiciones sobre políticas sexuales, cuestiones de género e identidad, que definitivamente supusieron una influencia negativa en la programación de las grandes exposiciones tanto de la década de los noventa como de la primera década del s. XXI (Sentamans, 2010, p. 141). Tomando el testigo de la tradición feminista anglosajona, podemos considerar *100%*, comisariada por Mar Villaespesa en 1993, como la primera de una sucesión de muestras que comenzaron a introducir estas perspectivas en el Estado español. Realizada desde un ámbito local e incluyendo únicamente artistas andaluzas, pretendía actuar metonímicamente (Fernández, 2013, p. 111) y generar un nuevo marco de discusión crítico desde el que presentar y explorar la diversidad de estas prácticas artísticas. A pesar de las discrepancias por parte de la crítica del momento –incluso de aquella más afín– con las que tuvo que lidiar, la mayoría reconocen la gran importancia de su catálogo (Cabello y Carceller, 1998; de la Villa, 2003, 2013; Aliaga, 2012; Mayayo, 2013), tanto por el texto de Villaespesa –que sentó bases firmes para la contextualización y crítica de este tipo de prácticas en el país– como por las traducciones de textos importantes de la teoría feminista, como el de Amelia Jones o Kate Linker. La carrera la continuaron otros intentos expositivos como *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (Isabel Tejeda, 1995, MACE), *Identidad múltiple* (1996, MACBA), *El rostro velado. Travestismo e*

identidad en el arte (Juan Miguel G. Cortés, 1997, KMK) o *Femenino. Plural. Reflexiones sobre la diversidad* (David Pérez, 1997, Generalitat Valenciana), propuesta que se tomó como feminista pero que por sus planteamientos esencialistas caía más del lado, nuevamente, de las «exposiciones de mujeres».

En todas estas muestras, las prácticas lesbodisidentes se revolvían desde las sombras como una presencia invisible pero acechante. No sería hasta casi al final de la década, en 1998, donde los primeros temblores lesbianos (*Caprice des Dieux* de Cabello/Carceller, 1994 (Fig. 1) y *Dévora meel conejo* de Equipo Límite, 1997 (Fig. 2) se cuelan en el circuito más canónico; paradójicamente, en *Cómo nos vemos: imágenes y arquetipos femeninos* (Victoria Combalía, Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat), también una exposición ampliamente criticada por sus planteamientos esencialistas. Sin embargo, hacia el final del mismo año, tiene lugar *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (Aliaga y Villaespesa, KMK) una de las primeras muestras donde se introdujeron intencionalmente los planteamientos queer. Por primera vez, la obra de LSD –junto a otras piezas de Cabello/Carceller y Azucena Vieites– se integra en el circuito más hegemónico y se reproduce en el catálogo su texto *Invencción y memoria: erotismo y política lesbiana*, junto a las traducciones de dos textos del catálogo de *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity y Queer Practice* (1995, BAMPFA, Berkeley), primera exposición autodeclarada queer –en la cual *Transgénic@s* se inspiró– y cuyo texto habla de la posibilidad de existencia de una sensibilidad estética específicamente lésbica.

Ya entrado el milenio, la situación no es mucho más esperanzadora. Se suceden muestras con una plantilla internacional prácticamente en su totalidad, como *Zona F* (Cabello/Carceller, 2000, EACC), *Héroes caídos. Masculinidad y representación* (Juan Miguel G. Cortés, 2001, EACC), *Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium* (Xabier Arakistain y Rosa Martínez, 2001, Centre d'Art Santa Mónica) o *La batalla de los géneros* (Juan Vicente Aliaga, 2007, CGAC), la única que sí introduce producciones explícitamente lesbianas. Aunque principalmente internacionales, es de recibo reconocer la grandísima importancia que este tipo de muestras tuvieron por la introducción de tales imágenes y referentes en el contexto nacional. Por otro lado, es paradigmático el caso de *Extraversiones* (2003), comisariada por Rocío de la Villa, la cual incluye obra de Carmela García, pero cuya intencionalidad lesbiana es velada tras un lenguaje indeterminado y abstracto. Así, hace referencias a que la «ambigüedad» de sus imágenes refuerzan «la contundencia del 'mensaje' emitido», habla de «relaciones interpersonales, arbitrarias o pretendidamente habituales», de un «mundo en femenino», de «complicidades» o de una «lengua de mujeres», cuando obras como *Vídeo Nº1 (Cruising)* (1999) (Fig. 3) o *Chicas, deseos y ficción* (1998) (Fig. 4) dejan bastante poco margen a la ambigüedad. Incluso el propio texto de la artista se refugia en el feminismo para diluir la cuestión lesbiana, donde habla de que su feminismo se expresa a través del interés en las «relaciones de unas mujeres con otras, consigo mismas y con el mundo en el que viven» o de que utiliza «la palabra deseo para expresar lo que algunas de mis fotos sólo dejan entrever» (2003, p. 45). Esta elección velada de palabras ¿es estrategia de la artista o influencia de la comisaria? Esto remite, como menciona Lawrence Rinder, al doble oscurecimiento



Fig. 3. Carmela García, *Video Nº1 (Cruising)*, 1999, video still. / Fig. 4. Carmela García, *Chicas, deseos y ficción (Lesbianas buscan y encuentran)*, 1998, video still.

del que ha sido objeto la contribución histórica de las artistas lesbianas, primero por su lectura como mujeres, y segundo por su identificación lesbiana. Aunque su argumento se enmarca en los movimientos feministas estadounidenses, encuentro resonancias con el contexto español:

Mientras el movimiento feminista de los años setenta forzaba un renuente reconocimiento de la contribución de las mujeres a la historia del arte, muchas activistas de este movimiento saludaron la aceptación pública general obtenida a costa del reconocimiento de las prácticas o interpretaciones artísticas abiertamente lesbianas del arte de las mujeres que pudieran reflejar el deseo del mismo sexo. (1998, p. 37)

Y es que, como apuntan Cabello y Carceller, «el silenciamiento propiciado por el miedo al auto-reconocimiento de una opción sexual estigmatizada, en muchos casos ha superado al miedo a ser reconocidas como feministas» (1998, p. 233). Estos ciclos de silencio se autoperpetúan:

Lo que no se nombra, lo que no se representa en imágenes, lo que se omite en la biografía, lo que se censura en las colecciones de cartas, lo que se denomina erróneamente como otra cosa, lo que se hace difícil de entender, lo que se entierra en la memoria por el colapso del significado bajo un lenguaje inadecuado o mentiroso, esto se convertirá no sólo en lo que no se dice, sino en lo indecible. (Rich citada por Cottingham, 1996, p. 213, traducción propia)

Así, muchas de estas imágenes, y la potencialidad de sus temblores, se sujetan bajo una heterosexualización a posteriori de sus formas y contenidos. Como analiza Laura Cottingham –de nuevo acerca del contexto estadounidense– los movimientos feministas en el mundo del arte reflejaron los movimientos activistas de los 70s: en este radicalismo *versus* reformismo, mientras unas se centraron en abolir la supremacía masculinista en el arte, otras trataron de adaptarse al sistema imperante. ¿No resuena esto con lo relativo a las exposiciones de mujeres y las exposiciones feministas, y con las imágenes lesbianas dentro de estas muestras? La

autora defiende la importancia de preservar la cultura lesbiana y de romper el silencio sobre las identidades de sus autoras, reconociendo la importancia de contextualizar dichas imágenes y de entenderlas desde la viva comprensión de la consciencia desde la que fueron concebidas.

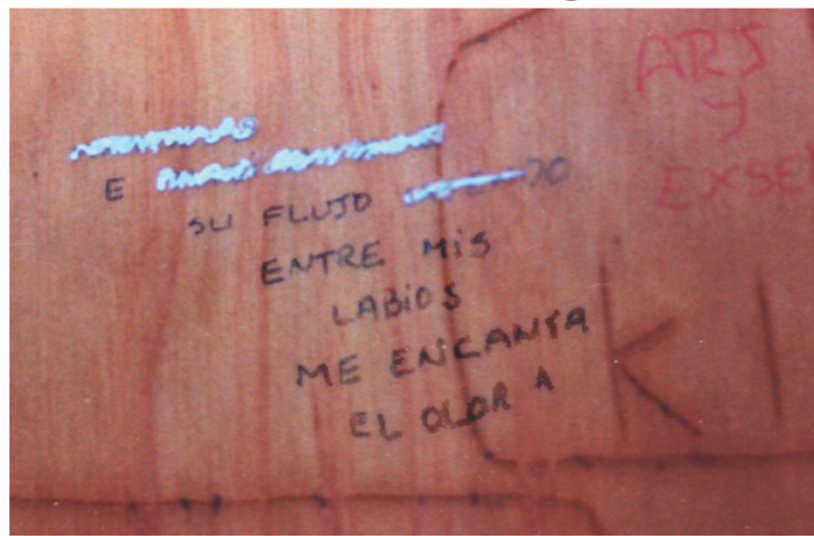
Mientras el lesbianismo sea considerado secundario o subordinado al feminismo, mientras sea malinterpretado y situado dentro del limitado concepto de práctica sexual, mientras que se continúe haciendo callar a las lesbianas, mientras aceptemos nuestra invisibilidad, las implicaciones de todas las prácticas feministas –pasadas, presentes y futuras– continuarán siendo malentendidas y permanecerán inacabadas (1996, p. 217, traducción propia)

Ante estos armarios retrospectivos forjados por historiadores, biógrafos y críticos, corremos el peligro, en palabras de Jenn Shapland, de sentirnos enajenadas e irreales: «si ninguna de estas mujeres era lesbiana según la historia, si de hecho apenas contamos con una historia lésbica, ¿yo existo?» (2022, p. 37).

Fugues subversives. Reflexions híbrides sobre les identitats (Universitat de València, 2005), comisariada por Guillermo Cano, Rian Lozano y Johanna Moreno, es de las primeras exposiciones que dan por fin mayor espacio a la cuestión lesbiana, tanto a nivel expositivo –con obras de O.R.G.I.A (Fig. 5), LSD, Corpus Delecti, Virginia Villaplana, Cabello/Carceller, Erreakzioa-Reacción y Valle Galera (Fig. 6)– como en los textos del catálogo, donde destacan *Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española* de O.R.G.I.A y *Memoria Pendular*, de Fefa Vila, donde plantea una serie de preguntas en torno a la incidencia de las prácticas lesbianas en los órdenes hegemónicos y la potencialidad de la sexualidad y el erotismo lesbiano (p. 199) que, considero, siguen sin haber tenido un espacio amplio de reflexión en la historiografía crítica nacional.

También destaca *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (2009), donde Aliaga, lejos de su antigua «pretensión condescendiente» de otorgarles un espacio a las imágenes lesbianas (1997, p. 78) –cualquier motivo es bueno para no incluirlas– pone en práctica su agencia para contar con un amplio abanico de propuestas atravesadas por lo lesbiano. Aunque principalmente internacionales, también incluye obras de Cabello/Carceller, LSD, Carmela García y Azucena Vieites.

Nuevamente el catálogo toma importancia, siendo una gran referencia el texto de Catherine Lord *La estela de papel* –aunque, de nuevo, no es una voz nacional y no aborda el contexto más cercano–, quien reflexiona más profundamente sobre la necesidad de recuperar la memoria lesbiana que sustenta nuestra cultura y de aquellas pioneras –a quienes llama «las rayadoras»– que avanzaron erotizando los márgenes y conformando una telaraña de conexiones y apoyo mutuo en la opacidad. Para Lord, las lesbianas:



SERVICIO DE SEÑORAS

Fig. 5. O.R.G.I.A. *Paquito al Servicio de España*, 2005, fotomontaje, medidas variables / Fig. 6. Valle Galera, *Su flujo entre mis labios* de la serie *Servicio de Señoras*, 2002-2003, postal a color, 16 x 11 cm.

Degustamos. Observamos. Hacemos listas. Coleccionamos el lenguaje. Lo reubicamos. Sin piedad, confesamos. Distraemos. Obstruimos. Damos un rodeo a lo que hace encogerse de vergüenza. Nos han echado de un empujón de la plataforma en la que podríamos situarnos para declarar cualquier cosa. Mentimos. Citamos. Copiamos. Leemos las notas a pie de página. Subrayamos. Hablamos con independencia de las generaciones, los géneros y las naciones. (...) Por todas partes, las lesbianas se dedicaban a crear montones de lesbianas. Por todas partes, recuperaban un pasado utilizable para construir un presente habitable. (2009, pp. 99-100)

Sin embargo, podríamos afirmar que la década de 2010 se cierra sin ninguna gran exposición feminista y con una presencia lesbiana apenas esbozada, con una plantilla recurrente de artistas y obras que son nombradas desde lugares comunes y sin gran espacio para un análisis más complejo o un lugar desde donde narrarse con voz propia. Veinte años después de la celebración de *100%*, la resistencia y hostilidad de las grandes instituciones siguió siendo evidente (Fernández, 2013; Mayayo, 2013b) y la mayoría de las exposiciones feministas y queer estuvieron descentralizadas y alejadas de los «grandes museos de arte contemporáneo» del país. A pesar de los esfuerzos más recientes por incorporar el legado y las perspectivas feministas y/o queer en los programas de actividades públicas de estos museos, sus políticas expositivas han permanecido prácticamente impasibles. En este sentido, *Genealogías Feministas* (2013)⁵ es la primera gran exposición del Estado español que se articula desde la urgencia y la necesidad de tramitar una

⁵ Aun así, esta tuvo lugar en el MUSAC de León y no consiguieron que itinerase a otros lugares (Mayayo, 2013b).

historia propia donde reconocerse. La propuesta buscaba entretejer la multiplicidad de referentes que hasta entonces habían sido considerados de manera fragmentada y dispersa y que, como se ha comentado, ha sido causa de fracturas generacionales, frustraciones y *tabulas rasas*, pero sin tratar de proponer nuevamente una historia lineal y cerrada que pretenda suplir los huecos de la historia canónica (Mayayo, 2013a, p. 37).

Se integraron en diferentes bloques obras de Fina Miralles, Mari Chordà, LSD, Cabello/Carceller, M^a José Belbel, Erreakzioa-Reacción, Cecilia Barriga, Azucena Vieites, Mónica Cabo, O.R.G.I.A., Post-op, GirlsWhoLikePorno, Mariana Echeverri, Ideadestroyingmuros, Medeak (Fig. 7), Diana Pornoterrorista (Fig. 8) y Lucía Egaña, siendo una de las primeras muestras institucionales más «oficiales» que reconoce los aportes de las prácticas postporno al panorama artístico nacional, y en el catálogo Paul Preciado dedica un texto al movimiento *feministapornopunk* (2013). Todo esto ocurre a pesar del pulso constante que ciertas voces de la crítica, transfobas y abolicionistas, mantuvieron en aquellas décadas en detrimento de su consideración como «arte» o siquiera como «feminismo». Ejemplo de ello es el apunte de Rocío de la Villa⁶, que sorprende encontrar compartiendo espacio en el mismo catálogo, donde afirma:

La insólita inversión de los conceptos «género» y «feminismo» a partir de entonces en España, hasta la reducción del «feminismo» a la noción de «transgénero», a pesar de propiciar el crecimiento de las estéticas queer, no ha sido una estrategia eficaz para el empoderamiento de las mujeres en el sistema del arte en España. (2013, p. 273)

Al hilo de la exposición, también Lourdes Méndez tacha *Genealogías Feministas* de «excluyente» y cuestiona su selección de obras «o acciones-obra para artificarlas e incorporarlas al “arte contemporáneo” como parte de las genealogías propuestas y gozar del beneplácito previo de quienes en España controlan las principales instituciones de arte contemporáneo» (2016, p. 98). Méndez considera que, desde 2003 –año en el que tuvo lugar la *Maratón Postporno* en el MACBA–, hay una retroalimentación «de un circuito de interlocutores/as que excluye a quienes no forman parte de él y que pretende erigirse en referente único», vinculando asimismo esto con el séptimo volumen de *Desacuerdos*, donde «publicaron textos los comisarios de la exposición *Genealogías...*; algunas figuras significativas de los

⁶ Tampoco habría que olvidar su intervención tras la conferencia de Tatiana Sentamans *Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el Estado español* organizada en el MNCARS en el marco de la exposición, donde –como recoge Beatriz Higón en su tesis doctoral (2022, p. 154)– cuestiona la pertinencia de incluir el trabajo artístico de las redes transfeministas del Estado español en este proyecto. De la Villa se extraña ante la decisión de la organización de conceder «una ponencia tan larga sobre una cuestión que es verdaderamente al tiempo marginal y muy puntual» y considera que la red ha sido «muy mimada por la institución, por el sistema del arte español en la última década», a pesar de la precariedad por la que se han caracterizado. Por último, deslegitima las aportaciones y el sentido de estas prácticas en el panorama actual –«con la que está cayendo»– puesto que ya no sabe si esto «tiene poca capacidad de recepción, si tiene interés o no, *si tiene interés para vosotros que ya no estáis tan jóvenes, tan hormonados, etc.*» (de la Villa, 22 de febrero de 2013, comunicación oral).



Fig. 7. Medeak, IV Jornadas Feministas de Euskal Herria, Bilbao, 2008. / Fig. 8. Diana J. Torres AKA Pornoterrorista y karolina Spina, La virgen pornoterrorista. Palau de la Virreina, Barcelona. Mayo de 2010.

transfeminismos; y feministas defensoras de la legalización del trabajo sexual» (p. 98). Tanto de la Villa como Méndez, además de poner en duda la radicalidad e «incidencia real» de estas teorías y prácticas, cuestionan la construcción de genealogías propias basadas en referentes teóricos y artísticos procedentes del ámbito anglosajón o francés, y la consecuente reinterpretación de ciertas obras nacionales de los sesenta y setenta bajo estos marcos: «¿amplían el arte "feminista" o acotan los territorios de un arte y/o una estética "queer" o "posporno"?» (Méndez, 2016, p. 100). Estas voces –entre muchas otras– que participan del vapuleo ejercido hacia las teorías, prácticas y agencias queer «importadas» acaban por convertirse en una suerte de reclamación de una historia nacional «pura y *straight*» que resignifica *lo queer* como «una forma de contaminación, por no decir de inmigración clandestina» (Preciado, 2005, p. 253).

Estos posicionamientos reaccionarios también acompañan la conformación de discursos del hartazgo, que arrojan una idea falsa sobre la presencia de estos «nuevos» posicionamientos transfeministas y queer/cuir en circuitos institucionales como una fuerza central, reconocida y omnipresente cuando su inclusión, a nivel institucional, continúa siendo absolutamente precaria. Como bien apuntan Cabello y Carceller, estos argumentos:

Han constituido a menudo un arma eficaz para conservar unas jerarquías de distribución del poder entre los distintos discursos y han propiciado el mantenimiento de la guetoización del conocimiento y, aun cuando son utilizados bienintencionadamente, resultan en ocasiones idóneos para alimentar la idea de que los discursos críticos constituyen una amenaza, que hay que tenerles «miedo» porque pueden convertirse en «autoritarios». (2005, p. 310)

Pero esta «traducción ideal» no remite únicamente a los discursos queer. También es una asimilación ideal de formas de comprensión, crítica y narración histórica que, en numerosas ocasiones, se replican sin mayor cuestionamiento.



Fig. 9. Post-Op, *Implantes*, 2005, video stills.

Sorprendente es, también, que incluso en textos donde se abordan específicamente las representaciones y el deseo lesbiano en el arte contemporáneo nacional, no se reconocen las aportaciones del postporno o de las redes transfeministas que expanden las concepciones más estrechas y esencialistas de lo lesbiano. Norandi (2008), por ejemplo, a pesar de hablar de prácticas S/M y *drag king* no reconoce ninguna de las producciones que ya estaban teniendo lugar en nuestro contexto y, cuando en un texto posterior sí que hace alusión a estas prácticas, por su vinculación a la pornografía considera que parecen seguir «ensombreciendo los intentos feministas por crear una iconografía propiamente lesbiana» (2010, p. 40). Norandi las considera más pertenecientes «a la militancia y a la acción callejera que a la práctica artística», apuntando que «tendríamos que cuestionar si no hacen más que repetir hasta la saciedad las legendarias alianzas entre lesbianismo y pornografía, sin generar otros significados desde un nuevo orden simbólico que realmente cuestione el *statu quo*» (2010, p. 47). Al hilo de la cartografía seleccionada, a pesar de la ya mencionada *Maratón postporno* y de la sucesión de una amplia serie de encuentros en diversas instituciones y espacios más periféricos y autogestionados, tan solo María Ruido (2006), Silvia L. Gil (2011), Aliaga (2012), Laura Trafi-Prats (2012) y Jorge Luis Marzo y Mayayo (2015) hacen alguna alusión menos reaccionaria a estas redes y propuestas.

Por otro lado, al margen de las exposiciones, han tenido una enorme importancia la multitud de seminarios, talleres, jornadas y encuentros celebrados durante las últimas tres décadas en instituciones arte como el MACBA, UNIA, Arteleku –y en menor medida el MNCARS– donde se fue gestando un tejido socio-cultural en el que teoría y práctica artística se cruzaron con diferentes agentes culturales y públicos, generando redes de afinidades –aunque por supuesto también desacuerdos– que han sido fundamentales para el desarrollo de las cuestiones relativas a los (trans)feminismos, las identidades y la sexualidad en el Estado español⁷.

⁷ Dando en 1997 el pistoletazo de salida *Solo para tus ojos. El factor feminista en las artes visuales* (Arteleku), el nuevo milenio comenzó con una sucesión de eventos entre los que cabe destacar en 2003 *Retóricas del género* (UNIA) y la *Maratón postporno* (MACBA), al año siguiente *La repolitización del*

Toda mi insistencia en esta furia de la crítica feminista contra las «exposiciones de mujeres» y las cuestiones acerca de la fractura genealógica, la sensación de *tabula rasa* y la necesidad de construir genealogías propias, recae en la posibilidad de establecer un claro paralelismo con el lugar que las prácticas artísticas lesbianas, sus imágenes y quienes las encarnan, han tenido en las principales publicaciones y exposiciones comisariadas desde la década de los noventa hasta la actualidad, con muy puntuales excepciones. Y es que, en general, todo aquello que las artistas y los movimientos feministas lucharon y han ido ganando es algo por lo que desde los activismos lesbianos seguimos aún peleando⁸. La situación es similar a la de los planteamientos feministas hace casi 40 años sumado a la precariedad de una identidad que trató de conformarse en un período donde el solapamiento imperaba y que recibió simultáneamente discursos tanto desde paradigmas como desde aquellos que partían de la crisis de dichas identidades. Los catálogos de las exposiciones mencionadas tuvieron un papel fundamental tanto para la producción teórica nacional, como para la traducción y distribución de ciertos textos capitales de los feminismos, los *Gay and Lesbian Studies* y las teorías queer⁹, lo que pone el acento sobre la agencia de les comisaries tanto para elegir dar lugar –o no– a ciertas cuestiones en los mismos, así como sus diferentes estrategias tanto para complementar y contextualizar las imágenes, como para suplir teóricamente las ausencias expositivas. Si la primera década del dosmil terminaba sin ninguna gran exposición feminista, y hasta *Genealogías Feministas* no hubo un intento real de tramar una historia propia, lejos queda entonces la existencia de alguna muestra que, bajo planteamientos similares, haya pretendido reunir la producción nacional desde o atravesada por propuestas y especificidades lesbianas¹⁰. Pero,

espacio sexual en las prácticas artísticas (Arteleku) y el seminario-taller *Tecnologías del género* (MACBA), que unieron fuerzas para organizar en 2005 el seminario *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* –un parche para la gran ausencia feminista en la materialización expositiva del proyecto *Desacuerdos*–, mismo año donde tuvo lugar *Identidades Estratégicas* (Universitat de València). A partir de 2006 se empezó a organizar en Arteleku *Feministaldia* –que a día de hoy sigue celebrándose en Tabakalera– y en 2008 aconteció el seminario *FeminismoPornoPunk. Micropolíticas queer y pornografías subalternas*, donde se siguió consolidando la red transfeminista y postporno, muy activa en otros lugares de la periferia cultural (donde se organizaron eventos fundamentales como *Queeruption 8 Barcelona*, 2005; el festival *TranzMarikaBollo* y *Anormal*, 2006; o desde 2007 la *Muestra Marrana*, entre otros). Para un estudio más detallado de estos diferentes encuentros críticos que han tenido lugar en el Estado español ver Sentamans (2010), Trafi-Prats (2012), Garbayo-Maeztu (2020) e Higón (2022).

⁸ Para una revisión de la evolución de los movimientos lesbianos en el Estado español y de sus alianzas y desacuerdos con los movimientos feministas ver *Identidades y acción colectiva un estudio del movimiento lesbiano en España, 1977-1998* (Trujillo, 2007).

⁹ Otros textos y traducciones llegaron a las librerías de forma tardía y solapada, algunos con más de una década de diferencia respecto de sus fechas originales de publicación (Sentamans, 2010; Villaespesa, 1998), por lo que dentro de los círculos militantes lesbofeministas, fueron de vital importancia la traducción, distribución y discusión de algunos de estos textos de forma autónoma y autogestionada a través de fanzines y revistas autopublicadas y gracias al contacto personal y fragmentado con otros círculos activistas internacionales.

¹⁰ Utilizando la misma retórica de comparación de la historiografía feminista canónica, en Estados Unidos, por ejemplo, ya en 1975 se fundó *The Los Angeles League for the Advancement of Lesbianism in the Arts (LALALA)* y en la misma ciudad Terry Wolverton y Arelene Raven cofundaron el Lesbian Art Project (1977-1979). En 1978 tuvo lugar *A Lesbian Show* (112 Greene Street, Nueva York), organizada por Harmony Hammond, y dos años después *The Great American Lesbian Art Show (GALAS)* (Woman's Building, Los Ángeles) o mucho más recientemente y en otras geografías, *Lesbisches Sehen* (Schwules

nuevamente, las condiciones específicas del Estado español y de nuestra historiografía del arte no son extrapolables a las de otros contextos. Sin embargo, por suerte, tanto la producción teórica como práctica desde lo lesbiano y lo queer/cuir ha podido seguir encontrando las grietas por donde filtrarse y, en años más recientes, han tenido lugar otro tipo de muestras¹¹ que, tanto desde sus planteamientos como desde la selección de obras, permiten otro tipo de permeabilidad a las imágenes lesbianas y que, por supuesto, son llevadas a cabo, en general, por cuerpos atravesados por estas prácticas e identidades.

Volviendo a las preguntas iniciales de Aliaga y su afirmación de la inexistencia de una «versión canónica a la que oponerse»: sí, creo que podemos afirmar que, veinte años después, ya contamos con una historiografía propia. Una producción historiográfica que –desde la dificultad que la cercanía en ocasiones suscita, así como el solapamiento vertiginoso de acontecimientos–, en su crítica al canon preexistente y en su anhelo por una versión canónica feminista, ha terminado por cumplir sus deseos. Pero con ello, podríamos cuestionar precisamente qué implicaciones tiene haberlo conseguido, y si esta ambición de un canon no difiere de las premisas feministas de desbaratamiento de los órdenes imperantes desde los que supuestamente se formula (Mantecón, 2011, p. 17).

El anhelo desazonado de una tradición propia consolidada ha acabado por reproducir ciertas lógicas con las que fueron –y son– críticas y, como todo canon, ha generado en este giro un nuevo afuera. ¿Qué imágenes se han incluido y cuáles han sido relegadas al silencio? ¿Qué circuitos se han valorado y cuáles se han desestimado? ¿Qué prácticas se han considerado y cuáles no han sido reconocidas siquiera como aportaciones artísticas? ¿Qué imágenes que no se han entendido dentro de los parámetros arquetípicos del activismo lesbofeminista se están dejando fuera? ¿Cómo obstaculizan estas cuestiones la urdimbre de unas genealogías propias? La pregunta por los discursos producidos y sus efectos, así como por las formas de inclusión y lectura de ciertas prácticas, sigue siendo pertinente. Seguimos necesitando otras formas de contar la historia y de encontrarnos con sus imágenes.

En esta panorámica, las imágenes lesbianas aparecen como un temblor contenido. Se desdibujan sus formas, se difuminan sus contornos y se (re)perfilan en lugares estancos. Cuando se abre tímidamente la puerta a estas presencias –como quien sostiene una araña entre un cuenco y un folio– nos encontramos con la inclusión repetitiva de un número muy reducido de artistas que podrían contarse con una mano de apenas tres dedos –Cabello/Carceller, Carmela García y LSD principalmente–, dando una sensación de inclusión más como cobertura de cuotas

Museum, Berlin, 2018), la *Lesbiennale* (Bruselas, 2021) y *The Rebel Dykes Art & Archive Show* (Londres, Space Station Sixty-Five, 2021). En cuanto a instituciones, en 1974 se fundó el Lesbian Herstory Archive en Nueva York, en 2016 se inauguró en la misma ciudad el Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art y más recientemente, en 2023, abrió sus puertas The Charlotte Museum (Auckland, Nueva Zelanda), el primer museo lesbiano independiente.

¹¹ Es el caso de *Pedagogies Feministes* (colectivoff, 2019, UMH), *La ocupación. Carta blanca a Cabello/Carceller* (Cabello/Carceller, 2023, Museo Patio Herreriano) o *Amb el buit, plens poders* (María Doménech y Paula Lorenzo, 2024, Las Cigarreras), entre otras.

que como un interés y consideración reales de estas prácticas¹². La mayoría de estas voces de la crítica feminista hegemónica que incluyen la presencia lesbiana son, paradigmáticamente, cishombres, resultando sorprendente el vacío que encontramos, especialmente, en textos de las críticas e historiadoras feministas que conforman las voces más canónicas de las últimas décadas¹³. El análisis específico de la imagen lesbiana tiene su única representante durante la primera década del nuevo milenio a Elina Norandi (2008, 2010, 2011a, 2011b) y los únicos textos donde más concienzudamente se da espacio a lo lesbiano surgen de contextos donde arte y academia se cruzan y desde cuerpos que encarnan estas existencias (Helena Cabello, 1996; Cabello/Carceller, 1998 o Moreno, 2014, 2017; por poner algunos ejemplos). Los grandes aportes sobre la cuestión lesbiana en nuestro país se han hecho principalmente desde disciplinas como la sociología, la antropología o la literatura y, como destaca Yolanda Franco en su reciente tesis doctoral (2024) –una de las primeras en abordar específicamente la representación lésbica en las artes visuales en el Estado español–, en los últimos veinte años hemos presenciado un boom exponencial de tesis doctorales que demuestran un interés en investigar y analizar las intersecciones entre arte, género y sexualidad, donde las perspectivas (trans)feministas y queer/cuir son ya transversales en sus planteamientos, y donde la cuestión lesbiana y su relación con las prácticas artísticas y culturales toma cada vez mayor protagonismo¹⁴. Esto es ejemplo, por fin, de «lo que sucede cuando quienes hacen garabatos en los márgenes de libros distintos recurren a estrategias de redacción de notas al margen» (Lord, 2009, p. 94).

Como hemos visto, las imágenes lesbianas son contadas desde un temor contenido y un esfuerzo taimado por subrayar su infrecuencia y mantener, al fin, los modos de percepción y articulación de la historia rectos e imperturbables. A menudo se (cis)heterosexualizan, arrebatando la posibilidad de su reivindicación dentro de genealogías propias. Algunos ojos ni siquiera las ven; otros, apartan deliberadamente la vista. Otras miradas, como si llevaran puestas las anteojeras de las caballerizas, ignoran la reverberación de sus pulsiones y desoyen el rumor de sus contextos. Como tan acertadamente apuntaba Laura Cottingham en su punzante *Notes on lesbian*:

¹² Esto puede verse en algunos textos de Juan Vicente Aliaga (1997a, 1997b, 2004); Jesús Martínez Oliva (2004); Juan Albarrán (2007); Oihana Cordero y Alfonso del Río (2015), Juan Jesús Montiel Rozas (2015) o Silvia L. Gil (2011). Tan solo algunas aportaciones puntuales dan un espacio de reflexión un poco más amplio y significativo a la existencia lesbiana y al análisis de sus producciones artísticas, por ejemplo Mayayo (2003); el número 54 de la revista *ZECHAR* (2004), editado por Erreakzioa-Reacción y M^a José Belbel, que incluye la traducción del importante texto de Laura Cottingham *Notes on lesbian*; algunos textos del segundo (2005) y séptimo (2012) volumen de *Desacuerdos*; así como otros como María Ruido (2006), Marzo y Mayayo (2015); Aliaga y Cortés (2015), además de las ya mencionadas en catálogos de exposiciones.

¹³ Ver, por ejemplo, Blas, 2007; de la Villa, 2001, 2003a, 2003b, 2005; Mantecón, 2010, 2011; Mayayo 2008a, 2008b, 2013a, 2013b; Méndez 2004, 2016; Olivares, 1998; Tejada, 1995, 2011, 2020; Villaespesa, 1993, 1998; Tejada, 1995, 2011, 2020.

¹⁴ Ver, por ejemplo, Viñuales, 1999; Trujillo, 2007; Santamaría, 2008; Marchante, 2015; Ribes, 2019; Ramajo, 2021; Higón, 2022; Rojas, 2021; Corrales, 2023; Castro Córdoba, 2024; Franco, 2024 entre otras; o la organización de congresos específicos como *Bollos et al. I Congrès de Recerques Lesbianes, Trans, Bi i Queer/Cuir* (Ca la Dona, 2024) surgido del espacio de debate lesbofeminista Bollos en Teoría, activo desde 2006.

La práctica de ofrecer sólo ilustraciones o descripciones, es decir, de incluir obras de arte generalmente marginadas pero obviando su contexto, parece que es uno de los recursos más frecuentemente utilizados para impedir las implicaciones reales de todas las políticas identitarias. De este modo, la gente guiña un ojo al lesbianismo sin reconocer la persecución a la que se ve sometido, utiliza la palabra género para no tener que hablar sobre el sexismo, o escribe la palabra raza cuando el tema de debate es el racismo. (2004, p. 57)

Estas prácticas disidentes se presentan deshistorizadas, como «fragmentos visuales flotando sin contexto» (Hammond, 1994, p. 9), desarraigadas de las movilizaciones políticas, los armarios históricos, las plumas, las estéticas, los imaginarios, las explosiones de rabia y las cartas de amor que llenan de sentido sus lenguajes y sus formas. Aparecen a menudo veladas por categorías genéricas que opacan y armonizan sus especificidades. Se cuentan como cupo desdeñable y como temática intrascendente. Unas miradas que son vistazos: mismas lecturas superficiales que suman tímidamente alguna imagen más entre sus líneas con el transcurso de los años, pero cuyos modos no se revisan.

Las particularidades de lo lesbiano, como afirmaba Cottingham, todavía no son aceptadas como algo pertinente. No son consideradas un contexto necesario, unas herramientas convenientes o unas metodologías indispensables para un conocimiento profundo y una construcción compleja de la historia, en general, y de la historia del arte en particular (Cottingham, 2004, p. 55). Es necesario considerar su alcance de manera compleja, además de subrayar –que no es poco– la importancia de nombrar como lesbianas a determinadas artistas –extrapolable a otras ocupaciones– que numerosos historiadores se han obcecado, deliberadamente, en resituar desde la cisheterosexualidad, apropiándose de sus producciones. La afirmación lesbiana «constituye un acto asertivo en sí mismo» (Cottingham, 2004, p. 56), permite su reubicación en imaginarios colectivos, influye en las conformaciones identitarias y reclama el derecho a una genealogía cultural y una historia propia. Sin duda, el reconocimiento explícito de estas identidades y de sus lugares de enunciación y producción, hace girar una piedra angular que habilita una comprensión transversal y determinante de estas prácticas e imágenes.

«Reorientar nuestras estrategias supone también cuestionar nuestros modelos historiográficos» (Mayayo 2013b, p. 34). Estos tímidos cabezazos contra la tradición historiográfica patria ponen de manifiesto la urgencia de unos espacios de encuentro y análisis otros. Encontrarse con imágenes excesivas revela la necesidad de desarrollar otras metodologías no regidas por las lógicas de la historiografía ni los regímenes de la visualidad hegemónicos, y que tampoco se pueden deducir de aquellas empleadas por la historiografía crítica feminista en nuestro contexto, que ha terminado subyugándose a las formas del canon. Por mucho que se intente mirar recto, el temblor de las imágenes lesbianas alberga la capacidad de torcerlo todo. Un gesto desorientador que nos saca y plantea otras formas de percepción, y por tanto, de lectura y narración de la historia.

Temblores cómplices: excesos y potencialidades de las imágenes lesbianas

Un temblor es la precipitación de aquello que hace temblar: aquello que debe ser temido, que provoca terror. Las imágenes lesbianas hacen temblar, intimidan. Las imágenes lesbianas, en su convulsión magnética, en su pulsión expansiva, en su erogeneidad, nos hacen estremecer. Son un escalofrío en el que aparece la sospecha, encrespando los muros que tratan de preservar las ordenaciones disciplinadas y opacar otras presencias insubordinables. Koba Gómez piensa el temblor como figura que perturba la imagen y provoca una toma de conciencia. El temblor es una convulsión de la imagen en movimiento que, en su sacudida, fractura la ficción que la representación propone y nos revela el cuerpo que la produce. El temblor irrumpe desorientando la mirada y generando una apertura donde otros modos de sentido son posibles.

La ecología del temblor aparece como un tránsito hacia un interior visceral y reversible que desfigura todo con lo que entra en contacto. Un fenómeno que, en su emergencia, genera la disrupción de la imagen como representación. [...] ¿Es [el temblor] una forma de contacto con un cuerpo que nunca aparece pero que percibimos con la imagen? ¿Qué implica la percepción de este cuerpo ocultado? [...] ¿Con qué entramos en contacto cuando percibimos el temblor? [...] ¿Qué implica una imagen temblorosa? ¿Qué desestabiliza cuando aparece, hacia dónde nos saca y cómo lo hace? (Gómez, 2023b, pp. 1-2)

Al temblar la imagen, se colapsan sus sentidos: la ficción representacional desentraña sus andamiajes y se abren grietas de posibilidad que no se cierran con la vuelta al sosiego. El temblor agita mi mirada, eriza mi carne y acelera mi pulso. Su experiencia impide una restitución de la percepción tal y como operaba antes, afecta a nuestro reencuentro con el afuera (Gómez, 2023a, p.5). Algo sigue oscilando en mí cuando dejo de mirar.

Este texto toma de la mano la ecología sísmica de Koba Gómez en una suerte de manifiesto por la disposición al temblor. Pensar las imágenes lesbianas desde la potencia disruptiva y cómplice de su vibración es lo que vehicula esta crítica a los intentos de sujeción de estas desde la historia del arte –incluso de aquella que se supone feminista, crítica y contra-canónica–. Es una llamada a generar otros espacios de contacto que habiliten nuevas formas de investigación con estas imágenes, así como con los cuerpos y contextos que las sostienen y posibilitan. Un reconocimiento de su pertinencia y de sus aportes como significativos y necesarios para la de/construcción histórica.

El temblor lesbiano no es una interferencia aislada, es una ecología de movimientos: «un ecosistema que debe ser observado desde una mirada oblicua y no en una sola dirección» (Gómez, 2013a, p.1). Si entendemos estas agitaciones como presencias vibrantes en relación enraizada a través del tiempo y los territorios, como una ecología fantasmal, translúcida (Barcenilla, 2020) e intermitente de perturbaciones lesbianas, quizá sería más productivo pensar estas imágenes desde su aparecer. Distanciarnos de los discursos que tratan –sin mucho éxito– de sujetar sus torsiones,

y no enfocarnos tampoco únicamente en los lugares en los que aparecen, sino orientarnos hacia sus formas. Un desplazamiento del *qué* al *cómo*, en el que aparecerán, enredados, los *dónde*s, los *cuándo*s, los *qué*s y los *por qué*s que tanto nos impacientan.

Desplazar los sentidos abre otro paradigma de encuentro, de contacto. Una pregunta por sus formas de manifestación requiere de un aparataje de percepción sísmica, de medición geodésica y de captación espectral que habilite otros espacios de pensamiento en torno a estas imágenes. Otras formas de contacto. Al girarnos hacia su fenomenica, podemos acertar a adivinar sus formas en otros circuitos. Al volvernos permeables a sus contornos y su hacer, estas presencias lesbianas, estas imágenes, nos pueden sorprender en lugares insospechados y (con)mover de maneras inadecuadas, erróneas, torcidas. Se desplazan por diferentes planos sísmicos y su vibración soterrada se manifiesta de diversas formas, danzando en frecuencias dispares, con-moviendo con distinta intensidad. ¿Cómo reverberan en cuerpos cómplices que ya oscilan en frecuencias afines, y qué pueden dislocar en otros cuerpos y miradas? ¿Cómo bailan nuestras frecuencias? ¿Cómo acogen y amplifican nuestros cuerpos su vibración? ¿Cómo extienden nuestras carnes la reverberación de sus irrupciones intempestivas? ¿Cómo se agitan nuestros sentidos ante el temblor?

Gómez habla del temblor como algo ineludible. Un acceso que interrumpe el presente y arrebató la atención, sin pedir permiso (Fig. 10 y 11). Algunas imágenes lesbianas pueden aparecer como agitaciones irreverentes que secuestran momentáneamente cualquier mirada distraída y que «nos introducen en campos muy vibrantes de percepción» (Gómez, comunicación personal, 29 de septiembre de 2024), donde se nos despliegan múltiples posibilidades. Su manifestación puede ser una irrupción violenta que suspende realidades que se dan por sentadas –es decir, que se *suponen* de una manera– y hacen énfasis en esta presunción, enmarcándola en una lógica de ficción en la que, de repente, otras ficciones son posibles. Son presencias que señalan y activan extrañamientos, que tras el arrebató de nuestra atención nos devuelven al cuerpo, suscitando una conciencia propioceptiva ahora algo desencajada. En este secuestro incitan la porosidad a otras figuraciones. Tienen la capacidad de activar la conciencia de la contingencia histórica y, en este movimiento, reclaman y proponen otras formas de comprensión y construcción de la misma.



Fig. 10 y 11. Irrupción bollera, bufandas diseñadas por Koba Gómez. Video stills de Jara Roset, 2024.

Me gusta pensar, con Elizabeth Freeman, en el cuerpo como método y en la conciencia histórica «como algo íntimamente relacionado con las sensaciones corporales» (2010, p. 96). Un contacto afectivo, una agitación sensible que revuelve el deseo, una excitación que es, en sí misma, una forma de comprensión sostenida en el exceso. Una historiografía háptica, «formas de negociar con el pasado y producir conocimiento histórico a través de sensaciones viscerales» (Freeman, 2010, p. 123). ¿Qué acontece si desplazamos la hegemonía visual hacia otras percepciones afectivas?

Pensar las imágenes desde su erogeneidad es fabular la mirada como tacto. En el contacto con estas imágenes palpitantes, excitantes, la piel es invocada, y este momento erótico nos arrastra hacia un lugar de opacidad cargado de potencialidad y resistencia. Una danza sensorial en el que la piel de mi mirada y la de la imagen están en sincronía, en el que nos situamos en otro paradigma perceptivo que pasa por dejarse afectar. El temblor nos arrastra a abandonar las lógicas hegemónicas de posesión y desmenuzamiento mediado bajo parámetros limitados, y a abrirnos a un encuentro sensible con la imagen.

Conclusiones: sucumbir al temblor

En la erogeneidad de la imagen, en su temblor háptico, en su agitación afectiva, hay resistencia. Una multidireccionalidad del contacto en el que pueden suceder muchas cosas. ¿Por qué lo sensible resiste?

Porque tiene esto que el lenguaje es incapaz de abarcar [...] Acercarnos a las texturas, a la carnalidad, a esos momentos de brillo, eróticos, que están, que tienen estas imágenes, me parece una práctica super queer. Y que el sistema es incapaz de absorber, porque no tiene que ver con el lenguaje explícitamente. [...] Esos momentos de opacidad hacia los que nos conduce el temblor implican momentos de desfiguración de la representación. Y esos momentos de opacidad implican un extrañamiento de la percepción: implican desubicación, implican cuestionar qué es lo que estamos viendo, implican abrir espacios de pensamiento, implican todo lo que no sea estar cómodo mirando una imagen. Esta opacidad para mí es una de las formas más crudas de resistencia. (Gómez, comunicación personal, 29 de septiembre de 2024)

Las imágenes lesbianas pueden explotar la potencia de su temblor en una intermitencia en ocasiones deliberada. Aparecen interrumpiendo los órdenes perceptivos ineludiblemente, como una fuerza violenta que suspende las frecuencias hegemónicas y tiene la potencia de generar desviaciones. Pero también pueden aparecerse veladamente, vibrando en frecuencias tenues perceptibles únicamente para cuerpos porosos a su erogeneidad. En su discontinuidad, en su translucidez, en esta danza entre hipervisibilidad y opacidad, entre temblores ineludibles y vibraciones cómplices, se extiende la potencia de su resistencia.

Las imágenes lesbianas aparecen en interrupciones discontinuas guiadas por urgencias, por deseos, por rabia, por amor. Les artistas utilizan diferentes estrategias para generar imágenes propias e inapropiables por la hegemonía. Una pulsión bollera que responde a una búsqueda, una falta, una violencia, una necesidad, un vacío. Aparecen transformadoras, sorprendentes y violentas. Activan desplazamientos, generan grietas y alteran representaciones. A través de la ironía, ridiculizan y pervierten patrones heredados, juegan con sus signos y los copian erróneamente con trazos díscolos que se regocijan en el fracaso. Cuestionan las lógicas del placer visual y texturizan sus superficies, volviéndolas ásperas al tacto. Se reapropian de otras imágenes y las moldean, haciendo de sus formas rincones obscenos y placenteros. Especulan formas que cristalizan ansias compartidas, materializan anhelos ancestrales y sostienen en el tiempo recuerdos soterrados. Abrazan cuerpos impensables que danzan radiantes en la ilegibilidad de sus deseos. Inundan agujeros históricos, desvelando los contornos de sus heridas, pero también se retuercen en ellos celebratoriamente, plagándolos de goce bollero. Albergan un decálogo de gestos conocidos que hacen del presente un lugar habitable y del futuro un horizonte oblicuo tensionado por yuxtaposiciones afortunadas. Son imágenes que n/os tocan (Bardet, 2023), que atraviesan un nosotros entretejido en multiplicidad y enrollado en afectos cómplices a través del tiempo, y en este encuentro hay algo que se transforma, algo que se nos queda. ¿Podemos seguir mirando recto después de un temblor?

Las imágenes lesbianas operan en mí como una pulsión externa que siento resonar dentro. Un palpito que, antes del seísmo, ya estremecía mis entrañas. Una turbación que después de este encuentro se deshace en el sosiego colectivo que otorga la sintonía, en el regocijo de la con-fabulación y en la excitación de la pertenencia. Estas líneas surgen de la necesidad de encontrarme con las imágenes lesbianas desde otro lugar, del anhelo de sentirlas aparecer de otras formas. De un compromiso profundo con los cuerpos que trabajan en producirlas y con la comunidad que se encuentra con ellas. Es impostergable el abandono de lógicas y exploraciones pretendidamente transparentes y totales y el anhelo de cánones críticos. Hacer por (re)entramar estas imágenes con sus contextos de producción y deseo y ser permeables a su opacidad erógena, tratando de rehuir las fagocitaciones hegemónicas. No contener: dejarnos atravesar y con-mover. Pensar *con* los cuerpos que las producen, *con* los afectos que las sostienen y *con* las miradas que las *desesitan*¹⁵ (Pérez Orozco, 2014, p. 26). Ser *sismógrafes*¹⁶: abrir nuestros cuerpos a su temblor.

Referencias

- Ahmed, Sara (2019). *Fenomenología Queer: Orientaciones, Objetos, Otros* (Trad. de Javier Sáez del Álamo). Bellaterra.
- Albarrán, Juan (2007). Representaciones de género y sexualidad en el arte contemporáneo español. *Foro de Educación*, (9), pp. 297-309.
<http://hdl.handle.net/10486/677714>
- Aliaga, Juan Vicente (1997a). *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Generalitat Valenciana.
- Aliaga, Juan Vicente (1997b). ¿Existe un arte queer en España? *Acción paralela*, 55-71.
- Aliaga, Juan Vicente (2004). La memoria corta. Arte y género. *Revista de Occidente*, 247, 57-68.
- Aliaga, Juan Vicente (2005). La carne que piensa. Género, sexualidad y pensamiento crítico en las prácticas artísticas de los 90 en el Estado español. En Johanna Capliure, Rian Lozano, & Guillermo Cano (Eds.), *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades* (pp. 67-81). Universitat de València.
- Aliaga, Juan Vicente (2009). Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad. En Juan Vicente

¹⁵ «Desesidad», como explica Amaia Pérez Orozco, es una propuesta surgida desde los contextos centroamericanos de Educación Popular e Investigación-Acción Participativa para resignificar la idea de «necesidad» sin escindirla de los «deseos».

¹⁶ Concepto desarrollado y trabajado por Marie Bardet y Silvio Lang en seminarios y prácticas artísticas situadas desde 2019 en adelante: «apelamos a un volverse sismógrafo, dejando caer los ojos en la planta de los pies y pensando con la espalda y el culo, abriendo líneas oblicuas hacia otros cuerpos, otros modos de existencia, desplegando imágenes materiales claroscuros y cultivando conceptos promiscuos que expandan la esfera pública y proliferen los seres que la producen».
<https://www.proyectomanta.com/situadas/>

Aliaga (Ed.), *En todas partes: políticas de la diversidad sexual en el arte* (pp. 19-58). Centro Galego de Arte Contemporánea.

Aliaga, Juan Vicente (2012). Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español. En Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, & UNIA arteypensamiento (Eds.), *Desacuerdos 7*, 196-213.
<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel G. (2015). *Desobediencias: Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España 1960-2010*. Egales.

Barcenilla García, Haizea (2020). Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica, *Boletín de Arte-UMA*, (41), 23-32. DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BolArte.2020.v41i.10196>

Bardet, Marie (29 de septiembre de 2023). m/e toca. *Bitácora. Foro de la BFV*.
<https://germyd.wixsite.com/bitacorabfv/forum/espacialidades-habitables-v-2/marie-bardet-m-e-toca>

Blas, Susana (2007). Anotaciones en torno al vídeo y feminismo en el Estado español. En Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, & UNIA arteypensamiento (Eds.), *Desacuerdos 4*, 109-122.
<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-4>

Cabello, Helena (1996). Diferencias ausentes: Una aproximación al imaginario lesbiano. *ECO. Revista d'arts visuals*, (1).

Cabello, Helena y Carceller, Ana (1995). La bella despierta o de cómo no se necesita ser besada. En Isabel Tejeda (Ed.) *Territorios Indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (pp. 31-44). Museo de Arte Contemporáneo de Elche.

Cabello, Helena y Carceller, Ana (1998). Mirando hacia dentro: La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual. *Arte, Individuo y Sociedad*, (10), 229-244. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9898110229A>

Cabello, Helena y Carceller, Ana (2000). Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán). En Helena Cabello y Ana Carceller (Eds.), *Zona F*, Espai d'Art Contemporani de Castelló.

Cabello, Helena y Carceller, Ana (2005). Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90. En *Impasse 5. La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90* (pp. 302-318). Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera.

Castro Córdoba, Elena (2024). *Enredos temporales. Archivando las temporalidades queer: afectividad y materialidad desde el archivo de Ca la Dona* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/113675>

Cordero Rodríguez, Oihana y del Río Almagro, Alfonso (2015). Arte, cuerpos y aseos públicos. Estrategias artísticas de cuestionamiento de los dispositivos

arquitectónicos de segregación de sexo-género. *Política y Sociedad*, 52 (2), 465-486
https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2015.v52.n2.46583

Corrales Devesa, Andrea (2023). *Por la imagen pornográfica. Infraestructuras, materialidades y corpo*realidades desde la perspectiva de sus trabajadoras* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].
<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/195839>

Cottingham, Laura (1996). Eating from the *Dinner Party* Plates and Other Myths, Metaphors, and Moments of Lesbian Enunciation in Feminism and Its Art Movement. En Amelia Jones (Ed.) *Sexual politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* (pp. 210-228). University of California Press.

Cottingham, Laura (2004). Notas sobre la lesbiana (Trad. de M^a José Belbel Bullejos). *Zehar #54. La repolitización del espacio sexual*, (54), 54-57. (Trabajo original de 1992)

de la Villa, Rocío (julio de 2001) *Arte y feminismo: el activismo y lo público* [Conferencia] El Escorial.

de la Villa, Rocío (2003a). *Extraversiones*. Diputación Provincial de Málaga

de la Villa, Rocío (9 de julio de 2003b). Crítica feminista y arte de género [Conferencia] Universidad de Zaragoza.

de la Villa, Rocío (2005) Arte y feminismo en España. *EXIT Express* (12). Arte y feminismo en España (1990-2005), 8-13.

de la Villa, Rocío (2013). En torno a la generación de los noventa. En Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia. (Eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 261-274). This Side Up.

Fernández, Olga (2013). El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 101-124). This Side Up.

Franco, Yolanda (2024). *Genealogías bolleras. Representación lésbica en las artes visuales en la década de los noventa en el Estado español* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/204864>

Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.

Garbayo-Maeztu, Maite (2020). *De lo estrictamente artístico al feminismo porno-punk: mutaciones de los feminismos en la historia de Arteleku*.
<http://artxibo.arteleku.net/en/>

Gil, Silvia L. (2011). *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Traficantes de Sueños.

Gómez, Koba (2023a). *Ecología del temblor. El temblor como disrupción de la imagen-representación*. [TFM, Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña]

Gómez, Koba (2023b). *ecología del temblor. el temblor como disrupción de la imagen-representación*. Textos-fragmentos. [Autoeditado, inédito]

Hammond, Harmony (1994). Against Cultural Amnesia. *ART PAPERS*, (6), Vol. 18. 9-13
https://www.artpapers.org/against_cultural_amnesia/

Higón, Beatriz (2022). *Redes excéntricas. Una memoria estético/política de las prácticas artísticas transfeministas en el estado español* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/189169>

Juliano, Dolores y Osborne, Raquel (2008). Prólogo. Las estrategias de la negación: Desentenderse de las entendidas. En Lucas Platero (Ed.), *Lesbianas, discursos y representaciones* (pp. 7-15). Melusina.

Lord, Catherine. (2009) La estela de papel. En Juan Vicente Aliaga (Ed.) *En todas partes: políticas de la diversidad sexual en el arte* (pp. 93-100). Centro Galego de Arte Contemporánea.

Mantecón, Marta (2010). Tú tampoco tienes nada. Arte feminista y de género en la España de los 90. *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 153-167.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010220155A/30735>

Mantecón, Marta (2011). Mujeres, feminismo y género en España. *EXIT Express. Periódico Mensual de Información y debate sobre Arte*, (58), 14-29.

Marchante Hueso, Diego (2015) Transbutch Luchas fronterizas de género entre el arte y la política [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona].
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/97243/1/01.AMH_1de2.pdf

Martínez Oliva, Jesús (2004). *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de los 80 y los 90*. Cendeac.

Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia (2015). *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Cátedra.

Mayayo, Patricia (2003) *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
<http://www.gbv.de/dms/spk/iai/toc/684688417.pdf>

Mayayo, Patricia (2008a). Què ha canviat? Ser dona i artista (feminista?) a l'Estat espanyol, 1986-2006. En J. Font y M. Perpinyà (Dirs.), *Euforias, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys* (pp. 57-72). Fundació Espais.

Mayayo, Patricia (2008b). ¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a). En *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I* (pp. 112-121). Centro Cultural Montehermoso.

Mayayo, Patricia (2012). El Imperio de "las señoras". Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte. En En Arteleku-Diputació Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, & UNIA arteypensamiento (Eds.), *Desacuerdos 7*, 146-159.
<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>

Mayayo, Patricia (2013a). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 19-38). This Side Up.

Mayayo, Patricia (2013b). Después de *Genealogías feministas*: Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes. *Investigaciones Feministas*, 4, 25-37. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875

Méndez, Lourdes (2004). *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Instituto Andaluz de la Mujer

Méndez, Lourdes (2016) Genealogías excluyentes. *n. paradoxa*, 38, 97-102. https://www.ktpress.co.uk/pdf/vol38_npara_97-102_Lourdes-Mendez.pdf

Montiel Rozas, Juan Jesús (2015). ¿Se puede hablar de un arte queer español? *Boletín de Arte*, 36, 103-113. Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2015.v0i36.3322>

Moreno, Yera (2014). Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista. En *Dossiers feministes*, (18), 277-91. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292376>

Moreno, Yera (2017) Aparecer, existir: Nuevas narrativas sobre la subjetividad. *Arte y Políticas de Identidad*, 15(15), 73-90. <https://doi.org/10.6018/284421>

Navarrete, Carmen; Vila, Fefa y Ruido, María (2005). Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. En Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, & UNIA arteypensamiento (Eds.), *Desacuerdos 2*. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-2>

Navarrete, Carmen (2008). Debate II: Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas. En Juan Vicente Aliaga (Ed.), *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros* (pp. 238-254). Centro Galego de Arte Contemporánea.

Norandi, Elina (2008). Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo. En Lucas Platero (Ed.), *Lesbianas, discursos y representaciones* (pp. 281-305). Melusina.

Norandi, Elina (2010). Imágenes y vivencias lesbianas en el arte contemporáneo: México y España. *Letras Femeninas*, 36(1), 37-51. <http://www.jstor.org/stable/23022334>

Norandi, Elina (2011a). Co-siendo retazos de vidas: la experiencia lesbiana en el comic actual. En Alba del Pozo García y Alba Serrano (Eds.) *La piel en la palestra. Estudios corporales II*, 4(2), 241-246.

Norandi, Elina (2011b). Art Les, Queer i Trans... en català! En Torras, Meri (Ed.) *Accions i reinversions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombat de segle XX-XXI* (pp. 173-182). Universitat Oberta de Catalunya.

Olivares, Rosa (1998). Femenino/Feminismo. Mujeres, al fin. *Lápiz*, (142), 39-49.

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1987). Fifteen years of feminist action: from practical strategies to strategic practices. En Rozsika Parker y Griselda Pollock (Eds.) *Framing feminism: art and the women's movement, 1970-85* (pp. 3-78). Pandora.

Pérez Orozco, Amaia (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de sueños.

Preciado, Paul B. (2005). Entrevista a Paul Preciado [por Jesús Carrillo]. En Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, & UNIA arteypensamiento (Eds.), *Desacuerdos 2*
<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-2>

Preciado, Paul B. (2013). OCCUPY SEX. Notas desde la revolución feministapornopunk. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 285-302). This Side Up.

Ramajo, Bàrbara (2021). *Desbordar el cuerpo lesbiano: sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. <https://hdl.handle.net/2445/181152>

Ribes, Francina M. (2019). *Absència i excés. La lesbiana assassina en el cinema comercial contemporani* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].
<http://hdl.handle.net/10803/669836>

Rinder, Lawrence (1998). Presentación de *Bajo una luz diferente*. En Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa (Eds.) *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (pp. 35-43). Koldo Mitxelena Kulturunea.

Rojas, Leticia (2021). *Narrativas políticas trans y lesbianas aquí (España) y allí (Ecuador)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/11638>

Ruido, María (2003, diciembre). *La revolución ha acabado: hemos vencido. Las "rupturas del 69" y su herencia* [Mesa redonda con Julio Pérez Perucha, Fefa Vila y María Ruido]. En M. Expósito (Mod.), *Desacuerdos. Sobre artes, políticas y esfera pública en el Estado español*. Recuperado de
https://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=233.html

Ruido, María (2006). Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el Estado español (algunas reflexiones después de Desacuerdos). En *Seminario Subxetividades críticas, narrativas identitarias: feminismos e creación contemporánea no Estado español*. Fundación Luis Seoane.

Santamaría, Lourdes (2008). *Figuras del exceso y políticas del cuerpo. Riesgos, prejuicios y represión de la visibilidad de los placeres. Representaciones de sexualidades extremas en el arte y la cultura del siglo XX* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/3443>

Sentamans, Tatiana (2010). Todo lo otro. De cómo todo surge del feminismo. Políticas Lésbicas, Queer y Pospornografía + Perspectivas foráneas. En Tatiana Sentamans y Daniel Tejero (Eds.) *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa* (pp. 138-156). Universidad Miguel Hernández de Elche.

Shapland, Jenn (2022). *Mi autobiografía de Carson McCullers* (Trad. de Gloria Fortún). Dos bigotes.

Tejeda, Isabel (1995). *Territorios Indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. Museo de Arte Contemporáneo de Elche.

Tejeda, Isabel (25 de abril de 2001). Exposiciones de mujeres [Conferencia]. En Carrillo, Jesús y de la Villa, Rocío (coord.) *Contraposiciones: Mujeres en el arte actual* [Primeras jornadas de Arte y Mujer, Universidad Autónoma de Madrid]

Tejeda, Isabel (2011). Prácticas artísticas y feminismo en los años 70. En *De la revuelta a la modernidad* (p. 107-111) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Tejeda, 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*, (8), 29-46. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.28770>

Trafi-Prats, Laura (2012). De la cultura feminista en la institución arte. En Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, & UNIA arteypensamiento (Eds.), *Desacuerdos* 7, 214-245. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>

Trujillo, Gracia (2007). *Identidades y acción colectiva un estudio del movimiento lesbiano en España, 1977-1998* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://digital.march.es/fedora/objects/fjmpub:1064/datastreams/OBJ/content>

Vila, Fefa (2005). Memoria pendular. En Joanna Caplliure, Rian Lozano y Guillermo Cano, (Eds.) *Fugas subversivas Reflexiones híbridas sobre las identidades* (pp. 187-200). Universitat de València.

Villaespesa, Mar (1998). 100%. En Villaespesa, Mar (Ed.) *100%* (pp. 15-27). Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Villaespesa, Mar (1998). Hablemos de lo que pasa. En Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa (Eds.) *Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (pp. 71-117). Koldo Mitxelena Kulturunea.

Viñuales, Olga (2000). *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*. Bellaterra.

Cómo citar: García Robleño, Paula (2025). Un temblor lesbiano. Notas para una cartografía crítica de la historiografía feminista canónica sobre las prácticas artísticas lesbianas en el Estado español. *ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes*, (1), 71-100. <https://doi.org/10.21134/tdkdkj69>