

ALEN

BEYOND GENDERS.

FEMINIST ARTISTIC

PRACTICES IN GALICIA

DOS

MÁS ALLÁ DE LOS GÉNEROS.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

FEMINISTAS EN GALICIA

XENEROS

**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
FEMINISTAS EN GALICIA**



**ALÉN DOS XÉNEROS.
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
FEMINISTAS EN GALICIA**

**BEYOND GENDERS.
FEMINIST ARTISTIC
PRACTICES IN GALICIA**

**MÁS ALLÁ DE LOS GÉNEROS.
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
FEMINISTAS EN GALICIA**

Coprodución

MARCO

Museo de Arte Contemporánea de Vigo
27 de xaneiro – 11 de xuño de 2017

AUDITORIO DE GALICIA

Concello de Santiago de Compostela
6 de xullo – 12 de novembro de 2017

FUNDACIÓN MARCO

Concello de Vigo
Xunta de Galicia
Ministerio de Cultura e Deporte

PADROADO

Presidente de honra
Alberto Núñez Feijóo

Presidente
Abel Caballero Álvarez

Vicepresidente
Cayetano Rodríguez Escudero

Vogais
**Carlota Álvarez Basso, Ana Laura Iglesias
Fernández, Anxo Manuel Lorenzo Suárez,
Ángeles Marra Domínguez, M.^a del Carmen
Martínez Ínsua, Begoña Torres González**

Secretario
José Riesgo Boluda

Director
(vacante)

Propietario
Concello de Vigo

MARCO,
Museo de Arte Contemporánea
de Vigo

Director
(vacante)

Xerente
Martiño Nogueira Canle

Responsable de exposicións
(vacante)

Coordinadora de exposicións
Pilar Souto Soto

Responsable de montaxe
Paul Edward Guy

Responsable de comunicación e didáctica
Marta Viana Tomé

Secretaria de dirección
Patricia Verdial Garay

Administración
Alberto Abal García

Responsable de documentación
Iria Fernández Mouriz

Martiño Noriega Sánchez
Alcalde de Santiago de Compostela

Branca Novoneyra
Concelleira de Acción Cultural

AUDITORIO DE GALICIA

Director
Xaquín López González

Subdirectora
Silvia Modia Ferreiro

Administradora
Ana Parga

Responsable de exposicións
e actividade cultural
Chus Busto

Responsable de comunicación
Miriam Louzao

Gabinete administrativo
David Aréan
Carlos Millán
Ángeles Otero
Ángela Pereira

Persoal asistente
Santiago Cabrera, Rogelio Fernández,
Antonio Liñares, José Mayo, Juan Carlos
Marcote, Javier Rodríguez, José Rodríguez
e Antonio Vieites

CONSELLO REITOR

Presidente
Martiño Noriega Sánchez

Vogais
Maite Cancelo Márquez
M.^a José Castro Carballal
Gonzalo Muíños Sánchez
Branca Novoneyra
Goretti Sanmartín Rei

Secretario
José Ramón Alonso Fernández

Interventor
Juan Ramón González Carnero

Director
Xaquín López González

PUBLICACIÓN

Comisaria / documentalista
exposición e publicación
Anxela Caramés

Asistente de comisariado
Ana Etcheverría Mazaira

Coordinación publicación
Auditorio de Galicia
Chus Busto

Coordinación performances
Neves Seara

Textos
Pablo Andrade e Ramón Santos
Anxela Caramés
Uqui Permui Martínez
María Xosé Queizán
Nanina Santos Castroviejo

Deseño gráfico
Uqui Permui

Fotografías (obras en sala e performances)
Patricia Cupeiro López, Ana Gesto, Susi Gesto,
Paul Guy, Nacho Mascuñán, Uqui Permui, Neves Seara.
Imaxes fotográficas de Enrique Touriño por cortesía
do MARCO

Revisión / tradución galego e castelán
Ramiro Combo

Tradución inglés
Iria Castiñeiras Pérez, Paul Guy, Judith Longueira Deus,
Inés López-Sors Vázquez e Ibán Pérez Piñeiro

Impresión
Imprenta Provincial da Deputación da Coruña

ISBN: 978-84-88484-64-2

Depósito legal: C 2212-2018

© dos textos os autores

© das imaxes os autores

© das traducións os tradutores

Agradecementos

O Auditorio de Galicia e a comisaria quere mostrar o seu recoñecemento ao labor de Iñaki Martínez Antelo e de Agar Ledo, que exerceron de director e responsable de exposicións, respectivamente, durante a exposición celebrada no MARCO.

O Auditorio de Galicia, o MARCO de Vigo e a comisaria queren expresar o seu agradecemento ás e aos artistas, así como a todas e todos os prestadores públicos e privados que cos seus préstamos fixeron posible esta exposición.

ARTISTAS

Julio Manuel Álvarez Bautista (Vigo, 1992)

Xoán Anleo (Marín, 1960)

Lara Baceo (Mos, 1981)

Katrina Biurrun (Barcelona, 1966)

Vicente Blanco (Cee, 1974)

Claudia Brenlla (Brasil, 1964)

Mónica Cabo (Oviedo, 1978)

Mar Caldas (Vigo, 1964)

David Catá (Viveiro, 1988)

Salvador Cidrás (Vigo, 1968)

Contenedor de Feminismos

Andrea Costas (Vigo, 1978)

Carolina Cruz Guimarey (A Coruña, 1981)

Luz Darriba (Montevideo, Uruguai, 1954)

Sabela Dopazo Vieites (Santiago de Compostela, 1975)

EDU [Eduardo Fernández] (A Coruña, 1987)

El Ama de Casa Pervertida

[Cristian Gradín (Soutomaior, 1980)
e Pablo Huertas (Pontevedra, 1984)]

Félix Fernández (Viveiro, 1977)

Basilisa Fiestras (Forcarei, 1986)

Xisela Franco (Vigo, 1978)

Celeste Garrido (Marín, 1972)

Ana Gesto (Santiago de Compostela, 1978)

Ana Gil (Ourense, 1973)

Roberto González Fernández (Monforte de Lemos, 1947)

Cristian Gradín (Soutomaior, 1980)

Yolanda Herranz (Baracaldo, 1957)

Colectivo LAG

[Lara Buyo (A Coruña, 1993) e Ana Corujo (Viveiro, 1993)]

Rebeca Lar (Vigo, 1993)

Carmen Llonín (Lugo, 1964)

Gema López (Lugo, 1987)

LSD

María Marticorena (A Coruña, 1977)

Chelo Matesanz (Reinosa, 1964)

Álex Mene (Vigo, 1968)

Moona Muniz Elazhari (Vigo, 1975)

Carme Nogueira (Vigo, 1970)

O.R.G.I.A

Mery Pais (Santiago de Compostela, 1990)

Marta Paz (A Coruña, 1976)

Uqui Permui (Barallobre, 1964)

Laura Piñeiro (Pontedeume, 1984)

POST-OP

[Majo Pulido (Ourense, 1974) e Elena Urko (Irún, 1975)]

Mar Ramón (Valencia, 1993)

Reme Remedios (Romiña, 1972)

Rita Rodríguez (A Coruña, 1981)

María Ruido (Pidre-Xinzo de Limia, 1967)

Sara Sapetti (Valladolid, 1976)

Neves Seara (Ourense, 1983)

Sonia Tourón (Pontevedra, 1979)

Peque Varela (Ferrol, 1977)

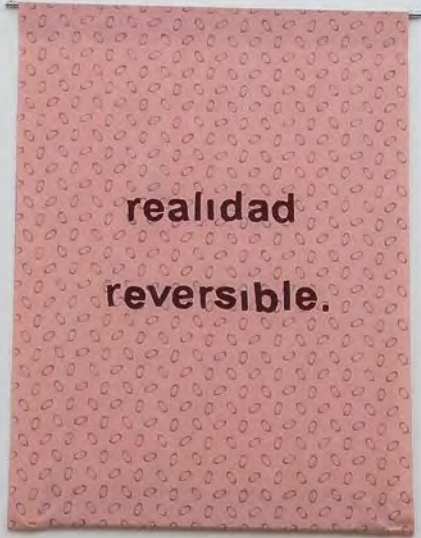
Xoán Anleo

Realidad reversible, 2016

Tecido cosido

Cortesía do artista





**realidad
reversible.**



**ALEN
DOS
XENEROS**



**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
FEMINISTAS EN GALICIA**

Alén dos xéneros.
Prácticas artísticas
feministas en Galicia

Anxela Caramés

Sería unha mágoa terrible que as mulleres escribisen como os homes ou vivisen como os homes, ou se parecesen fisicamente aos homes, porque dous sexos son xa poucos, dada a vasteza e variedade no mundo. Como nos arraxariamos, pois, cun só?

Virginia Woolf

En *Alén dos xéneros* expónse unha revisión das prácticas artísticas feministas desenvolvidas no contexto galego desde os anos noventa ata a actualidade. Tratouse de elaborar unha posible –pero non única– xenealoxía, aínda que si primeira, a través dunha escolma de cincuenta artistas que teñen vinculación, xa sexa por nacemento, formación ou residencia, con Galicia. A exposición mostra subxectividade alternativas á mirada patriarcal, dando voz a narrativas identitarias que superan os estreitos límites da clasificación binaria dos xéneros, que distingue unicamente entre masculino e feminino. Ademais, coa intención de desbotar o tópico de que a arte feminista soamente é producida por mulleres, na exposición incorporáronse autores que traballan desde unha perspectiva de xénero e/ou *queer*. Deste xeito, o proxecto expositivo indaga na pluralidade de aspectos da arte feminista, ocupándose de problemáticas que atinxen ás mulleres, pero reflectindo tamén a diversidade das identidades sexuais e mostrando outros corpos diferentes aos normativos.

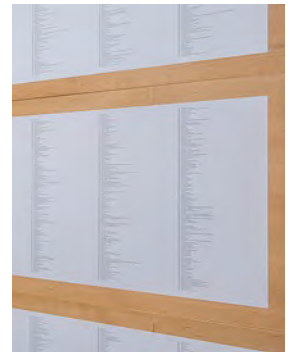
Alén dos xéneros reúne obras máis coñecidas e referenciais, xunto con outras inéditas ou mesmo marxinais, agrupándoas por cuestións temáticas e conceptuais, á marxe de criterios cronolóxicos, xa que se buscou trazer un discurso que de forma fluída amosase as diferentes achegas das correntes feministas á arte contemporánea, así como as diversas tendencias estéticas e estratexias da arte feminista¹, desde enfoques esencialistas centrados no corpo das mulleres, pasando pola influencia postestruturalista, ata chegar á multiplicidade de corpos e de xéneros. A exposición dá visibilidade a artistas emerxentes, vinculando as súas propostas ás obras de artistas cunha traxectoria máis dilatada ou consolidada, que, nalgúns casos, mesmo foron os seus docentes na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, como, por exemplo, Xoán Anleo, Mar Caldas, Yolanda Herranz e Chelo Matesanz, de quen habería que destacar o seu influente labor formativo en cuestións de xénero e feminismo para as xeracións máis novas.

O percorrido expositivo estruturouse en tres bloques temáticos ou conceptuais que se mesturan entre si, xa que non son categorías pechadas nin excluíntes, posto que hai artistas que transitan dunha a outra, chegando mesmo a abordar os tres eixes que vertebran a exposición, como, por exemplo, a instalación realizada a partir da publicación *INDEX. 3.472/47*

¹ Phelan, Peggy, “Estudio”, en Peggy Phelan e Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*, Phaidon, Londres, 2005, pp. 19-20.

pp./1. *Títulos de exposicións colectivas de arte contemporánea* de Xoán Anleo. Este traballo inédito, que se podía ver á entrada da exposición, ofrece unha listaxe de exposicións que lle influíron ou considera relevantes, entre as cales destaca unha gran presenza da temática feminista, *queer*, e en xeral relacionada coas identidades de xénero. Xa que logo, en *Alén dos xéneros*, en primeiro lugar, reflexiónase sobre a relación entre o feminino e o feminista, abordando cuestións esenciais para as distintas correntes feministas, como o corpo das mulleres, a sexualidade, as relacións de parella, a violencia machista, a dicotomía entre o espazo privado e o público, as condicións laborais das traballadoras e a sororidade. En segundo lugar, abórdanse as identidades, os corpos e as sexualidades *queer*, é dicir, fóra das normas do binarismo de xénero, transcendendo así os roles da femineidade e a masculinidade. E, por último, revisase o concepto da masculinidade hexemónica, mostrando outras posibilidades máis alá da virilidade heteronormativa.

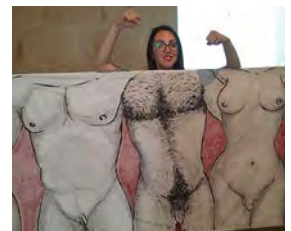
Á súa vez, *Alén dos xéneros* tende pontes entre as prácticas artísticas e os movementos sociais, dándolles presenza a colectivos activistas coa intención de remarcar a faceta política da arte feminista. Neste sentido, a exposición tratou de ser celebratoria, festiva e lúdica, ademais de reivindicativa, seguindo unha liña que entronca co pensamento *queer*, tal como se extrae da pancarta pintada por Tabo Ayala para a **Mani*festa*acçom* do 28 de xuño de 2010, organizada por Maribolheras Precárias en “Queerunha” (*Queer* Coruña), baixo o lema “Dá-lhe prazér ao corpo. A súa moral dá-nos igual”, e que foi usada como *photocall* nas salas expositivas do MARCO de Vigo e do Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela. Así, xunto ás obras expostas, móstrase unha selección de documentación relativa ao activismo feminista, lésbico, gai e *queer*, coa intención de contextualizar as prácticas artísticas realizadas desde unha perspectiva de xénero no ámbito galego. Achégase información de manifestacións e campañas feministas que se mobilizaron a favor da igualdade de dereitos e en defensa da liberdade sexual en Galicia desde mediados dos setenta, incorporando fotografías, folletos, pasquíns, recortes de prensa e carteis, tanto da Asociación Galega da Muller (AGM), moi activa en Santiago de Compostela durante os oitenta, como dos primeiros colectivos homosexuais xurdidos na Coruña e en Vigo a principios dos oitenta. Á súa vez, na exposición están presentes dúas relevantes revistas feministas xurdidas en Galicia, como son *Andaina* e *Festa da Palabra Silenciada*, moi vinculadas ao movemento feminista, pero á súa vez cun marcado interese polas diferentes manifestacións culturais e cunha clara vocación estética. Igualmente, incorporouse material da Marcha Mundial das Mulleres, que desde finais dos noventa se converteu nun dos movementos máis representativos e aglutinadores de diferentes tendencias feministas. Finalmente, prestouse especial atención ao material gráfico e



Xoán Anleo

INDEX. 3.472/47 pp./1.
Títulos de exposicións
colectivas de arte
contemporánea, 2017

Impresión sobre papel,
encolado sobre madeira
Instalación
Cortesía do artista



Tabo Ayala

Pancarta para *Mani*Festa*Acçom 28J* organizada
por Maribolheras Precárias:
Dá-lhe prazér ao corpo.
A súa moral dá-nos igual,
Queerunha, 2010

Óleo e esmalte de parede
sobre tea
Cortesía do artista

audiovisual xerado por colectivos *queer* que usan a linguaxe artística como ferramenta política: Maribolheras Precárias e Nomepisesofreghao desde A Coruña, Mulheres Transgredindo en Santiago de Compostela e Lerchas en Ourense, xunto aos vídeos realizados por Queer Avengers, un grupo formado recentemente en 2015 que prefire empregar a terminoloxía GODI (Xéneros e Orientacións Diversas e Intersexuais) fronte á máis institucionalizada LGTBQI (Lesbianas, Gais, Transexuais, Bisexuais, *Queer* e Intersexuais). Nunha liña similar, a artista Luz Darriba en *Eficiencia comprobada* aproxímase á gráfica feminista procedente do activismo. Nesta fotomontaxe realiza unha crítica á guerra de Iraq empregando a estética publicitaria dos produtos cosméticos femininos. Ou as bandeiras que presenta por primeira vez Xoán Anleo, nas que pode lerse: *Corpos desobedientes*. *Resistente mutante* e *Realidade reversible*. Estas pezas están inspiradas nos pendóns ou pancartas que se usan nas manifestacións e foron realizadas con teas antigas procedentes da súa familia, resignificando así os labores de costura ao incorporar contido político mediante o texto bordado.

Activismo, corpo das mulleres e espazo público

En *Alén dos xéneros* está moi presente a relación entre activismo e prácticas artísticas a través de accións de rúa e performances, un medio de expresión habitual para as reivindicacións feministas. Por iso, buscouse mesturalas para mostrar as concomitancias entre ambas as dúas propostas. Ocupar o espazo público, que lles fora vetado ás mulleres durante varios séculos, foi unha das principais estratexias de reivindicación e visibilización feministas desde finais dos sesenta. Durante os anos oitenta, o grupo de teatro feminista Galiata –vinculado á AGM– empregaba a rúa para difundir as súas mensaxes e chamar a atención sobre os temas das campañas levadas a cabo polo movemento feminista: a legalización do aborto, o dereito aos métodos anticonceptivos, a derogación da lei antidivorcio, as agresións sexuais, a defensa do lesbianismo, a sobrecarga das tarefas domésticas, a explotación laboral das mulleres, etc. Posteriormente a Marcha Mundial das Mulleres valeuse de accións concretas, que nalgunhas ocasións foron levadas a cabo por artistas colaboradoras, para visibilizar estas problemáticas. Na exposición móstranse unhas fotografías que documentan unha acción que consistiu na pegada de adhesivos nos escaparates de varias tendas de roupa, coa intención de criticar a imposición duns complicados canons de beleza que constrinxen os corpos das mulleres en determinados talles. Pola súa banda, a artista Ana Gil na performance *Homenaxe a la costilla maldita II* (*Homenaxe á costela maldita II*) –realizada na praza da Capela

do Santísimo Cristo no Porriño (Pontevedra)– tamén reflexiona acerca da condición feminina, aludindo ao título dunha exposición feminista comisariada por Margarita de Aizpuru en 2005. Fronte á submisión á que foron condenadas as mulleres segundo o relato bíblico, reivindícase a rebeldía ante a autoridade masculina que tivo lugar no acto do pecado orixinal por parte de Eva, creada “supostamente” a partir da costela de Adán.

Dentro das actividades celebradas arredor do 25 de novembro, Día Internacional pola non Violencia contra as Mulleres, enmárcase *Guante negro, guante blanco* (*Luva negra, luva branca*), unha intervención efémera levada a cabo por Luz Darriba na praza da Catedral de Lugo. Colaborando cun grupo de traballadoras sexuais, que nese momento se atopaban en vías de reinserción social, colocáronse 30.000 pares de luvas que contiñan frases de uso cotián que evidenciaban a violencia simbólica exercida socialmente cara ás mulleres. De xeito igualmente poético, Neves Seara tamén fala sobre a profunda dor causada por esta clase de violencia, empregando cinza negra na catártica performance *Ardo si ella arde* (*Ardo se ela arde*), realizada diante da Igrexa das Ánimas, en Santiago de Compostela. Foi ideada especificamente para *Alén dos xéneros*, igual que a performance *Sombra e sordina* (*Sombra e sordina*) de Ana Gesto. Nesta, a artista, vestida cunha saia cuberta por pratos metálicos e unhas xerras inchables transmutadas en sordina, percorreu solemnemente o espazo exterior ata acceder á sala expositiva do Auditorio de Galicia. Estes elementos identitarios do universo doméstico feminino son tratados, física e metaforicamente, como unha carga opresiva, evocada con dramatismo visual e sonoro.

Rita Rodríguez reflexiona sobre o corpo das mulleres no espazo público a través dunha serie de performances nas que aborda cuestións relativas ao poder e á submisión. En *Kiss Me* (*Bícame*) envolveuse en bolsas de lixo para deixar tan só ao descuberto os seus labios pintados de vermello, postos á disposición dos visitantes á Catedral de Santiago, que a atopaban sentada na porta de entrada e en actitude de pedir esmola. En *Cosida a ti* solicitaba permiso para coserse temporalmente á roupa de persoas aleatorias coas que se cruzaba pola rúa, poñéndose á súa mercé nunha actitude pasiva. Por último, en *Performance Clásica a la manera tradicional* (*Performance clásica á maneira tradicional*) tras espirse aparentemente, camiña pola rúa cun disfraz de espida. Revisa ironicamente as artistas feministas dos setenta, que adoitaban espirse para reivindicar o uso do seu propio corpo, fronte á obxectualización deste por parte doutros artistas. En relación coas contradicións que xorden da utilización do propio corpo por parte da muller performer, Peggy Phelan² alude á difusa liña que se atopa entre o poder da representación e a impotencia da invisibilidade.

² Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Nova York, 1993, pp. 6-7.

³ A web do proxecto funciona a xeito de arquivo das docu-accións, pero tamén de forma aberta para que se poida incorporar información: <http://contenedordefeminismos.org>

⁴ Guattari, Félix e Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografía del deseo*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2005.

⁵ Foucault, Michel, “El sujeto y el poder”, en Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, 2001, Madrid, pp. 424-45.

⁶ Consúltase o catálogo da exposición *Micropolíticas. Arte y cotidianidad. 2001-1968*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, María de Corral e José Miguel G. Cortés, no EACC (Espai d’Art Contemporani de Castelló), en 2003.

A dinámica das docu-accións do *Contenedor de Feminismos*³ supón un modo de levar o debate feminista á rúa, reunindo mulleres para conversar nun acto que mestura o privado co público. Este arquivo móbil recolle e recupera historias que non se tiveron en conta ou que se queren relatar doutro xeito: as mulleres *bertsolaris* en Euskadi, invisibles e vetadas ata os anos oitenta; a celebración do primeiro Orgullo Gai en Galicia, que tivo lugar en Vigo en 1981; ou as loitas das traballadoras no sector da conserva en Arousa a finais dos oitenta. Esta investigación daría lugar ao documental *Doli Doli Doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo*, realizado por Uqui Permui, a partir de imaxes tomadas do vídeo VHS gravado polas propias mulleres durante o seu encerro na fábrica Odosa. De novo volvemos transitar do íntimo ao público no vídeo *Asuntos internos*, codirixido por Uqui Permui e Xoán Anleo. Narran a estrutura histórica do último século en España –a República, a ditadura franquista, o exilio, a transición e o cambio socialista– a través dos relatos privados de catro mulleres galegas, de distintas xeracións, que reflexionan sobre a súa vida persoal e laboral, os roles de xénero, o impacto do movemento feminista ou a transexualidade. De igual xeito, María Ruido reflexiona sobre a construción da memoria e as formas narrativas da historia, partindo de experiencias persoais, testemuños privados e entrevistas a grupos feministas, xunto con outros materiais filmicos e literarios, para abordar a construción social do corpo e a identidade, a división sexual do traballo ou a precarización feminina e migrante. Así, *La memoria interior (A memoria interior)* e *En tiempo real (En tempo real)* tratan de elaborar unha narratividade audiovisual propia da nova clase traballadora no capitalismo posfordista, atendendo ás cuestións micropolíticas⁴, fundamentais para comprender as transformacións globais. Neste sentido, para Foucault non se poden estudar os mecanismos da suxeición das identidades á marxe dos mecanismos de explotación e dominación. E esta “forma de poder”⁵ –que provén do Estado e/ou da Igrexa– intervén na inmediatez da vida cotiá,⁶ categorizando o individuo e marcándoo coa súa propia identidade. Precisamente, Carme Nogueira alude a estas implicacións políticas do cotián no vídeo *25 minutos 55 segundos diarios*. Neste percorrido –cámara en man– por diferentes recantos da súa casa revélanse informacións sutís acerca da forma de pensar ou posicionarse no mundo. Así, entre os obxectos mostrados atópase o libro *Corpos que importan* de Judith Butler, fundamental para comprender a performatividade de xénero.

Carme Nogueira tamén emprega o espazo público como foro. *Oh mujer, mujer (Oh muller, muller)* é unha das accións que forman parte dun proxecto máis amplo titulado *La Citoyenneté. El centro en desplazamiento (La Citoyenneté. O centro en desprazamento)*, unha serie de visitas guiadas realizadas en distintos lugares de París, escenificando temas relativos á

idea de cidadanía e os seus paradoxos. Nesta videoperformance realizada ante o edificio La Salpêtrière –un refuxio para mulleres pobres– traballa cun manifesto da profeminista Olympe de Gouges, autora da *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* (Declaración dos Dereitos da Muller e da Cidadá) (1791), no cal cuestiona as escasas vantaxes que a Revolución Francesa lles brindou ás mulleres. Igualmente, Yolanda Herranz en *Caídas/Fallen Women* tamén reivindica as esquecidas pola Historia, rendendo homenaxe a todas as mulleres invisibles que tamén participan nas guerras. Esas mulleres anónimas –irmás, nais, esposas, fillas– que morren nos conflitos bélicos, malia que os monumentos conmemorativos nunca as nomean. Tres fotografías documentan esta intervención efémera na que a artista utilizou as pezas escultóricas *Destierros/Exiles XV*, uns moldes de pés de distintos tamaños, metalizados en ouro, prata e bronce. Foron situados na parte posterior da estatua que honra os caídos na batalla de Ponte Sampaio, na cal os pontevedreses venceron os franceses.

Pola súa banda, outras obras non pensadas para o espazo público tamén xorden da militancia política. Marta Paz, activista do colectivo feminista Nomepise-sofreghao, realiza unha serie de retratos de recoñecidas republicanas como María Casares, Maruja Mallo, Clara Campoamor ou Victoria Kent, entre outras. Aos cadros de *Máisquepublicanas* incorporoulles un código QR que conecta coa páxina web da biografía de cada muller representada, caracterizadas por se teren desmarcado dos roles de xénero aos que supostamente se debían ter adaptado segundo as convencións socioculturais daquel momento.

Ao legado de mulleres libertarias tamén alude Carolina Cruz Guimarey en *Levons-nous (O himno das mulleres)*, un texto que foi utilizado polo Movemento de Liberación das Mulleres durante os anos 70 en Francia. Para honrar estas loitadoras polos dereitos civís, emprega a transferencia de fotografías antigas sobre teas, tamén antigas e neste caso colocadas de maneira informal sobre bastidores de diferentes dimensións.

Marta Paz

Maruja Mallo [da serie *Máisquepublicanas*]

2012

Óleo e papel sobre lenzo
Colección privada



Críticas ao binarismo dos roles de xénero

Carolina Cruz Guimarey utiliza esta mesma técnica do *transfer* nas obras da serie *Un eco que resiste*, aínda que noutro formato. Estas pequenas pezas realizadas sobre bastidores de costura supoñen unha poética, pero contundente, chamada de atención acerca do confinamento que supón para as mulleres aceptar o rol feminino asignado, como, por exemplo, o de eternas coidadoras. Á súa vez, reivindicán a rebeldía ante ese destino predeterminado culturalmente, posto que “non se nace muller, chégase a selo”⁷. Acerca desta xenética que condiciona as mulleres, Laura Piñeiro aborda esta crenza de forma paródica en *Biología es destino (Biología é destino)*. Emprega tamén un bastidor de costura, que neste caso adquire a aparencia dunha vulva peluda. A elección do fiado e da costura como medio artístico por parte de ambas as dúas artistas é froito dunha decisión consciente que busca resignificar o potencial conceptual e político do téxtil. Deste xeito, en *Un sexo llamado débil (Un sexo chamado débil)* unha agulla de coser é convertida nun florete, desafiando a contraposición do feminino como fráxil fronte ao masculino como forte. Nesta peza, Laura Piñeiro intervén unha novela homónima –escrita por J. L. Martín Vigil– coa intención de cambiar o sentido pexorativo do título, transformando esa muller pasiva nun suxeito activo e combativo. Esta posición secundaria das mulleres establécese a través do sistema do corpo sexo/xénero⁸ mediante o cal se constrúen as identidades de xénero, partindo do corpo biolóxico como unha base sobre a que se superpoñen influencias educacionais, sociais e culturais.

A crítica ao machismo de certas convencións sociais tamén está presente na performance *No nos llames princesas, llámanos mujeres (Non nos chames princesas, chámanos mulleres)*, na cal o Colectivo LAG (Lara Buyo & Ana Corujo) cuestiona a diferente vara de medir coa que se valora o comportamento á hora de comer. Se para as mulleres se presupón pulcro e delicado, os homes adoitan dispoñer dunha maior liberdade de actuación. As artistas comezan comendo de forma protocolaria, para finalizar usando as súas propias mans, emitindo sons ou mesmo bebendo directamente da botella.

Igualmente, Mar Caldas en *O mundo patas arriba* reflexiona acerca de como a cultura patriarcal moldea a feminidade e a masculinidade de forma intencionada. Esta fotomontaxe foi publicada na sección “Inédito”, unha dobre páxina comisariada por Manuel Sendón para o diario *A Nosa Terra*. Aproveitou o formato da revista para valerse dos recursos visuais e textuais propios do discurso xornalístico –tomados da prensa rosa, neste caso– pero dándolles a volta para facer visible o absurdo dos roles de xénero. Empregando a comicidade, como estratexia feminista para desnaturalizar a división sexual,

⁷ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Ed. Cátedra/Universitat de València/Instituto da Muller, Madrid, 2000, p. 13.

⁸ Gayle Rubin introduciu este concepto no seu artigo “The Traffic in Women”, publicado en 1975 e traducido ao español en 1986 baixo o título “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”.

intercambiou os rostros de recoñecidos políticos cos das súas parellas, propiciando situacións chocantes nas que homes e mulleres devían en actitudes, comportamentos e xestos inapropiados, inusuais ou impensables segundo o binarismo de xénero. Basilisa Fiestras tamén ironiza sobre estas cuestións no autorretrato *La corbata es el otro (A gravata é o outro)*. Entendendo a indumentaria como un elemento que conforma a identidade das persoas, fotográfase vestindo unha camisa de home e co seu propio cabelo elabora unha gravata, símbolo do poder masculino.

Esta tentativa de superar a dualidade entre o feminino e o masculino obsérvase –aínda que non de maneira intencionada– nalgunhas fotografías da serie *Incorporados* de Andrea Costas. Co propósito de autorretratarse, a artista incorpora á súa imaxe fragmentos representativos dos corpos das persoas máis importantes na súa vida naquel momento. Nestes retratos afonda na súa propia identidade a partir da interrelación cos outros. Funde ambos os dous corpos, e, ao integrarse coas imaxes do seu pai e do seu noivo, o resultado final masculinízase.

Asumindo os roles de xénero como unha construción sociocultural, Rebeca Lar retrata bruxas contemporáneas en *Burn, Witch, Burn! (Arde, bruxa, arde!)*, unha galería de debuxos de mulleres que desafiaron os límites da feminidade en diferentes ámbitos públicos: a política –Margaret Thatcher, Angela Merkel e Esperanza Aguirre–, a arte e a música –Yoko Ono e Madonna–, o cinema –actrices como Marlene Dietrich, Kim Basinger e Uma Thurman–, ou a escritura e o pensamento filosófico, como Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. Todas elas foxen dos estereotipos da “boa muller”, representando a idea da rebelde, atrevida, perversa ou mesmo muller fatal. Lara Bacelo tamén revisa a figura da muller no vídeo *Varona, parirás con dolor (Varona, parirás con dor)*, reapropiándose, nunha estratexia filmica feminista, da mirada masculina voyeurística. Traballa a partir de material audiovisual atopado en internet, seleccionando múltiples fragmentos en que os corpos das mulleres aparecen fetichizados. Logra deconstruír o discurso sexista, afastándonos do pracer visual⁹, ao xustapoñer unha voz que narra pasaxes bíblicas nas cales se define a identidade feminina como subjugada ao home. De forma directa á vez que lírica, aborda cuestións como os malos tratos, a prostitución, a sexualidade, o amor, o corpo das mulleres ou a maternidade. Fronte á crítica directa á obxectualización do corpo das mulleres, Carme Nogueira elixe o camiño da ambigüidade como crítica á representación. En *Ceñida (Cinguida)* reflexiona acerca de como determinadas normas e estruturas de poder conforman a nosa identidade, limitando a nosa liberdade de ser e de actuar. Pregúntase como abrirse a novas formas e desde que lugar moverse para poder mostrar a multiplicidade da identidade.



Lara Bacelo

Varona, parirás con dor,
2009

5'

Cortesía da artista

⁹ A cineasta e teórica Laura Mulvey desenvolveu o concepto de escotofilia para definir o pracer que se obtén mediante o proceso de mirar a un obxecto ao que se sexualiza, tradicionalmente o corpo das mulleres. Publicou o artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” na revista *Screen*, en 1975, que se traduciu ao español en 1988, grazas ao Instituto de Semiótica e Teoría do Espectáculo da Universitat de València.

O persoal é político: o corpo das mulleres e o espazo doméstico

O diálogo entre as obras fai posible seguir un fío narrativo que se aproxima aos principais temas das reivindicacións feministas, ademais de transcender o binarismo das identidades de xénero. Visibilizar as problemáticas que sofren as mulleres no ámbito persoal, xa sexa de forma privada ou social, foi unha das achegas fundamentais do movemento pola liberación das mulleres, tal como afirma o lema de “o persoal é político”¹⁰ que caracterizou ao feminismo da primeira onda. Neste sentido, para Lucy Lippard a arte feminista xurdida nese momento non era nin un estilo nin un movemento, senón un sistema de valores, unha estratexia revolucionaria, unha forma de vida”¹¹.

Mar Caldas na serie *Guarda-roupa* intervéñen as súas propias pezas de roupa con textos bordados e outros elementos engadidos ou cosidos, para referirse a preocupacións persoais, pero que son comúns a moitas outras mulleres, como, por exemplo, o medo a ser seguida na rúa ou o temor de ser violentada pola mirada masculina. Neste traballo –que foi concibido no Brasil durante unha residencia artística–, fotografouse coa vestimenta retocada, a cal, tras ser exhibida, volvería ser usada na rúa, nunha estratexia dobre que se move do privado ao ámbito público e viceversa. En *Se você me abrir, não se esqueça de me fechar* (*Se me abres, non esquezas pecharme*) fala da angustia que supón ter que encaixar en certos estereotipos para resultar atractiva aos homes e, polo tanto, o que significa estar á disposición do outro. En *Quando estiver cheio, faça favor de mo mudar* (*Cando estea cheio, faga o favor de mo cambiar*), mostra o seu corpo suspendido, aludindo á perda do control físico e emocional que se padece durante a fase menstrual.

Na serie *Pesadillas* (*Pesadelos*) Celeste Garrido critica os ideais de beleza e as tendencias de moda que a sociedade impón, exixindo unha eterna xuventude imposible, especialmente para as mulleres. Para remarcar a futilidade do tempo, emprega materiais perecedoiros, como pétalos e espiñas de rosas, elementos naturais cos que recobre un zapato de tacón, presentándoo como un obxecto doloroso en *Tortura femenina* (*Tortura feminina*). Na serie *Nupcial* converte o vestido de noiva nun cárcere de amor, coa intención de cuestionar a institución matrimonial como un mecanismo de control do individuo, segundo as teorías foucaultianas da construción do suxeito. Estes traxes nupciais son recreados nun grupo de debuxos nos cales se transforman en gaiolas, como en *Prisión III-IV*, ou de forma escultórica en *Prisión I*, mediante unha corda que envolve, a xeito de soga, o corpo dun pequeno manequín.

¹⁰ Kate Millet popularizou a idea de que “o persoal é político” no seu ensaio *Sexual politics*, publicado en 1970, e traducido ao español en 1975 como *Política sexual*. Pódese consultar a reedición de 2017 en Ed. Cátedra, Madrid.

¹¹ Lippard, Lucy, “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970’s”, en *Art Journal*, outono-inverno 1980, p. 362.

Noutras obras tamén se aborda a idea do fogar como un espazo de opresión para as mulleres. Basilisa Fiestras representa simbolicamente as cargas que soportan as mulleres ás súas costas a través dunha chaqueta intervida cuns engadidos volumétricos en forma de casas, colocadas sobre os ombros. Resulta inevitable establecer un paralelismo coas *Femme-maison* (*Muller-casa*) de Louise Bourgeois. Mar Ramón, en *Refugio a partir de tendal* (*Refuxio a partir de tendal*), constrúe un espazo fráxil que remite de forma sutil a un fogar. Incorpora pezas cerámicas con formas orgánicas que aluden a elementos corporais, e que, debido á ambigüidade do precario equilibrio da ensamblaxe de elementos, ben puidesen acharse en perigo ou, pola contra, logran manterse a salvo. Sara Sapetti fálanos do espazo doméstico nun díptico conformado por dúas series fotográficas realizadas en momentos diferentes: *Miss Proper* e *Los placeres de Lola* (*Os praceres de Lola*). Sitúa unha variedade de dildos e xoguetes eróticos destinados ao pracer sexual, ao carón de produtos de limpeza, que tamén asociamos ao ámbito feminino, tal como nos recordan a día de hoxe a maior parte de anuncios televisivos de deterxentes. Ana Gesto na foto-acción *El símbolo de la felicidad* (*O símbolo da felicidade*) tamén representa as cargas dos labores domésticos da ama de casa como castradoras para a realización persoal, cuestionando a idea do matrimonio como un medio para a obtención da felicidade das mulleres. Forma parte dunha serie de accións privadas realizadas na súa casa nas que fala dos temas que lle preocupan, como a violencia

Basilisa Fiestras

Sen título, 2011

Ensamblaxe escultórica
(chaqueta, teas, manequín)
Cortesía da artista



machista, baixo o lema “Nin unha menos”, empregado nas campañas feministas. A videoperformance *Gallarda* supón unha protesta contra a retrógrada reforma da lei do aborto que o ministro Alberto Ruiz Gallardón tratou de impoñer en 2014, finalmente sen éxito grazas á presión feminista.

Crítica á violencia machista

A crítica á violencia física, emocional e sexual exercida contra as mulleres é un tema esencial para a axenda política feminista, así como para as prácticas artísticas feministas desde a década dos sesenta. De forma moi demoledora e directa, Yolanda Herranz fala acerca da espiral de premio e castigo do exercicio da violencia machista, nun díptico de fondo vermello, no que pode lerse en dourado: *Me hace falta besarte para empezar a quererte* (Faime falta bicarte para empezar a quererte) e *Me hace falta pegarte para empezar a tenerte* (Faime falta pegarche para empezar a terte), xerando máis impacto que se se tratase de imaxes explícitas. Chelo Matesanz en *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo* (O que Lee Krasner podía ter feito... pero non fixo) converte o goteo da tinta vermella nunha crítica sanguinaria á violencia de xénero, xa que o punto de partida é un anuncio dunha gama de produtos cosméticos masculinos, tomado dunha revista dos anos sesenta. Nesta imaxe publicitaria xustificábase a idea de “se che pega, é que te quere; perdóalle”.



Lara Bacelo

The Another Addiction,
2012

12' 22"

Cortesía da artista

Pola súa banda, Carmen Llonín entende o corpo feminino como un campo de batalla en *Intemperie*. Esta fotografía mostra unha muller espida e tomada cos brazos abertos, sobre un fondo vermello sangue, aproximándose á iconografía da crucifixión, nunha alegoría do sufrimento e da tortura que padecen moitas mulleres. Nesta mesma liña, na performance *Blanco fácil*, realizada na rúa, as integrantes do Colectivo LAG (Lara Buyo & Ana Corujo) transfórmanse en dianas humanas de forma voluntaria, contradicindo os “consellos” para non ser violada, recomendados polo Ministerio do Interior en 2014. Ao manterse inmóbiles, atadas a unha corda estendida a xeito de tendal, expoñíanse a que lles disparasen con pistolas de auga postas á disposición do público que pasaba por alí, perdendo completamente o control da situación e arriscándose a ser violentadas, do mesmo modo que Marina Abramović na performance *Rhythm 0*, na que estivo a piques de recibir un disparo dunha arma auténtica.

¹² *The Addiction* (A adicción) é unha película dirixida por Abel Ferrara en 1995, na que se narra a vida de vampiros existencialistas contemporáneos.

A vivencia do amor a través de relacións tóxicas de parella está estreitamente vinculada á violencia física. Lara Bacelo no vídeo *Another Addiction* (*Otra adicción*) fala sobre relacións sentimentais aditivas, empregando imaxes tomadas da película *The Addiction*¹², ás que xustapón textos litera-

rios, propios e alleos, reflexionando sobre este tipo de dependencia emocional. Neves Seara tamén desmonta a idea do amor romántico na videoperformance *Siempre que me quiera* (*Sempre que me queira*), resaltando o perigo de estar a mercé da outra persoa. Recita en bucle o popular “quéreme, non me quere”, mentres despeza un polo ata arrancarlle o corazón. Igualmente, noutra videoperformance, esta crítica metafórica á violencia machista está presente en *Tan bello como...* (*Tan belo como...*), na que Cristian Gradín tritura unha rosa cun martelo, contraponendo a delicadeza e a fragilidade coa forza e a violencia. En *Cautiverio*, un conxunto de cinco fotoperformances, Mar Caldas narra unha relación de dominio e dependencia a través dun acto simbólico, no que é atrapada por unha figura masculina, da cal tan só vemos a súa man, que vai agarrando guechos do seu pelo e fixándoos á parede, ata que finalmente “decide” liberala.

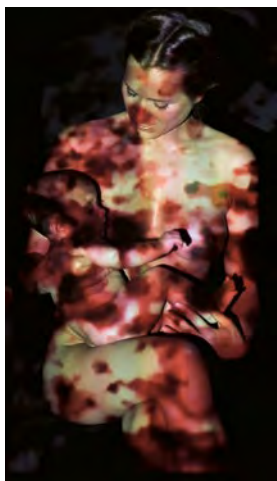
Esta reclusión e opresión que sofren moitas mulleres no espazo doméstico é abordada por Mery Pais para reflectir a condición da muller musulmá. En *Tras el velo I-II* (*Tras o veo I-II*) investigou acerca do uso do *yihab*, entrevistando e fotografando varias mulleres ás que coñeceu persoalmente durante a súa estada en Tetuán. A algunhas delas púdoas retratar tamén sen o pano, grazas á confianza xerada dentro do seu propio fogar e tras asinar un contrato de confidencialidade polo cal tan só outras mulleres poden ver estas imaxes tomadas na súa intimidade. Por iso, a segunda fotografía atópase protexida nunha caixa pechada con cadeado, que tan só pode ser aberta pola artista en circunstancias determinadas –cando ningún home poida ter acceso a este material–, tal como sucedeu no Auditorio de Galicia, na activación da peza o 3 de novembro de 2017.

Sororidade, matrilinaxe e rituais

A recuperación do legado das sociedades matriarcais, rescatando as deidades femininas, pero sobre todo primando a sororidade e favorecendo a reconciliación entre mulleres, –fronte aos intentos do patriarcado para que rivalicemos entre nós–, ten sido unha das metas dalgunhas correntes feministas xurdidas a partir dos anos sesenta. De aí emerxen toda unha serie de rituais, xeralmente vinculados á natureza, nos cales as mulleres tratan de reconectar coa espiritualidade feminina. *La cabaña roja* (*A cabana vermella*) de Reme Remedios é un espazo de curación, xurdido a partir de dinámicas tomadas dos círculos de mulleres. A través de encontros colectivos que posibilitan a conexión coa enerxía feminina, búscase poder reparar feridas e liberar traumas; en definitiva, sandarnos as unhas ás outras. Os vídeos mostrados son unha selección de performances privadas, levadas a cabo,

en convivencia, por diferentes mulleres que participaron no taller de creatividade, conducido pola artista, que tivo lugar na Igrexa da Universidade de Santiago de Compostela en 2016, durante a exposición comisariada por Clara Rodríguez Cordeiro.

As foto-accións *Mujer, Mar, Memoria* (*Muller, Mar, Memoria*) de Carmen Llonin aproxímanse a esta idea de catarse a través da conexión coa natureza e o acto simbólico do ritual. Sentada nunha cadeira na beira do mar, e partindo da súa propia experiencia, aborda o tema das mulleres dos mariñeiros, sempre á espera do regreso dos seus maridos, padecendo de forma cíclica a ausencia e a soidade, pero tamén a incerteza e a angustia de se volverán vivos ou mortos tras faenar no mar. Neves Seara realiza outra peza de tipo ritual, inspirándose nunha canción infantil titulada *Qué lindo pelo*. Consiste nunha serie de fotoperformances en que celebra a recuperación do bebé dunha familiar á que lle fora retirada a custodia por parte dos servizos sociais.



Xisela Franco

Vía láctea, 2013

Videoinstalación, 4"

Cortesía da artista

A maternidade problematizada aparece reflectida na videoinstalación *Vía Láctea* de Xisela Franco. Retrátase co seu bebé nos brazos, dándolle o peito, a xeito de *Madonna lactans* ou Virxe lactante en movemento. Pero os seus corpos espidos parecen esvaeerse por momentos debido ao efecto apincarado provocado polos fragmentos dunha película de 16 mm –reutilizada e pintada por ela mesma– que é proxectada sobre a imaxe en vídeo. Esta atmosfera misteriosa e escura é amplificada polo audio, que distorsiona o son do latexo do corazón da súa filla. Foxe da representación idealizada da maternidade, presentándoa pola contra como un espazo de conflitos, que xera dúbidas e inseguridades, debido ás dificultades da conciliación das tarefas de coidados coa vida laboral e creativa. Pola contra, no díptico audiovisual *Cruz Piñón* narra de forma afirmativa e optimista a historia de autosuperación dunha muller, xa xubilada, do medio rural galego, pero con moitas ganas de aprender e de coñecer as vastas posibilidades que ofrecen os medios tecnolóxicos. Contrapón imaxes da súa ardua xornada de traballo, como gandeira e agricultora, fronte ás producións creativas realizadas no seu tempo libre, a partir das súas indagacións en internet.

Claudia Brenlla tamén enxalza as mulleres do rural, así como as mariscadoras, na curtametraxe *Bata por fóra, muller por dentro*, rodado en vídeo e Super 8. Desenvolve unha alegre oda á herdanza feminina, rendendo un tributo ao simbolismo da bata, unha peza de roupa de traballo empregada polas mulleres galegas. Esta sèrvelle para reflexionar sobre o feminino e o feminismo, mesturando imaxes reais de corte documental xunto con recreacións dramatizadas do “Dourado das batas”, un universo imaxinado pola artista austríaca Petra Buchegger, que desenvolveu unha serie de pezas

escultóricas elaboradas a partir da tea desta peza de roupa. Andrea Costas alude, de forma sutil, á matrilinaxe en *Tiempo al tiempo (Tempo ao tempo)*. Nesta serie fotográfica retrátase coa súa avoa para coñecerse mellor a si mesma, comparando ambos os dous corpos e destacando as similitudes físicas, ademais de referirse á experiencia compartida, así como á íntima relación afectiva. Celebra o paso do tempo a través da beleza das engurras na vellez, mostrando un corpo afastado do que ditan os canons, que tan só enxalzan a xuventude.

O rol das mulleres artistas

Honrar as devanceiras, rescatando nomes do esquecemento para construír xenealoxías de mulleres creadoras e xerando esa tradición propia da que xa falaba Virginia Woolf¹³ nos anos 20, é unha das tarefas que acomete a historiografía feminista da arte desde os setenta. Linda Nochlin, no seu fundamental ensaio “Por que non existiron grandes mulleres artistas?”¹⁴, reflexionou acerca de como o papel das mulleres como coidadoras, unido ás restricións de acceso á educación formal, impediron que puidesen dedicarse á creación artística con plena liberdade. Griselda Pollock e Rozsika Parker¹⁵ tamén revisaron o canon da arte occidental, investigando acerca das representacións do feminino desde a mirada feminina, evidenciando certos temas e estratexias artísticas diferenciadas.

Nalgunhas obras da exposición pódense apreciar homenaxes a artistas pioneiras ou tamén referencias a autores consagrados, coa intención de reafirmar o rol da muller artista. Luz Darriba celebra a creatividade das artistas galegas en *Yoni Creator*, un dispensador de bólas que se corresponden a distintas autoras, mentres que Ana Gesto realiza unha foto-acción titulada *Cuando sea mayor quiero ser como tú. Acción homenaje a Esther Ferrer (Cando sexa maior quero ser coma ti. Acción homenaxe a Esther Ferrer)*, pioneira da performance no Estado español. As alusións a Lee Krasner aparecen en dúas obras que tratan o tema do papel, ás veces secundario, das mulleres na arte, xa que a súa obra foi infravalorada nun momento en que o crítico de arte Clement Greenberg argumentaba que o *dripping* estaba estreitamente relacionado coa exaculación masculina. Laura Piñeiro en *150 m. de Penélope - Homenaje a Lee Krasner (150 m. de Penélope - Homenaxe a Lee Krasner)* realiza unha peza téxtil, con bordados que remiten ao estilo da pintora. Nunha reapropiación da estratexia feminista dos anos 70, que apostaba por reivindicar o legado cultural feminino, establece un paralelismo entre o status da artista, relegada a un segundo plano desde que contraeu matrimonio con Jackson Pollock –máximo expoñente do expresionismo

¹³ Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Ed. Alianza, Madrid, 2003. O ensaio foi publicado orixinalmente en 1929 baixo o título de *A Room of One's Own*. Recolle unha serie de conferencias en que reivindicaba un cuarto propio, diñeiro e educación para as mulleres, á par que cuestionaba os escritos masculinos sobre a condición feminina.

¹⁴ Linda Nochlin publicou o artigo “Why Have There Been no Great Women Artists?”, en *Art News*, en 1971. Para a tradución española consúltase o catálogo *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 283-289.

¹⁵ Pollock, Griselda, e Parker, Rozsika, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Pandora Press, Londres, 1981.

abstracto—, e a selección do material e a técnica, en estreita vinculación cos labores femininos, que sempre foron considerados como unha arte menor. Pola súa banda, Chelo Matesanz en *Lo que Lee Krasner podía hacer... pero no hizo* (*O que Lee Krasner podía facer... pero non fixo*) substitúe a forza da xestualidade corporal do goteo de pintura por un trazo metódico e pausado, mesmo cando imita esteticamente aquel estilo. Ademais, a elección da cor vermella sangue remite a unha situación de violencia implícita, con connotacións moi claras e afastadas do formalismo do *action painting*, ao que carga de contido de xénero.

Así mesmo, prodúcense reflexións críticas acerca do papel da creadora dentro dun sistema sexista da arte e do mundo cultural. Sonia Tourón, en *Acción como picto-escultura feminista* e na videoperformance *A vueltas con la peana* (*A voltas coa peaña*) utiliza este pedestal para reivindicarse como creadora, para erixirse como suxeito da obra, fronte ao tradicional papel das mulleres como obxecto ou musa. Neste sentido, María Ruido na videoperformance *La voz humana* (*A voz humana*) fala ata que xa non pode facelo máis, porque vai tapando a boca mentres recita un fragmento do texto *El origen de la mujer sujeto* (*A orixe da muller suxeito*) de Miguel Cereceda. Este é un xesto de silenciamento que alude ás voces das mulleres que foron negadas na arte e na historia, pero tamén reflexiona sobre as voces que non poden ser tomadas como propias e que as mulleres tiveron que adoptar como estratexia de asimilación á cultura patriarcal. Do mesmo xeito, en *Cronología* (*Cronoloxía*) evidencia a ausencia da muller nos grandes relatos da Historia, reinseríndoa a través do acto da (re)escritura.

Tamén se revisa a obra de artistas da modernidade que foron influentes a pesar das súas actitudes ou comportamentos machistas, na liña de Linda Nochlin¹⁶, que cuestionou o mito do Grande Artista relatado polos historiadores da arte, coa intención de deconstruír a idea romántica do xenio artístico, asociada unicamente ao home branco. Rita Rodríguez en *Salto al vacío* (*Salto ao baleiro*), unha peza inédita, presenta unha relectura da fotografía de Yves Klein titulada *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío* (*O home no espazo. O pintor do espazo bótase ao baleiro*), que foi publicada no xornal *Dimanche* un 27 de novembro de 1960, o mesmo día e mes en que a artista fixo pública a súa. Revisitou esta imaxe icónica 40 anos despois, atrevéndose a ocupar o espazo mítico que lle outorgou a Historia da Arte a un artista que empregaba o corpo das mulleres como medio pictórico para realizar as súas polémicas antropometrías. Pola súa parte, *J.oda a Man Ray v.1* é unha visión ácida de como o corpo da muller foi instrumentalizado polos artistas, criticando as actitudes misóxinas dos surrealistas. Nesta videoperformance, unha das integrantes do colectivo O.R.G.I.A

¹⁶ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”, en *Amazonas del arte nuevo*, op. cit.

¹⁷ As vexigas curadas de vaca ou de porco foron empregadas de forma sonora na Galicia medieval polos recadadores de impostos e actualmente son usadas durante os Carnavais, especialmente na zona de Ourense.

–formado na actualidade por Carmen G. Muriana, Beatriz Higón e Tatiana Sentamáns– transmuta o corpo dunha muller biolóxica no órgano sexual masculino, usando dúas vexigas de vaca¹⁷ para recrear o primeiro plano dunha corrida, unha prerrogativa do poder fálico. En *El origen de mi mundo (A orixe do meu mundo)* Gema López reinterpreta o cadro de Gustave Courbet titulado *El origen del mundo (A orixe de mundo)*, autorretratándose ela mesma. Foxe da cousificación do corpo feminino para afastarse do papel de modelo ou de musa, ademais de renderlle unha homenaxe á artista Joan Semmel.

Sexualidade feminina e corporalidade

As cuestións acerca da sexualidade feminina e o erotismo desde unha perspectiva tanto feminina como feminista son abordadas no fanzine *The Story Behind*, un proxecto editorial concibido por María Ozámiz¹⁸. Buscábase indagar en diferentes facetas do desexo erótico feminino, tanto no espazo privado como público, a través do intercambio teórico e visual entre catro artistas e catro comisarias. Xurdiron temas como o espido masculino, a relación entre arquitectura e sedución, a fascinación polo posible e o difuso, ou o pracer de mirar e ser mirados. Na exposición móstranse as achegas de Mónica Cabo e Carne Nogueira.

Gema López, na serie *Derechos (Dereitos)*, reivindica que as mulleres poidan ser sexualmente activas sen seren prexulgadas e pide poder quedar a soas cun home sen medo a ser violentada. En catro fotografías retocadas con óleo e sangue mostra corpos diferentes de mulleres reais, que non encaixan nos estereotipos que impoñen os medios de comunicación, e nos ventres das cales inscribiu estas demandas relativas ao dereito ao pracer sexual. En *Quien se deja cinchar, se dejará montar (Quen se deixa cinchar, deixarase montar)* Chelo Matesanz fala sobre o control da sexualidade das mulleres, á vez que reflexiona acerca da obxectualización do corpo feminino. Toma como punto de partida as representacións simbólicas das formas femininas que adquiren algúns en recipientes tradicionais de uso doméstico, como os cántaros ou as xerras, vinculados á fertilidade segundo o folclore popular. Establece un xogo irónico a través da asociación entre o título elixido, que alude a unha expresión tomada da doma dos cabalos, e o obxecto artístico, unha reapropiación dunha peza cerámica de Gundivós que perforou para engadirlle dous queixos de tetilla. As alusións a formas corporais son habituais na súa obra, tal como se observa en *Marilyn e Marlene*, unhas pezas cerámicas policromadas en dourado que se presentan por primeira vez en *Alén dos xéneros*. A ornamentación representa órganos sexuais masculinos e femininos, recordando algúns destes motivos decorativos a imaxi-

¹⁸ A experiencia editorial *The Story Behind* foi desenvolvida grazas ao Programa de Residencias Artísticas do Museo de Arte Contemporánea Gas Natural Fenosa (MAC). Pode consultarse en: <http://thestorybehindfanzine.org/>



Chelo Matesanz

Quen se deixa cinchar, deixarase montar, 2005

Cerámica de Gundivós e queixos de tetilla

naría vaxinal promovida por Judy Chicago, artista pioneira da arte feminista xurdida a finais dos anos sesenta nos Estados Unidos. Por outro lado, os coloridos tapetes de agulla de gancho –sobre os que se apoian as pezas– están inspirados nos vestidos de películas protagonizadas por Marilyn Monroe e Marlene Dietrich. Estes traxes axustábanse aos corpos das actrices para o momento para o momento da rodaxe da escena, pero a continuación eran destruídos para poder liberalas desa vestimenta-corpiño, imposible de usar na vida real.

Pola súa banda, María Marticorena desata a súa enerxía sexual na performance *Asuntos laterales (Asuntos laterais)*. É un exercicio de salvaxe e sofisticado autoerotismo no que desprega a súa sensualidade, a través dunha hiperfeminizada aparencia (vestido cinguido, medias finas e zapatos de tacón), montada sobre dúas cadeiras danzantes ao ritmo acelerado que marca o seu reptante corpo. Dalgún xeito aproxímase a certas propostas posporno que estaban eclosionando nese momento.

Identidades, corpos e sexualidades queer

O segundo eixe da exposición trata acerca da subversión das identidades de xénero, mostrando outros corpos e sexualidades desde unha perspectiva *queer*, é dicir, fóra da heteronormatividade dominante¹⁹. Ao entender esas categorías como construcións socioculturais que dependen de contextos políticos, relixiosos e raciais determinados, poden ser transformables e reformuladas dun novo xeito. Este desafío é aplicado a través do axenciamiento político, creando espazos múltiples de resistencia ao poder hexemónico. De aí a infinidade de prácticas e identidades sexuais, de xénero e sexualidade, entendidas como disidencia do dimorfismo sexual (macho/femia), dos roles de xénero masculino/feminino e do heterosexismo.

A isto responden as propostas de LSD, un colectivo integrado por activistas e artistas, xurdido en Madrid en 1993, e do cal formou parte a socióloga galega Fefa Vila. Trataban de construír un imaxinario visual acerca do lesbianismo, que naquel momento era practicamente inexistente no Estado español, debido ao impacto da forte represión franquista cara ás sexualidades “torcidas”²⁰. A serie fotográfica *Es-cultura lesbiana* visibiliza corpos de lesbianas suando desexo ou lesbianas sen dúbida, seguindo o xogo de acrónimos que dá lugar ao nome do grupo. Son imaxes directas e provocadoras que mostran o sexo entre mulleres sen pudor ningún. Buscaban reflectir as súas propias experiencias, desexos e realidades, como na serie *Menstruosidades*, onde de forma lúdica mostraban o sangue menstrual a través da manipulación pictórica da fotografía, un fluído corporal que a día de hoxe segue

¹⁹ Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Ed. Egales, Madrid, 2006. (Versión orixinal: *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston, 1992).

²⁰ Llamas, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1998.



LSD

Menstruosidades, 1996

Fotografía e tinta pigmentada
Cortesía Arquivo Fefa Vila

resultando abxecto para a sociedade. Estas fotografías performativas eran empregadas en accións de rúa e manifestacións, pero tamén as difundían a través de *Non Grata* (1994-1998), a súa propia publicación autoxestionada, a xeito de fanzine, na cal incluían traducións de textos *queer* e imaxes de obras de artistas feministas e lesbianas.

Unha década despois, Mónica Cabo tamén fala acerca da sexualidadelésbica en varios dos seus traballos. Na serie *Dorados dedos* (*Dourados dedos*) suxire o desexo cara a outras mulleres –pensando en Kate Moss ou pensando na veciña do quinto, tal como apunta nos subtítulos de cada fotografía– a través da representación simbólica da masturbación feminina, reflectindo de forma poética este exercicio de cotián autoerotismo. As fotografías *Entre tus labios, los míos* (*Entre os teus labios, os meus*) mostran a artista lambendo un cadrado de látex, empregado para a prevención de enfermidades de transmisión sexual durante a práctica do sexo oral ou *cunnilingus*. Os carteis *Ridy tu pley* empregan a linguaxe dos anuncios por palabras para ofrecer servizos sexuais para lesbianas. Imbuída pola lectura do *Manifiesto contra-sexual* (*Manifiesto contra-sexual*)²¹ de Paul Preciado, mostra todo tipo de propostas de prácticas sexuais, xoguetes eróticos e estereotipos: desde a *femme* (feminina) á *butch* (masculina), ou tamén os *drag kings*, é dicir, mulleres que se travisten de homes para representar a mascarada da masculinidade de forma paródica, desde unha perspectiva máis crítica e política que as *drag queen*. Para Judith Butler²² estas prácticas performativas supoñen un sofisticado mecanismo de deconstrución do xénero, posto que desestabilizan o sistema heterosexista ao disociar as actitudes masculinas e femininas de corpos con esas características.

²¹ Preciado, Paul (Beatriz naquel momento), *Manifiesto contra-sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002.

²² Véxase Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002. Versión orixinal: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Nova York, 1993.

Outras obras da exposición empregan esta parodia de xénero para sinalar o artificio e a teatralización, tanto da feminidade como da masculinidade, deixando en evidencia como as normas de xénero están baseadas en actos repetidos ou códigos de comportamento, xestos e vestimenta que posteriormente son naturalizados e interiorizados, rexeitando as explicacións bioloxistas. Conforman o que a psicanalista Jane Rivière en 1929 denominou mascarada, para referirse en concreto á feminidade, unha reflexión que foi retomada durante os noventa por pensadoras *queer* para desenvolver a idea da performatividade de xénero, especialmente Judith Butler²³. Nas fotografías da *Serie Verde*, o colectivo O.R.G.I.A (acrónimo de Organización Reversible de Géneros Intermedios e Artísticos, entre outras opcións) aplica referentes propios para reapropiarse das prácticas *drag king*, que foran popularizadas no contexto anglosaxón representando personaxes moi afastados do imaxinario español. Traballaron a partir dos estereotipos do “macho ibérico” dos anos sesenta para parodiar o home “casposo” e rancio daquel momento. Estes “reis travestidos” –igual que o recortable *Paquito al servicio de España* (*Paquito ao servizo de España*)– proceden dunha investigación acerca da identidade masculina durante o franquismo, realizada a partir da análise de anuncios televisivos e películas da chamada época do destape, protagonizadas por Pajares e Esteso, Alfredo Landa, Paco Martínez Soria ou os irmáns Ozores. Ese arquivo audiovisual deu lugar ao vídeo *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* [*P.N.B. (Producto Nacional Bruto)*], do cal se subtrae que os únicos papeis posibles para as españolas en época se reducían a nai, esposa e muller-floreiro.

De igual modo, María Marticorena na performance *Silbando mis tormentos* (*Asubiando os meus tormentos*) revisa ironicamente a figura do *cowboy* ou vaqueiro para evidenciar os códigos de representación da ruda masculinidade do Oeste americano. Por unha parte, nutríndose da súa propia experiencia de asimilación da cultura texana, durante o seu período de residencia preto de Dallas, e, por outro lado, adoptando os aspectos performativos do xénero cinematográfico do *western*, recrea as actitudes e as poses reflectidas nalgunhas películas, mentres fai voar sombreiros empregando un soprador de follas entre as súas pernas, a xeito de falo simbólico, cabalgando imaxinariamente ao son da canción de *O bo, o feo e o malo*. Pola súa banda, Mónica Cabo na videoperformance *Rompiendo los huevos por las claras* (*Rompendo os ovos polas claras*) mófase simbolicamente dos atributos da masculinidade empregando un dildo para bater ovos, nunha acción crítica cara ás formas de sexualidade lexitimadas.

POST-OP (Majo Pulido & Elena Urko) analizan a identidade entendida como un conxunto de biopolíticas e tecnoloxías de xénero²⁴, influídas polos talleres

²³ Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo o la subversión de la realidad*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007. Publicado orixinalmente como *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nova York, 1990.

²⁴ Lauretis, Teresa de, “The Technology of Gender”, Lauretis, Teresa de (Ed.), *Technologies of Gender*, Indiana University Press, 1988.



POST-OP

[Majo Pulido e
Elena Urko]

Implantes, 2003

4' 58"

Cortesía das artistas

dirixidos por Paul Preciado en 2004 no MACBA. Mostran o artificio dos roles de xénero no vídeo *Implantes*, teatralizando actos e xestos que a sociedade entende como propios da feminidade (maquillarse, depilarse, cruzar as pernas ao sentar...) ou da masculinidade (abrir as pernas ao sentar, tocar os xenitais, cruzar os brazos en pose dura, mirada desafiante...). Pola súa banda, Sara Sapetti na serie *Las Verónicas (As Verónicas)* ponnos a proba en relación co que consideramos que é feminino e masculino. Xoga ao equívoco, fotografando mulleres que, tras seren maquilladas como *drag queens*, paradoxalmente, parecen homes biolóxicos, evidenciando así a mascarada das identidades de xénero. *A ama de casa pervertida* (Cristian Gradín & Pablo Huertas) tamén crítica a función social dos roles de xénero no vídeo de animación *Acorazonada*. Nesta colaxe audiovisual, reapropiándose de materiais gráficos dos anos cincuenta e sesenta –como manuais escolares, revistas femininas, libros de costura e cociña ou misais–, xeran unhas novas composicións ambiguas, que cuestionan e subverten os valores morais acerca da sexualidade e a idea de familia que aquelas imaxes buscaban transmitir.



Sara Sapetti

Caelum [Da serie
As Verónicas], 2009

Fotografía

Cortesía da artista



El ama de casa pervertida

[Cristian Gradín & Pablo
Huertas]

Acorazonada, 2008

2' 20"

Cortesía dos artistas

²⁵ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1994, pp. 140-145. (Versión orixinal: *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975).

²⁶ Foucault, Michel, "El sujeto y el poder", *op. cit.*, pp. 423 e 427.

²⁷ No xogo de mesa *O camiño da vida*, comercializado pola empresa MB, os xogadores fan un percorrido desde a infancia ata a vellez, superando fases como os estudos ou o matrimonio, mentres tratan de evitar a ruína, obtendo a maior ganancia económica posible.

Estes axentes de socialización e de homoxeneización, que conforman corpos dóciles²⁵, tamén son analizados no vídeo de animación *Otra vez algo nuevo* (*Otra vez algo novo*) de Vicente Blanco, que se pode interpretar como un cuestionamento ao heterosexismo. Parte do argumento da película *Teorema*, dirixida por Pier Paolo Pasolini, na cal un mozo seduce todos os membros da familia, pero aquí o namoro transfórmase en baleiro ao tratarse dun intercambio sexual puramente mecánico, orixinado pola demanda de servizo sexual solicitada polo cabeza de familia. Adopta a estética *vintage* tomada de debuxos animados dos anos cincuenta que foron empregados como propaganda política, tanto rusa como americana. No proxecto *Un lugar*, presentado por primeira vez en *Alén dos xéneros*, indaga acerca dos mecanismos de poder mediante os cales certas institucións disciplinarias²⁶ –como a Igrexa, a educación e a familia– constrúen as identidades desde os seus espazos específicos. Para a elaboración destas preciosistas colaxes, realizadas en papeis de múltiples tonalidades, parte de elementos construtivos, flora e folclore descontextualizados do seu contorno habitual: a Galicia rural. Interésalle recuperar certas tipoloxías de arquitectura, como as casas de indiano ou as igrexas franquistas, para borrarles a súa ideoloxía orixinal e poder establecer novas relacións coa realidade actual. Enmarcando as colaxes *Casa e Escola*, sitúa *Estructuras para pertencer #1*, unha peza escultórica formada por uns bloques de formigón xunto con elementos en papel de tipo ornamental. Funciona como símbolo da desaparición da identidade rural ante a imposición da homoxeneización do urbano.

Peque Varela, na curta de animación *1977* emprega o xogo de mesa *El camino de la vida* (*O camiño da vida*)²⁷ como metáfora para falar da súa propia vivencia como un suxeito muller que escapa ás normas do

Peque Varela

1977, 2007

8' 24"

Cortesía da artista



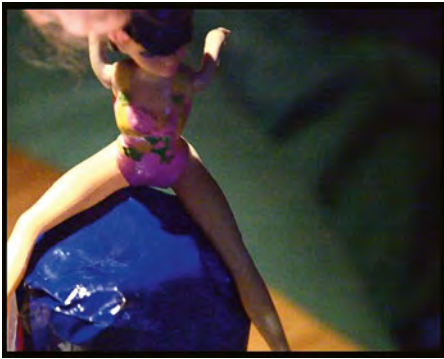
heterosexismo desde unha pequena cidade de Galicia. Narra visualmente a ansiedade sufrida por non lograr encaixar dentro do rol da feminidade cando era nena, recreando as experiencias vividas –como a escena en que é insultada, chamándolle marimacho, mentres conduce a súa bicicleta rosa–, ata que finalmente logra encaixar a súa propia identidade como lesbiana de aspecto masculino, superando así unha infancia vivida con desprezos e insultos constantes. Pola contra, Moona Muniz Elazhari é unha artista transexual que aborda de forma metafórica o seu proceso de transición de home a muller. Nos vídeos *Andróxenia* e *Tatawassaeu al mona* móstranse fragmentos do corpo humano de forma calidoscópica, reproducindo unha arquitectura xeométrica de arabescos. Tan só se diferencian no estridente e inquietante son do primeiro, reflectindo a súa propia angustia existencial ao sentirse atrapada nun corpo de home, mentres que o silencio do segundo simboliza a harmonía alcanzada tras a reasignación de sexo. Posteriormente, realizou a videoperformance *Haraam, Product of Reunion Island*, unha crítica á obxectualización e á mercantilización do corpo das mulleres, que comezou a sufrir ela mesma tras o cambio de sexo. Reflexiona acerca do puro e do impuro a nivel visual e identitario, a través dun xogo de referencias cruzadas de diferentes culturas e relixións: por unha parte, *haraam* en árabe significa prohibido, fronte a *halal*, permitido ou apto para o consumo; e, por outro lado, utiliza o coco nalgunhas escenas, un símbolo de pureza para o hinduísmo.

Continuando coa estética da remestura posmoderna, EDU (Eduardo Fernández) no videoclip *Chica de La Coru* xoga ironicamente coa linguaxe pop e o formato *youtuber*, mesturando alta cultura –con referencias académicas a teóricas feministas– e cultura popular. Emprega unha iconografía mestiza para facer unha alegación *queer* contra as identidades estables, animando a disolver os xéneros²⁸, aludindo a persoas intersexuais, interxénero, transexuais e transxénero, posto que, en palabras de Judith Butler, “a revolución deberá ser transfeminista, ou non será”²⁹. Interpretou este tema en directo, así como outros *hits*, nas xornadas inaugurais da exposición celebradas nas salas expositivas do MARCO e do Auditorio de Galicia.

Pola súa parte, a revista *Gran Hermana*, autoeditada por O.R.G.I.A, reflexiona acerca da subxectividade e a identidade de xénero no ámbito televisivo, criticando o réxime panóptico da sociedade do espectáculo en que vivimos. As protagonistas non responden nin aos estereotipos de beleza nin de personalidade que a sociedade considera como normais; ao contrario, representan todos os trazos de comportamento que son deostados como raros ou estraños. No fanzine –ou *queerzine*– *Estamos hartas de superhéroes (Cabaré Puré)* [*Estamos fartas de superheroes (Cabaré Puré)*] tamén

²⁸ Butler, Judith, *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006. Versión orixinal: *Undoing Gender*, Routledge, Nova York, 2006.

²⁹ Conferencia impartida por Judith Butler en maio de 2008 na Facultade de Filoloxía da Universitat de València.



Katrina Biurrun

Patriarcal, 2015

Video, 4' 44"

Cortesía da artista



Katrina Biurrun

Feminismo Queer - Subxectividade
nómade, 2016

Video, 5' 40"

Cortesía da artista

³⁰ Braidotti, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2004. Publicado orixinalmente como *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, 1994.

aparecen corpos herexes, alternativos e hedonistas, nunha homenaxe ao cabaré como un espectáculo valente e revolucionario. Esta potencialidade da festa como un espazo para o axenciamento é suxerida por Katrina Biurrun nos vídeos *Feminismo Queer - Subjetividad nómade* (*Feminismo Queer - Subxectividade nómade*) –cuxo título alude ao libro de Rosi Braidotti³⁰– ou tamén no lenzo *Realismo operativo II: Merienda en la hierba* (*Realismo operativo II: Merenda na herba*). Nestas pezas, o ocio e a diversión, a partir de encontros entre amizades e festas privadas organizadas pola propia artista, vólvense políticas a través da performatividade de xénero, nunha posta en escena subversiva das identidades sexuais. Neste sentido, na instalación *Las amigas de Meri* (*As amigas de Meri*) constrúe, ensamblando elementos e materiais diversos, uns seres híbridos entre animais e humanos, dificilmente clasificables. Sabela Dopazo –que foi a integrante galega de O.R.G.I.A– tamén fala da hibridación en *Entomofilia*. Nesta fotografía representa unha muller-insecto, con catro pernas, ademais de hirsuta, é dicir, con abundante peluxe corporal. Igualmente, POST-OP no vídeo *Introakto* presentan uns personaxes inventados con todo tipo de próteses de xénero, fóra de toda norma, para narrar unha historia postporno nun ambiente industrial. O movemento postporno cuestiona a pornografía convencional, e, malia conter elementos eróticos, non persegue un obxectivo masturbatorio, senón político, crítico, intelectual ou humorístico. Deste modo, habería que entendela como unha práctica performativa, sexual e política altamente subversiva.

Revisión da masculinidade

A terceira parte da exposición revisa a identidade masculina hexemónica, ofrecendo outras posibilidades diferentes da imaxe de fortaleza e seguridade que socialmente se lles exige aos homes heterosexuais, ademais de visibilizar outras identidades sexuais non normativas. Deste xeito, móstranse masculinidades, sensibles e doentes, mesmo con fisuras e contradicións, e, polo tanto, afastadas dos canons da virilidade impenetrable que marca a heteronormatividade.

A obra de David Catá parte da autobiografía e aprópiase de certas técnicas e estéticas normalmente asociadas a obras realizadas por mulleres ou a estratexias artísticas feministas, como o uso performativo do seu propio corpo, mesmo experimentando cos límites físicos da dor, ou a costura para falar sobre o íntimo e persoal. En *Mi vida a flor de piel* (*A miña vida a flor de pel*) cose sobre a palma da súa man os retratos de persoas importantes na súa vida –como os seus pais, avós, profesores, noivas e ex-noivas– mostrando o proceso en vídeo e o resultado final en fotografías, que, á súa vez, documentan as pegadas e o impacto do bordado sobre a súa pel. A serie *Cenizas* (*Cinzas*) componse de fotoperformances privadas, realizadas no seu piso, tras finalizar de forma imprevista unha residencia artística en Berlín. Empregando de forma catártica as cinzas obtidas da combustión do carbón que utilizaba para queantar a súa casa, a xeito de ritual trata de reflectir a súa metamorfose nun momento de transición vital. Así mesmo, autorretratar-se espido remite a traballos artísticos nos cales se abordan cuestións identitarias. Julio Álvarez Bautista tamén se ispe ante os espectadores para falar da súa propia experiencia na videoperformance *Educación y democracia. Mediación entre la víctima, el acosador y el observador* (*Educación e democracia. Mediación entre a vítima, o acosador e o observador*), en que aborda, en tres actos, o *bullying* homófobico que padeceu sendo estudante de Secundaria durante a súa adolescencia.

Igualmente, o traballo artístico de Félix Fernández caracterízase pola performatividade; exhibicionista e narcisista ás veces, apocalíptico noutras ocasións, multiplicándose en innumerables personaxes, pero sempre interesado en afondar na vulnerabilidade do artista, así como na crítica á sociedade de control, individualista e salvaxemente capitalista na que vivimos. En *Sensible a la belleza* (*Sensible á beleza*) móstrase fráxil e golpeado, afondando no medo a ser aceptado, que anos despois o levaría a realizar o vídeo *Materialización para la eternidad* (*Materialización para a eternidade*), o cal se acompaña dunha serie de fotografías enmarcadas con portadas de CD. Narrado en clave de falso documental e con estética retrofuturista, fala



Félix Fernández

Materialización para a eternidade, 2013

Fotografía

Cortesía do artista

sobre a sexualización do corpo masculino a través do seu *alter ego* musical Jëan Fixx, estrela da música e DJ. Convértese nun produto comercial para denunciar como a industria musical constrúe corpos e identidades, devorando a persoa que hai debaixo deste tipo de representacións icónicas, nun anhelos de transcendencia atemporal a través dos seus estudados actos e mediante unha imaxe hipercosmetizada. Na inauguración de *Alén dos xéneros* desdoubrouse en Jëan Fixx, presentando o DJ set (*De)generated*, ideado especificamente para a exposición. Por outro lado, no vídeo *Hoolley* formula un cuestionamento da sexualidade heterosexual a partir do soño dun *hooligan* de fútbol, representado por el mesmo. Recrea un individuo que flutúa entre o violento e o vulnerable, entre a dureza e a fragilidade. No seu delirio etílico vive unha fantasía erótica cunha muller transexual, rompendo así co estereotipo de macho asociado a este tipo de personaxe.

O traballo audiovisual de Xoán Anleo tamén aborda as políticas da representación, a produción da subxectividade e interésase pola deconstrución das identidades de xénero. No vídeo de animación *Redes de sospecha (Preámbulo)* [*Redes de sospeita (Preámbulo)*] critica as actitudes machistas do mundo do rock, simbolizadas na guitarra eléctrica, que funciona como un obxecto fetichista e epitome da xenitalidade masculina. De xeito irónico, á vez que sobrio, mostra os movementos sexualizados de dúas guitarras, que tras varias insinuacións rematan achegándose entre si, suxerindo unha penetración. Pola súa banda, Álex Mene nas cinco fotografías tituladas *Dobre ou nada* representa a loita entre o modelo e a súa sombra, entre a persoa e o seu dobre, entre o home e a súa masculinidade. O boxeo sería unha metáfora da pelexa continua que o artista debe librar para atopar o seu lugar no mundo e, ao mesmo tempo, definir a súa propia identidade como home.

A crítica ao binarismo de xénero está estreitamente relacionada coa relectura da masculinidade construída polo patriarcado desde a infancia, tal como nos lembra o dúo denominado El Ama de Casa Pervertida nos seus traballos realizados a partir de imaxes da cultura popular española dos anos sesenta. No mural *Tú madre no era lacaniana (Túa nai non era lacaniana)* realizan unha sutil crítica acerca de como se homoxeneiza e estandariza os homes a través dos códigos da vestimenta. Destacan o falocentrismo que rexe a educación emocional masculina, valéndose da ampliación dun fragmento dun anuncio tomado dun catálogo de venda por correo. A escena parece aludir a unha estraña situación de xogo ou competición entre os nenos, porque o tamaño –dos globos– si importa. Un dos integrantes deste colectivo, Cristian Gradín, traballa sobre a construción social da identidade masculina e o desexo homoerótico. En *Clever boy*, unha animación realizada

en *stop motion*, un neno-boneco fantasía con outras figuras masculinas, no medio dun ambiente onírico integrado por bailes de cabaré coreografiados con bonecas. Na animación dixital *Un hombre, demasiados hombres* (*Un home, demasiados homes*) descontextualiza os arquetipos da masculinidade presentes nas revistas destinadas a un público feminino. A través da montaxe e da música, intensifica a tensión sexual entre os devanditos personaxes, provocando unha intención diferente nas miradas dos protagonistas das historias románticas.



Salvador Cidrás

Detalle da serie
Consumindo xuventude,
2008-2017

Tinta pigmentada sobre papel
Cortesía do artista

Salvador Cidrás e Vicente Blanco mostran a súa fascinación pola identidade adolescente masculina en gran parte dos seus traballos, como na serie *Consumiendo juventud* (*Consumindo xuventude*) –composta por fotografías, imaxes gráficas e ensamblaxes escultóricas– e no vídeo de animación *El más joven y radiante piloto* (*O máis xoven e radiante piloto*), respectivamente. Entenden este momento de transición entre o imaxinario infantil e o mundo adulto como un espazo de conflito identitario, xa que a pertenza ás

convencións socioculturais son fundamentais para formar parte do grupo, é dicir, para integrarse como individuos heteronormativos... ou non. Nesta mesma liña, insinuando o desexo cara a outros homes, Álex Mene reflexiona de forma poética acerca da camaradaría masculina no díptico fotográfico *Conversa*, autorretratándose con outro amigo: dous corpos espidos aínda mozos no interior dun contorno doméstico, reflectindo intimidade ademais de erotismo entre eles. Xoán Anleo aborda o tema do *crusing* no vídeo de ficción *Pas de deux*, relatando unha serie de encontros sexuais casuais entre homes novos no espazo público, como a estación de metro ou de ferrocarril, os baños públicos e lugares abandonados ou marxinais situados en Madrid. Nestes espazos entremestúrase o privado e o público, presentando unha realidade descoñecida para a moralidade dominante.

Habería que destacar as pezas realizadas a finais dos setenta por Roberto González Fernández, pioneiro á hora de dar visibilidade ao colectivo homosexual no Estado español. No debuxo *Trío y lagarto* (*Trío e lagarto*), da serie *Azules interiores* (*Azuis interiores*) (1976) reflecte un encontro homoerótico nun espazo interior, no cal os personaxes nos dan as costas, sen atreverse a mostrar os seus rostros, aludindo á prohibición da homosexualidade durante o período franquista. Tras a súa estada nos Estados Unidos, entre 1979 e 1980, comeza a localizar as escenas no espazo exterior, con personaxes que se mostran de fronte, orgullosos e alegres, froito da apertura sexual que coñeceu alí. A serie de debuxos *Parade* recolle os festexos da Gay Parade, ou celebración do Orgullo Gai, que conmemoran os disturbios provocados polas manifestacións contra unha violenta redada policial que tivo lugar o 28 de xuño de 1969 no bar Stonewall Inn, no barrio neoiorquino de Greenwich Village. A serie *Elephant Walk* está inspirada no Barrio de Castro, coñecido por albergar a comunidade gai de San Francisco. Está realizada no seu característico estilo hiperrealista, pero cada un dos debuxos contén códigos secretos da subcultura homosexual, como os *glory holes*, é dicir, os ocos para introducir o pene nos cuartos escuros, ou o propio título, que alude a un bar de ambiente moi famoso naquel momento. Por último, na exposición inclúense dous óleos titulados *Kiss Me* (*Bícame*) e *Love Me* (*Ámame*), realizados a mediados dos noventa e que forman parte da serie *Orestes-Orestes*. É un proxecto que desenvolve a secuencia temporal que se produce no transcurso do encontro e desencontro entre dúas persoas. Esta recreación recórdanos o estilo tenebrista de Caravaggio e o Barroco español, a través de recargadas expresións e xesticulacións, que foron escenificadas por un actor de teatro, en alusión ás palabras tatuadas na súa pel.

Polo tanto, a exposición *Alén dos xéneros* trata de transcender a división entre homes e mulleres, superando os límites entre a masculinidade e a

feminidade, cuestionando, deste xeito, os códigos binarios aprendidos socioculturalmente. A través das prácticas artísticas e activistas feministas buscouse mostrar cuestións relativas a ser muller nun mundo patriarcal e machista, pero tamén se tratou de visibilizar outros corpos, identidades e sexualidades non heteronormativas, que pola contra son múltiples, fluídas, mutables e nómades.



Xoán Anleo

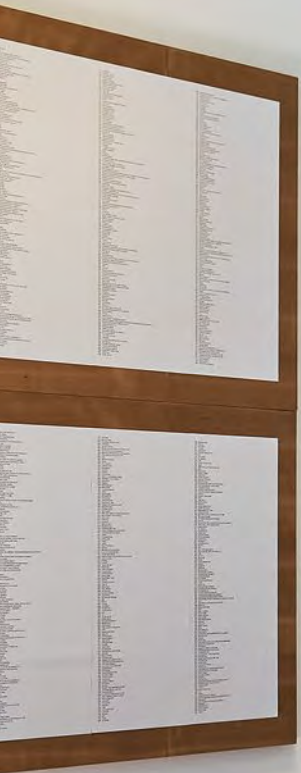
INDEX. 3.472/47 pp./1.

Títulos de exposicións colectivas
de arte contemporánea, 2017

Impresión sobre papel, encolado sobre madeira

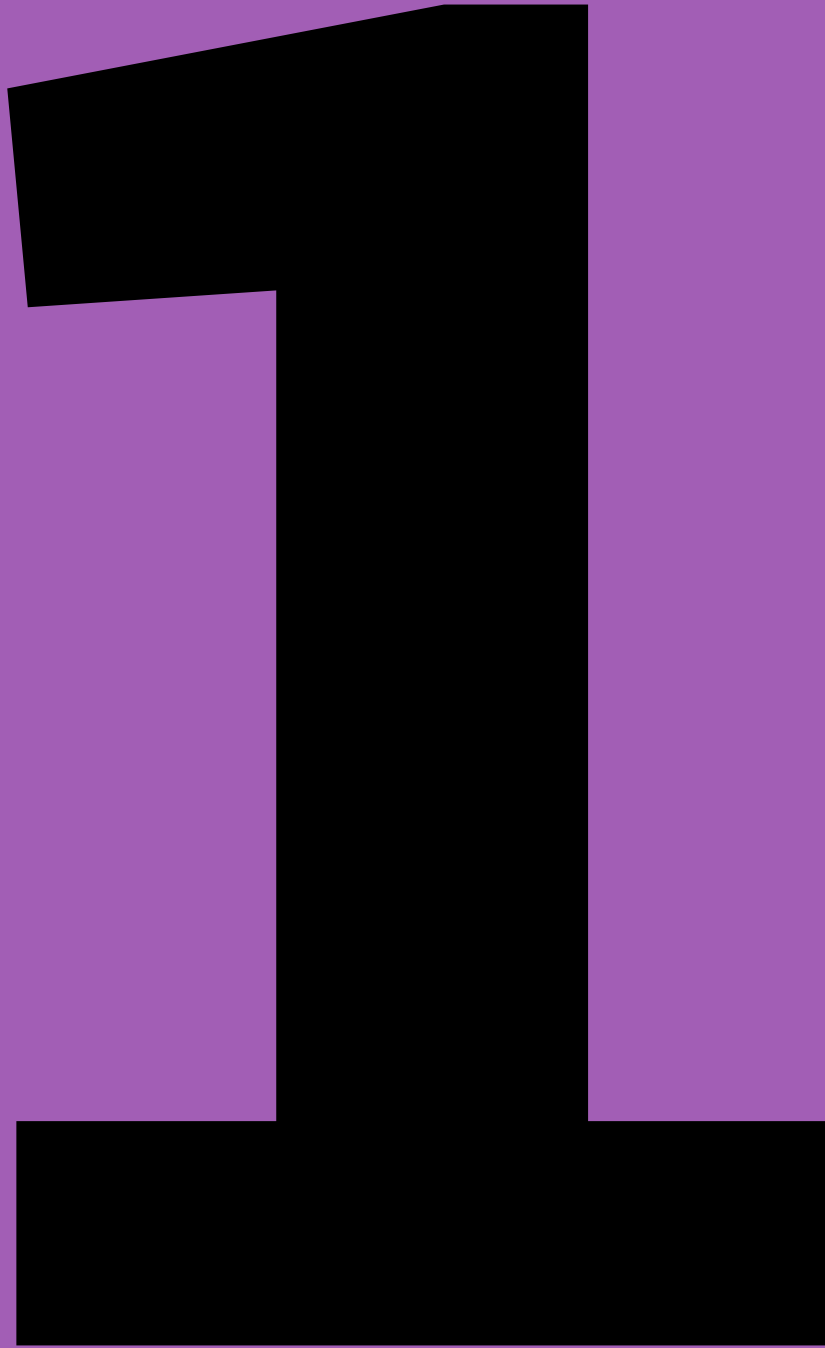
Instalación

Cortesía do artista



realidad
reversible.





**FEMI
NINO**



**FEMI
NISTA**



Yolanda Herranz

Me hace falta besarte para empezar a quererte

Me hace falta pegarte para empezar a tenerte

(Da serie El mí y el tú. Proxecto Distancias e Abismos), 2007

Texto madeira e serigrafía sobre aluminio lacado en vermello sangue

Cortesía da artista

Destierros / Exiles XV

(Do proxecto Destierros / Exiles), 2017

PVC e pintura metálica en ouro, prata e cobre-bronce

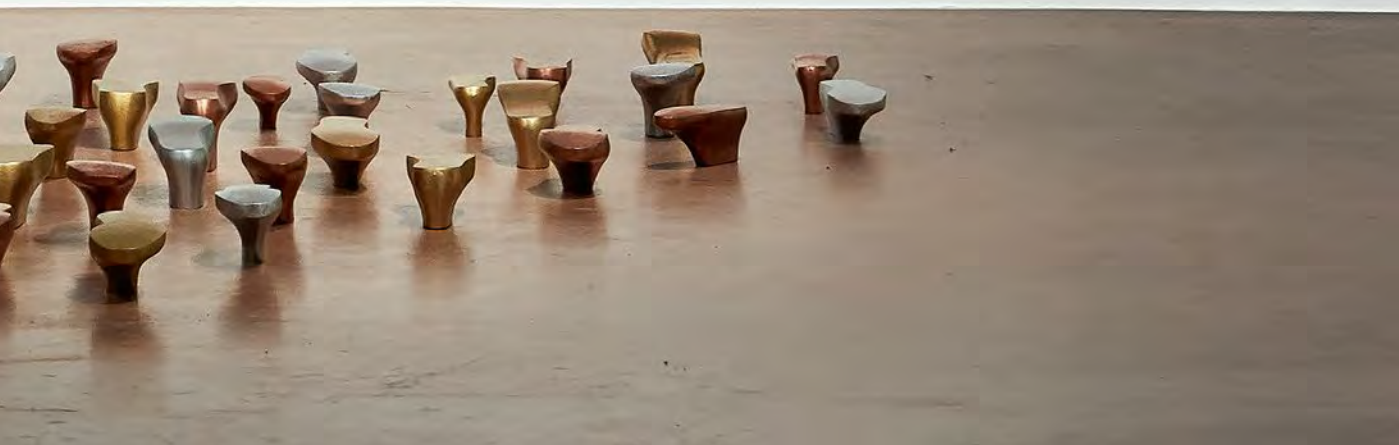
Instalación específica

Cortesía da artista



ME
HACE
FALTA
PEGARTE

PARA
EMPEZAR
A
TENERTE



Caídas

A obra *Caídas* propón unha reflexión sobre o concepto de monumento.

O cambio de xénero operado no título “Caídas” dá a clave de entrada ao matiz no que centramos o pensamento.

Caídas institúese en alegoría reivindicativa ás heroínas anónimas de todas as batallas: as nunca mencionadas, as non recordadas, as esquecidas, as viúvas, as orfas, as nais sen fillos... Elas son a retagarda resistente de todas as guerras, as que sosteñen, na soidade dos que se foron, aos que quedan famentos, maltreitos e feridos.

Formalmente a peza está configurada polo amoreamento de trinta e tres pares de diferentes tamaños de pés; sesenta e seis modelos que foron metalizados en ouro, prata e bronce, e que se sitúan na parte posterior da estatua homenaxe aos caídos, como heroes, na batalla da Ponte Sampaio (onde os pontevedreses venceron os franceses durante a guerra da Independencia). A súa situación exacta definiuse sobre o terceiro chanzo que sobresaia da auga da fonte que rodea ao monumento, e máis concretamente baixo o texto en bronce, conmemorativo do centenario.

Pés truncados polo nocello... “Caída”, perda da elevación, anulación da capacidade de camiñar, de avanzar... “Caída”,



Yolanda Herranz

Caídas / Fallen Women, 97

[do proxecto Destierros / Exiles], 1997-2014

Tres fotografías e texto. Instalación

Cortesía da artista

referencialidade dirixida aos pés que nos sustentan ergueitos... “Caídas”, como paradas emblemáticas de cada unha das procesións: penitencias, mortificacións, amputacións, ocultacións, silencios...

A parte de atrás do monumento, elixida como lugar de intervención, opera metaforicamente como espazo simbólico: ocultado da fronte; como segundo plano, sendo este o lugar ocupado na historia pola muller.

Tres chanzos de pedra, sobre a auga, ao xeito dos do podio dos vencedores en calquera competición. Os metalizados, ouro, prata e bronce, que cobren as formas humanas encarnan o primeiro, o segundo e o terceiro galardón, e aluden ás categorías de valoración social competitiva de estrutura masculina.

En *Caídas* o rigoroso ordenamento do premiado tórnase na desorde piramidal e caótica do amoreamento de fragmentos corporais rememorando a amputación e a morte.

A luz, ao incidir sobre as “peles” metalizadas, devólvenos un brillo cegador que nos reclama, facéndonos xirar a cabeza e ferindo a nosa mirada.

Yolanda Herranz Pascual

Pontevedra 1997



FEMINISMOS



Contenedor de feminismos

Anxela Caramés, Carme Nogueira e Uqui Permui

2009-2014

<http://contenedordefeminismos.org>

Videoinstalación

Cortesía da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán



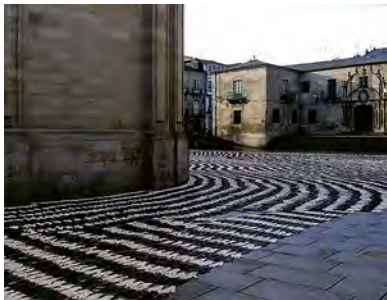
Docu-accions realizadas co Contenedor en Vilaxoán, A Coruña e Bilbao



Ana Gil

Homenaxe a *La costilla maldita II*, 2008

Fotografía documental de performance
en espazo público
Cortesía da artista



Luz Darriba

Guante negro, guante blanco
2005

Fotografía documental de acción
en espacio público
Cortesía da artista





Luz Darriba

Yoni Creator, 2016

Ensamblaxe escultórica

Cortesía do Museo Provincial de Lugo



Rita Rodríguez

Cosida a ti, 2005

Vídeo, 24' 30"

Fotografía. Texto

Cortesía da artista

Cosida a ti

Saio do mosteiro na procura dunha persoa que queira coserse a min, mentres segue coa súa vida.

Tras varios intentos, son quen de que un traballador do mosteiro teña a vontade de que me cosa a el ata que outra persoa o substitúa.

Saco fio e agulla e comezo a coser a miña manga coa súa; unha vez cosida indícolle que prosiga co que tiña que facer.

Lévame por diferentes zonas da cidade e fai innumerables intentos por que alguén o substitúa.

Logo de algo máis de dez minutos de terme cosido a el damos cunha muller que traballa nun posto de rúa, disposta a se coser.

Saco outra vez o fio branco e a agulla e doullo á muller para que cosa a súa manga á miña (eu permanezo cosida ao primeiro pola outra manga).

Cósea e ao rematar eu corto a costura que me unía ao rapaz do mosteiro.

Agora vou coa muller á Praza do Toural e damos unhas cantas voltas máis; ninguén está disposto a se coser.

Aparecen uns cativos correndo e un vén abrazarse á muller coa que vou; é o seu fillo. Ela proponlle ao neno de catro anos que se cosa comigo, este acepta, de mala gana, e ela mesma me cose ao neno.

Ao rematar, eu corto a unión coa súa nai e o neno comeza a andar cara aos postos de venda ambulante, onde, posteriormente, senta ao carón dos soportais.

Permanezo bastante tempo ali, axeonllada co neno.

Finalmente, o neno rompe a chorar, momento no que eu decido descoserme del e dar por concluída a acción.

Rita Rodríguez



Kiss Me

Diríxome á entrada de Praterías da Catedral de Santiago de Compostela.

Levo mochila.

A un extremo da porta un home está a pedir.

Ao outro extremo sitúome eu na outra esquina da porta.

Sen moverme de alí saco unha gran bolsa de plástico negra da mochila e póñoa.

Coa bolsa cubrindo o meu corpo comezo a pintar os beizos de vermello e a escribir cun rotulador negro: KISS ME, sobre un anaco de cartón.

Á altura dos meus beizos fago un burato na bolsa cun cúter, deixando que estes se vexan desde o exterior.

Ao cartel de cartón engáncholle unha corda e pendúroo do meu pescozo.

Permanezo así, sobre corenta minutos.

Finalmente, pasado ese tempo, quito o cartel de KISS ME, borro os beizos (limpo o pintalabios) e gardo todo o que empreguei na mochila, incluída a bolsa que quito en último termo.

Pecho a mochila e marcho.

Rita Rodríguez

Kiss Me, 2005

Video, 34' 41"

Fotografía. Texto

Cortesía da artista





MAGAZINE.36. **A NOSA TERRA** 2009

INEDITO
 Entrevista MARCEL SENDÓN • NUM. 12
 20.12.2009 www.inedito.es/informacion

Enorme expectación ante a chegada dos Bruni a España
NICOLAS, NA SUA VIAXE, FIXO GALA DO SEU DISCRETO ENCANTO, CON ESE «TOQUE SARKOZY» TAN ELEGANTE, TAN SOFISTICADO E TAN CHIC



RECIBIRONOS EN EXCLUSIVA NO PALACIO DA ALVORADA
TODO SOBRE A VIDA DO MATRIMONIO ROCCO

LUZ INACIO WILA, dixonos: «Marisa namorolome pola súa elegancia e a súa nobreza. Faime moi feliz e, sobre todo, faime rir moito»



SON SOLES ESPINOSA E JOSE LUIS, RECIBIRON AOS ROCCO EN QUINTOS DE MOURA. MARISA LETICIA MOSTROUSE MOI INTERESADA POLA FLORA TOLEDANA

María Alves da Silva, combina a docencia coa súa participación en actos institucionais

ANIBAL, DURANTE A ENTREVISTA, DIXONOS: «ACOMPÁNAME CANDO PODEE, PERO CANDO ESTA AO MEU LADO, ADICAME TODO O SEU TEMPO»



SEBASTIÁN DE PALA 14

Diario Noticias **A NOSA TERRA** 2009 MAGAZINE.37.

Mar Caldas
 Artista visual - como que sempre a fotografamos en vivo e en directo. É profesora no Facultade de Belas Artes de Pontevedra.

INEDITO
 «O MUNDO PATAS ARRIBA»
 Visita a Londres de MAR CALDAS

Primeira visita a Londres tras contraer matrimonio
NICOLAS: «POR SUPOSTO QUE QUERO TER UNHA FAMILIA. DE NENO SOÑABA CON QUE, A ESTA IDADE, XA TERIA BEBES, PERO A VIDA VEN COMO VEN»



CAMPANA ELECTORAL EN EEUU
MICHELLE LAVAUGHN ROBINSON PRONUNCIOU UN DISCURSO QUE O SEU FLAMANTE MARIDO SEGUIU ATENTAMENTE

Renewing America's Promise
 WWW.PIC2009.ORG

Especial situación española
SON SOLES ESPINOSA, VOTANDO, SEGUIA O SEU ESPOSO, JOSE LUIS, QUE DESTACOU CUNHA FAVORECEDORA CAMISETA BRANCA E O XERSEI AZUL. MARINO QUE XA LUCIRA NO PALACIO DA MONCLOA

TRAS O FRACASO ELECTORAL, MARIANO VAISE INCORPORANDO A AXENDA LABORAL DE ELVIRA FERNANDEZ E EMPREGASE EN SER UN BO MARIDO, NO AXON, CON TODA MATERIALIDADE, AFIXA DOCEMENTE A SUA CABEZA SOBRE O OMBREIRO DA SÚA MULLER



SEBASTIÁN DE PALA 10

Mar Caldas

O mundo patas arriba
 [da sección "Inédito", A Nosa Terra], 2009

Colaxe dixital
 Cortesía da artista



NO TE PIERDAS

Arte Exposición: «Além dos xéneros»

Una coruñesa en el «espacio» del Marco

La artista Rita Rodríguez revisa una de las obras icónicas de Klein en una exposición en Vigo

Ló que está leyendo forma parte de una obra de arte. Más bem, lo será cuando la artista Rita Rodríguez (La Coruña, 1962) inaugure esta publicación en el traballo que exponerá en el Marco de Vigo dentro da mostra colectiva Máis allá de los xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia desde los noventa, que se inaugurarán el próximo 20 de maio. Sobre un repaso a la historia, no campo de crítica e de lamanda da reflexión, sobre o traballo de Yves Klein (1928-Paris, 1962), quien tal día como hoy, en 1962, en el periódico Dimanche, publicó Saut dans le Vide, un salto al vacío que no día de 449 una fotocopión en la que algúns críticos xulgaron que se parecían a lo que a cámara espacial, de modo en anos. Es por iso por lo

que vivió el título. Un hombre en el espacio, que Rodríguez copia, en su caso, en versión femenina siendo la protagonista de la imagen, como lo fue el creador pero de la mujer. Como eslabón unidológico que conecta, puntualiza esta artista y docente coruñesa sobre la elección de esta pintura, que es una actualización de una obra con la que Klein quiso superar los límites de la fotografía para que fuese contemplada como un

todo don el soporte en el que se vio e copiou. La noticia de la obra de arte como arte en el mismo en lo que buscamos reproducir.

Rita Rodríguez aprovecha esta reproducción, realizada con el telón de fondo del Datas coruñés de Vigo, para incorporar una imagen icónica del artista francés, un autor reconocido por su aportación al arte con la creación de azul ultramarino, que lleva su nombre, pero también

los polémicos por el uso que hizo de las mujeres para plasmar sus emociones, dentro de un perfil curioso profesional centrado en la búsqueda del espectador y el espectador como modo de expresión. «Quiero establecer un paralelismo con este artista, colocado e mal controlado por sí misma, va que fue su famosa intervención, desde su concepción en blanco, lo algo involucrado más. A vez, también vivió críticas por usarlo como su modelo artístico, como la artista coruñesa. La artista reflexiona su propio salto al vacío, en una exposición al pinxado alente de Vigo, que pretende cubrir a los modelos con pintura para desmenuzarse por el hueco dentro de un vacío artístico en el que defendió la performance y que la ayudaron a incrementar su fama. Klein será considerado como uno de los creadores más importantes del siglo pasado, pese a una corta trayectoria, que se truncó debido a un ataque

Dolores Vázquez / dovoresvazquez@nove.com



El salto al vacío, de Rita Rodríguez.

al corazón con solo 34 años. Esta reproducción en Datas Vigo, especializada también en el cómic como arte de acción y documentado en Estaluz, pretende ofrecer una revisión del concepto de mujer en el arte a través de un referente en la creación del siglo XX, que la definió como heroína de una manera nove-

losa y al mismo tiempo polémica. La obra de Klein fue publicada en el suplemento dominical y la de Rodríguez en otro informativo, que permitieron dialogar en el Marco dentro de una exposición colectiva, comisariada por Anxela Carreira y en la que participaron otros 49 artistas.

Rita Rodríguez

Salto ao baleiro, 2016

Fotografía e xornal (La Voz de Galicia)

Cortesía da artista



Ana Gesto

Nin unha menos [da serie Fotoaccións], 2015

Fotografía
Cortesía de Jesús María Alonso

Cando sexa grande quero ser coma ti.
Acción homenaxe a Esther Ferrer
[da serie Fotoaccións], 2013

Fotografía
Cortesía da artista

Símbolo da felicidade [da serie Fotoaccións], 2012

Fotografía
Cortesía da artista



Ada Gudi
Una donna in un'aula di una casa
1911
Olio, 100x150 cm

Ada Gudi
Una donna in un'aula di una casa
1911
Olio, 100x150 cm

Ada Gudi
Una donna in un'aula di una casa
1911
Olio, 100x150 cm







A instalación Cabana Vermella está inspirada nas Cabanas lunares ou Tendas vermellas nas que, dende a antigüidade, se reúnen as mulleres. Son íntimos espazos de cuidado, destinados a femineidade sagrada e a espiritualidade.

A Cabana Vermella é unha das pezas principais de Mulleres en Círculo, un proxecto de investigación e experimentación artística que versa sobre as formas de creación que se dan nos círculos de mulleres, iniciado en marzo de 2014 pola ouresá Reme Remedios.

O vídeo 'Rituais na Cabana Vermella', editado por Alberto Bidarra e Reme Remedios, recolle, de forma improvisada, as accións rituais propostas polas mulleres que participaron na exposición 'Mulleres en Círculo - Cabana Vermella' na Universidade de Santiago de Compostela no ano 2016. Comisariada por Clara Rodríguez Cordeiro, participaron: Eva María Agra. Ana Pillado. Reina D'ohore. Graciela Franco. Iria Fernández. Isabel Alonso. Neves Seara. Liana Vella. Alba Fandiño. Andrea Barreiro. Ana Gil. María Xosé Domínguez. Desiree Vidal. Paula Pintos. Clara Rodríguez Cordeiro. Reme Remedios.

A tea vermella foi bordada nun dos encontros 'Círculo de mulleres' por: Cristina Montero. Enriqueta Pérez. Isabel García. Sandra Donaire. Marta Vivaracho.

Reme Remedios

Reme Remedios

Cabana Vermella, 2017

Instalación
Cortesía da artista

Rituais na Cabana Vermella, 2017

Vídeo, 19'
Cortesía da artista



Colectivo LAG
[Ana Corujo e Lara Buyo]

Branco fácil, 2014

Videoinstalación 60'
Cortesía das artistas

Mar Caldas

Quando estiver cheio faça favor
de mo mudar [da serie Guarda-roupa]

1996-1997 / 2016

Fotografia
Cortesia da artista



Carmen Llonín

Intemperie, 2015

Fotografia
Cortesia da artista

Celeste Garrido

Prisión I [da serie Nupcial], 2003

Ensamblaxe escultórica (corda e figura)

Cortesía da artista

Á dereita:

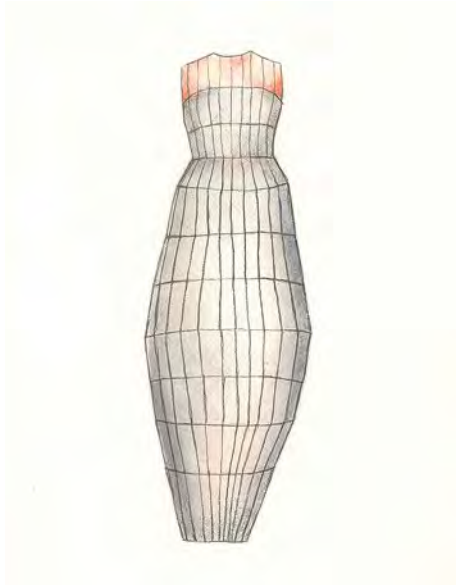
Tortura feminina [da serie Pesadelos], 2010

Ensamblaxe escultórica

(pétalos de rosa, espiñas, plástico e xeso)

Cortesía da artista





Celeste Garrido

Prisión III e IV [da serie Nupcial], 2005

Pasteis sobre papel

Cortesía da artista



Sara Sapetti

Sen título [das series Os praceres de Lola e Miss Proper], 2004 e 2006

Fotografía

Cortesía da artista

Mar Ramón

Refuxio a partir de tendal, 2016

Instalación

Cortesía da artista











Identificarse, recoñecerse idéntico a algo, é unha tarefa que non só se dirixe a unha aparencia, senón que se refire a esa parte da identidade que podemos chamar performativa, e que se vai conformando como un discurso sobre un mesmo. É esta problemática a que máis me interesa, a que fai referencia a esa historia que contan as formas coas que acostumamos identificarnos. Gustaríame explorar un lugar que posibilite unha crítica da representación, saídas relacionais a unha definición pechada da identidade, un lugar que podería estar do lado do espectador.

O único modo de mostrar a multiplicidade da identidade é abrir a súa forma.

A silenciosa forma da ambigüidade pode servirmos como ferramenta, dando abeiro a outros nomes que non teñen nome. Entendendo a aparencia como unha forma en baleiro, unha figuración, non como a resposta á cuestión da identidade. Pero, como abrir a forma, desligar eses significados sedimentados na forma?

As imaxes da identidade que queremos mostrar parten dunha forma rota, e que superou a vella enfermidade que denunciaba a psicanálise. Unha denuncia, por outra parte, que afogaba a crítica. En palabras de Deleuze, “o desexo é revolucionario porque sempre quere máis conexións e máis axenciamentos. Pero a psicanálise corta e apisoa todas as conexións, todos os axenciamentos. A psicanálise odia o desexo, odia a política”.

A proposta formal da nosa crítica pódese ver na idea dunha deconstrución da realidade, unha desnaturalización de cuestións que agora se descubren construídas. Proponse unha revisión dos xéneros, traballar dentro de estruturas xa establecidas que se abren a momentos de diferentes recepcións. Desviamos o centro de interese cara á fantasía. A fantasía como o lugar da posta en escena do desexo (a multiplicidade de perspectivas que se ofrecen, desde esta obra ambigua, queren ser expresión dunha simultaneidade na presentación das cousas,



Carme Nogueira

Ceñida, 2000

Fotografía e publicación
Cortesía da artista

como un modo de mostrar cuestións que son simultáneas pero que non acostumamos a ver ao mesmo tempo. Deste xeito, podemos intuír unha mesma intención de abrir a obra a novos puntos de vista, interpretacións, elementos que en ocasións se contradín). Neste senso, esta ampliación significativa puidese verse cuestionada. Pode ser a apertura significativa?

A tese é afirmativa. Porque a realidade maniféstase xustamente por planos independentes de senso, moitas veces contrapostos. Non é a existencia previa dunha orde, senón a necesidade de facer significativo, o que fai que atopemos unha orde no que vemos.

As imaxes presentadas son formalizadas de tal xeito que semellan alleas, descóbrense contraditorias. Unha formalización que detén a transmisión do modelo, que o ofrece en toda a súa realidade, como algo artificial. Non se trata dunha crítica como podería ser a do feminismo dos sesenta, propoñendo unha certa verdade detrás, un

comportamento correcto. Máis ben, tratase do contrario, de ofrecer unha crise, como amosando que o modelo está baleiro, que creceu independentemente da súa forma.

Esta ambigüidade non esconde a ausencia de contido, senón un espazo habitable. Quero propor ese pequeno espazo como o da acción. Non instituíndo a un mesmo, senón sendo, recoñecéndose en patróns abertos, configuracións que intentan provocar o discurso, facer falar o contexto. Non limitando, senón proliferando.

Deste xeito, unha imaxe pode abrir o espazo do contexto, sinalando as súas fracturas, os lugares de discontinuidade que fan do común algo estraño, que aquilo que parece estar preto do silencio, por simular un discurso repetido, establecido, sexa en realidade a pedra que interrompe o camiño, a chamada de atención que nos fai mirar cara a dentro, na procura dunha definición que se tornou distante.

Carme Nogueira



Mar Caldas

Cautiverio, 1996 -1997

Fotografía

Colección privada

Neves Seara

Que lindo pelo..., 2004

Fotografia

Cortesia da artista





Xisela Franco
Via láctea, 2013
Videoinstalación, 4”
Cortesía da artista

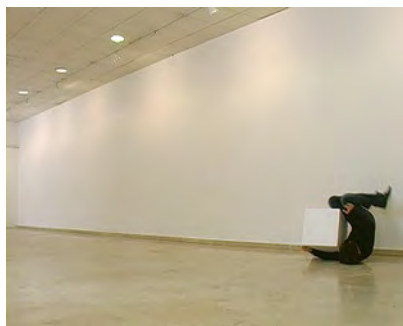
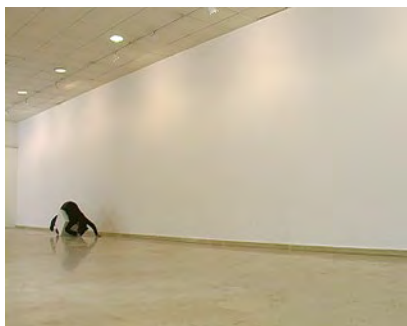




Sonia Tourón

Acción como picto-escultura feminista
[do proxecto Des_adaptándome:
a voltas coa arte], 2007

Fotografía
Cortesía da artista



A voltas coa peana [do proxecto
Des_adaptándome: a voltas coa arte],
2007

Video, 7'
Cortesía da artista



Laura Piñeiro

150 m. de Penélope - Homenaxe a Lee Krasner, 2006

Fio sobre tecido
Cortesía da artista



Laura Piñeiro

Bioloxía é destino, 2007

Bastidor intervido con tea, puntillas e fio
Cortesía da artista

Abaixo:

Un sexo chamado débil, 2012

Novela homónima intervida
Cortesía da artista





Gema López

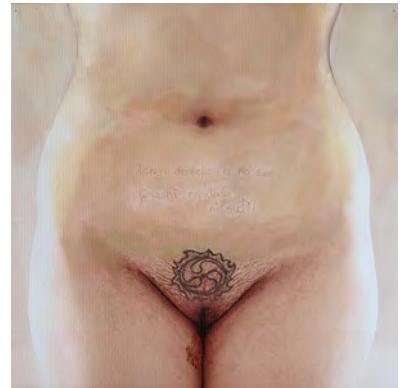
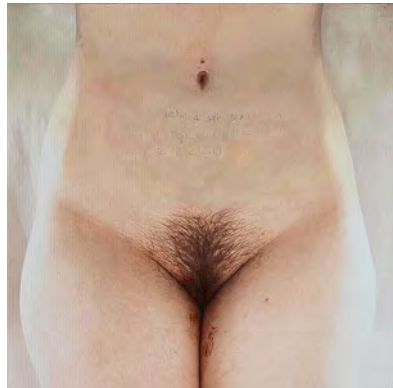
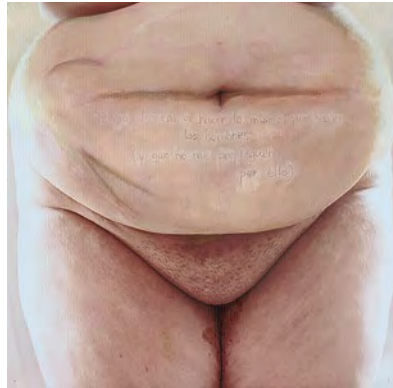
A orixe do meu mundo, 2014

Acuarela sobre papel
Cortesía da artista

À dereita:

Dereitos, 2014

Óleo, sangue e fotografía sobre lona
Cortesía da artista





Mar Caldas

Se você me abrir, não se esqueça
de me fechar [da serie Guarda-roupa],
1996 - 1997 / 2016

Fotografia
Cortesia da artista



Carmen Llonín

Muller, mar, memoria, 2014

Fotografía

Cortesía da artista

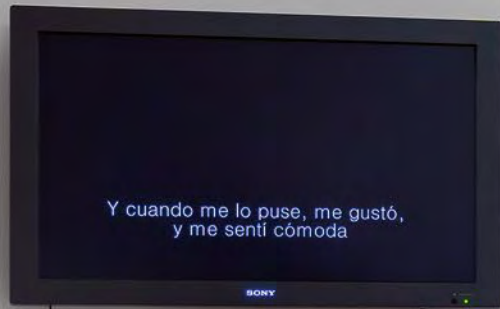


Andrea Costas

Tempo ao tempo, 2002

Fotografia

Cortesia da artista



Mery Pais

Detrás do veo, 2014

Video, 9' 26"

Cortesía da artista

Detrás do veo II, 2016

Instalación (fotografía, contrato
e caixa con fotografía)

Cortesía da artista



CONTIENE IMÁGENES
SIN VELO

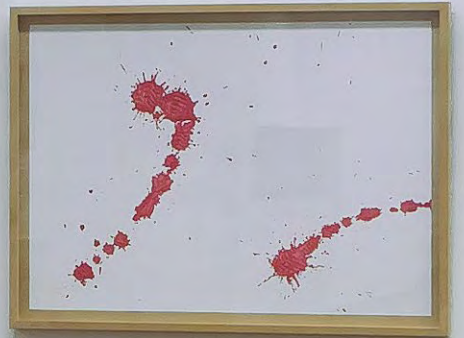
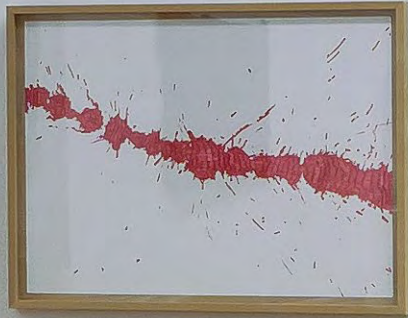


Chelo Matesanz

O que Lee Krasner podía ter feito...
pero non fixo, 2001

Debuxo e tinta sobre papel
Impresión offset
Cortesía da artista









Chelo Matesanz

Marlene, 2016

Cerámica policromada e labor de gancho
Cortesía da artista

Marilyn, 2016

Cerámica policromada e labor de gancho
Cortesía da artista

Carme Nogueira

Oh muller, muller [da serie La Citoyenneté.
O centro en desprazamento], 2013

Video, 1' 20"

Publicación

Cortesía da artista





Carolina Cruz Guimarey

Un eco que resiste, 2012

Transferencias sobre paños

Cortesía da artista

Levons-nous (Levantémonos)

O himno das mulleres

Nous, qui sommes sans passé les femmes,
nous qui n'avons pas d'histoire,
depuis la nuit des temps, les femmes,
nous sommes le continent noir.

(refrain :

Levons-nous, femmes esclaves
Et brisons nos entraves,
Debout! Debout!

Asservies, humiliées, les femmes
Achetées, vendues, violées;
Dans toutes les maisons, les femmes,
Hors du monde reléguées

(refrain)

Seules dans notre malheur, les femmes
L'une de l'autre ignorée,
Ils nous ont divisées, les femmes,
Et de nos sœurs séparées.

(refrain)

Reconnaissons-nous, les femmes,
Parlons-nous, regardons-nous,
Ensemble on nous opprime, les femmes,
Ensemble révoltons-nous.

(refrain)

Le temps de la colère, les femmes
Notre temps est arrivé
Connaissons notre force, les femmes
Découvrons-nous des milliers.

Nós, que non temos pasado, as mulleres,
nós que non temos historia,
Desde tempos inmemoriais, as mulleres,
somos o continente negro.

(refrán):

Levantémonos, mulleres escravas
E rompamos as nosas barreiras,
Arriba! Arriba!

Subxugadas, humilladas, as mulleres
Compradas, vendidas, violadas;
En todas as casas, as mulleres,
Relegadas do mundo

(refrán)

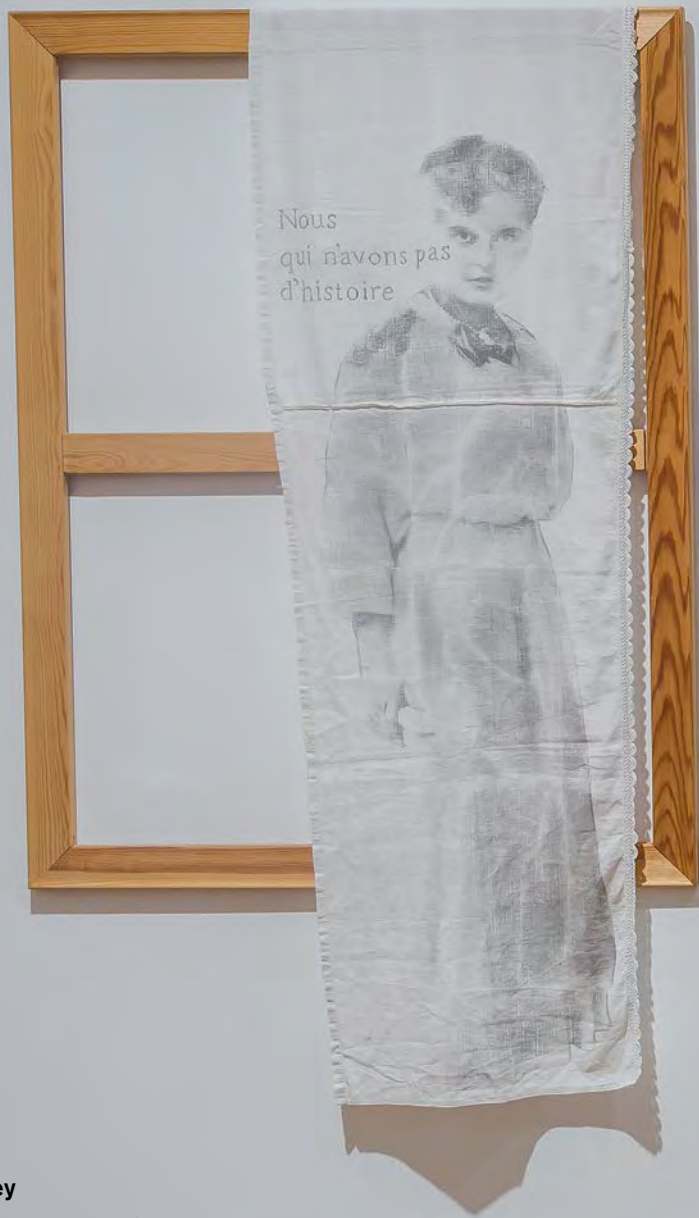
Soas na nosa desgraza, as mulleres,
Ignoradas unhas polas outras, dividíronnos,
mulleres,
E das nosas irmás separáronnos.

(refrán)

Recoñezámonos, mulleres,
Falémonos, mirémonos,
Xuntas oprímennos, mulleres,
Xuntas rebelémonos.

(refrán)

Os tempos da ira, mulleres,
O noso tempo chegou,
Coñezamos a nosa forza, mulleres,
Descubramos que somos miles.



Transferencias sobre panos
Cortesia da artista
© Zona "C". Concello de Santiago de Compostela

Carolina Cruz Guimarey

Levons-Nous (O himno das mulleres), 2014

Transferencias sobre panos

Cortesia da artista

© Zona "C". Concello de Santiago de Compostela



Notre temps est arrivé



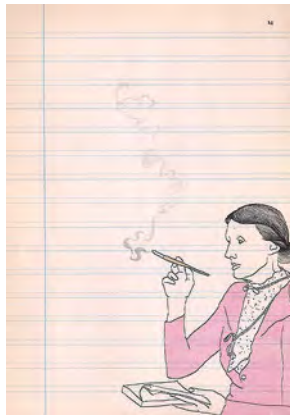


Rebeca Lar

Burn, Witch, Burn! (Arde, bruxa, arde!), 2015

Debuxo dixital sobre papel

Cortesía da artista





Estudo termográfico

A escada pública: o estudo da distancia erótica no espazo público fica cinguido á escada, localización idónea dada a súa particular cualidades como espazo de tránsito e polo tanto de comunicación. A estrutura deseñada humanízase na contorna orgánica, onde tamén se relaxan e naturalizan os comportamentos. A circunstancia pública amplía novas perspectivas de contacto, experimentación e intercambio sensorial e sensual, con transeúntes anónimos e alleos ao noso cotiá, alongando as lóxicas que comprenden a escada e as prácticas que a ésta lle corresponden.

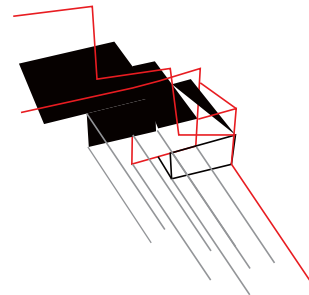
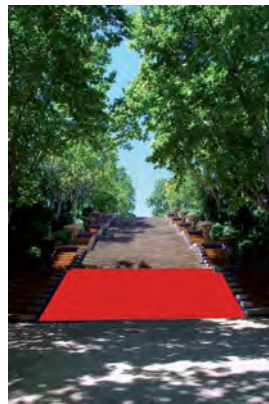


Zona Quente (sectores vermelhos)

Incidencia erótica elevada, marxes e medidas propiciadoras de encontros e envoltamentos quentes. A distancia íntima sobrepásase e a temperatura sobe, accedendo a unha outra esfera de intimidade, onde sensacións e afectos se partillan. O paso doado ao seguinte estribo permite ceivar a nosa atención cara unha reciprocidade particular: cálida, arroutada, sutil ou interna.

Zona Doente (sector negro)

Unha segunda escenografía superposta obriga a asumir doutro xeito a escada. Novamente se teima nas distancias coas que se regra o diálogo, tépedo e hiper consciente agora, grazas ao esforzo requerido nun trazado falto de conforto. Os instintos non se liberan e avanzamos adoecidas nun eido esixente e acaparador. A armazón proxecta a necesidade de implicarse na postura para ocupar o banzo artificioso e premeditadamente ortopédico, case enfermo: ritualizar o aceno morno, repetir o xesto como lle é propio ao exercicio da escada, esaxerar a actitude por imperativo constructivo... En definitiva, focalizar azos para salvar un espazo que se impón e consegue perturbar e reconducir folgos e desexos, frustrando de xeito case perverso o devir erótico-comunicativo.



Tirado do orixinal *The Story Behind*

The Story Behind

Fanzine, 2013

Editora: María Ozámiz

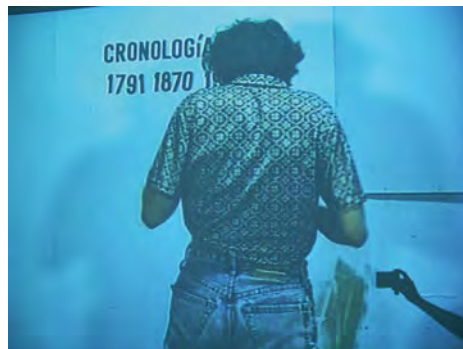
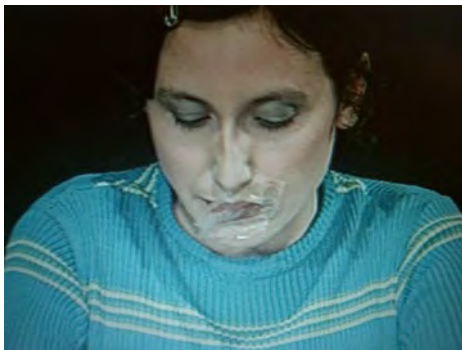
Participantes: Mónica Cabo + Alba Marinha, Isabel Brisón + Anxela Caramés, Carne Nogueira + Esther Espejo, Inma Herrera + Ania González

Cortesía da editora María Ozámiz



Minima: 52 cm | Máxima: 416 cm
2 esc 16 esc





María Ruido

A voz humana, 1997

Vídeo, 7' 40"

Colección MACBA, Fundación MACBA

Cronología, 1998

Vídeo, 9'

Colección MACBA, Fundación MACBA





Carme Nogueira. *25 minutos 55 segundos diarios*



Cristian Gradín. *Tan belo como...*



Lara Bacelo. *The Another Addiction*



Lara Bacelo. *Varona, parirás con dor*

SESIÓN DE VÍDEOS FEMINISMOS



Ana Gesto. *Gallarda*

Carme Nogueira

25 minutos 55 segundos diarios, 2003

4' 55"

Lara Bacelo

The Another Addiction, 2012

12' 22"

Neves Seara

Sempre que queira, 2006

5' 09"

Cristian Gradín

Tan belo como..., 2004

1' 38"



María Martcorena. *Asubiando os meus tormentos*

Ana Gesto

Gallarda, 2013

3' 25"

Lara Bacelo

Varona, parirás con dor, 2009

5'

María Martcorena

Asubiando os meus tormentos, 2009

12'



Neves Seara. *Sempre que queira*



Claudia Brenlla. *Bata por fóra (muller por dentro)*



Xoán Anleo e Uqui Permui. *Asuntos internos*



Uqui Permui. *Doli, doli, doli... coas conserveiras*

SESIÓN DE VÍDEOS MULLER E TRABALLO*

Claudia Brenlla

Bata por fóra (muller por dentro), 2008

17' 50''

Xisela Franco

Cruz Piñón, 2014

13' 17''



María Ruido. *Tempo real*

Xoán Anleo e Uqui Permui

Asuntos internos, 2006-2007

22' 40''

María Ruido

Tempo real, 2003

42' 30''

Uqui Permui

Doli, doli, doli... coas conserveiras.

Rexistro de traballo, 2011

56' 53''

[*] En itinerancia, este ciclo programouse en relación coa exposición *Women in Work. Mujer, Arte y Trabajo en la globalización*, comisariada por Mau Monleón, na Sala de Exposicións da Universitat Politècnica de València (8 marzo / maio 2017) e na Galería Octubre da Universitat Jaume I de Castelló (26 outubro / 22 decembro 2017).



Xisela Franco. *Cruz Piñón*





Luz Darriba

Eficiencia comprobada, 2006

Fotografía e colaxe dixital

Cortesía da artista



FAI FALTA OUTRA LEI DE
ABORTO.
LIBRE,
GRATUITO,
 NA SANIDADE PÚBLICA

A DECISION DA MULLER

MOVIMENTO FEMINISTA GALEGO

25N
IMPLICATE!
 LUTA CONTRA
 A VIOLENCIA MACHISTA.
 RACHA O A INFERENZA.

MANIFESTARSE CONTRA AS VIOLACIÓNS
 E UN DEREITO E UN DEBER.
 NON UN DELITO

NON AO XEIRO
 DAS MULLERES

CONCENTRACION DIANTE DO XUDICADO
 O DIA 21 DE DECEMBO (XOVES)

MOVIMENTO FEMINISTA GALEGO

Asociación Galega da Muller
 do 14 ao 19 DE DECEMBO

organiza uns cursos de
AUTODEFENSA

Grupos de 25 mulleres

A: de 12 a 14 h.
 B: de 16.45 a 18.45h.

Mulleres

prezo: 2.000 pts.

inscricións e reservas
 98 81 91 01
 98 81 91 01
 Av. do Vilar 23 2º Esq.
 15101 SANTIAGO DE COMPOSTELA

A VIOLENCIA MACHISTA NON TEN IDADE
 (ERRAQUÍPOLA)

30E - 30F - Vigo
 30 de Novembro - TABOLA DE OBRAS - MANIFESTACIÓN

28
 DE XUÑO:
 DIA DE
 LIBERACIÓN
 GAI
 E LESBIANA

LIBERACIÓN
 DE
 MAG
 REITOS

LES

que non

GRUPOS DE
 do Movemento F

GRUPOS DE
 do Movemento F

MANIFESTACIÓN





paremos o feminicídio

VOTA machos

Nena: Eles sabem o que é bom para ti!

SÁBADO 06 de MARÇO

todo o dia mural feminista
a partir das 21:00 ceador a cultura pre_o(k)upa
à noite festa da mulher!
DJ Jane + VJ Jane

CSA. ATHEU*

A no feminicídio sempre todos os dias...
É hora de libertar-nos de...
há um mundo que não...
é preciso a não ser como...
que não é a P e a e...
2000 e 2000...
primeira com o...
patriarcal...
há um mundo que não...
é preciso a não ser como...
que não é a P e a e...
2000 e 2000...
primeira com o...
patriarcal...
há um mundo que não...
é preciso a não ser como...
que não é a P e a e...
2000 e 2000...
primeira com o...
patriarcal...

8 DE MARÇO-90

que não se quidem Cortiço Monte com nós

MANIFESTAÇÃO

CHIMPAR COM O ARMÁRIO!

PODEU SEM SER BIZUAL, BIZUOSOS...
ESTÁ CHEIO DE VANTAGENS

EXPOSIÇÃO

MUSEU DA TORTURA CONTRA AS MULHERES

PARTECIPAÇÃO MODERNA - Séculos XX-XXI

Por primeira vez se Calicut Carvalho 1 de Abril

GNU-Linux para mulheres e lesbianas

Mostra a possibilidade de...
Data: martes 23h, hora 18h, lugar: CS Atrio, 1º Sam José, 2 - 100 de Chap

POR QUÉ NO TE CASAS !?

ESPAÑA

XQ NOM VAMOS DE PRINCESAS !!

ESPAÑA

DIA 15 19 H DESPEDIDA DE CASADA





ARADAINA ♀

REVISTA DO MOVEMENTO FEMINISTA · GALICIA · MARZO · 83 · Nº 1

8 de MARZO
DIA INTERNACIONAL
DA MULLER



ARADAINA ♀

REVISTA DO MOVEMENTO FEMINISTA · GALICIA · MAIO · 83 · Nº 2



IGUALDADE

Asociación Galega de Muller
Colectivo de Mulleres Ensinantes "As Rosas ou Violetas"
Comisión da Muller de Galiza Nova
Mulleres de OXI
Grupos de Mulleres de Universidade
Mulleres Nacionalistas Galegas
Mulleres Xúvenas Airo
Secretaría da Muller de CC.OO.
Secretaría da Muller do CGO

MANIFESTACIÓN Día 8 de Marzo de 1995, ás 21h. na praza do Toral

Arquivo AGM-Andaina (Nanina Santos Castroviejo).
Exemplares de *Andaina* e material procedente de
diversas campañas feministas promovidas por AGM
entre 1975 e 1990.

ANDAINA

REVISTA DO MOVIMENTO FEMINISTA GALEGO

Maio 2011 - Número 7 - 196€ - Prezo: 200 Ptas



AS MULLERES GALEGAS

ANDAINA

REVISTA DO MOVIMENTO FEMINISTA GALEGO N.º 17 marzo 1988 Prezo: 200 Ptas



DE MARZO

1977-1989

ANDAINA

REVISTA DO MOVIMENTO FEMINISTA GALEGO n.º 24 © Xullo 1991 Prezo: 200 ptas

Por que non duas nais?!



AS MENINAS BOAS VAN AO CEO

E AS MAS

VAN A TODAS PARTES

ASOCIACION GALEGA DA MULLER

AQUÍ TES UNHA PODEROSA ARMA FEMINISTA. ÚSAA CON XEITO!

Con este lapis na man podo facer nun segundo que a miña man exprese as mellores ideas do mundo

andaina

Este lapis está garantido. En caso de reclamación ou mal funcionamento acúda á súa concenancia.



HOXE XA:

- Igualdade ante a ley do home e da muller.
- Dereito a ser donas do noso corpo.

BONO DE AXUDA



SEXUALIDADE FEMENINA

ASOCIACION GALEGA DA MULLER
MOVIMENTO DEMOCRÁTICO DE MULLERES DE GALICIA

**o amor é cego...
pero compré que ti vexas
claro**

**non renuncies á túa
liberdade como muller
ningún embarazo non desexado**

A.G.M.



El Parlamento de Galicia se opone a que la vigente ley sobre el aborto sea modificada

Un grupo de feministas gallegas desfilou un proxecto en el Parlamento galego para impedir se modifique a lei do aborto, medida que se pretende adoptar despois de un referendo celebrado en setembro pasado. Varios grupos de mulleres de distintos colectivos aglutinaron as súas bandeiras na manifestación do Parlamento, dando a Galicia un sinal claro.

Los diputados del Bloque criticaron la actuación de los señores del orden. - Página 21

La despenalización del aborto: 84 votos en contra y 7 a favor.

Abortistas viguesas se ratifican en su acción ante el Juzgado

**El movimiento gallego
nace el 23/1/86**

Arquivo AGM-Andaina (Nanina Santos Castroviejo).
Fotografías, pasquins, manifestos, adhesivos, cartaces,
dipticos informativos e recortes de prensa, 1975 e 1990.

A Asociación Galega da Muller foi unha organización feminista que se fundou en 1976 que englobaba diferentes colectivos, sobre todo da provincia da Coruña. Ocupáronse de cuestións fundamentais para a liberdade das mulleres: o aborto, a sexualidade, o uso de anticonceptivos, o lesbianismo, o divorcio, a loita contra a violencia e as agresións machistas, ou a defensa dos dereitos laborais das traballadoras. En 1983 xurde *Andaina*, revista do movemento feminista de Galicia, ligada a AGM e dirixida por Nanina Santos ata 1991.



Acción do grupo *Galiata* no peche da manifestación do 8 de marzo, 1985 na Coruña, convocada pola Coordinadora de Organizacións Feminista.

Arquivo AGM-Andaina
Cortesía de Nanina Santos Castroviejo



Fotografía de acción internacional en A Guarda: manta colaborativa elaborada por mulleres, 2005

Abaixo:

Fotografía de acción con pendón feminista en Vigo, 2007

Dereita:

Fotografías da acción en escaparates de tendas de roupa feminina.

Cortesía Arquivo da Marcha Mundial das Mulleres





Arquivo MMM (Marcha Mundial das Mulleres) de Vigo. Material procedente de diversas campañas feministas promovidas por MMM fundamentalmente en Vigo, pero tamén en Santiago de Compostela, entre o ano 2000 e 2015: fotografías, pasquíns, manifestos, marcapáxinas, adhesivos, chapas, panos, cartaces e dípticos informativos.

A Marcha Mundial das Mulleres é unha plataforma feminista activa desde finais dos noventa, que traballa en rede –a nivel internacional– con diferentes colectivos. Realizan accións concretas, manifestacións ou actividades de empoderamento das mulleres, xunto con mostras expositivas de creadoras, intervencións artísticas na rúa



e traballos creados de forma colectiva, como mantas e murais. Desenvolveron campañas antimilitaristas, a favor da igualdade de dereitos entre mulleres e homes, en contra das violencias machistas, a prol do aborto e tamén teñen contribuído á visibilización dos colectivos LGTB.



Revista *Festa da Palabra Silenciada*
(Arquivo María Xosé Queizán)

Exemplares de *Festa da Palabra Silenciada*, revista feminista galega dirixida por María Xosé Queizán e orientada cara a cuestións culturais, fundamentalmente relativas á creación artística e a escrita realizadas por mulleres desde a súa creación en 1992 ata o 2013.

ALABRA



patriarcal

Publicación Galega Feminista
Galicia, 2008

FESTA DA PALABRA

SILENCIADA



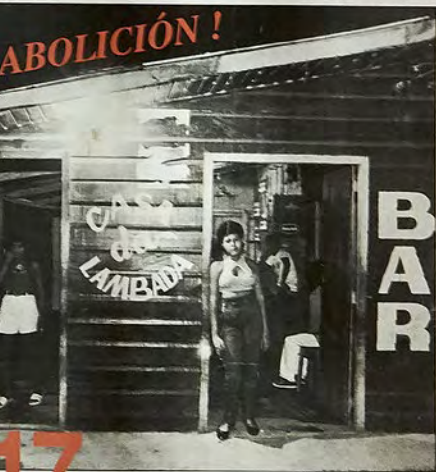
VIOLENCIA

23

Publicación Galega Feminista
Galicia, 2007

FESTA DA PALABRA

ABOLICIÓN!



Publicación Galega Feminista
Galicia, 2002

17

FESTA DA PALABRA

SILENCIADA



11

AS NOVÍSIMAS
PINTORAS GALEGAS

Publicación Galega de mulleres
Galicia, 1995

A andaina de *Andaina*: Revista Galega de Pensamento Feminista (1983-2018)

Nanina Santos Castroviejo

Nacemos nunha sociedade, a galega de 1982-1983, que experimentaba un sistema democrático, logo de tanta represión e silencio en todas as ordes da vida. Unha represión que alcanzaba de xeito fondo a sexualidade, o amor, o desexo, as relacións entre os sexos, o papel das mulleres na sociedade.

Desa lousa esmagadora naceu en tantas de nós o desexo de liberdade e de liberación e unímonos para expresar a rabia e a rebeldía alentando a escribir, a elaborar pensamento, a difundir ideas e a denunciar unha sociedade construída sobre o traballo silencioso e silenciado das mulleres. Para conquistar a metade do ceo, para acadar, ademais do pan, tamén as rosas, ou para ser consideradas, e considerarnos a nós propias, seres valiosos e capaces.

Os primeiros números de *Andaina*, xunto con *A Saia* (pioneira e de curta traxectoria) e *Festa da Palabra Silenciada* (que xurdía tamén no ano 1983), en canto revistas feministas, figuran nun artigo de Carmen Blanco, no catálogo *O lado da sombra: Sedición [con s] gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*, catálogo dunha exposición que tivo lugar na Fundación Luís Seoane, na Coruña en 2005. O responsable daquel proxecto, Anxo Rabuñal Rey, comenta no limiar:

«Quizais sexa ocasión de falar un pouco da contracultura. *Underground* significa a existencia dun tecido social, dun urdido de persoas que, por canles non comerciais ou alternativas de distribución, poñen en circulación produtos culturais non convencionais.

[...]

As revistas autoeditadas foron un medio de expresión de maneiras de pensar e actuar, un medio de autoafirmación persoal e de grupo, e un completo instrumento ideolóxico e organizativo que podemos ler como un arquivo. A revista tivo unha utilización como espazo autónomo de creación, onde se axuntaba o que fose cun criterio editorial de afinidade estética ou estilo de vida. A difusión era tan reducida como a tiraxe, unhas dúcias ou centos de exemplares. Ás veces as colaboracións eran anónimas. Ou asinábanse colectivamente, ou con pseudónimo, ou só con nome de pía. Mesturábanse nun mesmo nivel poemas, relatos, opinións, debuxos ou colaxes, sen estratificar a lectura. No nivel gráfico, o deseño é a base de retrincos colados ou fotocopiados, ás veces sobre papel de cor, e incorporan elementos decorativos extraídos da vida cotiá entre cursi e *punk*, segundo os casos».

(Laura GÓMEZ LORENZO, intervención en Sargadelos de Compostela, o 16 de maio de 2008, co gallo dos 25 anos de *Andaina*).

Ás máis aventuradas nin nos pasaba pola cabeza que chegaríamos ata aquí e que o percorrido fose o que finalmente foi, mesmo con cambios importantes na súa concepción e deseño.

Esta revista acompañounos longamente, remando á contra da corrente: feita por mulleres, en galego e cunha mirada de gorgona ás relacións sociais baseadas na supremacía do masculino e na submisión do feminino. Pasou da infancia á madurez sen contar con apoios institucionais (fóra de episodios efémeros das concellarias da Muller de Vigo e Compostela) nin subvencións, gozando dunha autonomía envexable, sen ataduras.

Unha publicación que pulou pola voz das mulleres e pola súa capacidade para dicir. Ás veces orgullosa, soberbia e pretenciosa, ás veces modesta e humilde, pelexando contra o propio sectarismo e sempre comprometida coa loita de liberación das mulleres.

Demostrou que mulleres, a mancheas, escribían coa maior das competencias desta ou daquela cuestión, deixando nús as persoas teimudas en defender que, se as revistas culturais, academias, institucións científicas sociais e culturais, programas de debate nos medios de comunicación e organismos de representación política estaban sempre cheos de varóns, era porque elas non querían ou non había mulleres para convidar.

Nesa *Andaina* poden encontrarse artigos de autoría feminina de astronomía, matemáticas, literatura, filosofía, antropoloxía, historia, biografías, música, pintura, cine, dereitos humanos, sindicalismo, xeografía humana, economía, socioloxía, etc. Elas están e son, só facía falta querer e poñer o foco sobre o empeño da nosa cultura en silencialas e ocultalas.

Un repaso demorado polas páxinas de *Andaina* (cuestión absolutamente obrigada para calquera persoa que queira achegarse á historia do feminismo galego) evidencia este aserto.

Son moitas as autoras que colaboraron na revista (escritos, debuxos, fotografías, correccións, maquetas...), sempre sen ningunha compensación crematística. Unhas de renome e outras anónimas. Todas importantes, igualmente importantes, sen esquecer as persoas subscritoras e as lectoras.

Do punto de vista do deseño, *Andaina* é un produto coidado, limpo, claro. As súas capas, tamén nas mans de Uqui Permui desde o número 11 da revista na primeira etapa (marzo de 1987), dan fe, ao tempo, de temas de actualidade ou do máis destacado da revista e da evolución artística da deseñadora.

Outras deseñadoras, fotógrafas ou artistas deixaron algunhas pegadas: Elena Cores, Maica Novoa, Ana Gloria Blanco, Aurichu Pereira, Nana Coromoto, Mónica Couso, Montse Amigo.

Conseguir que haxa quen me regale tempo e dedicación para seguir saíndo, buscar en cada número quen me conte cousas interesantes, arriscarme con opinións e temas, moitas veces a contracorrente das posicións maioritarias nos medios, nas institucións ou no propio feminismo, sobrevivir sen apenas publicidade nin subvencións... e ademais estar guapa e coidada, require, máis que calquera outra cousa, o convencemento de que o esforzo merece a pena.

(Ana ARELLANO, panel de exposición, Lugo, 2007)

En todos estes anos, houbo imponentes avances feministas: na conciencia das mulleres e na xeral da sociedade; en leis que bateron na desigualdade e nas discriminacións; na ampliación das oportunidades profesionais e vitais para as mulleres; na maior liberdade, sinaladamente a liberdade sexual e na visibilidade dos desaxustes entre uns e outras, e sabemos que as pequenas e modestas empresas colectivas, como esta *Andaina*, contribuíron un chisquiño a mellorar a sociedade e a mellorarnos a nós.

Tan prodixiosa aventura, que xa suma 35 anos, foi posible porque o alento feminista encheu de enerxía e de razóns aquelas mozas audaces e rebeldes que a botaran a andar e todas as que desde entón animaron, escribiron, leron, difundiron, subscribiron e apoiaron de calquera dos xeitos esta andaina, *Andaina*.

30 anos de *Festa da Palabra Silenciada* desde 1983

María Xosé Queizán

Como todas as iniciativas culturais, a *Festa da Palabra Silenciada* (FdPs), tivo o seu nacemento e a súa evolución. Tamén os conflitos ineludibles na súa longa marcha de 30 anos. Foi a publicación de FIGA (Feministas Independentes Galegas), que, loxicamente, tamén tivo as súas alteracións porque tivo vida. Sen dúbida, nestes casos, sempre hai alguén que mantén a certeza da influencia cultural e social que pode ter, e non só en Galicia, unha Asociación Feminista de índole radical, e unha publicación feminista que non só une literatura e pensamento, o propio e o universal, senón que conta coa persoa que ten o tesón e a perseveranza de facelo, como indicaron no seu traballo Camiño Noia, Mónica Bar e outras. Tocoume a min ese compromiso, e leveino a cabo, contra vento e marea, con sorrisos e bágoas, e coa axuda de colaboradoras importantes e indispensables desde o principio, como Sabela Mouriz, coordinadora nos primeiros números, así como Carmen Blanco, Ana Romani e outras. O orixinal deseño é de Margarita Ledo Andión. Non podo citar moitas, e non é por desleixo, senón pola brevidade necesaria. Pero aí está a revista para testemuñar un enorme traballo de mulleres, sen o cal a publicación non sería posible. Noutros momentos históricos foi relevante a colaboración de Amanda Álvarez ou de Camiño Noia, decisiva a de Mónica Bar, impulsora e traballadora da FdPs e doutras iniciativas culturais de FIGA, como os cursos de literatura, de cine, etc., con Manuela Pena, e moitas máis. Mención especial merece Marga Rodríguez Marcuño, que desde os primeiros números da revista comezou a encargarse da dirección lingüística e da tradución de textos. A súa ambición foi estipular un código lingüístico que nos definise, cunha infraestrutura adecuada e un soporte verbal coherente coa xustiza e igualdade da sociedade preconizada pola FdPs. “Ti a min non me nomeas, eu a ti non che voto”, escribe Marga. O seu traballo foi un éxito, e quen queira escribir nunha lingua non sexista, sen recorrer a enfatiadas repeticións, a as/os, a @, ou fórmulas semellantes, ten un modelo: a lingua da FdPs elaborada por Marga R. Marcuño.

Comezou no aspecto literario por destacar a obra de escritoras do pasado ou veteranas, e darlles unha plataforma onde escribir ás novas ou inéditas. As revistas galegas apenas contaban con algunha escritora. A FdPs foi un viveiro para multitude de creadoras, de poetas, ensaistas, articulistas e artistas. A cohabitación das poetas veteranas coas principiantes foi positiva para

ambas e conseguiu un novo canon poético, unha influencia xeral e a repercusión de novos temas, como a sexualidade na poesía, e etapas gloriosas.

Abrir canles de reflexión, debates, alumear espazos escuros, fisuras ou debilidades, dentro da ideoloxía feminista, con preguntas e máis preguntas, con máis puntos de vista desde dentro ou fóra do feminismo activo. Permitir unha festa das ideas para seguir falando de todo o que nos preocupa e que, ademais, favoreza o status das mulleres nas sociedades contemporáneas son reflexións de Mónica Bar nun artigo, no cal lle dá un lúcido repaso ao pensamento da revista, que leva por título unha frase de Madame de Staël: “As Luces só se curan con máis luces”. «Debemos engadir ao de “silenciada” a categoría de “senlleira”; así transitou ignorada polo panorama cultural galego, que solapou a súa existencia. Non se disimulou esta actitude de negación nin sequera a partir do ano 1998, co monográfico de “Arquitectura e Urbanismo”, en que as páxinas da *Festa* estaban abertas tamén a colaboracións masculinas. Nin por esas a FdPs deixou de ser un reduto minoritario convenientemente á marxe dos foros da elite galaica. Non sei como a cultura galega non se ruboriza ante este silencio indecente, quebrantado por algún crítico independente».

Ledicia Costas sinala o carácter pluralista e universal que tivo a revista coa colaboración de feministas españolas, europeas e americanas. Nada foi alleo á *Festa*; a ciencia, a arquitectura, todas as áreas que competen ás mulleres como cidadás do mundo. Se por algo se caracterizan as presentacións da FdPs é polos actos que sempre se celebran arredor da saída de cada número. Son moitos os escenarios que acolleron a FdPs. A Feira do Libro Feminista de Barcelona ou o Congreso sobre Rosalía de Castro son só algúns exemplos da súa intensa bagaxe. Ademais de por toda Galicia, a FdPs tivo espazos destacados no Estado español (Madrid, Euskadi, Barcelona) e tamén a escala europea, estando presente en lugares como na Universidade Libre de Berlín ou na Universidade de Trier (Alemaña).

Entre os escasos pero bos colaboradores da FdPs, cómpre aludir a Carlos Bernárdez, que, xunto con Paula Mariño, foron os principais comentaristas das artes plásticas na revista. Cada número contaba cun monográfico temático variado, desde o *Erotismo*, a *Ciencia*, a *Violencia* ou *O Rromipén*, sobre o pobo xitano, pero tamén era monográfico canto á persoa que ilustraba cada número, sempre de gran calidade e dando preferencia ás pintoras e ás recentes ou *As Novísimas*. É, daquela, extenso tamén o número de colaboracións no referente á arte plástica.

A Helena González a FdPs evócalle a instalación que fixo Judy Chicago situando un *Dinner Party* nunha mesa triangular, onde eran celebradas 39 mulleres, pioneiras no feminismo, na literatura e na historia. Tiven ocasión de

contemplala en Brooklyn, Nova York. Pois ben, Helena González afirma que a FdPs é un *Dinner Party* á galega. Tendo por obxectivo máis o presente, e o futuro, diría eu.

Remato esta breve ollada sobre a FdPs lamentando que ninguén quixese continuar o labor e utilizar a infraestrutura para iniciar novos camiños. Síntoo.

A gráfica feminista

Uqui Permui Martínez

A gráfica como expresión das ideas

O feminismo contemporáneo ten unha historia cargada de marcas e pintadas nas rúas que teñen como función comunicar, dun xeito rápido e directo, as súas mensaxes políticas. Estes *graffitis* son realizados, a maioría das veces, de maneira espontánea polas propias activistas. Malia seren gráficas bastante precarias, eran –e seguen a selo, en moitos casos– a única forma posible de facer visible e difundir unha mensaxe á marxe do discurso establecido; pódense considerar, daquela, armas de comunicación subversiva e, como tales, ilegais e anónimas.

Algo similar sucede coas pancartas e os carteis que se utilizan nas manifestacións, mesmo co propio corpo cando o empregamos como ferramenta política, aínda que, obviamente, é menos anónimo. En calquera caso, as gráficas que se usan teñen máis en común do que poderíamos pensar en principio.

Activismo gráfico

Desde os setenta, os movementos feministas, un dos colectivos sociais máis activos a nivel mundial, utilizaron todo tipo de ferramentas creativas para expresarse, na maioría dos casos de forma colaborativa e outorgándolle unha grande importancia ao proceso, tanto na creación de consignas como na produción, valéndose de técnicas como a colaxe e a fotomontaxe, que, ademais de seren técnicas doadas de desenvolver en colectividade, son claramente transgresoras; como sinala Raquel Pelta «socavan a pureza formal que desde as vangardas históricas dominou o deseño gráfico –e que atopou a súa máxima expresión na Escola Suíza–. Nese sentido, na gráfica feminista podemos encontrar propostas realmente sucias, moi próximas ás expresións do movemento *punk*»¹.

Así mesmo, Martha Scotford chámalles a estas gráficas *messy history* (historias desordenadas), como unha forma alternativa de comunicar, transgresora e diferente á convencional. Scotford, igual que Pelta, oponas ás historias pulcras, dominadas pola clase media heteronormativa e privilexiada. Tamén Sheila Levrant –deseñadora e investigadora– relaciona esta desorde cos traballos de *patchwork* realizados polas mulleres, considerándoos como

¹ Raquel Pelta, *Feminismo: una contribución crítica al diseño*. Monográfica, 2012.

un material de ensamblaxe de experiencias e fragmentos espazo-temporais, en contraste co racionalismo patriarcal, que desdeña o particular e persegue o universal².

Nesta liña podemos atopar traballos de varios grupos feministas, como as Chicago Women's Graphics Collective (CWGC), grupo fundado en 1970, e en activo ata 1983, que seguen a ser recoñecidas na actualidade como exemplo de feminismo, deseño social e activismo. O CWGC realizaba obradoiros de formación para as mulleres que se querían incorporar ao grupo, e os carteis e *slogans* creábanse, de forma colectiva, en encontros “onde a autocritica era fundamental para acadar resultados eficaces”³. Este colectivo empregaba diferentes técnicas, sendo especialmente interesante o tratamento tipográfico, como nos carteis *Women are not chicks* ou *Women working*⁴, nos cales utilizan suxestivas composicións tipográficas e *lettering*. O obradoiro pechou definitivamente en 1990.

Tamén o grupo londiniense See Rede Women's Workshop creaba os seus carteis de forma colectiva. O grupo foi fundado por tres ex-estudantes de arte en 1974. “Reunímonos a través dun anuncio colocado en *Red Rag*, unha revista feminista radical pedindo mulleres interesadas en formar un grupo para mirar e combater as imaxes negativas das mulleres na publicidade e os medios de comunicación”⁵.

Un caso diferente é o das Riot grrrl, un colectivo feminista que naceu a principios dos noventa nos Estados Unidos, vinculado á música independente e que tiña como finalidade “bombardear o centro neuráxico da falocracia do *rock*”, en palabras de Kim Gordon, baixista de Sonic Youth⁶. Un dos primeiros grupos foron as Bikini Kill, e o primeiro fanzine editouse en 1992. Un dos referentes máis coñecidos sería Kurt Cobain e o seu grupo Nirvana. A súa influencia tamén chegou ata o contexto español, aínda que en menor medida, con Pauline en la Playa, Las Vulpes ou Hello Cuca, entre outros grupos. A nivel tipográfico, é unha clara mostra do eclecticismo que se vivía en case todos os movementos sociais que seguían a consigna do “faino ti mesmo” (*do it yourself*), con propostas moi diferentes, radicais e sucias, propias do movemento *punk*.

Durante a década dos oitenta, e tamén cun uso tipográfico determinante, destaca especialmente o traballo de Barbara Kruger, neste caso xa usando letra tipográfica, normalmente a Futura Bold, coa que interpela directamente o público, que queda atrapado tanto polo grosor como polo tamaño das letras. A Futura, aínda que neste caso condensada, é tamén a tipografía utilizada polo colectivo de artistas Guerrilla Girls.

Aínda que ata agora os exemplos que expuxen son de tipografía robusta –negra, en pau seco–, tamén atopei o uso da letra caligráfica, maiormente

² Ece Canli, “Design History Interrupted. A Queer-Feminist Perspective”, en *The responsible objects*, ed. de Marjanne van Helvert (Valiz, Amsterdam, 2016), 188-197.

³ The Chicago Women's Graphics Collective. Disponível en: <http://archive.is/f3DVn>.

⁴ Os carteis están recollidos en <https://www.facebook.com/graficafeminista/> ou en OMCA Collections <http://collections.museumca.org/?q=list/taxonomy/term/34061&page=>

⁵ See Red Women's Workshop, *Feminist Posters 1974-1990*. Four Corners Books, Londres, 2016.

⁶ Disponível en: https://es.wikipedia.org/wiki/Riot_grrrl.

en Latinoamérica. Pódese dicir que está no lado oposto da anterior tipografía; é unha gráfica en minúsculas, escrita de maneira continuada. Un exemplo desta forma pódese observar no colectivo mexicano Polvo de Gallina Negra, fundado en 1983 por Maris Bustamante e Mónica Mayer; é un dos primeiros grupos de arte feminista en México, aínda en activo. Tamén as bolivianas Mujeres Creando utilizan para as súas pintadas de rúa a escritura caligráfica, que resulta próxima e amable, en contraste co contido, que adoita ser agresivo. O seu uso pode ser tamén como expresión de rexeitamento á tipografía centroeuropea. Este colectivo, que segue activo desde finais dos oitenta, publica libros e revistas como *Mujer Pública*, cunha liña gráfica moi similar, o que consegue crear unha identidade propia e recoñecida.

Outra experiencia interesante atopeina no Cairo (Exipto), onde as mulleres tiveron un papel importante nas manifestacións da contracultura, a partir da Primavera Árabe de 2011, xa que tamén a represión tivo unha maior incidencia sobre elas. Unha imaxe que se converteu en icona feminista e revolucionaria foi a dun grupo de axentes atacando unha manifestante con veo e medio espida. A partir desa imaxe, varias activistas e grafitas, como Bahia Shehab, Mira Shihadeb ou Geel el Shaikh, comezaron a pintar os muros do Cairo cun modelo en que se plasmaba un suxeitador azul e a mensaxe “longa vida a unha revolución pacífica”. Como declaran estas activistas, “a arte urbana é unha forma de zarandear a zona de confort e o ambiente relixioso”⁷. Creouse o grupo de grafitas/as Sit al-hita para darlles visibilidade e presenza ás mulleres no espazo público.

En todas estas manifestacións o que se pon en evidencia é, por un lado, a relación da gráfica rueira espontánea, sucia e rotunda cos movementos sociais en xeral e, máis concretamente, pola súa maior actividade na rúa, co movemento feminista. E, por outro lado, a homoxeneidade gráfica dentro dos colectivos como forma identitaria de recoñecelos e recoñecerse. Xa sexa co uso de maiúsculas en pau seco ou coa utilización da caligrafía continua, trátase de alcanzar o público da forma máis rápida posible e romper a dicotomía que lle outorga á masculinidade unha relación directa co espazo público, fronte ao espazo doméstico relacionado co feminino.

Esta identificación foi a que levou a Carmen Nogueira a realizar as letras bold en maiúsculas para o proxecto *Contenedor de feminismos* (Carme Nogueira, Uqui Permui e Anxela Caramés) e, de igual xeito, tamén o considerei apropiado para crear a gráfica nesta exposición que conflúe nun diálogo constante entre a arte e o activismo. Por último, quero destacar tamén a inclusión do símbolo do lambda (λ) coa finalidade de reforzar a letra e ampliar o seu significado. O lambda é, desde os anos setenta, un símbolo internacional dos movementos LGTBQI.

⁷ Noemí López Trujillo, *Graffiti, un arma contra el acoso sexual en Egipto*. *El Español*, 29 de xaneiro de 2016.

FEM
INIS
MOS

2

QUEER



Informational text block on the wall, possibly a list or schedule.

Informational text block on the wall, possibly a list or schedule.





OPINIONES DE R. V. G. L. (COORDINADORA DE COLECTIVOS GAI DE GALICIA)

Aunque desde dos fechas anteriores se relaciona en el Boletín de Guerra con un teniente contra sus superiores... que combata el servicio militar en favor de la libertad... de realizar "actividades homosexuales", manifestamos a nosotros "firmas protesta" para que consideremos una "fuerza" y sigamos haciendo... todas las acciones... no podemos ser militares en el momento, sin abandonar el título de honor de ninguna institución.

Atención: estas, vamos a continuar una carta por correo de votación de realizar un supuesto una legislación en trámite en un momento.

Indicamos por todo esto:

- A suspensión de sentencia dictada contra dos personas, y una orden de proceso de castigo preventivo.
- Anulación por causas de fuerza para cumplir condena por parte de "castigos".
- Anulación de legislación civil en personal militar por hechos de naturaleza no relacionados con el delito.
- A reconsideración, en caso, de homosexualidad como una manifestación "de conducta antisocial".

Por todo esto pedimos "Excmos. señores" que, en cumplimiento de las firmas y en el nombre de los colectivos y sus representantes, se acuerde el día 20 de mayo, en el siguiente texto:

- Suspensión de sentencia contra dos personas acusadas de prácticas homosexuales.
- Anulación para un momento.
- Una reconsideración de homosexualidad como delito.

Se firmen resoluciones tanto de suspensión de multa de 100.000, en el apartado de ordenación de fines, como de suspensión de multa de 100.000 en el caso de los artículos de castigo y de castigo de orden de defensas o castigo.

Se telegrafen expresiones de apoyo a la causa número 11/80 en favor de los colectivos.

30-X-80
buenos días
Alcaldada marisquera

El Ayuntamiento de Marisquera, en cumplimiento de sus deberes, informa a los vecinos de que...

La Asociación de Mujeres se organiza en el "Club"...

Querido amigo de siempre,

Antes que nada te felicito por el trabajo que estás haciendo en tu ciudad... y te deseo que sigas así...

Por lo que te voy a dar algunas ideas que espero que te sirvan de ayuda en tu trabajo...

1.- Consideramos a todo homosexual una persona más de Dios en la tierra, y como tal, merece el mismo respeto que cualquier otra persona...

2.- Consideramos que el servicio militar es una actividad que debe ser libremente elegida por cada persona, y no una obligación...

3.- Consideramos que el castigo preventivo es una medida que debe ser anulada...

4.- Consideramos que la suspensión de la multa de 100.000 es una medida que debe ser acordada...

Nº 130
A NUESTROS SEÑORES

Reunión de COFHEE OS GAI EN GALICIA

El pasado día 20 de mayo se celebró en Vigo la reunión de los colectivos gais de Galicia...

El COFHEE OS GAI es un colectivo que surge de la necesidad de unir a todos los colectivos gais de Galicia...

¡VIVAMOS UN MUNDO SIN GAYBOS!

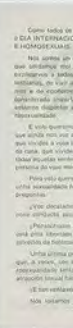
MARICONES NO GAYBOS

La Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado español se reúne este fin de semana en Santiago

El pasado fin de semana se celebró en Santiago de Compostela la reunión de la Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado español...

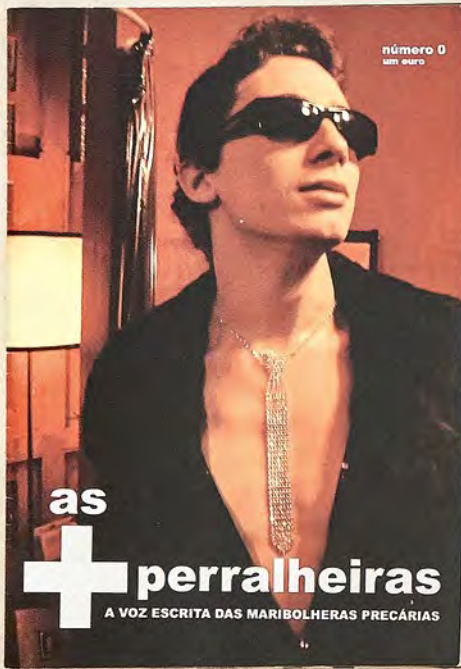
Arquivo documental dos primeiros colectivos gais de Galicia, cortesía de Xosé Díaz
Fotografías, pasquins, manifestos, adhesivos, cartaces, dípticos informativos e recortes de prensa das accións dos primeiros colectivos gais que xurdiron en Galicia a principios dos anos 80, fundamentalmente na Coruña e

Vigo. Documentación relativa ás primeiras celebracións do Orgullo Gai (organizado en Vigo en 1981), accións antihomofóbicas, acampadas gais, xornadas de debate e ciclos de cine acerca da homosexualidade, así como exemplares dos primeiros Boletíns do Colectivo Gai de Galicia, creado en 1980.



Fotografías, pasquíns, e adhesivos de activistas lesbianas, anos oitenta

Arquivo AGM-Andaina
Cortesía de Nanina Santos Castroviejo



Arquivo Maribolheras Precárias,
cortesía de Pablo Andrade

Exemplares de *As + perralheiras*, revista fanzine editada polo colectivo *queer* Maribolheras Precárias entre 2005 e 2006, xunto con material procedente de xornadas de debate, accións e manifestacións a favor doutros corpos e identidades sexuais disidentes do binarismo de xénero e da heteronormatividade: vídeos, fotografías, manifestos, adhesivos, chapas e cartaces nos que a linguaxe artística se converte en ferramenta política para

colectivos *queer* como Maribolheras Precárias (A Coruña), Nomezisofreghao (A Coruña), Lerchas (Ourense), Mulheres Transgredindo (Santiago de Compostela) e Queer Avengers (A Coruña). Entre 2004 e 2010 desenvolveron campañas pola despatoloxización da transexualidade ou a prol do aborto, “mani-festa-accións” polo día do Orgullo Gai en “Queerunha”, xornadas de software libre para mulleres hackers, accións en defensa dos dereitos das traballadoras domésticas ou críticas ás medidas patriarcais dos partidos políticos.



Queeromper Oriente médio, destruir muros e tezer pontes

O passado 21 de junho um atestado Centro Social Atrou foi testemunho da apresentação do evento internacional "queeruption", um encontro queer radical, nômade, alternativo e autogestionado que baixo a filosofia "Do It Yourself" reúne cada ano a maricas antiglobalização, bolheras anticapitalistas, activistas queer ou tran-okupas. Desde umha perspectiva horizontal, anti-comercial e non hierárquica Queeruption articula-se como um espaço de criação, desfrute, debate e protesta pola liberdade sexual, antipatriarcal e anti-heterossexista, que combina obradoiros, festas, sexo, audiovisuais, manifestações, teatro, açom directo, música e todo o que as participantes queirâm e preparem. Todo isto desde um questionamento radical dos géneros, da homofobia ou do racismo. Cada Queeruption é único e diferente, dependendo da gente que o organiza e do sítio onde tem lugar. Este ano a 9ª edição de Queeruption tem lugar em Telavive com um perfil marcadamente antiliberarista e de solidariedade activa com as populações da Palestina e do Líbano. A assembleia que convoca o Queeruption9, junto a grupos queer como Black Laundry (Tropos Sujos), leva muitos anos trabalhando contra a ocupação da Palestina desde umha óptica e umha prática queer, conseguindo alianças insólitas e mai importantes nos territórios ocupados, lançando com imaginação um grande número de mensagens que som mu difíceis de dizer na sociedade israelita e, ante todo, ponhendo o corpo de por médio, mu liberalmente, neste conflito tam bestial.



A apresentação correu a cargo de Topi, activista chegado de Telavive. Companheir@ do Hacktrevu fazom possível estabelecer umha conexão em direcção com as compas de Telavive, combinada com um streaming (emissão da palestra a todo o planeta via internet, todo um reto tecnológico). O ambiente criado foi do mais cálido e acolhedor. Impressionante foi charlar e sentir tam perto a compas que estavom a miles de quilómetros: novas formas de comunicação, de imaginação e de activismo porqueromper o planeta. A palestra expou umha festa-guilequei na que se recadaram fundos para o encontro, no que estâm a participar este 1º quinzena de agosto centos de pessoas. As festas e actividades lúdicas estâm a combinar-se com obradoiros, açomns contra a agressom israelita ao Líbano e espaços de reflexom colectiva em solidariedade com o povo palestino e contra a ocupação, assim como outros temas (construção do muro do apartheid na Palestina, situação das Hebólicas, trans, queers e gais palestinianos, trabalhador@s migrantes em Israel, discriminação das comunidades sefardi e beduina, globalização e desigualdade económica em Oriente Médio, etc). Entre os actos mai importantes destaca umha manifestação queer contra o muro nos territórios ocupados, em colaboração com os habitantes da localidade palestina de Bilin.

AGRADECIMENTOS

Neste primeiro ano de As+Perralheiras, hai que agradecer-lhe a toda a gente que fizo possível que a revista seguisse adiante. A toda a gente do A treuv por aturar-nos e ajudarnos em todo. As que fizeram possível o streaming, a todas as que nos ajudastes e formastes parte da maní queer, os que escrevestes alguma coisa ainda que non fora publicada. A toda as entrevistadas, OBRIGADAS por alurar-nos. A Penuqueria Isabel por deixar-nos fazer as fotos all. E a todas as que estades perto de nós apoiandonos em todo OBRIGADAS. **JÁ GANHAMOS OUTRA CEIA, POR TI PICHÍN.**

As opiniões aqui vertidas non som responsabilidades de ninguém. As+Perralheiras detem fotocópiar, extrair e difundir os seus conteúdos, plásticos, língüísticos, etc.

Tirada: 1 000 exemplares
Preço: o que é considerável... Estaria bem Direção: MHP
Maquetação: AutomatiqueDesigners
Fotografia: AutomatiqueDesigners
Desenho Gráfico: AutomatiqueDesigners
Periodicidade: Trimestral

Printed in Broke High Mountain



Desde abaixo, desde as margens
umha multitude desobediante de vidas
com língüa própria
excedem os cânones estabelecidos

outsiders da normalidade,
migrantes sempre em trânsito
além fronteiras de fogo colectivas
subjectividades desobedientes
na procura da felicidade
que se emperram em viver de outra maneira,
como lhes peto: livres,
destruindo muros,
circundando mares,
transgredindo fronteiras

Despo' remissões e sem rota estabelecida
fazom rudes os sorrisos,
de amor,
de rebeldia,
non há limites a hora de reinventar a vida
Non cessam limites

A voz escrita das Maribolheras Precárias: *As + perralheiras*

Pablo Andrade e Ramón Santos



Maribolheras Precárias

A revista xorde como unha ferramenta de difusión e visibilización das políticas *queer* do grupo Maribolheras Precárias (MBP) da Coruña. A edición consta de 5 números publicados desde o ano 2004 ata o 2006. En cada unha das portadas sae unha das integrantes do grupo, como un acto político de identidade performativa, de visibilización, de empoderamento e tamén porque somos un pouco divinas e *perralheiras*.

A forma de traballar de MBP non era como a dos vellos colectivos con dinámicas do asociacionismo, baseadas en socixs, estruturas xerárquicas e asembleas semanais; máis ben funcionaba como un grupo informal, máis parecido a un “equipo vital”, con dinámicas de participación horizontais e sen regras predefinidas. O núcleo duro do grupo estaba formado por 5 persoas, pero nun momento determinado podiamos chegar a ser 300, froito do traballo en rede e de levar a cabo accións coas que se identificaba moita xente.

Eramos un grupo pequeno e diverso que procediamos do antimilitarismo, do ecoloxismo, do movemento gai, do independentismo ou do asociacionismo estudantil. Parte de nós, nos noventa, comezabamos a formar grupos de estudos *queer* na Facultade de Socioloxía da Coruña, nunha época en que autoras como Judith Butler, Eve Kosofsky ou Monique Wittig estaban a producir gran parte dos seus ensaios fundamentais. E tivemos o privilexio de ter profesoras coas que afondamos nos debates que se estaban a dar dentro do movemento feminista. Descubrimos a Gayle Rubin, a Jeffrey Weeks e toda a escola de libertarixs e radicais sexuais previa á teoría *queer*.

En definitiva, un grupo de amigas con ganas de facer activismo, á marxe da axenda política LGTB que estaba centrada na consecución do matrimonio entre persoas do mesmo sexo (2004). Ademais, negabámonos a falar de liberación sexual en abstracto, sen ligalo a cuestións tan fundamentais para nós como o feminismo, a precariedade, as identidades trans, a loita polos dereitos das persoas migrantes e as culturas minorizadas, abordando cuestións locais do momento, como a denuncia do proceso de xentrificación que estaba a sufrir o noso barrio ou a homofobia combativa do alcalde, que pouco despois sería nomeado embaixador no Vaticano.

Outras publicacións activistas editadas polos primeiros grupos *queer* do Estado español foron os nosos principais referentes, como a publicación *De un Plumazo*, da Radical Gai, e *Non Grata*, das lesbianas de LSD. Así

mesmo, sentímonos inspiradas polo traballo e a forma de comunicar de grupos como ACT UPI, asumindo o deseño gráfico como unha ferramenta política potente e orixinal, non só na nosa publicación, senón tamén no devir do noso activismo.

Como activistas/editorxs, interesábanos chegar a todo tipo de público, non só o procedente dos movementos sociais; queríamos chegar a espazos e públicos non politizados, compartindo a filosofía reivindicativa e festiva do propio grupo, trasladándoo aos contidos da revista. Sempre traballamos o aquí e agora ligándoo a unha perspectiva global.

Así, podemos atopar dentro dos contidos da revista entrevistas a grupos como *Queer Without Borders* de Gran Bretaña, artigos de colectivos como *Precarias a la Deriva*, ou a publicación de manifestos como os de *Inmigrantes en tránsito*, *Gay Beirut* ou o a rede *Arrenego* pola apostasía. Entre os contidos máis lúdicos destacan *Crónicas Rosas* de Uma Tal Ivanna, un resumo en ton de humor das actividades e reivindicacións de MBP, ou a sección *Amor e Truquiños* de Pía de Tolomei, enquisas sobre personaxes televisivos do momento ou entrevistas a amigas próximas; é dicir, na mesma revista pódese atopar un texto da escritora e activista feminista Gloria Anzaldúa e unha recensión da cantante Massiel na seguinte páxina.

Era prioritario para nós contar entre as colaboracións da publicación coas redes afectivo/políticas que eran parte das MBP. Deste xeito, moitas destas colaboracións e cameos na revista proviñan de amigas do ámbito cultural como Lucía Aldao, Yolanda Castaño, Sofía de Labañou, Fran Brives, ou amigas descoñecidas como Fer Alfa, Martina Lago, La Paspallás, ou Tabata La Nuit. E tamén estabamos en plena sintonía política e afectiva con grupos feministas de acción directa, en concreto con *Mulheres Transgredindo* de Santiago de Compostela e *As Lerchas* de Ourense; con elas compartimos accións, festas, performances, maribingos, mani*fasta*accións... Toda esta axenda política, que rara vez era recollida polos medios de comunicación xeneralistas, para nós era importante visibilizala a través de *As + perralheiras*. Non eramos un medio de difusión masivo, nin pretendíamos selo cunhas edicións de 1.000 exemplares, pero si tiñamos apoios para difundila, grazas principalmente ás redes con outros grupos *queer* e feministas de Galicia e do resto do Estado que facilitaban a súa difusión, podendo atopar a revista, por exemplo, en espazos como o *Patio Maravillas* en Madrid ou *La Bata de Boatiné* en Barcelona.

Por último, gustaríanos salientar o carácter autónomo, non partidista, nin subvencionable da revista, un “faino ti mesma” cargado de ilusión e de traballo, e que se converteu nunha pequena memoria colectiva do xurdimento do activismo *queer* en Galicia.

Tabo Ayala

Pancarta para Mani*Festa* Aççom 28J organizada
por Maribolheras Precárias: Dá-lhe prazer ao corpo.

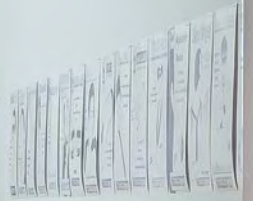
A sua moral dá-nos igual, Queerunha, 2010

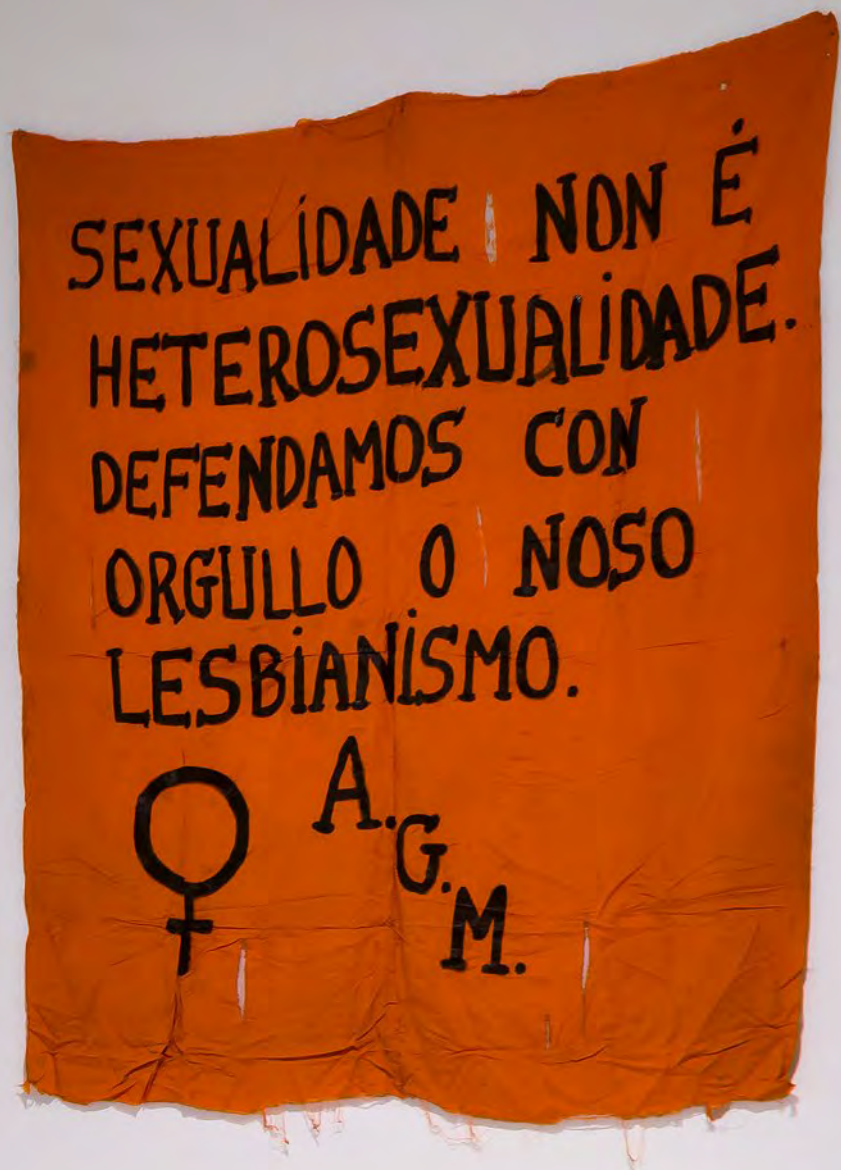
Óleo e esmalte de parede sobre tea

Cortesía do artista









Pendón feminista, 1983

Arquivo AGM-Andaina
Cortesía de Nanina Santos Castroviejo

Mónica Cabo

Dourados dedos, 2006

Fotografía
Colección privada

Á dereita:

Entre os teus labios os meus, 2007

Fotografía
Colección privada







LSD

Es-cultura lesbiana, 1994-1995

Fotografía

Cortesía Arquivo Fefa Vila



MONICA
Todos los servicios



27 años
experiencia
activa
juguetes

sin compromiso

665255727

Ridly tu play **GOODEY**

7/24 hrs
SIEMPRE DISPUESTO
TODOS LOS SERVICIOS
SE DESPLAZA



665255727

**FEMME
BRUNETTE**



todos los servicios
7/24 hrs
salidas
ardiente, activa
juguetes

665255727

JANY

seguimiento
en tu ciudad



todos los fantasmas
salidas
siempre complaciente
marbo total

665255727

Ridly tu play **BOND AGE**

todos tus fantasmas
7/24 hrs
servicios de corrección
local



NUEVO

665255727

Ridly tu play **PLUGFF**



24 horas
autónomo
siempre a tu
disposición
portátil

NUEVO

665255727

Sexy Angel



TRANS
pre - op

Luxury apart

665255727

MARTA
Chica de compañía



salidas
cenas
amistad

contactos esporádicos

665255727



BUTCH GIRL
SE OFRECEN TODOS LOS SERVICIOS

especial
fiestas particulares
y despedidas



665255727

NEW Aquatic Beauty

24 horas
se desplaza
confort garantizado
discreción



665255727

LAURA

724 hrs
masajes eróticos
recibo de bragueta
fantástica



665255727

SONIA educativa
erótica

27 años
experiencia
activo
juguetes
uniformes
SM



665255727

Ridy tu pley **202**
FUTUROBOND



7 | 24 HRS
MÁXIMA COMODIDAD
SE DESPLAZA
DISCRECIÓN

665255727

JD MISTRESS

servicios vip
24 horas
visitas/hoteles
juguetes
uniformes



PROFESIONAL LADY

665255727

Ridy tu pley **HEBILLAS**
Para mujeres con gusto



100% CUERO
ADAPTABLE
NO SE DESPLAZA
COMODIDAD GARANTIZADA

665255727

MISSTERS
Todas las horas / todos los días
cumplimos tus deseos...

Confort
intercambios
trios



665255727

Ridy tu pley **LOVE YOURSELF**



COMODO
SIN COMPROMISO
FACILIDADES
SALIDAS

665255727

FEMME

masajes eróticos

24hrs | 7 días
solo salidas
hoteles
discreción



665255727

Mónica Cabo

Ridy tu pley,
2006

Carteis
Cortesía da artista



Sara Sapetti

A traumática [da serie As Verónicas], 2009

Fotografia

Cortesia da artista

Sabela Dopazo Vieites

Entomofilia, 2005

Fotografía e caixa

Colección Parlamento de Galicia





Vicente Blanco

Un lugar, (escuela) e (casa), 2016

Colaxe, papel e pintura
Cortesía do artista

Estruturas para pertencer #1, 2016

Bloques de formigón e papel
Cortesía do artista

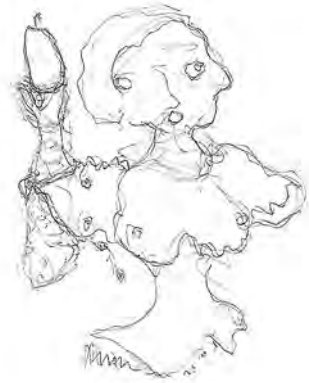




Katrina Biurrun

As amigas de Meri, 2010

Esculturas ensambladas e
debuxos. Instalación
Cortesía da artista





Katrina Biurrun

Realismo operativo II: Merenda na herba, 2011

Óleo sobre lenzo
Cortesía da artista

De como Lúa Gándara instrúe a Antón
Caamaño sobre as cousas elementais da vida;
Joseba Muruzabal segue a tradición con raio láser;
David Quinteiro e Katrina Biurrun vanse indo con
Lebre(s); mentres Jürgen Konzet,
ao fondo, caza coellos a rentes da tenda.
No ceo: un anxo.





O.R.G.I.A

Secuencia 1#. [da serie Verde], 2004

Secuencia 4#. [da serie Verde], 2004

Fotografía

Cortesía das artistas



O.R.G.I.A

Estamos hartas de super-héroes
(Cabaré Puré), 2008

Fanzine
Cortesía das artistas

Á dereita:
Paquito al servicio de España, 2005

Impresión sobre papel
Cortesía das artistas

Paquito al Servicio de España

Las líneas - - - indican los sitios por donde hay que hacer los dobleces, rayándolos con una punta aguda y quedando las líneas en la parte exterior del doblez.



"La subjetividad visual no es inocente"

Entrevista a

"La folclórica"

POR ORGIA

La veterana bailaora "La folclórica" regresa al frente del programa más esperado de la temporada: <<Gran Hermana>>. Este nuevo proyecto supone un reto aún mayor que los anteriores, y tanto ella como el resto del equipo están dispuestos a superarlo.



<<Gran Hermana tiene un gran valor por su gran capacidad de poner en discusión su propia condición de proyecto intermedia>>



A pocos días del comienzo del programa, entrevistamos a la presentadora del proyecto, quien afirmó estar encantada con la experiencia. Superficialmente, ¿qué dirías del proyecto <<Gran Hermana>>?

- Que establece relaciones irónico-cómicas que duplican las imágenes y las palabras de la cultura masificada.

¿Qué opinión te merecen los mass media?

- No sé, que no distribuyen información inocentemente... creo que su misión es producir instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social. Además, sobre-informan como

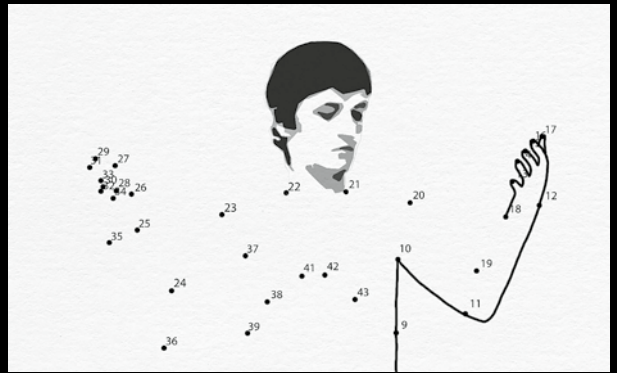
O.R.G.I.A

Gran Hermana, 2001

Revista

Cortesía das artistas





Peque Varela. 1977



EDU [Eduardo Fernández]. *Chica de La Coru*



Mónica Cabo. *Rompendo os ovos polas claras*



POST-OP. *Implantas*

SESIÓN DE VÍDEOS IDENTIDADES QUEER

POST-OP [Majo Pulido e Elena Urko]

Implantes, 2003

4' 58"

Mónica Cabo

Rompendo os ovos polas claras, 2006

6' 25"



Peque Varela

1977, 2007

8' 24"

El ama de casa pervertida

[Cristian Gradín & Pablo Huertas]

Acorazonada, 2008

2' 20"

Vicente Blanco

Outra vez algo novo, 2007

10' 10"

El ama de casa pervertida. *Acorazonada*

EDU [Eduardo Fernández]

Chica de La Coru, 2016

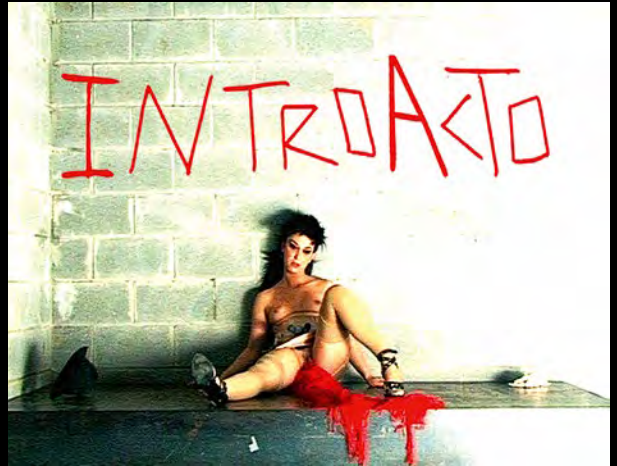
4' 31"



Vicente Blanco. *Outra vez algo novo*



Maria Marticorena. *Asuntos laterais*



Post Op. *Introakto*

SESIÓN DE VÍDEOS SEXUALIDADE NAS MARXES

María Marticorena
Asuntos laterais, 2005
12'

Moona Muniz Elazhari
Tatawassaeu al mona, 2006
3' 27"

Moona Muniz Elazhari
Haraam, Product of Reunion Island, 2006
3' 53"

Moona Muniz Elazhari
Andróxenia, 2006
3' 27"

POST-OP [Majo Pulido e Elena Urko]
Introakto, 2003
4' 58"



Moona Muniz Elazhari. *Tatawassaeu al mona / Androxénia*



Moona Muniz Elazhari. *Haraam, Product of Reunion Island*

3

**MAS
CULI
NIDA
DE**





Félix Fernández

Materialización para a eternidade, 2013

Vídeo, 6' 14"

Cortesía do artista

Salvador Cidrás

Consumindo xuventude, 2008-2017

Tinta pigmentada sobre papel, madeira e plexiglás

Sen título, 2017

Instalación: tinta pigmentada sobre papel,
grafito, cerámica e madeira

Cortesía do artista







Álex Mene

Dobre ou nada, 2006

Fotografia

Cortesia do artista



Félix Fernández

Sensible á beleza, 2003

Fotografía

Cortesía do artista







Álex Mene

Conversa, 2003

Fotografía

Colección Lecich-Posse





Roberto González Fernández

Trio e lagarto [da serie Azuis interiores], 1976

Lapis sobre papel tinguido

Colección CGAC

Castro XV - 1808 Glory Holes
[da serie Elephant Walk I], 1979

Lapis sobre papel

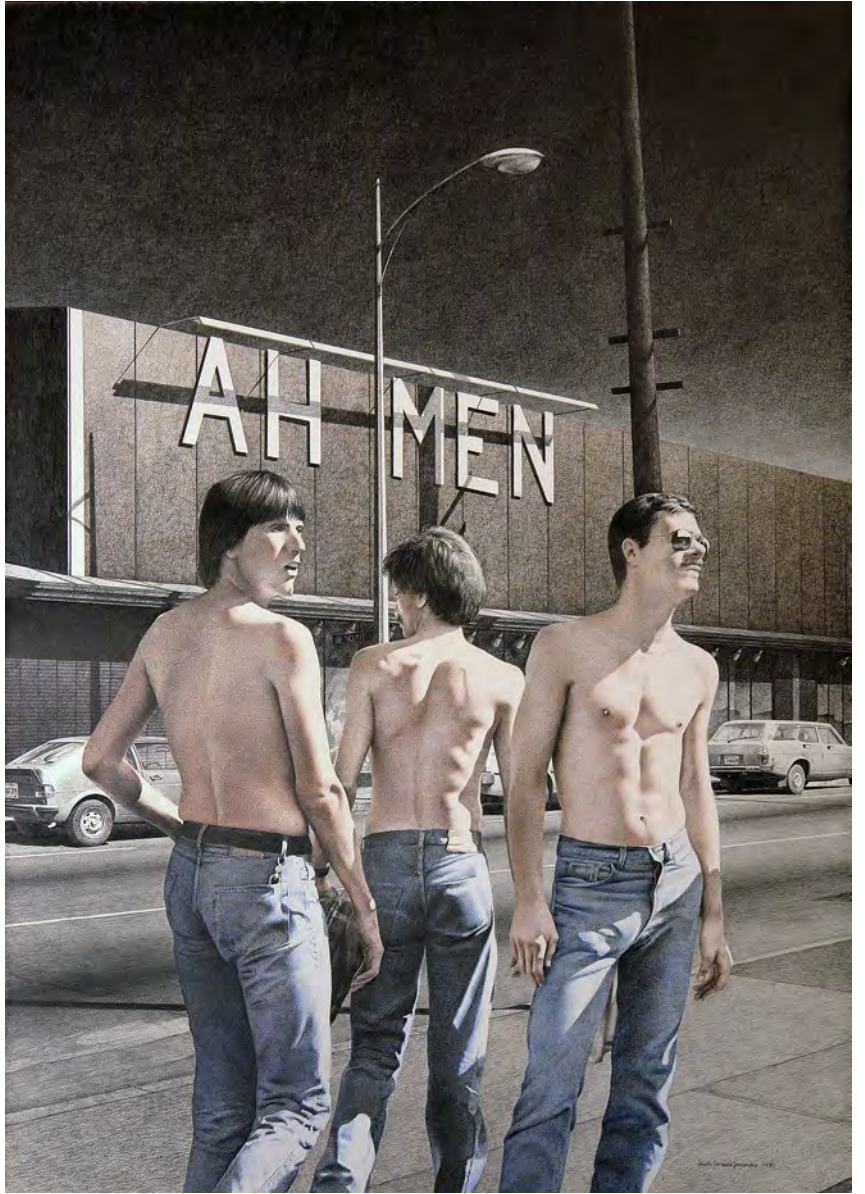
Colección CGAC

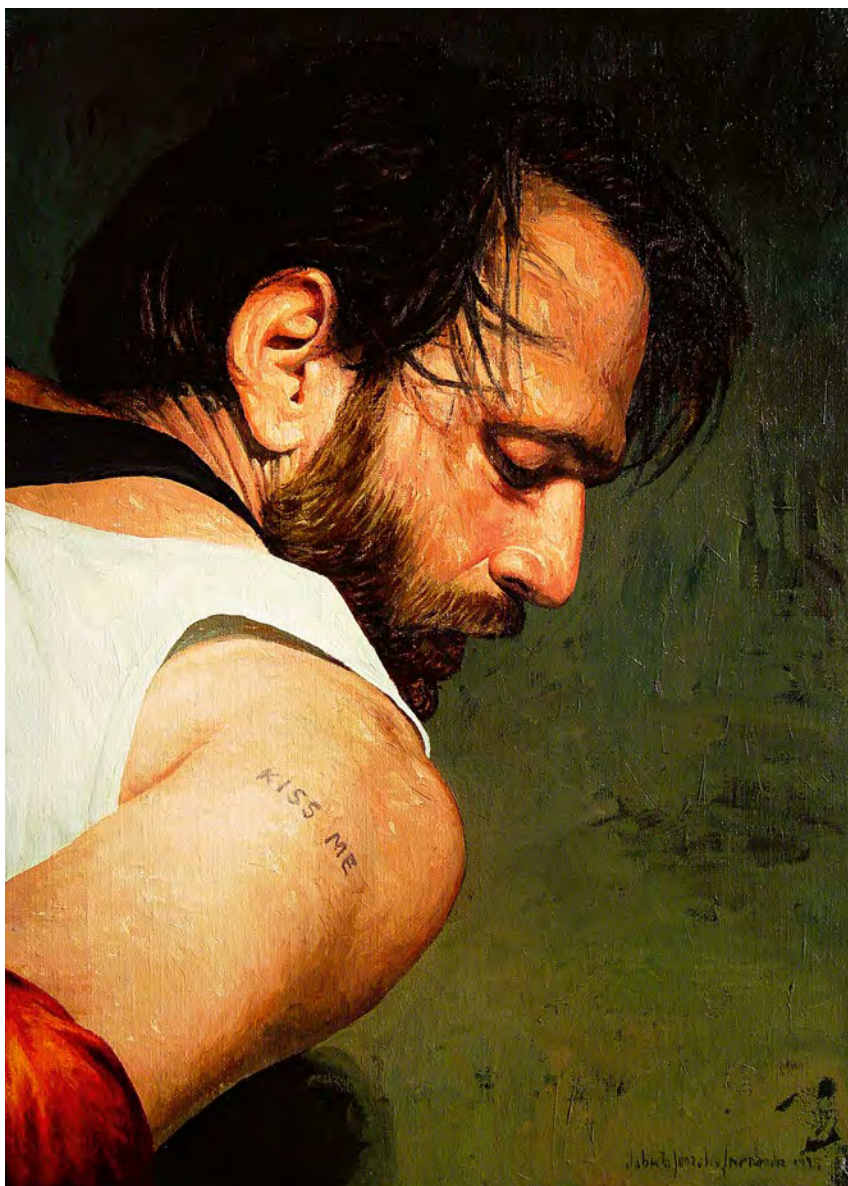
Parade IV - Ah Men
[da serie Parade], 1980

Lapis e tinta sobre cartón

Colección CGAC





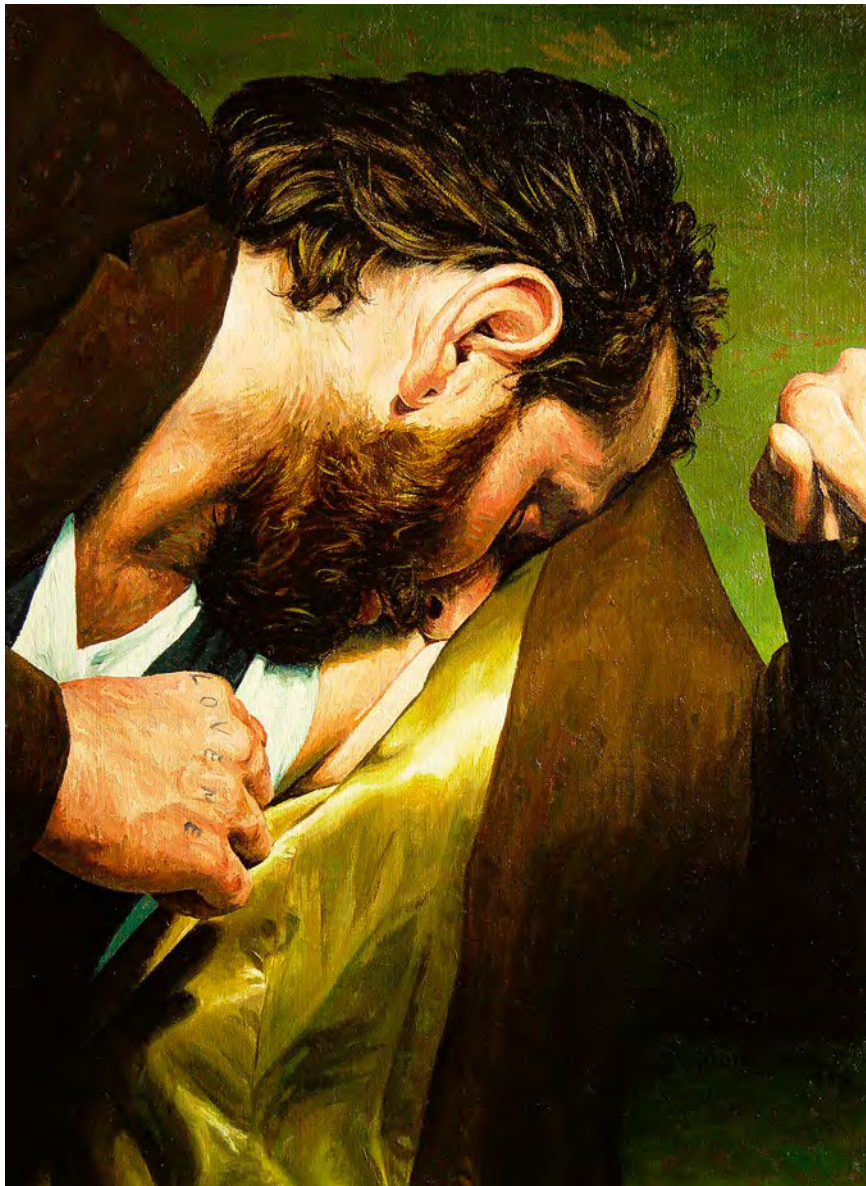


Roberto González Fernández

Kiss Me [da serie Orestes-Orestes], 1995

Óleo sobre lenzo

Colección CGAC



Love Me [da serie Orestes-Orestes], 1995

Óleo sobre lenzo
Colección CGAC



El ama de casa pervertida

[Cristian Gradín & Pablo Huertas]

A túa nai non era lacaniana, 2009

Mural (impresión dixital)

Cortesía dos artistas



Basilisa Fiestras

A gravata é o outro, 2008

Fotografia

Cortesía da artista



Andrea Costas

Incorporados, 2001

Fotografia

Cortesía da artista

David Catá

A miña vida a flor de pel, 2013

Fotografía

Video, 4' 10"

Cortesía do artista

A miña moza Laura. A flor de pel, 2016

Fotografía

Cortesía do artista





David Catá

Cinzas 09, 2015

Fotografia

Cortesia do artista

Cinzas 10, 2015

Fotografia

Cortesia do artista



SESIÓN VÍDEOS REVISIÓN DA MASCULINIDADE

O.R.G.I.A

J.oda a Man Ray v.1, 2004

2' 34"

O.R.G.I.A

P.N.B. [Produto Nacional Bruto], 2005

13' 50"

Vicente Blanco

O máis xoven e radiante piloto, 2011

2' 52"

Cristian Gradín

Clever Boy, 2007

2' 55"

Cristian Gradín

Un home, demasiados homes, 2015

1' 15"



Cristian Gradín. *Clever Boy*



O.R.G.I.A. *P.N.B. [Produto Nacional Bruto]*



O.R.G.I.A. *J.oda a Man Ray v.1*



Cristian Gradin. *Un home, demasiados homes*



Vicente Blanco. *O máis xoven e radiante piloto*

SESIÓN VÍDEOS REVISIÓN DA MASCULINIDADE

Xoán Anleo

Redes de sospeita (Preámbulo), 2004

3'

Xoán Anleo

Pas de deux, 2006

3' 40"

Félix Fernández

Hooley, 2011

8' 36"

Julio Álvarez Bautista

*Educación e democracia. Mediación entre a vítima,
o acosador e o observador*, 2016

12' 55"



Xoán Anleo. *Pas de deux*



Xoán Anleo. *Redes de sospeita*



Félix Fernández. *Hooley*



Julio Álvarez Bautista. *Educación e democracia.*
Mediación entre a vítima, o acosador e o observador

**PERFOR
MANCES**



Colectivo LAG
[Lara Buyo & Ana Corujo]

Non nos chames princesas, chámanos mulleres
30'

3 de novembro, 2017. Praza de Abastos,
Santiago de Compostela

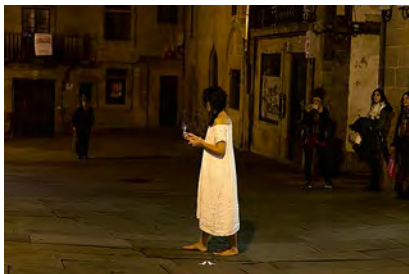


Ana Gesto

Sombra e sordina
30'

Colaboradores: Manu Mahía e Juan Otero Chaves

11 de novembro, 2017. Campus norte da USC - Auditorio de Galicia,
Santiago de Compostela

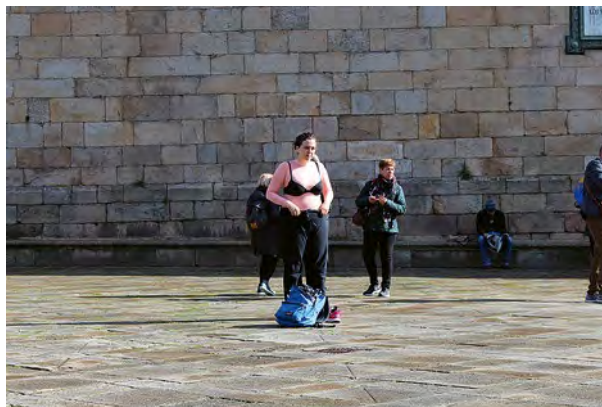


Neves Seara

Ardo se ela arde

20'

10 de novembro, 2017. Capela das Ánimas, Santiago de Compostela



Rita Rodríguez

Performance clásica á maneira tradicional
45'

4 de novembro, 2017. Praza da Quintana - Auditorio de Galicia,
Santiago de Compostela

EN



TEXTS

Beyond Genders. Feminist Artistic Practices in Galicia

Anxela Caramés

It would be a thousand pities if women wrote like men, or lived like men, or looked like men, for if two sexes are quite inadequate, considering the vastness and variety of the world, how should we manage with only one?

Virginia Woolf

Under the title *Beyond Genders*, this exhibition proposes a review of feminist artistic practices in Galicia from the 1990s to the present day. Seeking to develop for the first time a possible genealogy of this type, although not an exclusive one, it has been carried out through a selection of works from 50 artists that are connected to Galicia whether by birth, education, or residence. This exhibition shows alternative representations of the patriarchal view, giving voice to identity narratives that go beyond the limits of the binary classification of genders which only distinguishes between male and female. Furthermore, in an attempt to vanquish the cliché that feminist art can only be produced by women, male artists who work with a gender and/or a queer perspective have been included in the exhibition. By doing so this exhibition project delves into the multiple aspects of feminist art, taking into account problems that involve women, but also reflecting on the diversity of sexual identities and showing bodies which are different from the normative ones.

The proposal unifies artwork by different artists, in some cases lesser known artists or newly produced works grouped by thematic and conceptual issues as well as chronological criteria. The show focuses on mapping out a discourse which outlines the different aesthetic currents and contributions to contemporary art in the multiple strategies of the feminist movement¹: from essentialist approaches to the female body to the diversity of bodies and genders, and through the post-structuralist influence. This exhibition gives visibility to young emerging artists, linking them with the work of more established artists which, in some cases, had been their professors at the School of Fine Arts of Pontevedra; as is the case of Xoán Anleo, Mar Caldas, Yolanda Herranz and Chelo Matesanz, all known for their educational work regarding gender and feminist issues.

The exhibition is structured into three main thematic or conceptual blocks that are interconnected. These categories overlap each other and they should not be considered hermetic or exclusive, as there are artists who shift from one to another, or who even address all three themes as can be seen in the installation created following the publication *INDEX. 3.472/47 pp./1. Títulos de exposiciones colectivas de arte contemporáneo (INDEX. 3.472/47 pp./1. Titles of Collective Exhibitions of Contemporary Art)* by Xoán Anleo. This unprecedented work begins the exhibition by compiling a list of exhibitions considered relevant to the artist, in particular works related to feminist and queer perspectives, and in general works related to gender identity.

First and foremost, *Beyond genders* offers a reflection about the relationship between what is considered feminine and feminist, including topics such as women's bodies and their sexuality, relationships between couples, sexist violence, the dichotomy between domestic and public space, the conditions of women workers, and sorority. Secondly, the exhibition deals with *queer* identity, the body, and sexuality, in other words, issues outside the binary gender system that go beyond the constructions of femininity and masculinity. Finally, the concept of hegemonic masculinity has been reviewed, showing possibilities beyond the heteronormative virility. *Beyond Genders* bridges the gap between artistic practices and social movements, giving presence to activist groups in an attempt to emphasize the political aspect of feminist art. Accordingly, this exhibition is a celebration, it is festive and entertaining, as well as a declaration in support of *queer* culture, as can be seen on the banner made by Tabo Ayala for the *Mani*festa*action that took place on June 28th 2010 organized by Maribolheras Precárias in "Queerunha"(*Queer* Coruña), under the slogan "Da-lhe prazer ao corpo. A súa moral dá-nos igual" ("Give pleasure to the body. We don't care about your morals") and was used as a photo-call backdrop in both exhibition halls: MARCO (Museum of Contemporary Art of Vigo) and Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. Along with the works on display, *Beyond Genders* includes supplementary documentation on feminist, lesbian, gay, and queer activism, in an attempt to contextualize the artistic practices that have been exercised in Galicia from a point of view of gender. The exhibition also displays additional documentation about demonstrations and feminist campaigns supporting equality and defending sexual freedom in Galicia since the mid 1970s, i.e. photos, fliers, handbills, press clippings and posters, both from AGM (Galician Women's Association, very active in Santiago de Compostela in the 1980s) and also from the first homosexual collectives that were created in

A Coruña and Vigo in the early 1980's. At the same time, two prominent feminist magazines from Galicia are shown on the exhibition: *Andaina (Trajectory)* and *Festa da Palabra Silenciada (Silenced Word Party)*. These magazines are closely linked to the feminist movement, but are also linked to a wide range of cultural manifestations with aesthetic concerns. Likewise, material from the Marcha Mundial das Mulleres (World Women's March) has been included. Since the end of the 1990's this movement has become one of the most prominent and cohesive for different feminist trends. Finally, special attention is given in the exhibition to queer collectives that use artistic language as a political tool –Maribolheras Precárias and Nomepisesofreghao from Coruña, Mulheres Transgredindo from Santiago de Compostela and Lerchas from Ourense–, together with videos created by Queer Avengers, a group created in 2015 that prefers to use the terminology GODI (Diverse Genders and Intersexual Orientations, by its initials in Spanish). Along similar lines, the artist Luz Darriba in *Eficiencia comprobada (Proven efficacy)* approaches feminist graphic work derived from activism. In this photo-montage she carries out a critique to the War of Iraq while using the advertising aesthetics of cosmetic products for women. Xoán Anleo's banners produced expressly for this exhibition read *Cuerpos desobedientes. Resistente Mutante (Disobedient Bodies. Mutant Resistance)* and *Realidad reversible (Reversible Reality)*. These works are inspired by banners that are used in demonstrations, and they were created with old fabrics that belonged to his family, giving new meaning to needle work by adding political content through embroidered text.

Activism, women's bodies, and public space

In *Beyond Genders* the relationship between activism and artistic practice is present through street actions and performances, a common form of expression in feminist demonstrations. Thus, the aim has been to mix them together to show the connections between both proposals. Occupying public space, something which had been prohibitive for women for centuries was one of the main feminist strategies of vindication and protest in the late 60's. During the 80's the feminist theatrical group Galiata –linked to AGM (Galician Association of Women)– used the street to spread their messages and call attention to the issues of campaigns carried out by the feminist movement: abortion legalization, the right for birth control methods, the abolition of the anti-divorce law, sexual aggression, the defense of lesbianism, the overload of housework, women's work exploitation, etc.

Later, the MMM / WWM used specific actions which sometimes were carried out by collaborating artists to draw attention to these problems.

To this effect, the exhibition includes photographs which document an action consisting of posting stickers on the window displays of several clothing shops with the intention of criticizing the imposition of unjust beauty standards that drive women to aspire to specific body measurements. On the other hand, the artist Ana Gil in the performance *Homenaje a la costilla maldita II (Homage to the Damn Rib II)* –which takes place in the Chapel of Holy Christ square in Porriño (Pontevedra, Spain)–, also reflects on the feminine condition, and references the title of a feminist exhibition curated by Margarita de Aizpuru in 2005. In opposition to the subjugation women were condemned to in the biblical story of original sin, the performance rebels against masculine authority which “supposedly” reports Eve having been created by Adam's rib.

The intervention *Guante negro, guante blanco (Black Glove, White Glove)* was included in the activities celebrated annually on November 25th the “International Day for the Elimination of Violence against Women”, an ephemeral action carried out by Luz Darriba in the cathedral square in Lugo. In collaboration with a group of sex workers, who were at that moment on their way toward social reintegration, 30.000 pairs of gloves were arranged on the ground throughout the entire square. Written on the gloves were commonly used phrases which serve as evidence of the symbolic violence socially exerted against women. In an equally poetic manner, Neves Seara also speaks about the deep pain inflicted by this sort of violence, using black ashes in the cathartic performance *Ardo si ella arde (I Burn if she Burns)* in front of the Iglesia de las Ánimas, in Santiago de Compostela. The performance was specifically produced for *Beyond Genders*, as was *Sombra y sordina (Shadow and Sordine)* by Ana Gesto. Here, the artist, wearing a skirt covered by metal plates and muted inflatable jars, solemnly walks through the exterior spaces surrounding the Auditorio de Galicia and then enters the exhibition space. These elements which identify the female domestic universe are treated physically and metaphorically as an oppressive load evoked with visual and resonant drama.

Rita Rodríguez reflects on women's body in the public space through a series of performances in which she tackles questions related to power and submission. In *Kiss Me* she wrapped herself in trash bags leaving just her red lips exposed and sat next to the entrance of the

cathedral in Santiago, at the disposal of the visitors as if she were a beggar. In *Cosida a ti (Sewn to You)* she asked for permission to temporarily sew her clothing joining it to that of random people she passed by on the streets, placing herself at their mercy to be lead forward in a passive attitude. Lastly, in *Performance clásica a la manera tradicional (Classic Performance in a Traditional Way)* after apparently undressing herself in public, she walks through the streets with a costume which resembles nakedness. She ironically revises the feminist artists of the seventies, who used nakedness to reclaim the use of their own bodies, as to opposed to the objectification of it by other artists. Related to contradictions raised by women performers over the usage of their own bodies, Peggy Phelan² signals the fine line drawn between the power of representation and the impotence of invisibility.

The dynamics in the docu-actions of *Contenedor de Feminismos³ (Feminist container)* were intended to take the feminist debate to the streets, bringing women together in public to participate in actions which mixed the private and the public. This mobile archive compiles and recovers stories which haven't been taken into account or which were in need of being retold in a different manner, such as: the *Bertsolaris* women in Euskadi, invisible and banned until the 80's; the celebration of the first Gay Pride in Galicia, which took place in Vigo in 1981; or the strike by female workers in the canned food industry in Arousa in the late 80's. This research lead to the documentary *Doli Doli Doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo (Doli Doli Doli... with the Conservers. Work Register)*, directed by Uqui Permui, with images taken from the VHS video recorded by these same women during their sit-in in Odosa's factory. Once again, we transverse the intimate and the public in the video *Asuntos internos (Internal Issues)* co-directed by Uqui Permui and Xoán Anleo. They narrate the historical framework of the last century in Spain –from the Republic, to Franco's dictatorship, the exile, the transition and social change– through private stories of four Galician women from different generations, who discuss their lives, work situations, gender roles, the impact of the feminist movement, and transsexuality.

In the same way, María Ruido considers the construction of memory and narrative forms of history. With personal experiences, private testimonies and interviews with feminist groups as a starting point, additional film and literary materials are employed in a discussion about the social construction of the body and identity, the sexual division of labor, as well as feminine and migrant precariousness. Thus, *La memoria interior (The Interior Memory)* and *En tiempo real (In Real Time)* elaborate

an audio-visual narration about the new working class in post-ford capitalism, paying attention to the micropolitics⁴, fundamental in understanding global transformations. In this sense, for Foucault, the mechanisms of identity restraint can not be studied independently of exploitation and domination mechanisms. And this “mode of power”⁵ –which comes from the State and the Church– intervenes in the immediacy of day-to-day life, categorizing the individual and branding them with their own identity. Precisely, Carme Nogueira refers to these daily political implications⁶ in the video *25 minutos 55 segundos diarios (25 Minutes 55 Daily Seconds)*. In this journey through different spaces in her home –camera in hand– she reveals subtle information about her mode of thought and her position in the world. Hence, among the objects shown is the book *Bodies that Matter* by Judith Butler, essential to understand the gender performativity.

Carmen Nogueira also uses the public space as a forum. *Oh mujer, mujer (Oh Woman, Woman)* is one of the actions that are part of a bigger project called *La Citoyenneté. El centro en desplazamiento (The Citoyenneté. The Shifting Center)*, a series of guided visits taking place in different spaces in Paris, dramatising topics related to the idea of citizenship and its paradoxes. In this video-performance directed in front of the building La Salpêtrière –a shelter for poor women– she works with a manifesto of the proto-feminist Olympe de Gouges, author of the *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne (Declaration of the Rights of Woman and of the Female Citizen)* (1791), in which she questions the scarce advantages that the French Revolution has given to women. In the same way, Yolanda Herranz in *Caídas / Fallen Women* also remembers those forgotten by history; paying homage to all the invisible women who participated in wars. She acknowledges the anonymous women –sisters, mothers, wives, daughters– who die in war conflicts, despite not being mentioned by the commemorative monuments. Three photographs document this ephemeral intervention in which the artist used the sculptural pieces *Destierros / Exiles XV*, and shoe forms of different sizes with metallic finishes in gold, silver and bronze. They were placed behind the statue which honors the fallen in the battle of Ponte Sampaio, in which the people of Pontevedra defeated the French.

On the other hand, other artworks not intended for the public space also arise from political affiliation. Marta Paz, activist of the feminist group Nomepisesofreghao (*DoNotStepOnWhatI'veMopped*), makes a series of portraits of well known republican women such as María Casares, Maruja Mallo, Clara Campoamor or Victoria Kent, among others. In the paintings *Máis que republicanas*

(*More Than (Re)Publicans*) she includes a QR code linked with the web page biography of each woman, characterized by having dissociated themselves from the gender roles to which they were supposed to have adapted according to socio-cultural conventions at that moment. Carolina Cruz Guimarey also refers to the legacy of libertarian women in *Levons-nous (El himno de las mujeres)* (*Women's Hymn*), a text that was used by the Women's Liberation Movement during the 70's in France. To honor these civil rights fighters, she uses the transfer of old photographs onto old pieces of fabric informally draped over stretchers of different dimensions.

Criticism to the binarism of gender roles

Carolina Cruz Guimarey uses this same transfer technique in the work from the series *Un eco que resiste (An Echo that Resists)*, although in a different format. These small pieces made on sewing stretchers poetically, and yet convincingly draw attention to the confinement imposed on women who accept assigned feminine roles like for example, becoming a lifelong caregiver. At the same time, they justify certain rebelliousness toward this culturally determined fate, because "you are not born a woman; you become one"⁷. About the genetic conditioning of woman Laura Piñeiro represents this belief in a paradoxical way in *Biología es destino (Biology is Fate)*. She also uses a sewing stretcher which in this case resembles a hairy vulva. The choice of the thread as an artistic medium on the behalf of both artists is a conscious decision in an attempt to redefine the conceptual and political potential of textiles. In this way, in *Un sexo llamado débil (A Sex Called Weak)* a sewing needle is turned into a foil, negating the comparison between the feminine as fragile and the masculine as strong. In this piece, Laura Piñeiro intervenes an homonymous novel –written by J. L. Martín Vigil– with the intention of changing the pejorative sense of the title, transforming the passive woman into an active and combative subject. This secondary position of the woman is established through the sex/gender⁸ system under which gender identities are built, by designating the biological body as a base over which educational, social and cultural influences are imposed.

The critique of sexism in certain social conventions is also present in the performance *No nos llames princesas, llámanos mujeres (Don't Call us Princesses, Call us Women)*, in which the Collective LAG (Lara Buyo & Ana Corujo) questions the double standard applied to dining habits. While women are expected to be neat and delicate, men usually have more freedom of behavior.

The artists begin the action by dining in a formal manner, only to end up to finish with their bare hands, making noises, and drinking directly from a wine bottle.

In a similar way, Mar Caldas in *El mundo patas arriba (The World Upside down)* thinks about how the patriarchal culture shapes femininity and masculinity in an intentional way. This photo-montage was published in the section "Inédito", a double page curated by Manuel Sendón for the Galician newspaper *A Nosa Terra*. He took advantage of the format of the magazine to use visual and textual resources common in journalistic discourse –taken from yellow press, in this case– but turning them around to make the absurdness of the gender roles visible. Using humor as a feminist strategy to alter sexual division, she exchanged the faces of well known politicians with their wife's faces, contributing shocking situations in which men and women engage in inappropriate, unusual attitudes, behaviors and gestures unimaginable in gender binarism. Basilisa Fiestras also speaks ironically about these questions in the self-portrait *La corbata es el otro (The Tie is the Other)*. Understanding clothing as an element that defines identity, she is photographed wearing a man's shirt and with their own hair she makes a neck-tie, a symbol of the masculine power.

This attempt to overcome the duality between the feminine and the masculine is observed, although unintentionally, in some photographs of the series *Incorporados (Integrated)* by Andrea Costas. While portraying herself, the artist incorporates into her own image fragments of the bodies of the most important people in her life. In these portraits she delves deep into her own identity through her relationship with the others. She fuses both bodies together integrating the images of her father and her boyfriend achieving a final result which masculinizes her. Assuming gender roles as a socio-cultural construction, Rebeca Lar portrays contemporary witches in *Burn, Witch, Burn!*, a gallery of drawings of women who have defied the limits of femininity in the public arena: politics –Margaret Thatcher, Angela Merkel and Esperanza Aguirre–, art and music –Yoko Ono and Madonna–, cinema –actresses such as Marlene Dietrich, Kim Basinger and Uma Thurman–, or writing and philosophical thought– Virginia Woolf and Simone de Beauvoir. All of them escape the stereotypes of "the good woman", representing the idea of rebel, the daring, the wicked or even the femme-fatal. Lara Bacelo also reviews the image of the woman in the video *Varona, parirás con dolor (Varona, You will Give Birth in Pain)*, appropriating the voyeuristic masculine gaze within a feminist film strategy. She works from audio-visual material found on the internet selecting multiple fragments in which women's

bodies are shown as a fetish. She successfully deconstructs the sexist discourse, avoiding visual pleasure⁹ as a voice-over narrates biblical passages in which feminine identity is defined subjugated to the masculine. In a direct and lyrical way she deals with questions like abuse, prostitution, sexuality, love, women's bodies or motherhood. In opposition to the direct criticism of the objectification of women's bodies, Carmen Nogueira chooses the path of ambiguity as a critique of representation. In *Ceñida (Tight)* she talks about how certain rules and structures of power define our identity, limiting our freedom to live and act. She ponders over how to open up to new ways of showing the multiplicity of the identity.

The personal is political: women's bodies and the household

The dialog between artworks in the exhibition makes it possible to follow a narrative thread which approximates the principal feminist themes and demands, apart from transcending the binarism of gender identities. Raising awareness to the problems suffered by women in their personal lives, whether private or social, has been one of the main contributions of the Women's liberation Movement, as characterized by the motto of the first wave of feminism "the personal is political"¹⁰. In this sense, in Lucy Lippard's opinion feminist art that came out of that moment was "not a style or a movement, but a system of values, a revolutionary strategy, a way of life"¹¹.

Mar Caldas in the series *Guarda-roupa (Wardrobe)* intervenes in her own clothing using embroidered texts and other added or sewn elements to refer to personal concerns, but which are common to a lot of other woman. For instance, the fear to be followed on the street or the fear of feeling awkward due to a masculine look. In this piece - conceived in Brazil during an artistic residency- she took pictures of herself with her clothing retouched. After exhibiting the clothing it will be used on the streets again in a double strategy that moves from the private to the public, and vice versa. In *Se você me abrir, não se esqueça de me fechar (If You Open Me, Don't Forget to Close Me)* talks about the anguish felt from having to fit into certain stereotypes to be found attractive by men and, thus, what it means to be at someone else's disposal. In *Quando estiver cheio, faça favor de mudar (When It's Full, Change It for Me)* shows her body suspended, alluding to the loss of physical and emotional control which is suffered during the menstrual phase.

In the series *Pesadillas (Nightmares)* Celeste Garrido criticizes the beauty standards and the fashion tendencies

that society imposes, demanding especially of women to be eternally youthful. To mark the futility of time she uses perishable materials, such as rose petals and thorns, natural elements with which she covers a high-heel shoe, revealing it as a painful object in *Tortura femenina (Feminine Torture)*. In the series *Nupcial (Nuptial)* she turns the wedding dress into a prison of love with the intention of questioning the marital institution as a form of control over the individual, in consonance with Foucauldian theories of construction of the subject. These wedding dresses are recreated in a group of drawings in which they become cages, like in *Prisión III -IV (Prison III - IV)*, *Prisión I (Prison I)*, in which a rope wraps the body of a small mannequin.

In other works she also tackles the idea of the household as an oppressive space for women. Basilisa Fiestras symbolically represents the burden women carry on their backs through a jacket modified with volumetric additions shaped as houses, placed over the shoulders. It is inevitable to establish a parallelism with the *Femme-maison (Woman House)* by Louise Bourgeois. Mar Ramón, in *Refugio a partir de tendal (Shelter as of Clothes Line)*, builds a fragile space that reminds of a home. She uses organically shaped ceramic pieces to refer to corporal elements, and due to the ambiguity and precarious balance of the assembly of the elements, they could very well find themselves in danger or, on the contrary, they could manage to stay safe. Sara Sapetti talks about the household in a diptych formed by two photographic series made at different moments: *Miss Proper* and *Los placeres de Lola (Lola's Pleasures)*. She places a variety of dildos and erotic toys for sexual pleasure beside cleaning products, which we associate with the feminine as we are reminded even today by television advertisements. Ana Gesto in the photo-action *El símbolo de la felicidad (The Happiness Symbol)* also represents the burden of the domestic chores of the housewife as castrating personal fulfillment, questioning the idea of marriage as a means towards women's happiness. It is part of a series of private actions carried out in her home in which she talks about topics she is concerned with, such as the male violence against women, employing the slogan *Ni una menos (Not One Less)*, used in feminist campaigns. The video performance *Gallarda* represents a protest against the conservative reform of the abortion law that the minister Alberto Ruiz Gallardón tried to impose in 2014, but was unsuccessful thanks to the feminist pressure.

Critique of male violence against women

The critique of physical, emotional and sexual violence against women is an essential issue for the feminist political agenda, as well as for feminist artistic practice from the 60's. In a demolishing and direct way, Yolanda Herranz speaks of the spiral of reward and punishment in the exercise of male violence against women, in a diptych with a red background, which reads in gold lettering: *Me hace falta besarte para empezar a quererte (I Need to Kiss You to Start Loving You)* and *Me hace falta pegarte para empezar a tenerte (I Need to Hit You to Start Having You)*. The text seems to generate more impact than explicit images could. Chelo Matesanz in *Lo que Lee Krasner puedo haber hecho... pero no hizo (What Lee Krasner Could Have Done... But She Didn't Do)* turns the leaking of red ink into a bloody criticism towards male violence against women, by making reference to an advertisement for male cosmetics products taken from a 60's magazine. This publicity campaign justified the idea; "If he hits you, it is because he loves you; forgive him".

On the other hand, Carmen Llonín understands the feminine body as a battle field in *Intemperie (Outdoors)*. This photograph shows a naked woman lying on her back with open arms, on a blood red background, akin to crucifixion iconography, an allegory for the suffering and the torture suffered by many women. Following this lineage, in the performance *Blanco fácil (Easy Target)*, the group LAG (Lara Buyo & Ana Corujo) voluntarily become human targets on the street, contradicting the "advice" to avoid being raped, recommended by the Interior Ministry in 2014. By remaining still and tied to a rope extended like a clothesline they exposed themselves to being shot with water guns by passers by. They forfeit control of the situation and risk being molested, echoing Marina Abramović in the performance *Rhythm 0*, in which she was nearly shot with a real gun.

The experience of love through toxic relationships is highly linked to physical violence. Lara Babelo in the video *Another Addiction* talks about her addictive love relationships, using images taken from the movie *The Addiction*¹², to which she overlaps literary texts of her own and by others reflecting on emotional dependence. Neves Seara also dismantles the idea of the romantic love in the video-performance *Siempre que me quiera (As Long as He Loves Me)*, emphasizing the danger of being at somebody else's mercy. She recites on a loop "he loves me, he loves me not", while she is cutting a chicken up until she rips its heart out. In the same way, in another video-performance, this metaphorical criticism of male violence is present in *Tan bello como... (As Beautiful as...)*, in which Cristian Gradín grinds a rose

with a hammer, contrasting the delicacy and fragility with the force and violence. In *Cautiverio (Captivity)*, a group of five photo-performances, Mar Caldas narrates the relationship of power and dependence through a symbolic action, in which she is trapped by a masculine figure, whose hand is the only thing we see, who is grabbing locks of her hair and fixing them to the wall, until finally deciding to set her free.

This confinement and oppression which is suffered by many women within the household is taken up by Mery País to reflect on the condition of the Muslim woman. In *Tras el velo I - II (Behind the Veil I - II)* she investigated the use of the *yihab*, interviewing and photographing several women she personally knew during her stay in Tetuán. Some of them could be photographed without a veil, thanks to the trust generated inside their own home and after signing a confidentiality contact by which the images taken can only be viewed by other women. For this motive the second picture is concealed in a locked box, which can only be opened by the artist under certain circumstances –when men are not present– as it occurred in the Auditorio of Galicia in Santiago de Compostela, on the 3rd of November 2017.

Sorority, matrilineage, and rituals

The recovery of the legacy of the matriarchal societies, rescuing feminine deities, but especially prioritizing sorority and favoring the reconciliation among women against the attempts of patriarchy to force competition between us, has been one of the goals of some feminist currents appearing in the 60's. From there, a series of rituals emerge, generally linked to nature, in which women try to reconnect with the feminine spirituality. *La cabaña roja (The Red Cabin)* by Reme Remedios is a healing space which emerges from dynamics taken from women's circles. Through collective meetings that enable the connection with feminine energy, they try to heal wounds and liberate traumas; in short, they heal each other. The videos exhibited are a selection of private performances carried out by different women who participated in the creativity workshop conducted by the artist in the church of Universidad de Santiago de Compostela in 2016, during an exhibition curated by Clara Rodríguez Cordeiro.

The photo-actions *Mujer, Mar, Memoria (Woman, Sea, Memory)* by Carmen Llonín approaches the idea of catharsis through the connection with nature and the symbolic action of the ritual. Sitting on a chair beside the sea, and based on personal experience, she deals with the topic of sailors' wives. The continually wait for their husbands to return home and suffer cyclical absence

and loneliness, but also the uncertainty and the anguish of not knowing whether they will be alive or dead after being at sea. Neves Seara makes another ritual piece, inspired by a children's rhyme called *Que lindo pelo* (*What Beautiful Hair*). It consists of a series of photo-performances which celebrate the recovery of a relative's baby lost in custody to social services.

A problematic motherhood is reflected on the video-installation *Via Láctea* (*Milky Way*) by Xisela Franco. She portrays herself with her baby in her arms, breastfeeding, like a *Madonna Lactans* or a moving lactating virgin. But their bodies seem to vanish sometimes due to the dotted effect caused by the fragments of a 16 mm film –reused and painted by herself– which is projected over the image in video. That mysterious and dark atmosphere is amplified by the audio track of the distorting sound of the heartbeat of her daughter. She avoids the idealized representation of motherhood, presenting it on the contrary as a conflictive space, which generates doubts and insecurities, due to the difficulties of reconciliation between caring for a baby and a creative work life. On the contrary, in the audiovisual diptych *Cruz Piñón* narrates in a positive and optimistic way the self-improvement story of a woman, already retired, from the Galician rural area, but eager to learn about the wide range of possibilities that technology has to offer. She contrasts images of her exhausting working days as farmer, with creative productions made in her free time, from her research on the Internet. Claudia Brenlla also compliments the rural women, as well as the female shellfish catchers, in the short film *Bata por fóra, muller por dentro* (*Robe on the Outside, Woman on the Inside*), filmed in video and Super 8. She develops a happy ode to the women's heritage, paying homage to the symbolism of a robe, a garment used by Galician women at work. She uses it to think about the feminine and feminism, mixing real images that look like a documentary, together with dramatized recreations of "Dorado de las batas" ("Gold of the Robes"), a universe imagined by the Austrian artist Petra Buchegger, who has developed a series of sculptural pieces made from the fabric of this kind of garment. Andrea Costas refers to in a subtly to matrilineage in *Tiempo al tiempo* (*Taking Time*). In this photographic series she shows herself with her grandmother in order to get to know herself better, comparing both bodies and highlighting the physical resemblances, besides referring to the shared experience, as well as the intimate affective relationship. She celebrates time passing through the beauty of the wrinkles in old age, showing a body far from expected standards which only celebrate youth.

The role of women artists

Honoring female ancestors, rescuing names from oblivion to build genealogies of female creators and building the tradition of which Virginia Woolf¹³ spoke of in the 20's, is one of the tasks that the feminist art historiographer addressed in the 70's. Linda Nochlin, in her essential essay "Why Have There Been No Great Women Artists?"¹⁴, talks about how the role of women as caregivers, together with the restrictions of access to formal education, prevented them from being able to dedicate themselves fully to artistic creation. Griselda Pollock and Rozsika Parker¹⁵ have also reviewed the canon of western art, investigating representation of the feminine from a feminine point of view, showing some defined topics and artistic strategies. Homage to pioneer women artists and references to consolidated authors can be appreciated in the exhibition with the intention of reassuring the role of the female artist. Luz Darrriba celebrates the creativity of Galician female artists in *Yoni Creator*, with a ball dispenser with content that makes reference to different women creators, while Ana Gesto produces the photo-action titled *Cuando sea grande quiero ser como tú: Acción homenaje a Esther Ferrer* (*When I Am Older I Want to Be Like You: Action Homage to Esther Ferrer*), pioneer of performance art in the Spanish State. Allusions to Lee Krasner appear in two works that deal with the secondary role of the women in art, because their work was underestimated in a moment when the art critic Clement Greenberg argued that the *dripping* was closely related to masculine ejaculation. Laura Piñeiro in *150 m. de Penélope - Homenaje a Lee Krasner* (*150 meters of Penélope - Homage to Lee Krasner*) makes a fabric, with embroidery reminiscent of the painter's style. In a new appropriation of the feminist strategy of the 70's, which favored feminine cultural legacy, she establishes a parallelism between the status of Krasner as an artist, relegated upon getting married to Jackson Pollock –top exponent of the abstract expressionism–, and the selection of materials and technique in relationship to feminine chores long considered of minor importance. On the other hand, Chelo Matesanz in *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo* (*What Lee Krasner Could Have Done... But She Didn't*) substitutes the force of the body language of dripping with a methodical and controlled line, although aesthetically imitating that style. The color choice of blood red evokes an implicit violent situation with very clear connotations loaded with gender content far removed from the formalism of *action painting*.

Likewise, critical thought is exercised about the role of the female creator within a sexist art system and cultural

sphere. Sonia Tourón, in *Acción como picto-escultura feminista (Action Like Feminist Picto-Sculpture)* and the video-performance *A vueltas con la peana (Going Around With the Plinth)* uses this pedestal to signal herself as a creator, as subject of the work, as opposed to the traditional role of women as object or muse. In this sense, María Ruído in the video-performance *La voz humana (The Human Voice)* speaks continually and simultaneously covers her mouth while she recites a fragment of the text *El origen de la mujer sujeto (The Origin of the Female Subject)* by Miguel Cereceda. This gesture of silencing makes references to the voices of women who have been denied their place in art and in history, but also meditates on how women's voices have had to adopt an assimilation of patriarchal culture. In the same way, *Cronología (Chronology)* demonstrates the absence of women in the great stories of history reinserting them by re-writing history.

The exhibition also revises the work of modern artists who were influential despite their sexist attitudes or behaviors, as argued by Linda Nochlin¹⁶, who questioned the myth of the Great Artist with the intention of deconstructing the romantic idea of artistic genius associated with the white male as narrated by many art historians. Rita Rodríguez in *Salto al vacío (Jump to the Void)*, an unpublished piece, presents a rereading of the photograph Yves Klein titled *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío (The Man in the Space. The Painter of the Space Jumps into the Void)*, which was published in the newspaper *Dimanche* on November 27, 1960, the same day and month that Rita Rodríguez published hers. She revisits this iconic image 40 years later, daring to use the space that art history has allocated to a legendary artist who used women's bodies as a pictorial material in his polemic anthropometries. In one hand, *J.oda a Man Ray v.1 (Ode to Fuck Man Ray v.1)* is an acidic vision of how the women's bodies have been instrumentalized by artists, criticizing the misogynous attitudes of the surrealists. In this video-performance, one of the members of the group O.R.G.I.A –presently formed by Carmen G. Muriana, Beatriz Higón and Tatiana Sentamans– transmutes the female biological body into a masculine sexual organ, using two cow bladders⁷ to recreate the first sequence of a bullfight, a ritual of phallic power. In *El origen de mi mundo (The Origin of my World)* Gema López reinterprets the painting by Gustave Courbet titled *El origen del mundo (The World's Origin)* by portraying herself. She avoids the objectification of the feminine body in the role of model or muse, and also to pays homage to the artist Joan Semmel.

Feminine sexuality and corporeality

Questions about feminine sexuality and eroticism from a feminine perspective as well as from a feminist one are raised in the fanzine *The Story Behind*¹⁸, published by María Ozámiz. It intended to investigate the different aspects of feminine erotic desire, both in the private space and in the public realm, through theoretical and visual exchange among four artists and four curators. The project discussed issues like masculine nudity, the relationship between architecture and seduction, the fascination with ambiguity, and the pleasure of looking and being looked at. In the exhibition the insights of Mónica Cabo and Carne Nogueira are included. Gema López in the series *Derechos (Rights)* claims the woman's right to be sexually active without being judged and the demand to be able to be alone with a man without being afraid of being harassed. In four photographs retouched with oil painting and blood she shows different bodies of real women, who do not fit in the standards imposed by mass media. These specific demands related to the right for sexual pleasure are written on the torsos. In *Quien se deja chinchar, se dejará montar (Allowing one to be saddled, Will Allow one to Be Ridden)* Chelo Matesanz speaks about the control of women's sexuality, and at the same time thinks about the objectification of the feminine body. Her point of departure can be found in symbolic representations of feminine shapes often found in traditional vessels of domestic use, such as jugs and jars, linked to the theme of fertility in popular folklore. She establishes an ironic game of association between the title, which refers to an expression taken from horse training, and the artistic object, a recover of a ceramic piece by Gundivós that she drilled to add two "tetilla" cheeses. (*this type of cheese takes its name from the word "teta" in Spanish, meaning 'tit', as it emulates a woman's breast shape). The references to body shapes are common in her work, as we can observe in *Marilyn* and *Marlene*, some polychrome ceramic pieces that are shown for the first time in *Beyond Genders*. The ornamentation represents masculine and feminine sexual organs, reminiscent of the vaginal imagery by Judy Chicago, pioneer artist of feminist art appearing at the end of the 60's in the United States. On the other hand, the colorful crochet tapestries –on which these pieces are placed– are inspired by dresses in cinema, like those tightly fit to the bodies of actresses like Marilyn Monroe and Marlene Dietrich when shooting a scene, but then immediately removed to release them from the garment-corset, impossible to use in real life.

Also, María Marticorena unleashes her sexual energy in the performance *Asuntos laterales (Lateral Business)*.

It is an exercise of wild and sophisticated self-eroticism in which she unfolds her sensuality, through an extremely feminine look (tight dress, thin tights and high-heels) riding on two chairs dancing to the accelerated rhythm established by her crawling body. In some ways it is similar to certain post-porn proposals that were surfacing at that very moment.

Identities, queer bodies and sexuality

The second axis of the exhibition deals with the subversion of gender identities by exposing bodies and sexualities from a queer perspective, which is to say, from outside of the dominant heteronormativity¹⁹. These categories are understood as socio-cultural constructions which depend on specific political, religious, and racial contexts, and as such can be reformulated in a new manner. This particular challenge is applied through political agency, creating multiple spaces of resistance toward the hegemonic power.

From this point onwards stems an infinite number of practices and identities related to gender and sexuality which can be understood as dissident toward sexual dimorphism (male / female), and toward masculine/ feminine gender roles and heterosexuality.

One response can be found in the proposals of LSD, a collective formed by activists and artists in Madrid in 1993, in which the Galician sociologist Fefa Vila took part. They tried to construct a visual record of lesbianism, which at that particular moment was non-existent in Spain due to the harsh Franquist repression toward “twisted”²⁰ sexualities. The photographic series *Es-cultura lesbiana (It is Lesbian Sculpture/Culture)* visualizes lesbian bodies using the acronym of the group in titles like *Lesbianas Sudando Deseo (Lesbians Sweating Desire)* or *Lesbianas Sin Duda (Lesbians Without a Doubt)*. The images are direct and provocative and show sex between women without a trace of modesty. LSD reflected on their own experiences, desires and realities, as in the series *Menstruosidades (Menstrosities)*, where menstrual blood is shown in a playful manner using photographic manipulation. Even in today’s society, the subject of menstrual fluids is still considered abject. These photographs, with a clear performative quality, were used in street actions as well as appearing in the group’s publication *Non grata (1994-1998)*, a fanzine including queer texts and artwork by feminist and lesbian artists.

A decade later, Mónica Cabo also discusses lesbian sexuality in various artworks of her own. The series

Dorados dedos (Golden fingers) suggests desire toward other women with subtitles like thinking about Kate Moss or thinking about my neighbor on the 5th floor. Through a symbolic representation of female masturbation the artist poetically reflects cotidian self-eroticism. The photographs *Entre tus labios, los míos (My Lips Between Your Lips)* show the artist licking a square piece of latex used to prevent sexually transmitted disease during oral sex or cunnilingus. The posters *Ridy tu pley (Ready to Play)* employ the type of language used in newspaper advertisements which offer sexual services for lesbians. Influenced by the reading of *Manifiesto contra-sexual*²¹ by Paul Preciado, the posters show all types of sexual practices, erotic games and stereotypes from *femme (feminine) to butch (masculine)*, or *drag kings*, which is to say, women who cross dress as men in representation of the masquerade of masculinity. The *drag king* practice is at once a parody as well as a more critical and political perspective than that of the *drag queen*. For Judith Butler²² these practices are a sophisticated mechanism of deconstruction of gender, in so much as they destabilize the heterosexual system by dissociating the masculine and feminine attitudes from the body with these characteristics.

Other works in the exhibition employ this gender parody in order to signal the artifice and theatricality within femininity as well as masculinity. In doing so, these works reject biological explanations by offering evidence of how gender norms are in fact based on repeated actions, behavior, gestures and clothing, which later are naturalized and internalized. They conform what the psychoanalyst Jane Riviére denominated masquerade in 1929 referring precisely to femininity; a reflexion reaffirmed in the 90’s by queer thinkers like Judith Butler²³ in developing the ideas which encompass the performative nature of gender. In the photographs from the series *Serie Verde (Green Series)* the collective O.R.G.I.A (Acronym for Reversible Organization of Intermediate and Artistic Genres, among other options) applies its own references in order to appropriate drag queen practices popularized in the anglosaxon context by representing personalities far removed from the Spanish imaginary. Taking the “Iberian macho” of the 70’s as a starting point they created a parody of the “flaky” or tacky man from that moment. These “cross-dressed kings” –as well as the cutout *Paquito al servicio de España (Paquito serving Spain)*– stem from an investigation about masculine identity during the Franquist era. They based their analysis on television commercials from the moment known in Spanish society as the ‘uncovered’ era, with appearances by actors like Pajares y Esteso, Alfredo Landa, Paco Martínez Soria or the Ozores brothers. From that audio-visual archive the

video *P.N.B. (Producto Interior Bruto)* was produced, from which the only possible roles for Spanish women at that time were reduced to the mother, wife, or flower peddler.

By the same token, in her performance *Silbando mis tormentos (Whistling my Storms)* María Marticorena ironically revises the figure of the cowboy of the American west exposing particular codes of rude masculinity. On one hand, her work is nurtured by personal experience of her own assimilation of Texan culture while residing in Dallas, and on the other hand by the performative aspects of western films. She recreates the attitudes and poses in particular films, and with a symbolically phallic leaf blower between her legs she gallops to the sound of the theme song of *The Good, the Bad, and the Ugly* while blowing cowboy hats into the air. In her video-performance *Rompiendo los huevos por las claras (Breaking Eggs with the Egg-Whites)* Monica Cabo symbolically ridicules masculine attributes by using a dildo as an eggbeater in an action which criticizes legitimized sexuality.

POST-OP (Majo Pulido & Elena Urko) analyze identity understood as the combination of gender politics and technologies²⁴, influenced by the workshops directed by Paul Preciado in 2004 at MACBA. They show the artifice of gender roles in the video *Implantes (Implants)* a theatrical enactment of actions and gestures which society deems feminine (applying facial make-up, removal of body hair, crossing one's legs when sitting) or masculine (opening ones legs when sitting, touching one's genitals, crossing one's arms, an intimidating gaze...). Sara Sapetti, in her series *Las Verónicas* puts us to the test in terms of what we consider to be feminine or masculine. She tries to fool us by photographing women who after a make-over as drag queens paradoxically appear to be biological men, all of which is once again evidence of the masquerade of gender identity. El ama de casa pervertida (Cristian Gradín & Pablo Huertas) also criticize the social function of gender roles in the video animation *Acorazonada (Heart-shaped)* In this audio-visual collage which appropriates graphic material from the 50's and 60's –like school manuals, women's magazines, or books about cooking and sewing– they generate new ambiguous compositions that question and subvert the moral values linked to sexuality and the notion of family which those images proposed to transmit.

These same agents of socialization and hegemonization, which form docile bodies²⁵, are also analyzed in the video animation *Otra vez algo nuevo (Once again, something new)* by Vicente Blanco, which can be interpreted as a questioning of heterosexism. The work is based on the film *Teorema* directed by Pier Paolo Pasolini, in which a

young man seduces all of the members of a single family, only here love is transformed into an empty exchange of purely mechanical sex, originated by the sexual service demanded by the head of the family. The vintage aesthetic is adopted from cartoons of the 50's once used as both American and Russian political propaganda. The project *Un lugar (A place)* presented for the first time in *Beyond Genders*, inquires about the power mechanisms used by certain disciplinary institutions²⁶ such as the church, education, and the traditional family in order to construct identities from respective specific places. The elaboration of these precious collages made from colored paper of multiple tones is based on constructive elements and folklore decontextualized from rural Galicia. Blanco is interested in recuperating certain architectural typologies like the 'indiano houses' or franquist churches, in order to erase their original ideology and establish new relationships with current times. Within the framework of the collages *Casa (House)* and *Escuela (School)* is the sculpture *Estructuras para pertenecer #1 (Structures for Pertinence #1)* a work formed by cement blocks and ornamental paper. It functions as a symbol for the disappearance of rural identity and the imposition of urban homogenization.

In her short animation film *1977* Peque Varela uses the game *Life*²⁷ as a metaphor to talk about her own experiences as a woman in a small Galician city trying to escape from the norms of heterosexism. She visually narrates the anxiety she suffered as a child unable to fit into established feminine rolls recreating experiences in which she is insulted or called butch while riding her pink bicycle. Finally, she manages to fit into her own identity as a lesbian with a masculine appearance, and overcomes a childhood filled with insults. On the contrary, Moona Muniz Elazhari is a transsexual artist who metaphorically confronts her process of transition from man to woman. In the videos *Andróxenia* and *Tatawassaau al mona* fragments of the human body are shown in kaleidoscopic form, reproducing geometric arabesque architecture. The only difference between the two videos is the strident disturbing soundtrack of the first clip, reflecting her own existential anguish upon feeling trapped within the body of a man. The silence of the second clip symbolizes the harmony she achieves by sexual reassignment. Later, she made the video-performance *Haraam, Product of Reunion Island*, a criticism of the objectification and the mercantilization of womens bodies, which she herself began to suffer after her sex change. Her videos reflect on the pure and the impure in terms of identity and visual communication through a game of cross references from different cultures and religions. On one hand, *haraam* means

prohibited in Arab, and *halal* means permitted or apt for consumption, while on the other hand she uses coconut in some scenes as a symbol of purity derived from Hinduism.

Continuing with the postmodern aesthetic re-mix in his video-clip *Chica de La Coru* (*The girl from Coruña*) EDU (Eduardo Fernández) plays ironically with pop language and culture mixed with high culture academic references to feminist theory in a you-tuber format. He employs mixed iconography in favor of a queer allegiance positioned against stable identities calling to dissolve of gender difference²⁸ alluding to transgender and transsexual people, given that, in the words of Judith Butler, “the revolution must be trans-feminist, or nothing at all”²⁹. Edu performed this song as well as others live during the exhibition openings at MARCO of Vigo and Auditorio of Galicia, Santiago de Compostela.

The magazine, *Gran Hermana* (*Big Sister*), edited by O.R.G.I.A, reflects on gender subjectivity and identity on television, and criticizes the panoptical regimen of the spectacle based society in which we reside. The protagonists don't respond to the stereotypes of beauty or personality considered normal in society, on the contrary, they represent an entire range of behaviors regarded as strange or rare. In the fanzine or queerzine *Estamos hartas de superhéroes* (*Cabaré Puré*) (*We are tired of super heroes* (*Mashed Cabaret*)) heretic, alternative, and hedonist bodies appear in an homage to the cabaret as a bizarre and revolutionary spectacle. This same potential in which the party serves as a political agency is suggested by Katrina Biurrin in her painting *Realismo operativo II: Merienda en la hierba* (*Operative realism: Lunch on the grass*), and in her videos *Patriarcal* (*Patriarch*) and *Feminismo Queer - Subjetividad nómada* (*Queer Feminism - Nomadic subjectivity*), a title which alludes to the book by Rosi Braidotti³⁰. In these works play-fullness and fun shared among friends encountered in private parties organized by the artist turn political through the performative nature of gender in a staged subversiveness of sexual identity. In this sense, the installation *Las amigas de Meri* (*Meri's friends*) is an assembly of diverse materials and elements which constructs a series of hybrid animal-human beings which are practically unclassifiable. Sabela Dopazo –the Galician member of O.R.G.I.A– also uses hybrids in *Entomofilia* (*Entomophily*) This photograph represents a woman-insect, with four legs and abundant body hair. Likewise, POST-OP in the video *Introakt* presents invented characters with all types of gender prosthetics in order to narrate, beyond all normality, a post-porno story in an industrial setting. The post-porn movement

questions conventional pornography, and despite containing erotic elements it does not pursue a masturbatory objective, but instead insists on parameters which are political, critical, intellectual and humorous. It is in this manner that post pornography is understood as a highly sexual, political and subversive performance practice.

A Revision of Masculinity

The third part of the exhibition revises hegemonic masculine identity, offering other possibilities which differ with respect to the image of strength and confidence that it is socially expected of heterosexual men, apart from visualizing other sexual identities. In this manner, masculinities are shown here as sensitive and fragile, at times even broken and contradictory, and far removed from the usual standards of unbreakable manhood dictated by heteronormativity.

David Catá's work is autobiographical and appropriates certain techniques and aesthetics usually associated with works done by women or with feminist artistic strategies, such as performances which make use of the body, or the experimentation with the threshold of physical pain or the inclusion of needlework as a way to speak about the intimate and personal. In *Mi vida a flor de piel* (*My Life Flowering of the Skin*) he sews portraits onto the palm of his hand of people who are important to him –such as his parents, grand-parents, teachers, former and current girlfriends–, showing the process on video and the final outcome in photographs which record the marks and embroideries on his skin. The series *Cenizas* (*Ashes*) is composed by private photo-performances done in his apartment, after unexpectedly ending an artistic residence in Berlin. Cathartically using ashes from the coal with which he heated his home, in a ritual way, he attempts to show his metamorphosis in a moment of vital transition. Nude self-portraits are inevitably artistic works in which identity issues are being dealt with. Julio Álvarez Bautista performs nude before an audience in order to talk about his own experiences in the video-performance *Educación y democracia. Mediación entre la víctima, el acosador y el observador* (*Education and Democracy. Mediation between the Victim, the Abuser, and the Observer*) in which he deals with the homophobic bullying he suffered as a teenage student.

Félix Fernández's art is also characterized by performativity, both exhibitionist and narcissistic at times and on other occasions apocalyptic, he multiplies himself in an endless array of characters. Always interested in delving into the vulnerability of the artist, he criticizes those aspects of society which are savagely capitalistic, based on

control, or individualistic behavior. In *Sensible a la belleza* (*Sensitive to Beauty*) he shows himself fragile and beaten, buried under the fear of being accepted which years later would lead him to make the video *Materialización para la eternidad* (*Materialization for Eternity*) a work which is accompanied by a series of photographs framed in plastic CD cases. Narrated as a fake documentary with a retro-futuristic aesthetic, the work speaks about the sexualization of the masculine body through his alter ego Jëan Fixx, DJ and star musician. He turns himself into a commercial product in order to denounce how the music industry constructs bodies and identities which devour the person underneath iconic representations, with a desire for atemporal transcendence through carefully scripted actions and a hypercosmetic image. During the opening of *Beyond Genders* he unfolded as Jëan Fixx, presenting the DJ set (*De*)*generadxs*, specifically planned for the exhibition. On the other hand the video *Hooley* poses questions about heterosexuality through the daydreams of a football hooligan, played by Fernández himself. He recreates an individual that oscillates from violence to vulnerability and from toughness to fragility. In his alcoholic delirium he has an erotic fantasy with a transsexual woman which ruptures the male stereotype associated to that kind of character.

The audio-visual works of Xoán Anleo also dwell on the politics of representation and the production of subjectivity as well as the deconstruction of gender identity. In the animation video *Redes de sospecha* (*Preámbulo*) [*Networks of suspicion (Preamble)*] he criticizes sexist attitudes in rock and roll symbolized by the guitar which functions as a fetishistic object which epitomizes masculine genitals. In an ironic and sober manner he shows the sexualized movements of two guitars which after several insinuations come close to each other suggesting penetration. Álex Mene in the five photographs entitled *Doble o nada* (*Double or Nothing*) shows a fight between the model and his shadow, between the person his double, between the man and his masculinity. Boxing is used here as a metaphor for the continuous fight that the artist wages in order to find his place in the world, while at the same time defining his own identity as a man.

The critique of gender binarism is closely related to the rereading of masculinity constructed by patriarchy from childhood onwards, and as such we are reminded by the duo El ama de casa pervertida in their works created from popular Spanish culture of the 1960's. In the wall mural *Tu madre no era lacaniana* (*Your Mother was not Lacanian*) they conduct a subtle criticism of how men are homogenized and standardized through common dress codes. They highlight the phallogocentrism which governs

masculine emotional education by blowing up a fragment of an advertisement taken from a mail-order catalog. The scene seems to allude to strange game or competition among children, because the size of the balloons does matter after all. One of the members of this collective, Christian Gradín, works on the social construction of masculine identity and homoerotic desire. In *Clever boy*, a stop motion animation work, a boy doll fantasizes about other masculine figures, amidst a dreamlike atmosphere of cabaret dances choreographed with dolls. In the digital animation piece *Un hombre, demasiados hombres* (*One Man, to Many Men*) he decontextualizes masculine archetypes present in magazines aimed at a female readers. Sexual tension between the characters is intensified through editing and the use of music provoking a completely different intention in the gaze of the protagonists in those romantic stories.

Salvador Cidrás and Vicente Blanco show their fascination for adolescent masculine identity in a great number of their works, like the series *Consumiendo Juventud* (*Consuming Youth*) –composed of photographs, graphic design, and sculptural assemblages– and in the video-animation *El más joven y radiante piloto* (*The Youngest and Most Radiant Pilot*), respectively. They understand the transition between the childhood imaginary and the adult world as a moment of identity conflict, since the pertinence to social-cultural conventions are essential in order to integrate as heteronormative individuals, or not. Along these same lines, insinuating desire toward other men, Álex Mene reflects poetically on masculine camaraderie in the photographic dyptic *Conversación* (*Conversation*), a self portrait with a friend: two nude young bodies in an interior domestic setting both intimate and erotic. Xoán Anleo approaches the theme of *cruising* in the fiction video *Pas de deux* (*Two step*), in which he shows a series of casual sexual encounters between young men in public spaces like the train or subway station, public bathrooms or abandoned places in Madrid. In these places the private and the public mix, presenting a reality unknown within the dominant moral currents.

It is essential to highlight the pieces made at the end of the '70's by Roberto González Fernández, one of the pioneers who gave visibility to the homosexual collective in Spain. In the drawing *Trio y lagarto* (*Trio and Lizard*), from the series *Azules interiores* (*Blue Interiors*) (1976) he reflects on a homo-erotic encounter in an interior space, in which the characters turn their backs toward us, not daring to show us their faces in allusion to the prohibition of homosexuality during the Franco period. After residing in the United States between 1979 and

1980, he begins to place scenes in exterior spaces, with characters shown frontally, proud, and content, fruit of the sexual openness he encountered there. The series of drawings *Parade* record the festivities of the Gay Parade, or the celebrations of Gay Pride in commemoration of the disruption provoked by the demonstrations the violent police raid which took place on June 28th, 1969 at the Stonewall Inn in Greenwich Village, New York. The series, *Elephant Walk* is inspired by the Castro, a well known neighborhood in the gay community of San Francisco. The work is done in his characteristic hyper-realist style, but each one of the drawings contains secret codes of homosexual subculture, like "glory holes", referring to holes in the walls in dark rooms for inserting the penis, or the title of the series which refers to a famous gay bar from that time period. Lastly, included in the exhibition are two oil paintings titled *Kiss Me* and *Love Me*, from the mid 1990's which form part of the series *Orestes-Orestes*. It is a project which develops the time sequence produced in the course of an encounter and misunderstanding between two people. This recreation reminds us of the tenebrist style of Caravaggio and the Spanish Baroque, with charged expressions and gestures that were portrayed by an actor in allusion to the words tattooed on his skin.

The exhibition *Beyond Genders* attempts to transcend the division between men and women, overcoming the limits between masculinity and femininity by questioning binary codes learned both socially and culturally. Through artistic practices and feminist activism the show exposes questions relative to being a woman in a world which is patriarchal and sexist, but also visualizes other non-heteronormative bodies, identities, and sexualities which on the contrary are multiple, fluid, mutable, and nomadic.

NOTES

¹ Phelan, Peggy, "Study", Peggy Phelan and Helena Reckitt (ed.), *Art and Feminism*, Phaidon Press, London, 200, pp. 19-20.

² Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, pp. 6-7.

³ The web of the project works as a file of the docu-actions, but also in an open way so information can be incorporated: <http://contenedordefeminismos.org>

⁴ Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Traficantes de sueños, Madrid, 2005.

⁵ Foucault, Michel, "El sujeto y el poder" en Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, 2001, Madrid, pp. 424-45.

⁶ Consult the catalogue of the exhibition *Micropolíticas. Arte y cotidianidad. 2001-1968*, curated by Juan Vicente Aliaga, María de Corral and José Miguel G. Cortés, at EACC (Espai d'Art Contemporani of Castelló) in 2003.

⁷ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Ed. Càtedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 2000, p.13.

⁸ Gayle Rubin introduced this concept in her article "The Traffic in Women", published in 1975.

⁹ The filmmaker and theorist Laura Mulvey developed the concept of scopophilia to define the pleasure you obtain while looking at an object that it is sexualized, traditionally women's body. She published the article "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in the magazine *Screen* in 1975.

¹⁰ Kate Millet popularized the idea of "the personal is political" in her essay *Sexual Politics*, published in 1970.

¹¹ Lippard, Lucy, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's", in *Art Journal*, autumn-winter 1980, p. 362.

¹² *The Addiction* is a movie directed by Abel Ferrara in 1995, which tells the story of some contemporary existentialist vampires.

¹³ The essay of Virginia Woolf was published originally in 1929 under the title of *A Room of One's Own*. Selects a series of conferences in which she vindicated a room of her own, money and education for women, and at the same time she questioned male writing on feminine condition.

¹⁴ Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News*, 1971.

¹⁵ Pollock, Griselda y Parker, Rozsika, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Pandora Press, London, 1981.

¹⁶ Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?", Op. Cit.

¹⁷ Cured bladders of cow or pig were used in a sonorous way in the middle-age in Galicia by tax men, and they are used during Carnival nowadays, especially in the area of Ourense.

¹⁸ The publishing experience *The Story Behind* was developed thanks to the Programme of Artistic Residences of Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC). It could be checked in: <http://thestorybehindfanzine.org/>

¹⁹ Wittig, Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston, 1992.

²⁰ Llamas, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1998.

²¹ Preciado, Paul (Beatriz), *Manifiesto Contra-sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002.

²² Butler, Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York, 1993.

²³ Butler, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.

²⁴ Lauretis, Teresa de, "The Technology of Gender", Lauretis, Teresa de (Ed.), *Technologies of Gender*, Indiana University Press, 1988.

²⁵ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1994, pp. 140-145. (Original version: *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975).

²⁶ Foucault, Michel, "El sujeto y el poder", Op. Cit., pp. 423 y 427.

²⁷ In the game *Life* commercialized by MB, players follow a path from childhood until old age, overcoming phases like higher education and marriage while trying to avoid bankruptcy and obtaining the greatest economic benefits possible.

²⁸ Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York, 2006.

²⁹ Lecture given by Judith Butler in May of 2008 at the School of Language Studies at the University of Valencia, Spain.

³⁰ Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, 1994.

The trajectory of *Andaina*: Galician Magazine for the Feminist Movement (1983-2018)

Nanina Santos Castroviejo

We were brought up in the Galician society of 1982-1983, which was going through a democratic system, after much silence and repression in all aspects of life. A repression which deeply affected the sexuality, love, desire, relationships between gender and women's role in society.

From that oppressing slate, many of us felt the desire of freedom and liberation, and we joined forces to express a rage and rebellion pushing ourselves to write, to gather thought, to spread ideas and to condemn a society built upon the silent and silenced work of women. To conquer our share of heaven, to acquire not only bread, but roses. To be considered and consider ourselves valuable and capable individuals.

The first issues of *Andaina*, together with *A Saia* (*The Skirt*, pioneer but short-lived) and *A Festa da Palabra Silenciada* (*The Silenced Word Party*, also launched in 1983), as feminist magazines, they appear in an article by Carmen Blanco, published within the catalogue *O lado da Sombra: Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989* (*The Side of the Shadow: Graphic Sedition and Ignored Initiatives, Rare or Discredited between 1971 to 1989*) which appeared during an exhibition celebrated in A Coruña at Fundación Luís Seoane in 2005. The curator, Anxo Rabuñal Rey, writes on it:

"It is maybe time to speak about the anti-culture. Underground means that there is a social net, formed by an array of people, using non-commercial or alternative means of distribution to release non-conventional cultural products.

[...]

The DIY magazines were a means of expressing ways of thinking and acting, a personal and communal way of self-assurance, and a complete ideological and organizational instrument which we can read as an archive. The magazine saw the use as an independent space for creation, where everything with an editorial concept of aesthetics or lifestyle would fit. Its spreading was limited as it was its print run, from two dozens to several hundred copies. Sometimes contributions were anonymous. Some other times they were signed collectively, with a pseudonym or just the first name. Poems, narrative, opinions, drawings and collages were mixed at the same level, without ranking. At a graphic level, design is at the basis of traced or copied pieces, sometimes on coloured paper, that incorporated decor elements from daily life halfway

between cheesy and punk depending on the piece at hand".

(Laura GÓMEZ LORENZO, speech at Sargadelos Gallery at Santiago of Compostela, May 16th 2008, on occasion of *Andaina*'s 25th anniversary)

Even the bravest of us never thought we would get this far, or that our career would be as it was even with important changes in its concept and design.

This magazine stood by us for a long time, rowing against the tide: made by women, in Galician language, looking at social relationships based on masculine supremacy and feminine submission as a Gorgon would. It went from childhood to adulthood without institutional support (except for brief periods through Vigo and Compostela's Women Departments) or grants, enjoying a desirable independence, without constraints.

This publishing fought for women's voice and their ability to say. Sometimes proud, arrogant and conceited, sometimes modest and humble, fighting against sectarianism and always committed to the fight for women liberation.

It showed that women, by handfuls, wrote with great competence about this or that matter. It broke down the arguments of those who kept saying that if cultural magazines, academies, socio-scientific and cultural institutions, media talk shows and representative bodies were packed with men it was because women didn't want to be there or because there were not worthy women to invite there.

In that *Andaina* one can find articles of female authorship about astronomy, maths, literature, philosophy, anthropology, history, biographies, music, painting, cinema, human rights, unionism, human geography, economy, sociology, etc. They are there, it was just necessary to put a spotlight on our culture's determination to silence and hide them.

A delayed overview of *Andaina*'s pages (compulsory task for anyone who wants to take interest in the history of Galician feminism) supports this statement.

Many are the female authors who contributed in the magazine (writings, drawings, corrections, outlines...) always without financial compensation. Some were renown and some were anonymous. All of them were important, equally important, not forgetting the readers and subscribers.

From a design point of view, *Andaina* is a detailed, polished and clean product. Its layers, managed by Uqui Permui from issue no. 11 onwards (March 1987) attest to the variety of current topics or to its most outstanding content and the designer's artistic evolution.

Other female designers, photographers or artists left their mark: Elena Cores, Maica Novoa, Ana Gloria Blanco, Aurichu Pereira, Nana Coromoto, Mónica Couso, Montse Amigo.

Getting someone to give me their time and dedication for free to keep going, finding for every issue someone who has interesting things to say, taking risks with certain opinions and topics, many times against the majority currents in the media, institutions or even inside feminism itself, surviving with barely any publicising or grant... and on top of that having a good image requires, more than anything else, the conviction that the effort is worth it.

(Ana ARELLANO, exhibition panel, Lugo, 2007)

In all these years there have been major feminist progresses: in women and society's general conscience; in laws that fought inequality and discrimination; in increasing professional and life opportunities for women; in greater freedom, mainly sexual freedom and in exposing the inequalities. We all know that small humble businesses such as *Andaina* contributed a bit to improve society and improve ourselves.

Such wonderful adventure, going on for 35 years now, was possible because feminist inspiration filled those audacious rebellious women who started it with energy and arguments. It also inspired those women who, since then, encouraged, wrote, read, shared, subscribed and supported *Andaina* in any way.

30 years from *A Festa da Palabra Silenciada* (The Silenced Word Party) since 1983

María Xosé Queizán

As every cultural initiative, *A Festa da Palabra Silenciada* (The Silenced Word Party), FdPs in Galician, had its birth and evolution. It also had its unavoidable conflicts along its 30-year life. It was the publication by FIGA (Independent Galician Feminists) which, logically, also had its alterations as it was alive. Undoubtedly, in these cases there is always someone that preserves the certainty of the social and cultural influence it can have, not only in Galicia; and a feminist publication doesn't only join literature and thought, its universal feature, but it has its own personality determined to it, as stated in their works by Camiño Noia, Mónica Bar et al. This commitment was bestowed to me, and I carried it out against all odds, with its ups and downs, with the assistance from the beginning of essential contributors, such as Sabela Mouriz coordinator in the first several issues, as well as Carmen Blanco, Ana Romaní, and others. The original design was made by Margarita Ledo Andión. There are many people left out, not by negligence but due to the concision needed. But there it is the magazine to be witness of the huge work made by women, which made the publication possible. During other historical periods, the cooperation of Amanda Álvarez or Carmiño Noia was relevant; that of Mónica Bar was decisive as driving force of the FdPs and other cultural initiatives by FIGA such as seminars on Literature, Cinema, etc, along with Manuela Pena, and many others. Marga Rodríguez Marcuño deserves a special mention as from the first issues she took on herself the language direction and text translation. Her ambition was to create a Language Code that defined us, with an appropriate infrastructure and a verbal support coherent with the social justice and equality praised by the FdPs. *You don't appoint me, and I don't vote for you*, Marga writes. Her work was a success, and whoever wants to write in non-sexist language without tiresome repetitions has a role model: FdPs language created by Marga R. Marcuño.

In literature, it started by highlighting the works of former or veteran female writers, and giving a platform for those new or unpublished. Galician magazines barely had any female writer. FdPs was a breeding ground for many female creators, poets, essayists, columnists and artists. The coexistence of veteran and new poets was a positive

experience for both and accomplished a new poetic canon, a general influence and the repercussion of new topics, as sexuality in poetry, and great periods.

Opening channels for reflection, debate, lighting dark spaces, fissures or weaknesses within feminist ideology, with more and more questions, more and more points of view from inside or outside active feminism. Allowing a brainstorm to keep talking about everything we care about and, on top of that, everything that favours women status in modern societies; those are Mónica Bar's reflections in an article where she goes through the magazine's line of thinking entitled by a quote from Madame de Staël: *Lights only heal with more lights*. "To the adjective silenced we must add lonely"; that is how it was ignored by Galician cultural scene, which overlapped its existence. This attitude of denial wasn't concealed not even from 1998, with the publication of the monographic "Architecture and Urban planning", where FdPs was also opened to male contributors. Even at that point, the FdPs was a minority stronghold, conveniently outside the elite Galician forums. I wonder how Galician culture remains unashamed by this dreadful silence only broken by some independent critics.

Ledicia Costas points out the inclusive universal nature of the magazine, having Spanish, European and American contributors. Nothing was banned from the FdPs. Science, Architecture, and every field of interest to women as citizens in the world. FdPs issues are characterised, above all, by the events held around every issue's publication. Many are the sceneries that have embraced FdPs. *Barcelona's feminist book fair or the Conference on Rosalía de Castro are some examples of its experiences*. Apart from Galicia, the FdPs was present in many important locations in Spain (Madrid, Euskadi, and Barcelona) and also in Europe such as Berlin Free University or Trier University (Germany).

Among the few but great male contributors, we must highlight Carlos Bernárdez, who, along with Paula Mariño, was one of the main plastic arts critics of the magazine. Each issue had a monographic on any of a variety of topics, from Eroticism to Science, Violence, or the Rromipén –about the gipsy people–, but those were also monographic for the person who illustrated each issue, always in high quality and prioritising female painters and the more recent or As Novísimas. It is therefore also high the number of contributors from the plastic arts field.

For Helena Gonzalez, FdPs evokes an artistic installation by Judith Chicago, who placed a *Dinner Party* in a triangular table where 39 women were celebrated, all historic feminist pioneers in literature. I was able to see it

in Brooklyn, New York. Helena González states that the FdPs is the Galician style *Dinner Party*. Having as a goal not the present but the future, I would add.

I conclude this overview about the FdPs by regretting that nobody would carry on with the work using the infrastructure to create new paths. I'm sorry about it.

The written voice of Maribolheras Precárias: As + perralheiras (The + precarious camp)*

Pablo Andrade and Ramón Santos

The magazine is conceived as a tool for the distribution and visualization of queer politics practiced by the group Maribolheras Precárias (MBP) in A Coruña. The edition consists of 5 issues published between 2004 and 2006. On the front cover of each magazine, one of the members of the group is portrayed; as a political action of performative identity, as a means of visibility and empowerment, and also because we are all in fact divine and camp.

MBPs working method was not like that of a typical old collective with an association based on the hierarchy of its members, and weekly meetings; on the contrary it functioned as an informal group, more similar to a "vital team", with horizontal participation and no predetermined rules. Although the nucleus of the group was formed by just five people, at a given moment up to 300 could become involved as a result of networking and by carrying out activities with which many people identified.

We were a small, diverse group with procedures which were anti-military, ecologically minded, fueled by the gay movement, independence, and the student associations of our day. In the 90's some of us began to form queer study groups at the School of Sociology in A Coruña, at a time when authors like Judith Butler, Eve Kosofsky, and Monique Wittig were producing the majority of their fundamental essays. We also had the privilege of engaging with professors in current debates about the feminist movement. We discovered Gayle Rubin and Jeffery Weeks, and the entire school of libertarians and sexual radicals which preceded *queer* theory.

Definitively, we were a group of friends eager to engage in activism, but at a certain distance from the LGBT political agenda which at that time was centered on the same sex marriage. (2004) Moreover, we refused to speak about sexual liberation in abstract terms, without considering its relationship to fundamental questions like feminism, vulnerability, trans identities, immigrants' rights, minority cultures. Also, we were determined to address local questions like speaking out against the urban gentrification that was overtaking our neighborhood, or the homophobic combat of the mayor who shortly later would be named Ambassador to the Vatican.

Our principal references were other activist publications by earlier queer groups in Spain like *De un plumazo* by the Radical Gai, and *Non Grata* by the lesbians LSD. We also felt inspired by the work being done by ACT UP! and a form of communication which employs graphic design as a powerful and original political tool, not only employed in our publication but in the all of our activism.

As activists and editors we were interested in reaching a wide audience, not only that which is involved in social movements, we wanted to reach non-politicized places and audiences, sharing our own festive and affirmative philosophy and introducing it into the contents of the magazine. We have always worked with what is on hand here and now, but at the same time linked to a global perspective.

Among the contents of the magazine one can find interviews with groups like Queer Without Borders from Great Britain, articles by collectives like Precarias a la Deriva, or the publication of manifestos like that of Inmigrante sin transit, Gay Beirut, or the network Arrengo for the apostasy. Some of the most entertaining material is *Cronicas Rosas de Uma Tal Ivanna*, a humorous summary of the activities and statements made by MBP, or the section "Amor y Truquiños" (Love and Tricks) by Pía de Tolomei, polls about television personalities, or interviews with close friends, which is to say, within the same magazine one can find a text by the writer and feminist activist Gloria Anzaldúa, and on the next page brief mention about the singer Massiel.

For us it was a priority that among the collaborations of the publication we counted on the affective/political networks which were part of MBP. In this sense, many of these collaborations and cameo appearances in the magazine came from friends within our immediate cultural circles like Lucia Aldao, Yolanda Castaño, Sofía de Labañou, Fran Brives, or lesser known friends like Fer Alfa, Martiña Lago, las paspallás, or Tabata la Nuit. We were also in contact with feminist action groups, in particular *Mulheres Transgredindo* from Santiago de Compostela, and *As Lerchas* from Ourense. With both groups we organized actions, parties, performance, bingo, and *mani-festa-acciones* (mani-party-actions) It was important for us to give visibility to our political agenda in *As + perralheiras*, because there was hardly any mention in the mass media. We were not capable of mass distribution, nor was it our intention with a limited edition of 1000 issues. We did have support from other queer and feminist groups in Galicia and in other parts of Spain which helped us with the diffusion of the magazine in places like the Patio Maravillas in Madrid, and La bata de Boatiné in Barcelona.

Lastly, we would like to mention the autonomous character of our magazine, with no political affiliation or grant funding, it was essentially a do-it-yourself project, fueled by hard work and inspiration which has become a small collective memory of the rise of queer activism in Galicia.

*(Translator's note. *Maribolheras Precárias* can be translated as, *queer precarious*, and the magazine title *As + perralheiras* as *The most precarious camp*)

Feminist graphics

Uqui Permui Martinez

Graphic design as an expression of ideas

Contemporary Feminism has a long history filled with messages and marks painted on the street that function as a direct and rapid way to communicate a political message. This type of graffiti is usually made spontaneously by the activists themselves. In spite of the precarious nature of the graphics, they were and continue to be in many cases the only way to visualize and diffuse a message which is contrary to established discourse.

In this sense, these messages could be considered weapons of subversive communication, both illegal and anonymous. The signs used in demonstrations are used in a similar fashion, as well as the body when employed as a political tool, albeit of course less anonymous. In any case, the different uses of graphics in fact have more in common than perhaps we initially perceive.

Graphic Activism

Since the 1970's the feminist movements have been among the most active social collectives throughout the world, and have used all types of creative tools in order to express themselves collaboratively giving importance to the process of inventing slogans as well as the materialization and production. Techniques like collage combined with photography, apart from being appropriate for collective work are clearly transgressive. As Raquel Pelta indicates, "they bury the formal purity which historically has dominated avant guard graphic design as evidenced by the Swiss School. In this sense, in feminist graphics we can find proposals which are quite 'dirty', similar to the aesthetic of the punk movement."¹

Similarly, Martha Scotford calls these graphics 'messy history', an alternative form of communication which transgresses conventions. Scotford and Pelta alike place feminist graphics in opposition to the ordered history of the privileged, heteronormative middle class. Sheilla Levrant, a designer and investigator, relates this disorder to *patchwork* done by women considered as an assemblage in space and time of experiences and fragments, in contrast to patriarchal rationalism which disdains the personal in favor of the universal.²

Along these lines we find work by various feminist groups like the Chicago Women's Graphics Collective (CWGC), founded in 1970 and active until 1983, but continue to be recognized as an example of feminism, activism, and design with a social awareness.

The (CWGC) organized training workshops for women who wanted to join the group. The signs and slogans were made collectively in encounters where self criticism was an essential ingredient for efficient results.³ This collective used different techniques in which the typographic treatment is of special interest as can be appreciated in the suggestive compositions and lettering of posters like cartel *Women are not chicks*, or *Women working*.⁴ The workshop closed in 1990.

Also, the London based group See Red Women's Workshop composed of former art students created banners collectively in 1974. "We met through an advertisement in Red Rag, a radical feminist magazine, which called for women interested in forming a group which would analyze and combat images which degraded women in publicity and mass communication."⁵

A different case was Riot Grill which was a feminist collective formed in the United States in the early 90's linked to the independent music scene. According to Kim Gordon of Sonic Youth, the main goal was "to bombard the phalocratic neurological center of rock and roll."⁶ One of the first groups was Bikini Kill and the first fanzine was edited in 1992. Among the best known references is Kurt Cobain and his group Nirvana. This influence pervaded the Spanish context although to a lesser degree with groups like Pauline en la Playa, Las Vulpes, Hello Cuca, and others. In terms of typography it is a clear example of the eclecticism that was experienced in almost all of the "Do it yourself" social movements with diverse, radical, and dirty proposals typical of the punk movement.

During the 1980's, Barbara Kruger's work is especially notable for her use of a determined typography, Futura Bold, with the intention of directly addressing her audience in public and capturing their attention with the thickness of the letters and font size. A condensed form of the font Futura is also used in by the artistic collective Guerilla Girls.

Although until now the examples I have mentioned are of robust typography –bold and straight lines– I have also encountered the use of calligraphic type, principally in Latin America. In terms of being a graphic in small case letters written in continuous form, it could be said that this type is at the opposite pole from the previous one. An example can be observed in the Mexican collective

Polvo de Gallina Negra. Founded in 1983 by Maria Bustamante and Monica Mayer, it is one of the first feminist art groups in Mexico still active. Likewise, the Bolivians Mujeres creando used written calligraphy for their street paintings which has a pleasant and personal affect in contrast to its aggressive content. Its usage can also be an expression of rejection toward center European typography. This collective, which continues to be active since the late 1980's, published books and magazines like "La mujer pública" with a very similar graphic style to that of their street art resulting in their own recognizable identity.

I found another interesting case in Cairo (Egypt), where women played an important part in the counter-culture demonstrations rooted in the Arab Spring in 2011, given the frequency with which they are the object of repression. One image which became a feminist revolutionary icon was that of a group of police agents attacking a semi-nude female protester wearing a veil. This image inspired various activists like the graffiti artists Bahia Shehab, Mira Shihadeb, and Geel Shaikh who began to paint the walls of Cairo with a stencil depicting a blue bra and the message, "Long live the pacifist revolution". As these artists declare, "urban art is a way of undermining the comfort zone and the religious circles."⁷ The group of graffiti artists Sit Alhita was created to give visibility and presence to women in public spaces.

In all of these manifestations what becomes evident is the relationship between the dirty and bold spontaneous street graphics, and the social movements in general, but in particular the feminist movement due to its ample street activity. In addition we find a homogeneous usage of graphics within the collectives as form of identity to be recognizable and to recognize themselves.

Whether it is the use of upper case bold letters or the use of calligraphy, it is a question of reaching the audience as quickly as possible, and breaking down the old dichotomy which relates masculinity with the public sphere and femininity with the domestic one. This identification lead Carmen Nogueira to use bold upper case lettering in the project, "Contenedor de feminismos" (Carmen Nogueira, Uqui Permui, and Anxela Caramés) and I myself also considered it appropriate for the graphics in this exhibition, which stages a constant dialog between art and activism. Lastly, I would like to mention the use of the lambda as a way to reinforce the letter 'y' and widen its meaning. The lambda is known internationally since the 1970's as a symbol for the LGBTQI movements.

NOTES

¹ Raquel Pelta, *Feminismo: una contribución crítica al diseño*. Monográfica, 2012.

² Ece Canli, "Design History Interrupted. A Queer-Feminist Perspective", in *The responsible objects*, ed. Marjanne van Helvert (Valiz, Amsterdam, 2016), pp. 188-197.

³ The Chicago Women's Graphics Collective. Disponible en: <http://archive.is/f3DVn>

⁴ *Posters can be seen at* <https://www.facebook.com/graficafeminista/> o en OMCA Collections <http://collections.museumca.org/?q=list/taxonomy/term/34061&page=>

⁵ See *Red Women's workshop, Feminist Posters 1974-1990*. Four Corners Books, London, 2016.

⁶ Available at: https://es.wikipedia.org/wiki/Riot_grrrl

⁷ Noemí López Trujillo, *Graffiti, un arma contra el acoso sexual en Egipto*. El Español, January 29, 2016.

ES



**TEX
TOS**

Más allá de los géneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia

Anxela Caramés

Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad en el mundo. ¿Cómo nos arreglaríamos, pues, con uno solo?

Virginia Woolf

En *Más allá de los géneros* se plantea una revisión de las prácticas artísticas feministas desarrolladas en el contexto gallego desde los años noventa hasta la actualidad. Se ha tratado de elaborar una posible –pero no única– genealogía, aunque sí primera, a través de una selección de cincuenta artistas que tienen vinculación, ya sea por nacimiento, formación o residencia, con Galicia. La exposición muestra subjetividades alternativas a la mirada patriarcal, dando voz a narrativas identitarias que superan los estrechos límites de la clasificación binaria de los géneros, que distingue únicamente entre masculino y femenino. Además, con la intención de desechar el tópico de que el arte feminista solamente es producido por mujeres, en la exposición se han incorporado autores que trabajan desde una perspectiva de género y/o *queer*. De este modo, el proyecto expositivo indaga en la pluralidad de aspectos del arte feminista, ocupándose de problemáticas que atañen a las mujeres, pero reflejando también la diversidad de las identidades sexuales y mostrando otros cuerpos diferentes a los normativos.

Más allá de los géneros reúne obras más conocidas y referenciales, junto con otras inéditas o incluso marginales, agrupándolas por cuestiones temáticas y conceptuales, al margen de criterios cronológicos, ya que se ha buscado trazar un discurso que de forma fluida mostrase las diferentes aportaciones de las corrientes feministas¹ al arte contemporáneo, así como las diversas tendencias estéticas y estrategias del arte feminista, desde planteamientos esencialistas centrados en el cuerpo de las mujeres, pasando por la influencia postestructuralista, hasta llegar a la multiplicidad de cuerpos y de géneros. La exposición da visibilidad a artistas emergentes, vinculando sus propuestas a las obras de artistas con una trayectoria más dilatada o consolidada, quienes, en algunos casos, incluso han sido

sus docentes en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, como, por ejemplo, Xoán Anleo, Mar Caldas, Yolanda Herranz y Chelo Matesanz, de quienes hay que destacar su influyente labor formativa en cuestiones de género y feminismo para las generaciones más jóvenes.

El recorrido expositivo se ha estructurado en tres bloques temáticos o conceptuales que se entremezclan entre sí, ya que no son categorías cerradas ni excluyentes, puesto que hay artistas que transitan de una a otra, llegando incluso a abordar los tres ejes que vertebran la exposición, como, por ejemplo, la instalación realizada a partir de la publicación *INDEX. 3.472/47 pp./1. Títulos de exposiciones colectivas de arte contemporáneo* de Xoán Anleo. Este trabajo inédito, que se podía ver a la entrada de la exposición, ofrece un listado de exposiciones que le han influido o le resultan relevantes, entre las cuales destaca una gran presencia de la temática feminista, *queer*, y en general relacionada con las identidades de género. Por lo tanto, en *Más allá de los géneros*, en primer lugar, se reflexiona sobre la relación entre lo femenino y lo feminista, abordando cuestiones esenciales para las distintas corrientes feministas, como el cuerpo de las mujeres, la sexualidad, las relaciones de pareja, la violencia machista, la dicotomía entre el espacio privado y el público, las condiciones laborales de las trabajadoras y la sororidad. En segundo lugar, se abordan las identidades, los cuerpos y las sexualidades *queer*, es decir, fuera de las normas del binarismo de género, trascendiendo así los roles de la femineidad y la masculinidad. Y, por último, se revisa el concepto de la masculinidad hegemónica, mostrando otras posibilidades más allá de la virilidad heteronormativa.

A su vez, *Más allá de los géneros* tiende puentes entre las prácticas artísticas y los movimientos sociales, dándoles presencia a colectivos activistas con la intención de remarcar la faceta política del arte feminista. En este sentido, la exposición ha tratado de ser celebratoria, festiva y lúdica, además de reivindicativa, siguiendo una línea que entronca con el pensamiento *queer*, tal como se extrae de la pancarta pintada por Tabo Ayala para la *Mani*festa*acçom del 28 de junio de 2010, organizada por Maribolheras Precárias en “Queerunha” (*Queer* Coruña), bajo el lema “Da-lhe prazer ao corpo. A súa moral dá-nos igual” (“Dale placer al cuerpo. Su moral nos da igual”), y que fue usada como *photocall* en las salas expositivas del MARCO de Vigo y del Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela. Así, junto a las obras expuestas, se muestra una selección de documentación relativa al activismo feminista, lésbico, gay y *queer*, con la intención de contextualizar las prácticas artísticas realizadas desde una perspectiva de género en el ámbito

gallego. Se aporta información de manifestaciones y campañas feministas que se han movilizado a favor de la igualdad de derechos y en defensa de la libertad sexual en Galicia desde mediados de los setenta, incorporando fotografías, folletos, pasquines, recortes de prensa y carteles, tanto de la Asociación Galega da Muller (AGM), muy activa en Santiago de Compostela durante los ochenta, como de los primeros colectivos homosexuales surgidos en A Coruña y Vigo a principios de los ochenta. A su vez, en la exposición están presentes dos relevantes revistas feministas surgidas en Galicia, como son *Andaina* y *Festa da Palabra Silenciada*, muy vinculadas al movimiento feminista, pero a su vez con un marcado interés por las diferentes manifestaciones culturales y con una clara vocación estética. Igualmente, se ha incorporado material de la Marcha Mundial de las Mujeres, que desde finales de los noventa se ha convertido en uno de los movimientos más representativos y aglutinadores de diferentes tendencias feministas. Finalmente, se ha prestado especial atención al material gráfico y audiovisual generado por colectivos *queer* que han empleado el lenguaje artístico como herramienta política: Maribolheras Precárias y Nomezefreghao desde A Coruña, Mulheres Transgredindo en Santiago de Compostela y Lerchas en Ourense, junto a los vídeos realizados por Queer Avengers, un grupo recién formado en 2015 que prefiere emplear la terminología GODI (Géneros y Orientaciones Diversas e Intersexuales) frente a la más institucionalizada LGTBQI (Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales, *Queer* e Intersexuales). En una línea similar, la artista Luz Darriba en *Eficiencia comprobada* se aproxima a la gráfica feminista procedente del activismo. En este fotomontaje realiza una crítica a la guerra de Irak empleando la estética publicitaria de los productos cosméticos femeninos. O las banderas que presenta por primera vez Xoán Anleo, en las que puede leerse: *Cuerpos desobedientes. Resistente mutante y Realidad reversible*. Estas piezas están inspiradas en los pendones o pancartas que se usan en las manifestaciones y fueron realizadas con telas antiguas procedentes de su familia, resignificando así las labores de costura al incorporar contenido político mediante el texto bordado.

Activismo, cuerpo de las mujeres y espacio público

En *Más allá de los géneros* está muy presente la relación entre activismo y prácticas artísticas a través de acciones de calle y performances, un medio de expresión habitual para las reivindicaciones feministas. Por ello, se ha buscado entremezclarlas para mostrar las concomitancias entre ambas propuestas. Ocupar el espacio público, que les había sido vetado a las mujeres durante varios

siglos, ha sido una de las principales estrategias de reivindicación y visibilización feministas desde finales de los sesenta. Durante los años ochenta, el grupo de teatro feminista Galiata –vinculado a la AGM– empleaba la calle para difundir sus mensajes y llamar la atención sobre los temas de las campañas llevadas a cabo por el movimiento feminista: la legalización del aborto, el derecho a los métodos anticonceptivos, la derogación de la ley antidivorcio, las agresiones sexuales, la defensa del lesbianismo, la sobrecarga de las tareas domésticas, la explotación laboral de las mujeres, etc. Posteriormente la Marcha Mundial de las Mujeres se ha valido de acciones concretas, que en algunas ocasiones fueron llevadas a cabo por artistas colaboradoras, para visibilizar estas problemáticas. En la exposición se muestran unas fotografías que documentan una acción que consistió en la pegada de adhesivos en los escaparates de varias tiendas de ropa, con la intención de criticar la imposición de unos complicados cánones de belleza que constriñen los cuerpos de las mujeres en determinadas tallas. Por su parte, la artista Ana Gil en la performance *Homenaje a la costilla maldita II* –realizada en la plaza de la Capilla del Santísimo Cristo en O Porriño (Pontevedra)–, también reflexiona acerca de la condición femenina, aludiendo al título de una exposición feminista comisariada por Margarita de Aizpuru en 2005. Frente a la sumisión a la que fueron condenadas las mujeres según el relato bíblico, se reivindica la rebeldía ante la autoridad masculina que tuvo lugar en el acto del pecado original por parte de Eva, creada “supuestamente” a partir de la costilla de Adán.

Dentro de las actividades celebradas en torno al 25 de noviembre, Día Internacional por la no Violencia contra las Mujeres, se enmarca *Guante negro, guante blanco*, una intervención efímera llevada a cabo por Luz Darriba en la plaza de la Catedral de Lugo. En colaboración con un grupo de trabajadoras sexuales, que en ese momento se encontraban en vías de reinserción social, se colocaron 30.000 pares de guantes que contenían frases de uso cotidiano que evidenciaban la violencia simbólica ejercida socialmente hacia las mujeres. De manera igualmente poética, Neves Seara también habla sobre el profundo dolor causado por esta clase de violencia, empleando ceniza negra en la catártica performance *Ardo si ella arde*, realizada delante de la Iglesia de las Ánimas, en Santiago de Compostela. Fue ideada específicamente para *Más allá de los géneros*, al igual que la performance *Sombra y sordina* de Ana Gesto. En esta, la artista, vestida con una falda cubierta por platos metálicos y unas jarras hinchables transmutadas en sordina, recorrió solemnemente el espacio exterior hasta acceder a la sala expositiva del Auditorio de Galicia. Estos elementos

identitarios del universo doméstico femenino son tratados, física y metafóricamente, como una carga opresiva, evocada con dramatismo visual y sonoro.

Rita Rodríguez reflexiona sobre el cuerpo de las mujeres en el espacio público a través de una serie de performances en las que aborda cuestiones relativas al poder y la sumisión. En *Kiss Me (Bésame)* se envolvió en bolsas de basura para dejar tan solo al descubierto sus labios pintados de rojo, puestos a disposición de los visitantes a la Catedral de Santiago, que la encontraban sentada en la puerta de entrada y en actitud de pedir limosna. En *Cosida a ti* solicitaba permiso para coserse temporalmente a la ropa de personas aleatorias que se cruzaba por la calle, poniéndose a su merced en una actitud pasiva. Por último, en *Performance clásica a la manera tradicional*, tras desnudarse aparentemente, camina por la calle con un disfraz de desnuda. Revisa irónicamente a las artistas feministas de los setenta, que solían desnudarse para reivindicar el uso de su propio cuerpo, frente a la objetualización del mismo por parte de otros artistas. En relación con las contradicciones que surgen de la utilización del propio cuerpo por parte de la mujer *performer*, Peggy Phelan² alude a la difusa línea que se encuentra entre el poder de la representación y la impotencia de la invisibilidad.

La dinámica de las docu-acciones del *Contenedor de feminismos*³ supone un modo de llevar el debate feminista a la calle, reuniendo a mujeres para conversar en un acto que entremezcla lo privado con lo público. Este archivo móvil recoge y recupera historias que no se han tenido en cuenta o que se quieren relatar de otra manera: las mujeres *bertsolaris* en Euskadi, invisibles y vetadas hasta los años ochenta; la celebración del primer Orgullo Gay en Galicia, que tuvo lugar en Vigo en 1981; o las luchas de las trabajadoras en el sector de la conserva en Arousa a finales de los ochenta. Esta investigación daría lugar al documental *Doli, Doli, Doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo*, realizado por Uqui Permui, a partir de imágenes tomadas del vídeo VHS grabado por las propias mujeres durante su encierro en la fábrica Orosa. De nuevo volvemos a transitar de lo íntimo a lo público en el vídeo *Asuntos internos*, codirigido por Uqui Permui y Xoán Anleo. Narran la estructura histórica del último siglo en España –la República, la dictadura franquista, el exilio, la transición y el cambio socialista– a través de los relatos privados de cuatro mujeres gallegas, de distintas generaciones, que reflexionan sobre su vida personal y laboral, los roles de género, el impacto del movimiento feminista o la transexualidad. De igual modo, María Ruido reflexiona sobre la construcción de la memoria y las formas narrativas de la historia, partiendo de experiencias

personales, testimonios privados y entrevistas a grupos feministas, junto con otros materiales fílmicos y literarios, para abordar la construcción social del cuerpo y la identidad, la división sexual del trabajo o la precarización femenina y migrante. Así, *La memoria interior* y *En tiempo real* tratan de elaborar una narratividad audiovisual propia de la nueva clase trabajadora en el capitalismo posfordista, atendiendo a las cuestiones micropolíticas⁴, fundamentales para comprender las transformaciones globales. En este sentido, para Foucault no se pueden estudiar los mecanismos de la sujeción de las identidades al margen de los mecanismos de explotación y dominación. Y esta “forma de poder”⁵ –que proviene del Estado y/o de la Iglesia– interviene en la inmediatez de la vida cotidiana⁶, categorizando al individuo y marcándolo con su propia identidad. Precisamente, Carme Nogueira alude a estas implicaciones políticas de la cotidianidad en el vídeo *25 minutos 55 segundos diarios*. En este recorrido –cámara en mano– por diferentes rincones de su casa se revelan informaciones sutiles acerca de la forma de pensar o posicionarse en el mundo. Así, entre los objetos mostrados se encuentra el libro *Cuerpos que importan* de Judith Butler, fundamental para comprender la performatividad de género.

Carme Nogueira también emplea el espacio público como foro. *Oh mujer, mujer* es una de las acciones que forman parte de un proyecto más amplio titulado *La Citoyenneté. El centro en desplazamiento*, una serie de visitas guiadas realizadas en distintos lugares de París, escenificando temas relativos a la idea de ciudadanía y sus paradojas. En esta videoperformance realizada ante el edificio La Salpêtrière –un refugio para mujeres pobres– trabaja con un manifiesto de la profeminista Olympe de Gouges, autora de la *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* (Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana) (1791), en el que cuestiona las escasas ventajas que la Revolución Francesa les ha brindado a las mujeres. Igualmente, Yolanda Herranz en *Caídas / Fallen Women* también reivindica a las olvidadas por la Historia, rindiendo homenaje a todas las mujeres invisibles que también participan en las guerras. Esas mujeres anónimas –hermanas, madres, esposas, hijas– que mueren en los conflictos bélicos, a pesar de que los monumentos conmemorativos nunca las nombran. Tres fotografías documentan esta intervención efímera en la que la artista utilizó las piezas escultóricas *Destierros / Exiles XV*, unos moldes de pies de distintos tamaños, metalizados en oro, plata y bronce. Fueron situados en la parte posterior de la estatua que honra a los caídos en la batalla de Ponte Sampaio, en la que los pontevedreses vencieron a los franceses.

Por su parte, otras obras no pensadas para el espacio público también surgen de la militancia política. Marta Paz, activista del colectivo feminista Nomepisesofreghao, realiza una serie de retratos de reconocidas republicanas como María Casares, Maruja Mallo, Clara Campoamor o Victoria Kent, entre otras. A los cuadros de *Máis que publicanas* les ha incorporado un código QR que conecta con la página web de la biografía de cada mujer representada, caracterizadas por haberse desmarcado de los roles de género a los que supuestamente debían haberse adaptado según las convenciones socioculturales de aquel momento.

Al legado de mujeres libertarias también alude Carolina Cruz Guimarey en *Levons-nous (El himno de las mujeres)*, un texto que fue utilizado por el Movimiento de Liberación de las Mujeres durante los años 70 en Francia. Para honrar a estas luchadoras por los derechos civiles emplea la transferencia de fotografías antiguas sobre telas, también antiguas y en este caso colocadas de forma informal sobre bastidores de diferentes dimensiones.

Críticas al binarismo de los roles de género

Carolina Cruz Guimarey utiliza esta misma técnica del *transfer* en las obras de la serie *Un eco que resiste*, aunque en otro formato. Estas pequeñas piezas realizadas sobre bastidores de costura suponen una poética, pero contundente, llamada de atención acerca del confinamiento que supone para las mujeres aceptar el rol femenino asignado, como, por ejemplo, el de eternas cuidadoras. A su vez, reivindican la rebeldía ante ese destino predeterminado culturalmente, puesto que “no se nace mujer, se llega a serlo”⁷. Acerca de esta genética que condiciona a las mujeres, Laura Piñeiro aborda esta creencia de forma paródica en *Biología es destino*. Utiliza también un bastidor de costura, que en este caso adquiere la apariencia de una vulva peluda. La elección del hilado y del cosido como medio artístico por parte de ambas artistas es fruto de una decisión consciente que busca resignificar el potencial conceptual y político del textil. De este modo, en *Un sexo llamado débil* una aguja de coser es convertida en un florete, desafiando la contraposición de lo femenino como frágil frente a lo masculino como fuerte. En esta pieza, Laura Piñeiro interviene una novela homónima –escrita por J. L. Martín Vigil– con la intención de cambiar el sentido peyorativo del título, transformando a esa mujer pasiva en un sujeto activo y combativo. Esta posición secundaria de las mujeres se establece a través del sistema sexo / género⁸, mediante el cual se construyen las identidades de género, partiendo del cuerpo biológico como una base

sobre la que se superponen influencias educacionales, sociales y culturales.

La crítica al machismo de ciertas convenciones sociales también está presente en la performance *No nos llames princesas, llámanos mujeres*, en la que el Colectivo LAG (Lara Buyo & Ana Corujo) cuestiona el diferente rasero con el que se valora el comportamiento a la hora de comer. Si bien para las mujeres se presupone pulcro y delicado, los hombres suelen disponer de una mayor libertad de actuación. Las artistas comienzan comiendo de forma protocolaria, para finalizar usando sus propias manos, emitiendo sonidos o incluso bebiendo directamente de la botella.

Igualmente, Mar Caldas en *El mundo patas arriba* reflexiona acerca de cómo la cultura patriarcal moldea la femineidad y la masculinidad de forma intencionada. Este fotomontaje fue publicado en la sección “Inédito”, una doble página comisariada por Manuel Sendón para el diario *A Nosa Terra*. Aprovechó el formato de la revista para valerse de los recursos visuales y textuales propios del discurso periodístico –tomados de la prensa rosa en este caso–, pero dándoles la vuelta para hacer visible el absurdo de los roles de género. Empleando la comicidad, como estrategia feminista para desnaturalizar la división sexual, intercambió los rostros de reconocidos políticos con los de sus parejas, propiciando situaciones chocantes en las que hombres y mujeres se venían en actitudes, comportamientos y gestos inapropiados, inusuales o impensables según el binarismo de género. Basilisa Fiestras también ironiza sobre estas cuestiones en el autorretrato *La corbata es el otro*. Entendiendo la indumentaria como un elemento que conforma la identidad de las personas, se fotografía vistiendo una camisa de hombre y con su propio cabello elabora una corbata, símbolo del poder masculino.

Esta tentativa de superar la dualidad entre lo femenino y lo masculino se observa –aunque no de forma intencionada– en algunas fotografías de la serie *Incorporados* de Andrea Costas. Con el propósito de autorretratarse, la artista incorpora a su imagen fragmentos representativos de los cuerpos de las personas más importantes en su vida en aquel momento. En estos retratos ahonda en su propia identidad a partir de la interrelación con los otros. Funde ambos cuerpos, y, al integrarse con las imágenes de su padre y de su novio, el resultado final la masculiniza.

Asumiendo los roles de género como una construcción sociocultural, Rebeca Lar retrata brujas contemporáneas en *Burn, Witch, Burn! (¡Arde, bruja, arde!)*, una galería de dibujos de mujeres que han desafiado los límites de la

feminidad en diferentes ámbitos públicos: la política –Margaret Thatcher, Angela Merkel y Esperanza Aguirre–, el arte y la música –Yoko Ono y Madonna–, el cine –actrices como Marlene Dietrich, Kim Basinger y Uma Thurman–, o la escritura y el pensamiento filosófico, como Virginia Woolf y Simone de Beauvoir. Todas ellas huyen de los estereotipos de “la buena mujer”, representando la idea de la rebelde, atrevida, perversa o incluso mujer fatal. Lara Bacelo también revisa la figura de la mujer en el vídeo *Varona, parirás con dolor*, reapropiándose, en una estrategia fílmica feminista, de la mirada masculina voyeurística. Trabaja a partir de material audiovisual encontrado en internet, seleccionando múltiples fragmentos en los que los cuerpos de las mujeres aparecen fetichizados. Logra deconstruir el discurso sexista, alejándonos del placer visual⁹, al yuxtaponer una voz que narra pasajes bíblicos en los que se define la identidad femenina como subyugada al hombre. De forma directa a la vez que lírica, aborda cuestiones como los malos tratos, la prostitución, la sexualidad, el amor, el cuerpo de las mujeres o la maternidad. Frente a la crítica directa a la objetualización del cuerpo de las mujeres, Carme Nogueira elige el camino de la ambigüedad como crítica a la representación. En *Ceñida* reflexiona acerca de cómo determinadas normas y estructuras de poder conforman nuestra identidad, limitando nuestra libertad de ser y de actuar. Se pregunta cómo abrirse a nuevas formas y desde qué lugar moverse para poder mostrar la multiplicidad de la identidad.

Lo personal es político: el cuerpo de las mujeres y el espacio doméstico

El diálogo entre las obras hace posible seguir un hilo narrativo que se aproxima a los principales temas de las reivindicaciones feministas, además de trascender el binarismo de las identidades de género. Visibilizar las problemáticas que sufren las mujeres en el ámbito personal, ya sea de forma privada o social, ha sido una de las aportaciones fundamentales del movimiento por la liberación de las mujeres, tal como afirma el lema de “lo personal es político”¹⁰ que caracterizó al feminismo de la primera ola. En este sentido, para Lucy Lippard el arte feminista surgió en ese momento no era “ni un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, una forma de vida”¹¹.

Mar Caldas en la serie *Guarda-roupa (Guardarropa)* interviene sus propias prendas de ropa con textos bordados y otros elementos añadidos o cosidos, para referirse a preocupaciones personales, pero que son comunes a muchas otras mujeres, como, por ejemplo, el miedo a ser

seguida en la calle o el temor de ser violentada por la mirada masculina. En este trabajo –que fue concebido en Brasil durante una residencia artística–, se fotografió con la vestimenta retocada, la cual, tras ser exhibida, volvería a ser usada en la calle, en una estrategia doble que se mueve de lo privado al ámbito público y viceversa. En *Se você me abrir, não se esqueça de me fechar (Si me abres, no te olvides de cerrarme)* habla de la angustia que supone tener que encajar en ciertos estereotipos para resultar atractiva a los hombres y, por lo tanto, lo que significa estar a disposición del otro. En *Quando estiver cheio, faça favor de mo mudar (Cuando esté lleno, haz el favor de cambiármelo)* muestra su cuerpo suspendido, aludiendo a la pérdida del control físico y emocional que se padece durante la fase menstrual.

En la serie *Pesadillas* Celeste Garrido critica los ideales de belleza y las tendencias de moda que la sociedad impone, exigiendo una eterna juventud imposible, especialmente para las mujeres. Para remarcar la futilidad del tiempo utiliza materiales perecederos, como pétalos y espinas de rosas, elementos naturales con los que recubre un zapato de tacón, presentándolo como un objeto doloroso en *Tortura femenina*. En la serie *Nupcial* convierte el vestido de novia en una cárcel de amor, con la intención de cuestionar la institución matrimonial como un mecanismo de control del individuo, según las teorías foucaultianas de la construcción del sujeto. Estos trajes nupciales son recreados en un grupo de dibujos en los que se transforman en jaulas, como en *Prisión III-IV*, o de forma escultórica en *Prisión I*, mediante una cuerda que envuelve, a modo de soga, el cuerpo de un pequeño maniquí.

En otras obras también se aborda la idea del hogar como un espacio de opresión para las mujeres. Basilisa Fiestras representa simbólicamente las cargas que sobrellevan las mujeres a su espalda a través de una chaqueta intervenida con unos añadidos volumétricos en forma de casas, colocadas sobre los hombros. Resulta inevitable establecer un paralelismo con las *Femme-maison (Mujer-casa)* de Louise Bourgeois. Mar Ramón, en *Refugio a partir de tendal*, construye un espacio frágil que remite de forma sutil a un hogar. Incorpora piezas cerámicas con formas orgánicas que aluden a elementos corporales, y que, debido a la ambigüedad del precario equilibrio del ensamblaje de elementos, bien pudieran hallarse en peligro o, por el contrario, logran mantenerse a salvo. Sara Sapetti nos habla del espacio doméstico en un díptico conformado por dos series fotográficas realizadas en momentos diferentes: *Miss Proper* y *Los placeres de Lola*. Sitúa una variedad de dildos y juguetes eróticos destinados al placer sexual, al lado de productos

de limpieza, que también asociamos al ámbito femenino, tal como nos recuerdan a día de hoy la mayor parte de anuncios televisivos de detergentes. Ana Gesto en la foto-acción *El símbolo de la felicidad* también representa las cargas de las labores domésticas del ama de casa como castradoras para la realización personal, cuestionando la idea del matrimonio como un medio para la obtención de la felicidad de las mujeres. Forma parte de una serie de acciones privadas realizadas en su casa en las que habla de los temas que le preocupan, como la violencia machista, bajo el lema “Ni una menos”, empleado en las campañas feministas. La videoperformance *Gallarda* supone una protesta contra la retrógrada reforma de la ley del aborto que el ministro Alberto Ruiz Gallardón trató de imponer en 2014, finalmente sin éxito gracias a la presión feminista.

Crítica a la violencia machista

La crítica a la violencia física, emocional y sexual ejercida contra las mujeres es un tema esencial para la agenda política feminista, así como para las prácticas artísticas feministas desde la década de los sesenta. De forma muy demoledora y directa, Yolanda Herranz habla acerca de la espiral de premio y castigo del ejercicio de la violencia machista, en un díptico de fondo rojo, en el que puede leerse en dorado: *Me hace falta besarte para empezar a quererte* y *Me hace falta pegarte para empezar a tenerte*, generando más impacto que si se tratase de imágenes explícitas. Chelo Matesanz en *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo* convierte el goteo de la tinta roja en una crítica sanguinaria a la violencia de género, puesto que el punto de partida es un anuncio de una gama de productos cosméticos masculinos, tomado de una revista de los años sesenta. En esta imagen publicitaria se justificaba la idea de “si te pega, es que te quiere; perdónalo”.

Por su parte, Carmen Llonín entiende el cuerpo femenino como un campo de batalla en *Intemperie*. Esta fotografía muestra a una mujer desnuda y tumbada con los brazos abiertos, sobre un fondo rojo sangre, aproximándose a la iconografía de la crucifixión, en una alegoría del sufrimiento y de la tortura que padecen muchas mujeres. En esta misma línea, en la performance *Blanco fácil*, realizada en la calle, las integrantes del Colectivo LAG (Lara Buyo & Ana Corujo) se transforman en dianas humanas de forma voluntaria, contradiciendo los “consejos” para no ser violada, recomendados por el Ministerio del Interior en 2014. Al mantenerse inmóviles, atadas a una cuerda extendida a modo de tendal, se exponían a que les disparasen con pistolas de agua puestas a disposi-

ción del público que pasaba por allí, perdiendo completamente el control de la situación y arriesgándose a ser violentadas, del mismo modo que Marina Abramović en la performance *Rhythm 0*, en la que estuvo a punto de recibir un disparo de una pistola auténtica.

La vivencia del amor a través de relaciones tóxicas de pareja está estrechamente vinculada a la violencia física. Lara Bacelo en el vídeo *Another Addiction (Otra adicción)* habla sobre relaciones sentimentales adictivas, empleando imágenes tomadas de la película *The Addiction*¹², a las que yuxtapone textos literarios, propios y ajenos, reflexionando sobre este tipo de dependencia emocional. Neves Seara también desmonta la idea del amor romántico en la videoperformance *Siempre que me quiera*, resaltando el peligro de estar a merced de la otra persona. Recita en bucle el popular “me quiere, no me quiere”, mientras despieza un pollo hasta arrancarle el corazón. Igualmente, en otra videoperformance, esta crítica metafórica a la violencia machista está presente en *Tan bello como...*, en la que Cristian Gradín tritura una rosa con un martillo, contraponiendo la delicadeza y la fragilidad con la fuerza y la violencia. En *Cautiverio*, un conjunto de cinco fotoperformances, Mar Caldas narra una relación de dominio y dependencia a través de un acto simbólico, en el que es atrapada por una figura masculina, de la cual tan solo vemos su mano, que va agarrando mechones de su pelo y fijándolos a la pared, hasta que finalmente “decide” liberarla.

Esta reclusión y opresión que sufren muchas mujeres en el espacio doméstico es abordada por Mery Pais para reflejar la condición de la mujer musulmana. En *Tras el velo I - II* investigó acerca del uso del *yihab*, entrevistando y fotografiando a varias mujeres a las que conoció personalmente durante su estancia en Tetuán. A algunas de ellas las pudo retratar también sin el pañuelo, gracias a la confianza generada dentro de su propio hogar y tras firmar un contrato de confidencialidad por el cual tan solo otras mujeres pueden ver estas imágenes tomadas en su intimidad. Por ello, la segunda fotografía se encuentra protegida en una caja cerrada con candado, que tan solo puede ser abierta por la artista en circunstancias determinadas –cuando ningún hombre pueda tener acceso a este material–, tal como sucedió en el Auditorio de Galicia, en la activación de la pieza el 3 de noviembre de 2017.

Sororidad, matrilineaje y rituales

La recuperación del legado de las sociedades matriarcales, rescatando a las deidades femeninas, pero sobre todo primando la sororidad y favoreciendo la

reconciliación entre mujeres –frente a los intentos del patriarcado para que rivalicemos entre nosotras–, ha sido una de las metas de algunas corrientes feministas surgidas a partir de los años sesenta. De ahí emergen toda una serie de rituales, generalmente vinculados a la naturaleza, en los que las mujeres tratan de reconectar con la espiritualidad femenina. *La cabaña roja* de Reme Remedios es un espacio de curación, surgido a partir de dinámicas tomadas de los círculos de mujeres. A través de encuentros colectivos que posibilitan la conexión con la energía femenina, se busca poder reparar heridas y liberar traumas; en definitiva, sanarnos las unas a las otras. Los vídeos mostrados son una selección de performances privadas, llevadas a cabo, en convivencia, por diferentes mujeres que participaron en el taller de creatividad, conducido por la artista, que tuvo lugar en la Iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela en 2016, durante la exposición comisariada por Clara Rodríguez Cordeiro.

Las foto-acciones *Mujer, Mar, Memoria* de Carmen Llo-nín se aproximan a esta idea de catarsis a través de la conexión con la naturaleza y el acto simbólico del ritual. Sentada en una silla en la orilla del mar, y partiendo de su propia experiencia, aborda el tema de las mujeres de los marineros, siempre a la espera del regreso de sus maridos, padeciendo de forma cíclica la ausencia y la soledad, pero también la incertidumbre y la angustia de si volverán vivos o muertos tras faenar en el mar. Neves Seara realiza otra pieza de tipo ritual, inspirándose en una canción infantil titulada *Qué lindo pelo*. Consiste en una serie de fotoperformances en las que celebra la recuperación del bebé de una familiar a la que le había sido retirada la custodia por parte de los servicios sociales.

La maternidad problematizada aparece reflejada en la videoinstalación *Vía Láctea* de Xisela Franco. Se retrata con su bebé en brazos, dándole el pecho, a modo de *Madonna lactans* o Virgen lactante en movimiento. Pero sus cuerpos desnudos parecen desvanecerse por momentos debido al efecto moteado provocado por los fragmentos de una película de 16 mm –reutilizada y pintada por ella misma– que es proyectada sobre la imagen en vídeo. Esta atmósfera misteriosa y oscura es amplificada por el audio, que distorsiona el sonido del latido del corazón de su hija. Huye de la representación idealizada de la maternidad, presentándola por el contrario como un espacio de conflictos, que genera dudas e inseguridades, debido a las dificultades de la conciliación de las tareas de cuidados con la vida laboral y creativa. Por el contrario, en el díptico audiovisual *Cruz Piñón* narra de forma afirmativa y optimista la historia

de autosuperación de una mujer, ya jubilada, del medio rural gallego, pero con muchas ganas de aprender y de conocer las vastas posibilidades que ofrecen los medios tecnológicos. Contrapone imágenes de su ardua jornada de trabajo, como ganadera y agricultora, frente a las producciones creativas realizadas en su tiempo libre, a partir de sus indagaciones en internet.

Claudia Brenlla también ensalza a las mujeres del rural, así como a las mariscadoras, en el cortometraje *Bata por fuera, mujer por dentro*, rodado en vídeo y Súper 8. Desarrolla una alegre oda a la herencia femenina, rindiendo un tributo al simbolismo de la bata, una prenda de trabajo empleada por las mujeres gallegas. Esta le sirve para reflexionar sobre lo femenino y el feminismo, entremezclando imágenes reales de corte documental, junto con recreaciones dramatizadas del “Dorado de las batas”, un universo imaginado por la artista austríaca Petra Buchegger, que ha desarrollado una serie de piezas escultóricas elaboradas a partir de la tela de esta prenda. Andrea Costas alude, de forma sutil, al matrilineaje en *Tiempo al tiempo*. En esta serie fotográfica se retrata con su abuela para conocerse mejor a sí misma, comparando ambos cuerpos y destacando las similitudes físicas, además de referirse a la experiencia compartida, así como a la íntima relación afectiva. Celebra el paso del tiempo a través de la belleza de las arrugas en la vejez, mostrando un cuerpo alejado de lo que dictan los cánones, que tan solo ensalzan la juventud.

El rol de las mujeres artistas

Honrar a las antepasadas, rescatando nombres del olvido para construir genealogías de mujeres creadoras y generando esa tradición propia de la que ya hablaba Virginia Woolf¹³ en los años 20, es una de las tareas que acomete la historiografía feminista del arte desde los setenta. Linda Nochlin, en su fundamental ensayo “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”¹⁴, reflexionó acerca de cómo el papel de las mujeres como cuidadoras, unido a las restricciones de acceso a la educación formal, impidieron que pudieran dedicarse a la creación artística con plena libertad. Griselda Pollock y Rozsika Parker¹⁵ también han revisado el canon del arte occidental, investigando acerca de las representaciones de lo femenino desde la mirada femenina, evidenciando ciertos temas y estrategias artísticas diferenciadas.

En algunas obras de la exposición se pueden apreciar homenajes a artistas pioneras o también referencias a autores consagrados, con la intención de reafirmar el rol de la mujer artista. Luz Darriba celebra la creatividad de las artistas gallegas en *Yoni Creator*, un dispensador

de bolas que se corresponden a distintas autoras, mientras que Ana Gesto realiza una foto-acción titulada *Cuando sea mayor quiero ser como tú, acción homenaje a Esther Ferrer*, pionera de la performance en el Estado español. Las alusiones a Lee Krasner aparecen en dos obras que tratan el tema del papel, a veces secundario, de las mujeres en el arte, ya que su obra fue minusvalorada en un momento en el que el crítico de arte Clement Greenberg argumentaba que el *dripping* estaba estrechamente relacionado con la eyaculación masculina. Laura Piñeiro en *150 m. de Penélope - Homenaje a Lee Krasner* realiza una pieza textil, con bordados que remiten al estilo de la pintora. En una reapropiación de la estrategia feminista de los años 70, que apostaba por reivindicar el legado cultural femenino, establece un paralelismo entre el estatus de la artista, relegada a un segundo plano desde que contrajo matrimonio con Jackson Pollock –máximo exponente del expresionismo abstracto–, y la selección del material y la técnica, en estrecha vinculación con las labores femeninas, que siempre han sido consideradas como un arte menor. Por su parte, Chelo Matesanz en *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo* sustituye la fuerza de la gestualidad corporal del goteo de pintura por un trazo metódico y pausado, aun cuando imita estéticamente aquel estilo. Además, la elección del color rojo sangre remite a una situación de violencia implícita, con connotaciones muy claras y alejadas del formalismo del *action painting*, al que carga de contenido de género.

Asimismo, se producen reflexiones críticas acerca del papel de la creadora dentro de un sistema sexista del arte y del mundo cultural. Sonia Tourón, en *Acción como picto-escultura feminista* y en la videoperformance *A vueltas con la peana* utiliza este pedestal para reivindicarse como creadora, para erigirse como sujeto de la obra, frente al tradicional papel de las mujeres como objeto o musa. En este sentido, María Ruido en la videoperformance *La voz humana* habla hasta que ya no puede hacerlo más, porque se ha ido tapando la boca mientras recita un fragmento del texto *El origen de la mujer sujeto* de Miguel Cereceda. Este es un gesto de silenciamiento que alude a las voces de las mujeres que han sido negadas en el arte y en la historia, pero también reflexión sobre las voces que no pueden ser tomadas como propias y que las mujeres han tenido que adoptar como estrategia de asimilación a la cultura patriarcal. Del mismo modo, en *Cronología* evidencia la ausencia de la mujer en los grandes relatos de la Historia, reinsertándola a través del acto de la (re)escritura.

También se revisa la obra de artistas de la modernidad que han sido influyentes a pesar de sus actitudes o com-

portamientos machistas, en la línea de Linda Nochlin¹⁶, que cuestionó el mito del Gran Artista relatado por los historiadores del arte, con la intención de deconstruir la idea romántica del genio artístico, asociada únicamente al hombre blanco. Rita Rodríguez en *Salto al vacío*, una pieza inédita, presenta una relectura de la fotografía de Yves Klein titulada *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío*, que fue publicada en el periódico *Dimanche* un 27 de noviembre de 1960, el mismo día y mes en el que la artista hizo pública la suya. Revisitó esta imagen icónica 40 años después, atreviéndose a ocupar el espacio mítico que le ha otorgado la Historia del Arte a un artista que empleaba el cuerpo de las mujeres como medio pictórico para realizar sus polémicas antropometrías. Por su parte, *Joda a Man Ray v.1* es una visión ácida de cómo el cuerpo de la mujer ha sido instrumentalizado por los artistas, criticando las actitudes misóginas de los surrealistas. En esta videoperformance una de las integrantes del colectivo O.R.G.I.A, portando dos vejigas de vaca¹⁷, transmuta el cuerpo de una mujer biológica en el órgano sexual masculino, recreando el primer plano de una corrida, una prerrogativa del poder fálico. En *El origen de mi mundo* Gema López reinterpreta el cuadro de Gustave Courbet titulado *El origen del mundo*, autorretratándose ella misma. Huye de la cosificación del cuerpo femenino para alejarse del papel de modelo o de musa, además de rendirle un homenaje a la artista Joan Semmel.

Sexualidad femenina y corporalidad

Las cuestiones acerca de la sexualidad femenina y el erotismo desde una perspectiva tanto femenina como feminista son abordadas en el fanzine *The Story Behind*, un proyecto editorial concebido por María Ozámiz¹⁸. Se buscaba indagar en diferentes facetas del deseo erótico femenino, tanto en el espacio privado como público, a través del intercambio teórico y visual entre cuatro artistas y cuatro comisarias. Surgieron temas como el desnudo masculino, la relación entre arquitectura y seducción, la fascinación por lo posible y lo difuso, o el placer de mirar y ser mirados. En la exposición se muestran las aportaciones de Mónica Cabo y Carme Nogueira.

Gema López en la serie *Derechos* reivindica que las mujeres puedan ser sexualmente activas sin ser prejuicadas y pide poder quedarse a solas con un hombre sin miedo a ser violentada. En cuatro fotografías retocadas con óleo y sangre muestra cuerpos diferentes de mujeres reales, que no encajan en los estereotipos que imponen los medios de comunicación, y en cuyos vientres

ha inscrito estas demandas relativas al derecho al placer sexual. En *Quien se deja cinchar, se dejará montar* Chelo Matesanz habla sobre el control de la sexualidad de las mujeres, a la vez que reflexiona acerca de la objetualización del cuerpo femenino. Toma como punto de partida las representaciones simbólicas de las formas femeninas que adquieren algunos en recipientes tradicionales de uso doméstico, como los cántaros o las jarras, vinculados a la fertilidad según el folklore popular. Establece un juego irónico a través de la asociación entre el título elegido, que alude a una expresión tomada de la doma de los caballos, y el objeto artístico, una reapropiación de una pieza cerámica de Gundivós que ha perforado para añadirle dos quesos de tetilla. Las alusiones a formas corporales son habituales en su obra, tal como se observa en *Marilyn* y *Marlene*, unas piezas cerámicas policromadas en dorado que se presentan por primera vez en *Más allá de los géneros*. La ornamentación representa órganos sexuales masculinos y femeninos, recordando algunos de estos motivos decorativos a la imaginería vaginal promovida por Judy Chicago, artista pionera del arte feminista surgido a finales de los años sesenta en los Estados Unidos. Por otro lado, los coloridos tapetes de ganchillo –sobre los que se apoyan las piezas– están inspirados en los vestidos de películas protagonizadas por Marilyn Monroe y Marlene Dietrich. Estos trajes se ajustaban a los cuerpos de las actrices Dietrich para el momento del rodaje de la escena, pero a continuación eran destruidos para poder liberarlas de esa vestimenta-corsé, imposible de usar en la vida real.

Por su parte, María Marticorena desata su energía sexual en la performance *Asuntos laterales*. Es un ejercicio de salvaje y sofisticado autoerotismo en el que despliega su sensualidad, a través de una hiperfeminizada apariencia (vestido ceñido, medias finas y zapatos de tacón), montada sobre dos sillas danzantes al ritmo acelerado que marca su reptante cuerpo. De algún modo se aproxima a ciertas propuestas postporno que estaban eclosionando en ese momento.

Identidades, cuerpos y sexualidades queer

El segundo eje de la exposición trata acerca de la subversión de las identidades de género, mostrando otros cuerpos y sexualidades desde una perspectiva *queer*, es decir, fuera de la heteronormatividad dominante¹⁹. Al entender esas categorías como construcciones socio-culturales que dependen de contextos políticos, religiosos y raciales determinados, pueden ser transformables y reformuladas de una nueva manera. Este desafío es aplicado a través del agenciamiento político, creando

espacios múltiples de resistencia al poder hegemónico. De ahí la infinidad de prácticas e identidades sexuales, de género y sexualidad, entendidas como disidencia del dimorfismo sexual (macho/hembra), de los roles de género masculino/femenino y del heterosexismo.

A esto responden las propuestas de LSD, un colectivo integrado por activistas y artistas, surgido en Madrid en 1993, y del cual formó parte la socióloga gallega Fefa Vila. Trataban de construir un imaginario visual acerca del lesbianismo, que en aquel momento era prácticamente inexistente en el Estado español, debido al impacto de la fuerte represión franquista hacia las sexualidades “torcidas”²⁰. La serie fotográfica *Es-cultura lesbiana* visibiliza cuerpos de lesbianas sudando deseo o lesbianas sin duda, siguiendo el juego de acrónimos que da lugar al nombre del grupo. Son imágenes directas y provocadoras que muestran el sexo entre mujeres sin pudor alguno. Buscaban reflejar sus propias experiencias, deseos y realidades, como en la serie *Menstruosidades*, donde de forma lúdica mostraban la sangre menstrual a través de la manipulación pictórica de la fotografía, un fluido corporal que a día de hoy sigue resultando abyecto para la sociedad. Estas fotografías performativas eran empleadas en acciones de calle y manifestaciones, pero también las difundían a través de *Non Grata* (1994-1998), su propia publicación autogestionada, a modo de fanzine, en la cual incluían traducciones de textos *queer* e imágenes de obras de artistas feministas y lesbianas.

Una década después, Mónica Cabo también habla acerca de la sexualidad lésbica en varios de sus trabajos. En la serie *Dorados dedos* sugiere el deseo hacia otras mujeres –pensando en Kate Moss o pensando en la vecina del quinto, tal como apunta en los subtítulos de cada fotografía– a través de la representación simbólica de la masturbación femenina, reflejando de forma poética este ejercicio de cotidiano autoerotismo. Las fotografías *Entre tus labios, los míos* muestran a la artista lamiendo un cuadrado de látex, empleado para la prevención de enfermedades de transmisión sexual durante la práctica del sexo oral o *cunnilingus*. Los carteles *Ridy tu pley* emplean el lenguaje de los anuncios por palabras para ofrecer servicios sexuales para lesbianas. Imbuida por la lectura del *Manifiesto contra-sexual*²¹ de Paul Preciado, muestra todo tipo de propuestas de prácticas sexuales, juguetes eróticos y estereotipos: desde la *femme* (femenina) a la *butch* (masculina), o también los *drag kings*, es decir, mujeres que se travisten de hombres para representar la mascarada de la masculinidad de forma paródica, desde una perspectiva más crítica y política que las *drag queen*. Para Judith Butler²² estas prácticas performativas suponen un sofisticado mecanismo de deconstrucción

del género, puesto que desestabiliza el sistema heterosexista al disociar las actitudes masculinas y femeninas de cuerpos con esas características.

Otras obras de la exposición emplean esta parodia de género para señalar el artificio y la teatralización, tanto de la feminidad como de la masculinidad, dejando en evidencia cómo las normas de género están basadas en actos repetidos o códigos de comportamiento, gestos y vestimenta que posteriormente son naturalizados e interiorizados, rechazando las explicaciones biologicistas. Conforman lo que la psicoanalista Jane Rivière en 1929 denominó mascarada, para referirse en concreto a la feminidad; una reflexión que fue retomada durante los noventa por pensadoras *queer* para desarrollar la idea de la performatividad de género, especialmente Judith Butler²³. En las fotografías de la *Serie Verde*, el colectivo O.R.G.I.A (acrónimo de Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos, entre otras opciones) aplica referentes propios para reapropiarse de las prácticas *drag king*, que habían sido popularizadas en el contexto anglosajón representando personajes muy alejados del imaginario español. Trabajaron a partir de los estereotipos del “macho ibérico” de los años sesenta para parodiar al hombre “casoso” y hortera de aquel momento. Estos “reyes travestidos” –al igual que el recortable *Paquito al servicio de España*– proceden de una investigación acerca de la identidad masculina durante el franquismo, realizada a partir del análisis de anuncios televisivos y películas de la llamada época del destape, protagonizadas por Pajares y Esteso, Alfredo Landa, Paco Martínez Soria o los hermanos Ozores. Ese archivo audiovisual dio lugar al vídeo *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)*, del cual se substraen los únicos papeles posibles para las españolas en esa época se reducían a madre, esposa y mujer-florero.

De igual modo, María Marticorena en la performance *Silbando mis tormentos* revisa irónicamente la figura del *cowboy* o vaquero para evidenciar los códigos de representación de la ruda masculinidad del Oeste americano. Por una parte, nutriéndose de su propia experiencia de asimilación de la cultura tejana, durante su período de residencia cerca de Dallas, y, por otro lado, adoptando los aspectos performativos del género cinematográfico del western, recrea las actitudes y las poses reflejadas en algunas películas, mientras hace volar sombreros empleando un soplador de hojas entre sus piernas, a modo de falo simbólico, cabalgando imaginariamente al son de la canción de *El bueno, el feo y el malo*. Por su parte, Mónica Cabo en la videoperformance *Rompiendo los huevos por las claras* se mofa simbólicamente de los atributos de la masculinidad empleando un dildo para

batir huevos, en una acción crítica hacia las formas de sexualidad legitimadas.

POST-OP (Majo Pulido & Elena Urko) analizan la identidad entendida como un conjunto de biopolíticas y tecnologías de género²⁴, influidas por los talleres dirigidos por Paul Preciado en 2004 en el MACBA. Muestran el artificio de los roles de género en el vídeo *Implantes*, teatralizando actos y gestos que la sociedad entiende como propios de la feminidad (maquillarse, depilarse, cruzar las piernas al sentarse...) o de la masculinidad (abrir las piernas al sentarse, tocarse los genitales, cruzar los brazos en pose dura, mirada desafiante...). Por su parte, Sara Sapetti en la serie *Las Verónicas* nos pone a prueba en relación con lo que consideramos que es femenino y masculino. Juega al equívoco, fotografiando mujeres que, tras ser maquilladas como *drag queens*, paradójicamente, parecen hombres biológicos, evidenciando así la mascarada de las identidades de género. El ama de casa pervertida (Cristian Gradín & Pablo Huertas) también crítica la función social de los roles de género en el vídeo de animación *Acorazonada*. En este collage audiovisual, reapropiándose de materiales gráficos de los años cincuenta y sesenta –como manuales escolares, revistas femeninas, libros de costura y cocina o misales–, generan unas nuevas composiciones ambiguas, que cuestionan y subvierten los valores morales acerca de la sexualidad y la idea de familia que aquellas imágenes buscaban transmitir.

Estos agentes de socialización y de homogeneización, que conforman cuerpos dóciles²⁵, también son analizados en el vídeo de animación *Otra vez algo nuevo* de Vicente Blanco, que se puede interpretar como un cuestionamiento al heterosexismo. Parte del argumento de la película *Teorema*, dirigida por Pier Paolo Pasolini, en la que un joven seduce a todos los miembros de la familia, pero aquí el enamoramiento se transforma en vacío al tratarse de un intercambio sexual puramente mecánico, originado por la demanda de servicio sexual solicitada por el cabeza de familia. Adopta la estética *vin-tage* tomada de dibujos animados de los años cincuenta que fueron empleados como propaganda política, tanto rusa como americana. En el proyecto *Un lugar*, presentado por primera vez en *Más allá de los géneros*, indaga acerca de los mecanismos de poder mediante los cuales ciertas instituciones disciplinarias²⁶ –como la Iglesia, la educación y la familia– construyen las identidades desde sus espacios específicos. Para la elaboración de estos preciosistas collages, realizados en papeles de múltiples tonalidades, parte de elementos constructivos, flora y folklore descontextualizados de su entorno habitual: la Galicia rural. Le interesa recuperar ciertas tipologías de arquitectura, como las casas de indiano o las iglesias

franquistas, para borrarles su ideología original y poder establecer nuevas relaciones con la realidad actual. Enmarcando los collages *Casa y Escuela*, sitúa *Estructuras para pertenecer #1*, una pieza escultórica formada por unos bloques de hormigón junto con elementos en papel de tipo ornamental. Funciona como símbolo de la desaparición de la identidad rural ante la imposición de la homogeneización de lo urbano.

Peque Varela en el corto de animación *1977* utiliza el juego de mesa *El camino de la vida*²⁷ como metáfora para hablar de su propia vivencia como un sujeto mujer que escapa a las normas del heterosexismo desde una pequeña ciudad de Galicia. Narra visualmente la ansiedad sufrida por no lograr encajar dentro del rol de la feminidad cuando era niña, recreando las experiencias vividas –como la escena en la que es insultada, llamándola marimacho, mientras conduce su bicicleta rosa–, hasta que finalmente logra encajar su propia identidad como lesbiana de aspecto masculino, superando así una infancia vivida con desprecios e insultos constantes. Por el contrario, Moona Muniz Elazhari es una artista transexual que aborda de forma metafórica su proceso de transición de hombre a mujer. En los vídeos *Andróxenia* y *Tatawassaeu al mona* se muestran fragmentos del cuerpo humano de forma caleidoscópica, reproduciendo una arquitectura geométrica de arabescos. Tan solo se diferencian en el estridente e inquietante sonido del primero, reflejando su propia angustia existencial al sentirse atrapada en un cuerpo de hombre, mientras que el silencio del segundo simboliza la armonía alcanzada tras la reasignación de sexo. Posteriormente, realizó la videoperformance *Haram*, *Product of Reunion Island*, una crítica a la objetualización y a la mercantilización del cuerpo de las mujeres, que comenzó a sufrir ella misma tras el cambio de sexo. Reflexiona acerca de lo puro y lo impuro a nivel visual e identitario, a través de un juego de referencias cruzadas de diferentes culturas y religiones: por una parte, *haram* en árabe significa prohibido frente a *halal*, permitido o apto para el consumo; y por otro lado, utiliza el coco en algunas escenas, un símbolo de pureza para el hinduismo.

Continuando con la estética de la remezcla postmoderna, EDU (Eduardo Fernández) en el videoclip *Chica de la Coru* juega irónicamente con el lenguaje pop y el formato *youtuber*, mezclando alta cultura –con referencias académicas a teóricas feministas– y cultura popular. Emplea una iconografía mestiza para hacer un alegato *queer* contra las identidades estables, animando a disolver los géneros²⁸; aludiendo a personas intersexuales, intergénero, transexuales y transgénero, puesto que, en palabras de Judith Butler, “la revolución deberá

ser transfeminista, o no será”²⁹. Interpretó este tema en directo, así como otros *hits*, en las jornadas inaugurales de la exposición celebradas en las salas expositivas de MARCO y del Auditorio de Galicia.

Por su parte, la revista *Gran Hermana*, autoeditada por O.R.G.I.A, reflexiona acerca de la subjetividad y la identidad de género en el ámbito televisivo, criticando el régimen panóptico de la sociedad del espectáculo en la que vivimos. Las protagonistas no responden ni a los estereotipos de belleza ni de personalidad que la sociedad considera como normales, al contrario, representan todos los rasgos de comportamiento que son denostados como raros o extraños. En el fanzine o –*queerzine*– *Estamos hartas de super-héroes (Cabaré Puré)* también aparecen cuerpos herejes, alternativos y hedonistas, en un homenaje al cabaré como un espectáculo bizarro y revolucionario. Esta potencialidad de la fiesta como un espacio para el agenciamiento es sugerida por Katrina Biurrun en los vídeos *Feminismo Queer - Subjetividad Nómada* –cuyo título alude al libro de Rosi Braidotti³⁰– o también en el lienzo *Realismo operativo II: Merienda en la hierba*. En estas piezas, el ocio y la diversión, a partir de encuentros entre amistades y fiestas privadas organizadas por la propia artista, se vuelven políticas a través de la performatividad de género, en una puesta en escena subversiva de las identidades sexuales. En este sentido, en la instalación *Las amigas de Meri* construye, ensamblando elementos y materiales diversos, unos seres híbridos entre animales y humanos, difícilmente clasificables. Sabela Dopazo –que fue la integrante gallega de O.R.G.I.A– también habla de la hibridación en *Entomofilia*. En esta fotografía representa a una mujer-insecto, con cuatro piernas, además de hirsuta, es decir, con abundante vello corporal. Igualmente, POST-OP en el vídeo *Introakto* presentan unos personajes inventados con todo tipo de prótesis de género, fuera de toda norma, para narrar una historia postporno en un ambiente industrial. El movimiento postporno cuestiona la pornografía convencional, y, a pesar de contener elementos eróticos, no persigue un objetivo masturbatorio, sino político, crítico, intelectual o humorístico. De este modo, habría que entenderlo como una práctica performativa, sexual y política altamente subversiva.

Revisión de la masculinidad

La tercera parte de la exposición revisa la identidad masculina hegemónica, ofreciendo otras posibilidades diferentes a la imagen de fortaleza y seguridad que socialmente se exige a los hombres heterosexuales, además de visibilizar otras identidades sexuales no

normativas. De este modo, se muestran masculinidades, sensibles y dolientes, incluso con fisuras y contradicciones, y, por lo tanto, alejadas de los cánones de la virilidad impenetrable que marca la heteronormatividad.

La obra de David Catá parte de la autobiografía y se apropia de ciertas técnicas y estéticas normalmente asociadas a obras realizadas por mujeres o a estrategias artísticas feministas, como el uso performativo de su propio cuerpo, incluso experimentando con los límites físicos del dolor, o la costura para hablar sobre lo íntimo y personal. En *Mi vida a flor de piel* cose sobre la palma de su mano los retratos de personas importantes en su vida —como sus padres, abuelos, profesores, novias y exnovias—, mostrando el proceso en vídeo y el resultado final en fotografías, que, a su vez, documentan las huellas y el impacto del bordado sobre su piel. La serie *Cenizas* se compone de fotoperformances privadas, realizadas en su piso, tras finalizar de forma imprevista una residencia artística en Berlín. Empleando de forma catártica las cenizas obtenidas de la combustión del carbón que utilizaba para calentar su casa, a modo de ritual trata de reflejar su metamorfosis en un momento de transición vital. Asimismo, autorretratarse desnudo remite a trabajos artísticos en los que se abordan cuestiones identitarias. Julio Álvarez Bautista también se desnuda ante los espectadores para hablar de su propia experiencia en la videoperformance *Educación y democracia. Mediación entre la víctima, el acosador y el observador*, en la que aborda, en tres actos, el *bullying* homófobico que padeció siendo estudiante de secundaria durante su adolescencia.

Igualmente, el trabajo artístico de Félix Fernández se caracteriza por la performatividad; exhibicionista y narcisista a veces, apocalíptico en otras ocasiones, multiplicándose en un sinfín de personajes, pero siempre interesado en profundizar en la vulnerabilidad del artista, así como en la crítica a la sociedad de control, individualista y salvajemente capitalista en la que vivimos. En *Sensible a la belleza* se muestra frágil y golpeado, ahondando en el miedo a ser aceptado, que años después le llevaría a realizar el vídeo *Materialización para la eternidad*, el cual se acompaña de una serie de fotografías enmarcadas con carátulas de CD. Narrado en clave de falso documental y con estética retro-futurista, habla sobre la sexualización del cuerpo masculino a través de su *alter ego* musical Jëan Fixx, estrella de la música y DJ. Se convierte en un producto comercial para denunciar cómo la industria musical construye cuerpos e identidades, devorando a la persona que hay debajo de este tipo de representaciones icónicas, en un anhelo de trascendencia atemporal a través de sus estudiados actos y mediante

una imagen hipercosmetizada. En la inauguración de *Más allá de los géneros* se desdobló en Jëan Fixx, presentando el DJ set *(De)generadxs*, ideado específicamente para la exposición. Por otro lado, en el vídeo *Hooley* plantea un cuestionamiento de la sexualidad heterosexual a partir de la ensoñación de un *hooligan* de fútbol, representado por él mismo. Recrea un individuo que fluctúa entre lo violento y lo vulnerable, entre la dureza y la fragilidad. En su delirio etílico vive una fantasía erótica con una mujer transexual, rompiendo así con el estereotipo de macho asociado a este tipo de personaje.

El trabajo audiovisual de Xoán Anleo también aborda las políticas de la representación, la producción de la subjetividad y se interesa por la deconstrucción de las identidades de género. En el vídeo de animación *Redes de sospecha (Preámbulo)* critica las actitudes machistas del mundo del rock, simbolizadas en la guitarra eléctrica, que funciona como un objeto fetichista y epítome de la genitalidad masculina. De manera irónica, a la vez que sobria, muestra los movimientos sexualizados de dos guitarras, que tras varias insinuaciones terminan acercándose entre sí, sugiriendo una penetración. Por su parte, Álex Mene en las cinco fotografías tituladas *Doble o nada* representa la lucha entre el modelo y su sombra, entre la persona y su doble, entre el hombre y su masculinidad. El boxeo sería una metáfora de la pelea continua que el artista debe librar para encontrar su lugar en el mundo y, al mismo tiempo, definir su propia identidad como hombre.

La crítica al binarismo de género está estrechamente relacionada con la relectura de la masculinidad construida por el patriarcado desde la infancia, tal como nos recuerda el dúo denominado *El ama de casa pervertida* en sus trabajos realizados a partir de imágenes de la cultura popular española de los años sesenta. En el mural *Tu madre no era lacaniana* realizan una sutil crítica acerca de cómo se homogeneiza y estandariza a los hombres a través de los códigos de la vestimenta. Destacan el falocentrismo que rige la educación emocional masculina, valiéndose de la ampliación de un fragmento de un anuncio tomado de un catálogo de venta por correo. La escena parece aludir a una extraña situación de juego o competición entre los niños, porque el tamaño —de los globos— sí importa. Uno de los integrantes de este colectivo, Cristian Gradín, trabaja sobre la construcción social de la identidad masculina y el deseo homoerótico, En *Clever Boy*, una animación realizada en *stop motion*, un niño-muñeco fantasea con otras figuras masculinas, en medio de un ambiente onírico integrado por bailes de cabaré coreografiados con muñecas. En la animación digital *Un hombre, demasiados hombres* descontextualiza

los arquetipos de la masculinidad presentes en las revistas destinadas a un público femenino. A través del montaje y de la música intensifica la tensión sexual entre dichos personajes, provocando una intención diferente en las miradas de los protagonistas de aquellas historias románticas.

Salvador Cidrás y Vicente Blanco muestran su fascinación por la identidad adolescente masculina en gran parte de sus trabajos, como en la serie *Consumiendo juventud* –compuesta por fotografías, imágenes gráficas y ensamblajes escultóricos– y en el vídeo de animación *El más joven y radiante piloto*, respectivamente. Entienden este momento de transición entre el imaginario infantil y el mundo adulto como un espacio de conflicto identitario, ya que la pertenencia a las convenciones socioculturales son fundamentales para formar parte del grupo, es decir, para integrarse como individuos heteronormativos... o no. En esta misma línea, insinuando el deseo hacia otros hombres, Álex Mene reflexiona de forma poética acerca de la camaradería masculina en el díptico fotográfico *Conversación*, autorretratándose con otro amigo: dos cuerpos desnudos y todavía jóvenes en el interior de un entorno doméstico, reflejando intimidad además de erotismo entre ellos. Xoán Anleo aborda el tema del *cruising* en el vídeo de ficción *Pas de deux*, relatando una serie de encuentros sexuales casuales entre hombres jóvenes en el espacio público, como la estación de metro o de ferrocarril, los baños públicos y lugares abandonados o marginales ubicados en Madrid. En estos espacios se entremezcla lo privado y lo público, presentando una realidad desconocida para la moralidad dominante.

Habría que destacar las piezas realizadas a finales de los setenta por Roberto González Fernández, pionero a la hora de dar visibilidad al colectivo homosexual en el Estado español. En el dibujo *Trío y lagarto*, de la serie *Azules interiores* (1976) refleja un encuentro homoerótico en un espacio interior, en el que los personajes nos dan la espalda, sin atreverse a mostrar sus rostros, aludiendo a la prohibición de la homosexualidad durante el período franquista. Tras su estancia en Estados Unidos, entre 1979 y 1980, comienza a ubicar las escenas en el espacio exterior, con personajes que se muestran de frente, orgullosos y alegres, fruto de la apertura sexual que conoció allí. La serie de dibujos *Parade* recoge los festejos de la Gay Parade, o celebraciones del Orgullo Gay, que conmemoran los disturbios provocados por las manifestaciones contra una violenta redada policial que tuvo lugar el 28 de junio de 1969 en el bar Stonewall Inn, en el barrio neoyorquino de Greenwich Village. La serie *Elephant Walk* está inspirada en el Barrio de Cas-

tro, conocido por albergar a la comunidad gay de San Francisco. Está realizada en su característico estilo hiperrealista, pero cada uno de los dibujos contiene códigos secretos de la subcultura homosexual, como los *glory holes*, es decir, los huecos para introducir el pene en los cuartos oscuros, o el propio título, que alude a un bar de ambiente muy famoso en aquel momento. Por último, en la exposición se incluyen dos óleos titulados *Kiss Me (Bésame)* y *Love Me (Ámame)*, realizados a mediados de los noventa y que forman parte de la serie *Orestes - Orestes*. Es un proyecto que desarrolla la secuencia temporal que se produce en el transcurso del encuentro y desencuentro entre dos personas. Esta recreación nos recuerda al estilo tenebrista de Caravaggio y al Barroco español, a través de recargadas expresiones y gesticulaciones, que fueron escenificadas por un actor de teatro, en alusión a las palabras tatuadas en su piel.

Por lo tanto, la exposición *Más allá de los géneros* trata de trascender la división entre hombres y mujeres, superando los límites entre la masculinidad y la feminidad, cuestionando, de este modo, los códigos binarios aprendidos socioculturalmente. A través de las prácticas artísticas y activistas feministas se ha buscado mostrar cuestiones relativas a ser mujer en un mundo patriarcal y machista, pero también se ha tratado de visibilizar otros cuerpos, identidades y sexualidades no heteronormativas, que por el contrario son múltiples, fluidas, mutables y nómadas.

¹ Phelan, Peggy, "Estudio", en Peggy Phelan y Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*, Phaidon, Londres, 2005, pp. 19- 20.

² Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Nueva York, 1993, pp. 6-7.

³ La web del proyecto funciona a modo de archivo de las docu-acciones, pero también de forma abierta para que se pueda incorporar información: <http://contenedordefeminismos.org>

⁴ Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Traficantes de sueños, Madrid, 2005.

⁵ Foucault, Michel, "El sujeto y el poder", en Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, 2001, Madrid, pp. 424-45.

⁶ Consúltase el catálogo de la exposición *Micropolíticas. Arte y cotidianidad. 2001-1968*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, en el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló), en 2003.

⁷ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Ed. Càtedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer, Madrid, 2000, p. 13.

⁸ Gayle Rubin introdujo este concepto en su artículo "The Traffic in Women", publicado en 1975 y traducido al español en 1986 bajo el título "El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo".

⁹ La cineasta y teórica Laura Mulvey desarrolló el concepto de escopofilia para definir el placer que se obtiene mediante el proceso de mirar a un objeto al que se sexualiza, tradicionalmente el cuerpo de las mujeres. Publicó el artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en la revista *Screen*, en 1975, que se tradujo al español en 1988, gracias al Instituto de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat de València.

¹⁰ Kate Millet popularizó la idea de que "lo personal es político" en su ensayo *Sexual Politics*, publicado en 1970, y traducido al español en 1975 como *Política sexual*. Se puede consultar la reedición de 2017 en Ed. Càtedra, Madrid.

¹¹ Lippard, Lucy, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's", en *Art Journal*, otoño-invierno 1980, p. 362.

¹² *The Addiction (La adicción)* es una película dirigida por Abel Ferrara en 1995, en la que se narra la vida de vampiros existencialistas contemporáneos.

¹³ Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Ed. Alianza, Madrid, 2003. El ensayo fue publicado originalmente en 1929 bajo el título de *A Room of One's Own*. Recoge una serie de conferencias en las que reivindicaba una habitación propia, dinero y educación para las mujeres, a la par que cuestionaba los escritos masculinos sobre la condición femenina.

¹⁴ Linda Nochlin publicó el artículo "Why Have There Been no Great Women Artists?" en *Art News*, en 1971. Para la traducción española consúltase el catálogo *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 283-289.

¹⁵ Pollock, Griselda y Parker, Rozsika, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Pandora Press, Londres, 1981.

¹⁶ Linda Nochlin, "¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?", en *Amazonas del arte nuevo*, *op. cit.*

¹⁷ Las vejigas curadas de vaca o de cerdo fueron empleadas de forma sonora en la Galicia medieval por los recaudadores de impuestos y actualmente son usadas durante los Carnavales, especialmente en la zona de Ourense.

¹⁸ La experiencia editorial *The Story Behind* fue desarrollada gracias al Programa de Residencias Artísticas del Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC). Puede consultarse en: <http://thestorybehindfanzine.org/>

¹⁹ Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Ed. Egales, Madrid, 2006. (Versión original: *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston, 1992).

²⁰ Llamas, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1998.

²¹ Preciado, Paul (Beatriz en aquel momento), *Manifiesto Contra-sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002.

²² Véase Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2002. Versión original: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Nueva York, 1993.

²³ Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo o la subversión de la realidad*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007. Publicado originalmente como *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York, 1990.

²⁴ Lauretis, Teresa de, "The Technology of Gender", Lauretis, Teresa de (Ed.), *Technologies of Gender*, Indiana University Press, 1988.

²⁵ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1994, pp. 140-145. (Versión original: *Surveiller et punir*, Gallimard, París, 1975).

²⁶ Foucault, Michel, "El sujeto y el poder", *op. cit.*, pp. 423 y 427.

²⁷ En el juego de mesa *El camino de la vida*, comercializado por la empresa MB, los jugadores hacen un recorrido desde la infancia hasta la vejez, superando fases como los estudios o el matrimonio, mientras tratan de evitar la ruina, obteniendo la mayor ganancia económica posible.

²⁸ Butler, Judith, *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006. Versión original: *Undoing Gender*, Routledge, Nueva York, 2006.

²⁹ Conferencia impartida por Judith Butler en mayo de 2008 en la Facultad de Filología de la Universitat de València.

³⁰ Braidotti, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2004. Publicado originalmente como *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, 1994.

La andaina de *Andaina*: Revista Galega de Pensamento Feminista (1983-2018)

Nanina Santos Castroviejo

Nacemos en una sociedad, la gallega de 1982-1983, que experimentaba un sistema democrático, después de tanta represión y silencio en todos los órdenes de la vida. Una represión que alcanzaba de modo profundo a la sexualidad, al amor, al deseo, a las relaciones entre los sexos, al papel de las mujeres en la sociedad.

De esa losa aplastante nació en tantas de nosotros el deseo de libertad y de liberación y nos unimos para expresar la rabia y la rebeldía alentando a escribir, a elaborar pensamiento, a difundir ideas y a denunciar una sociedad construida sobre el trabajo silencioso y silenciado de las mujeres. Para conquistar la mitad del cielo, para alcanzar, además del pan, también las rosas, o para ser consideradas, y considerarnos a nosotras mismas, seres valiosos y capaces.

Los primeros números de *Andaina*, junto con *A Saia* (pionera y de corta trayectoria) y *Festa da Palabra Silenciada* (que surgía también en el año 1983), en cuanto revistas feministas, figuran en un artículo de Carmen Blanco, en el catálogo *O lado da sombra: Sedición [con s] gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*, catálogo de una exposición que tuvo lugar en la Fundación Luís Seoane, en A Coruña en 2005. El responsable de aquel proyecto, Ángel Rabuñal Rey, comenta en el prólogo:

«Quizás sea ocasión de hablar un poco de la contracultura. *Underground* significa la existencia de un tejido social, de una urdimbre de personas que, por canales no comerciales o alternativos de distribución, ponen en circulación productos culturales no convencionales.

[...]

Las revistas autoeditadas fueron un medio de expresión de maneras de pensar y actuar, un medio de autoafirmación personal y de grupo, y un completo instrumento ideológico y organizativo que podemos leer como un archivo. La revista tuvo una utilización como espacio autónomo de creación, donde se aunaba lo que fuera con un criterio editorial de afinidad estética o estilo de vida. La difusión era tan reducida como el tiraje, unas docenas o cientos de ejemplares. A veces las colaboraciones eran anónimas. O se firmaban colectivamente, o con seudónimo, o solo con nombre de pila. Se mezclaban en un mismo nivel poemas, relatos, opiniones, dibujos o collages, sin estratificar la lectura. En el nivel gráfico, el diseño es a base de retazos colados o fotocopiados, a veces sobre papel de color, e incorporan elementos decorativos extraídos de la vida cotidiana entre cursi y *punk*, según los casos».

(Laura GÓMEZ LORENZO, intervención en Sargadelos de Compostela, el 16 de mayo de 2008, con motivo de los 25 años de *Andaina*).

A las más aventuradas ni se nos pasaba por la cabeza que llegaríamos hasta aquí y que el recorrido fuera el que finalmente fue, incluso con cambios importantes en su concepción y diseño.

Esta revista nos acompañó durante mucho tiempo, remando contra la corriente: hecha por mujeres, en gallego y con una mirada de gorgona a las relaciones sociales basadas en la supremacía de lo masculino y en la sumisión de lo femenino. Pasó de la infancia a la madurez sin contar con apoyos institucionales (fuera de episodios efímeros de las concejalías de la Mujer de Vigo y Compostela) ni subvenciones, disfrutando de una autonomía envidiable, sin ataduras.

Una publicación que luchó por la voz de las mujeres y por su capacidad para decir. A veces orgullosa, soberbia y pretenciosa, a veces modesta y humilde, peleando contra el propio sectarismo y siempre comprometida con la lucha de liberación de las mujeres.

Demostró que mujeres, a puñados, escribían con la mayor de las competencias de esta o de aquella cuestión, dejando desnudas a las personas tozudas en defender que, si las revistas culturales, academias, instituciones científicas sociales y culturales, programas de debate en los medios de comunicación y organismos de representación política estaban siempre llenos de varones, era porque ellas no querían o no había mujeres para invitar.

En esa *Andaina* pueden encontrarse artículos de autoría femenina de astronomía, matemáticas, literatura, filosofía, antropología, historia, biografías, música, pintura, cine, derechos humanos, sindicalismo, geografía humana, economía, sociología, etc. Ellas están y son, solo hacía falta querer y poner el foco sobre el empeño de nuestra cultura en silenciarlas y ocultarlas.

Un repaso detenido por las páginas de *Andaina* (cuestión absolutamente obligada para cualquier persona que quiera acercarse a la historia del feminismo gallego) evidencia este aserto.

Son muchas las autoras que colaboraron en la revista (escritos, dibujos, fotografías, correcciones, maquetas...), siempre sin ninguna compensación crematística. Unas de renombre y otras anónimas. Todas importantes, igualmente importantes, sin olvidar a las personas suscriptoras y a las lectoras.

Desde el punto de vista del diseño, *Andaina* es un producto cuidado, limpio, claro. Sus portadas, también en las manos de Uqui Permui desde el número 11 de la

revista en la primera etapa (marzo de 1987), dan fe, al tiempo, de temas de actualidad o de lo más destacado de la revista y de la evolución artística de la diseñadora.

Otras diseñadoras, fotógrafas o artistas dejaron algunas huellas: Elena Cores, Maica Novoa, Ana Gloria Blanco, Aurichu Pereira, Nana Coromoto, Mónica Couso, Montse Amigo.

Conseguir que haya quien me regale tiempo y dedicación para seguir saliendo, buscar en cada número quien me cuente cosas interesantes, arriesgarme con opiniones y temas, muchas veces a contracorriente de las posiciones mayoritarias en los medios, en las instituciones o en el propio feminismo, sobrevivir sin apenas publicidad ni subvenciones... y además estar guapa y cuidada, requiere, más que cualquier otra cosa, el convencimiento de que el esfuerzo merece la pena.

(Ana ARELLANO, panel de exposición, Lugo, 2007)

En todos estos años, hubo imponentes avances feministas: en la conciencia de las mujeres y en la general de la sociedad; en leyes que golpearon la desigualdad y las discriminaciones; en la ampliación de las oportunidades profesionales y vitales para las mujeres; en la mayor libertad, principalmente la libertad sexual y en la visibilidad de los desajustes entre unos y otras, y sabemos que las pequeñas y modestas empresas colectivas, como esta *Andaina*, contribuyeron una pizca a mejorar la sociedad y a mejorarnos a nosotros.

Tan prodigiosa aventura, que ya suma 35 años, fue posible porque el aliento feminista llenó de energía y de razones a aquellas jóvenes audaces y rebeldes que la habían puesto a andar y a todas las que desde entonces animaron, escribieron, leyeron, difundieron, suscribieron y apoyaron de cualquier manera esta andaina, *Andaina*.

30 años de *Festa da Palabra Silenciada* desde 1983

María Xosé Queizán

Como todas las iniciativas culturales, la *Festa da Palabra Silenciada* (FdPs) tuvo su nacimiento y su evolución. También los conflictos ineludibles en su larga marcha de 30 años. Fue la publicación de FIGA (Feministas Independientes Galegas), que, lógicamente, también tuvo sus alteraciones porque tuvo vida. Sin duda, en estos casos, siempre hay alguien que mantiene la certeza de la influencia cultural y social que puede tener, y no solo en Galicia, una Asociación Feminista de índole radical, y una publicación feminista que no solo une literatura y pensamiento, el propio y el universal, sino que cuenta con la persona que tiene el tesón y la perseverancia de hacerlo, como como indicaron en su trabajo Camiño Noia, Mónica Bar y otras. Me tocó a mí ese compromiso, y lo llevé a cabo, contra viento y marea, con sonrisas y lágrimas, y con la ayuda de colaboradoras importantes e indispensables desde el principio, como Sabela Mouriz, coordinadora en los primeros números, así como Carmen Blanco, Ana Romaní y otras. El original diseño es de Margarita Ledo Andión. No puedo citar a muchas, y no es por dejadez, sino por la brevedad necesaria. Pero ahí está la revista para testimoniar un enorme trabajo de mujeres, sin el cual la publicación no sería posible. En otros momentos históricos fue relevante la colaboración de Amanda Álvarez o de Camiño Noia, decisiva la de Mónica Bar, impulsora y trabajadora de la FdPs y de otras iniciativas culturales de FIGA, como los cursos de literatura, de cine, etc., con Manuela Pena, y muchas más. Mención especial merece Marga Rodríguez Marcuño, que desde los primeros números de la revista comenzó a encargarse de la dirección lingüística y de la traducción de textos. Su ambición fue estipular un código lingüístico que nos definiera, con una infraestructura adecuada y un soporte verbal coherente con la justicia e igualdad de la sociedad preconizada por la FdPs. "Tú a mí no me nombras, yo a ti no te voto", escribe Marga. Su trabajo fue un éxito, y quien quiera escribir en una lengua no sexista, sin recurrir a hastiadas repeticiones, a las/los, a @, o fórmulas semejantes, tiene un modelo: la lengua de la FdPs elaborada por Marga R. Marcuño.

Comenzó en el aspecto literario por destacar la obra de escritoras del pasado o veteranas, y darles una plataforma donde escribir a las jóvenes o inéditas. Las revistas gallegas apenas contaban con alguna escritora.

La FdPs fue un vivero para multitud de creadoras, de poetas, ensayistas, articulistas y artistas. La cohabitación de las poetas veteranas con las principiantes fue positiva para ambas y consiguió un nuevo canon poético, una influencia general y la repercusión de nuevos temas, como la sexualidad en la poesía, y etapas gloriosas.

Abrir vías de reflexión, debates, iluminar espacios oscuros, fisuras o debilidades, dentro de la ideología feminista, con preguntas y más preguntas, con más puntos de vista desde dentro o fuera del feminismo activo. Permitir una fiesta de las ideas para seguir hablando de todo lo que nos preocupa y que, además, favorezca el estatus de las mujeres en las sociedades contemporáneas son reflexiones de Mónica Bar en un artículo, en el cual da un lúcido repaso al pensamiento de la revista, que lleva por título una frase de Madame de Staël: "Las Luces solo se curan con más luces". «Debemos añadir al de "silenciada" la categoría de "singular"; así transitó ignorada por el panorama cultural gallego, que solapó su existencia. No se disimuló esta actitud de negación ni siquiera a partir del año 1998, con el monográfico de "Arquitectura y Urbanismo", en que las páginas de la *Festa* estaban abiertas también a colaboraciones masculinas. Ni por esas la FdPs dejó de ser un reducto minoritario convenientemente al margen de los foros de la élite galaica. No sé cómo la cultura gallega no se ruboriza ante este silencio indecente, quebrantado por algún crítico independiente».

Ledicia Costas señala el carácter pluralista y universal que tuvo la revista con la colaboración de feministas españolas, europeas y americanas. Nada fue ajeno a la *Festa*; la ciencia, la arquitectura, todas las áreas que competen a las mujeres como ciudadanas del mundo. Si por algo se caracterizan las presentaciones de la FdPs es por los actos que siempre se celebran alrededor de la salida de cada número. Son muchos los escenarios que acogieron la FdPs. La Feria del Libro Feminista de Barcelona o el Congreso sobre Rosalía de Castro son solo algunos ejemplos de su intenso bagaje. Además de por toda Galicia, la FdPs tuvo espacios destacados en el Estado español (Madrid, Euskadi, Barcelona) y también a escala europea, estando presente en lugares como en la Universidad Libre de Berlín o en la Universidad de Trier (Alemania).

Entre los escasos pero buenos colaboradores de la FdPs, es preciso aludir a Carlos Bernárdez, que, junto con Paula Mariño, fueron los principales comentaristas de las artes plásticas en la revista. Cada número contaba con un monográfico temático variado, desde el *Erotismo*, la *Ciencia*, la *Violencia* u *O Rromipén*, sobre el pueblo gitano, pero también era monográfico en cuanto a la

persona que ilustraba cada número, siempre de gran calidad y dando preferencia a las pintoras y a las recientes o *As Novísimas*. Es, por tanto, extenso también el número de colaboraciones en lo referente al arte plástico.

A Helena González a FdPs le evoca la instalación que hizo Judy Chicago situando un *Dinner Party* en una mesa triangular, donde eran celebradas 39 mujeres, pioneras en el feminismo, en la literatura y en la historia. Tuve ocasión de contemplarla en Brooklyn, Nueva York. Pues bien, Helena González afirma que la FdPs es un *Dinner Party* a la gallega. Teniendo por objetivo más el presente, y el futuro, diría yo.

Termino este breve vistazo sobre la FdPs lamentando que nadie quisiera continuar la labor y utilizar la infraestructura para iniciar nuevos caminos. Lo siento.

La voz escrita de las Maribolheras Precárias: *As + perralheiras*

Pablo Andrade y Ramón Santos

La revista surge como una herramienta de difusión y visibilización de las políticas *queer* del grupo Maribolheras Precárias (MBP) de A Coruña. La edición consta de 5 números publicados desde el año 2004 hasta el 2006. En cada una de las portadas sale una de las integrantes del grupo, como un acto político de identidad performativa, de visibilización, de empoderamiento y también porque somos un poco divinas y *perralheiras*.

La forma de trabajar de MBP no era como la de los viejos colectivos con dinámicas del asociacionismo, basadas en socixs, estructuras jerárquicas y asambleas semanales; más bien funcionaba como un grupo informal, más parecido a un “equipo vital”, con dinámicas de participación horizontales y sin reglas predefinidas. El núcleo duro del grupo estaba formado por 5 personas, pero en un momento determinado podíamos llegar a ser 300, fruto del trabajo en red y de llevar a cabo acciones con las que se identificaba mucha gente.

Éramos un grupo pequeño y diverso que procedíamos del antimilitarismo, del ecologismo, del movimiento gay, del independentismo o del asociacionismo estudiantil. Parte de nosotrxs, en los noventa, comenzábamos a formar grupos de estudios *queer* en la Facultad de Sociología de A Coruña, en una época en la que autoras como Judith Butler, Eve Kosofsky o Monique Wittig estaban produciendo gran parte de sus ensayos fundamentales. Y tuvimos el privilegio de tener profesoras con las que profundizamos en los debates que se estaban dando dentro del movimiento feminista. Descubrimos a Gayle Rubin, a Jeffrey Weeks y a toda la escuela de libertarixs y radicales sexuales previa a la teoría *queer*.

En definitiva, un grupo de amigas con ganas de hacer activismo, al margen de la agenda política LGTB que estaba centrada en la consecución del matrimonio entre personas del mismo sexo (2004). Además, nos negábamos a hablar de liberación sexual en abstracto, sin ligarlo a cuestiones tan fundamentales para nosotrxs como el feminismo, la precariedad, las identidades trans, la lucha por los derechos de las personas migrantes y las culturas minorizadas, abordando cuestiones locales del momento, como la denuncia del proceso de gentrificación que estaba sufriendo nuestro barrio o la homofobia

combativa del alcalde, que poco después sería nombrado embajador en el Vaticano.

Otras publicaciones activistas editadas por los primeros grupos *queer* del Estado español han sido nuestros principales referentes, como la publicación *De un Plumazo*, de la Radical Gai, y *Non Grata*, de las lesbianas de LSD. Asimismo, nos sentimos inspiradas por el trabajo y la forma de comunicar de grupos como ACT UPI, asumiendo el diseño gráfico como una herramienta política potente y original, no solo en nuestra publicación, sino también en el devenir de nuestro activismo.

Como activistas/editorxs, nos interesaba llegar a todo tipo de público, no solo el procedente de los movimientos sociales; queríamos llegar a espacios y públicos no politizados, compartiendo la filosofía reivindicativa y festiva del propio grupo, trasladándolo a los contenidos de la revista. Siempre hemos trabajado el aquí y ahora ligándolo a una perspectiva global.

Así, podemos encontrar dentro de los contenidos de la revista entrevistas a grupos como Queer Without Borders de Gran Bretaña, artículos de colectivos como Precarias a la Deriva, o la publicación de manifiestos como los de *Inmigrantes en tránsito*, Gay Beirut o el de la red Arrengo por la apostasía. Entre los contenidos más lúdicos destacan *Crónicas Rosas* de Uma Tal Ivanna, un resumen en tono de humor de las actividades y reivindicaciones de MBP, o la sección *Amor e Truquiños* de Pía de Tolomei, encuestas sobre personajes televisivos del momento o entrevistas a amigas cercanas; es decir, en la misma revista se puede encontrar un texto de la escritora y activista feminista Gloria Anzaldúa y una reseña de la cantante Massiel en la siguiente página.

Era prioritario para nosotrxs contar entre las colaboraciones de la publicación con las redes afectivo/políticas que eran parte de las MBP. De este modo, muchas de estas colaboraciones y cameos en la revista provenían de amigas del entorno cultural como Lucía Aldao, Yolanda Castaño, Sofía de Labañou, Fran Brives, o amigas desconocidas como Fer Alfa, Martina Lago, La Paspallás, o Tabata La Nuit. Y también estábamos en plena sintonía política y afectiva con grupos feministas de acción directa, en concreto con Mulheres Transgredindo de Santiago de Compostela y As Lerchas de Ourense; con ellas compartimos acciones, fiestas, performances, maribingos, mani*festa*acciones... Toda esta agenda política, que rara vez era recogida por los medios de comunicación generalistas, para nosotrxs era importante visibilizarla a través de *As + perralheiras*. No éramos un medio de difusión masivo, ni pretendíamos serlo con unas ediciones de 1.000 ejemplares, pero sí

teníamos apoyos para difundirla, gracias principalmente a las redes con otros grupos *queer* y feministas de Galicia y del resto del Estado que facilitaban su difusión, pudiendo encontrar la revista, por ejemplo, en espacios como el Patio Maravillas en Madrid o La Bata de Boatiné en Barcelona.

Por último, nos gustaría destacar el carácter autónomo, no partidista, ni subvencionable de la revista, un *faiño ti mesma* (hazlo tú misma) cargado de ilusión y de trabajo, y que se ha convertido en una pequeña memoria colectiva del surgimiento del activismo *queer* en Galicia.

La gráfica feminista

Uqui Permui Martínez

La gráfica como expresión de las ideas

El feminismo contemporáneo tiene una historia cargada de marcas y pintadas callejeras que tienen como función comunicar, de una manera rápida y directa, sus mensajes políticos. Estos grafitis son realizados, la mayoría de las veces, de manera espontánea por las propias activistas. A pesar de que son gráficas bastante precarias, eran –y lo siguen siendo, en muchos casos– la única forma posible de hacer visible y difundir un mensaje al margen del discurso establecido; se pueden considerar, por tanto, armas de comunicación subversiva y, como tales, ilegales y anónimas.

Algo similar sucede con las pancartas y los carteles que se utilizan en las manifestaciones, incluso con el propio cuerpo, cuando lo empleamos como herramienta política, aunque, obviamente, es menos anónimo. En cualquier caso, las gráficas que se usan tienen más en común de lo que podríamos pensar en principio.

Activismo gráfico

Desde los setenta, los movimientos feministas, uno de los colectivos sociales más activos a nivel mundial, han utilizado todo tipo de herramientas creativas para expresarse, en la mayoría de los casos de forma colaborativa y otorgándole una gran importancia al proceso, tanto en la creación de consignas como en la producción, valiéndose de técnicas como el collage y el fotomontaje, que, además de ser técnicas fáciles de desarrollar en colectividad, son claramente transgresoras; como señala Raquel Pelta «socavan la pureza formal que desde las vanguardias históricas ha dominado al diseño gráfico –y que encontró su máxima expresión en la Escuela Suiza–. En ese sentido, en la gráfica feminista podemos encontrar propuestas realmente “sucias”, muy próximas a las expresiones del movimiento punk».

Asimismo, Martha Scotford llama a estas gráficas *messy history* (historias desordenadas), como una forma alternativa de comunicar, transgresora y diferente a la convencional. Scotford, al igual que Pelta, las opone a las historias pulcras, dominadas por la clase media heteronormativa y privilegiada. También Sheila Levrant

–diseñadora e investigadora– relaciona este desorden con los trabajos de *patchwork* realizados por las mujeres, considerándolos como un material de ensamblaje de experiencias y fragmentos espacio-temporales, en contraste con el racionalismo patriarcal, que desdeña lo particular y persigue lo universal.

En esta línea podemos encontrar trabajos de varios grupos feministas, como las Chicago Women's Graphics Collective (CWGC), grupo fundado en 1970, y en activo hasta 1983, que siguen siendo reconocidas en la actualidad como ejemplo de feminismo, diseño social y activismo. El CWGC realizaba talleres de formación para las mujeres que se querían incorporar al grupo, y los carteles y eslóganes se creaban, de forma colectiva, en encuentros “donde la autocrítica era fundamental para conseguir resultados eficaces”. Este colectivo empleaba diferentes técnicas, siendo especialmente interesante el tratamiento tipográfico, como en los carteles *Women are not chicks* o *Women working*, en los que utilizan sugestivas composiciones tipográficas *lettering*. El taller cerró definitivamente en 1990.

También el grupo londinense See Red Women's Workshop creaba sus carteles de forma colectiva. El grupo fue fundado por tres exestudiantes de arte en 1974. “Nos reunimos a través de un anuncio colocado en *Red Rag*, una revista feminista radical, pidiendo mujeres interesadas en formar un grupo para mirar y combatir las imágenes negativas de las mujeres en la publicidad y los medios de comunicación”.

Un caso diferente es el de las Riot grrrl, un colectivo feminista que nació a principios de los noventa en los Estados Unidos, vinculado a la música independiente y que tenía como finalidad “bombardear el centro neurálgico de la falocracia del rock”, en palabras de Kim Gordon, bajista de Sonic Youth. Uno de los primeros grupos fueron las Bikini Kill, y el primer fanzine se editó en 1992. Uno de los referentes más conocidos sería Kurt Cobain y su grupo Nirvana. Su influencia también llegó hasta el contexto español, aunque en menor medida, con Pauline en la Playa, Las Vulpes o Hello Cuca, entre otros grupos. A nivel tipográfico, es una clara muestra del eclecticismo que se vivía en casi todos los movimientos sociales que seguían la consigna del “hazlo tú mismo” (*do it yourself*), con propuestas muy diferentes, radicales y sucias, propias del movimiento punk.

Durante la década de los ochenta, y también con un uso tipográfico determinante, destaca especialmente el trabajo de Barbara Kruger, en este caso ya usando letra tipográfica, normalmente la Futura Bold, con la que interpela directamente al público, que queda atrapado

tanto por el grosor como por el tamaño de las letras. La Futura, aunque en este caso condensada, es también la tipografía utilizada por el colectivo de artistas Guerrilla Girls.

Si bien hasta ahora los ejemplos que he expuesto son de tipografía robusta –negrita, en palo seco–, también he encontrado el uso de la letra caligráfica, mayormente en Latinoamérica. Se puede decir que está en el lado opuesto de la anterior tipografía; es una gráfica en minúsculas, escrita de manera continuada. Un ejemplo de esta forma se puede observar en el colectivo mexicano Polvo de Gallina Negra, fundado en 1983 por Maris Bustamante y Mónica Mayer; es uno de los primeros grupos de arte feminista en México, aún en activo. También las bolivianas Mujeres Creando utilizan para sus pintadas callejeras la escritura caligráfica, que resulta cercana y amable, en contraste con el contenido, que suele ser agresivo. Su uso puede ser también como expresión de rechazo a la tipografía centroeuropea. Este colectivo, que sigue activo desde finales de los ochenta, publica libros y revistas como *Mujer Pública*, con una línea gráfica muy similar, lo que consigue crear una identidad propia y reconocida.

Otra experiencia interesante la encontré en El Cairo (Egipto), donde las mujeres tuvieron un papel importante en las manifestaciones de la contracultura, a raíz de la Primavera Árabe de 2011, puesto que también la represión ha tenido una mayor incidencia sobre ellas. Una imagen que se convirtió en icono feminista y revolucionaria fue la de un grupo de agentes atacando a una manifestante con velo y medio desnuda. A partir de esa imagen, varias activistas y grafiteras, como Bahya Shehab, Mira Shihadeb o Geel el Shaikh, comenzaron a pintar los muros de El Cairo con una plantilla en que se plasmaba un sujetador azul y el mensaje “larga vida a una revolución pacífica”. Como declaran estas activistas, “el arte urbano es una forma de zarandear la zona de confort y el ambiente religioso”. Se creó el grupo de grafiteros/as Sit al-hita para dar visibilidad y presencia a las mujeres en el espacio público.

En todas estas manifestaciones lo que se pone en evidencia es, por un lado, la relación de la gráfica callejera espontánea, sucia y rotunda con los movimientos sociales en general y, más concretamente, por su mayor actividad en la calle, con el movimiento feminista. Y, por otro lado, la homogeneidad gráfica dentro de los colectivos como forma identitaria de reconocerlos y reconocerse. Ya sea con el uso de mayúsculas en palo seco o con la utilización de la caligrafía continua, se trata de alcanzar al público de la forma más rápida posible y romper la dicotomía que otorga a la masculinidad una

relación directa con el espacio público, frente al espacio doméstico relacionado con lo femenino.

Esta identificación fue la que llevó a Carmen Nogueira a realizar las letras bold en mayúsculas para el proyecto *Contenedor de feminismos* (Carme Nogueira, Uqui Permuy y Anxela Caramés) y, de igual modo, también lo consideré apropiado para crear la gráfica en esta exposición que confluye en un diálogo constante entre el arte y el activismo. Por último, quiero destacar también la inclusión del símbolo de la lambda (λ) con la finalidad de reforzar la letra y ampliar su significado. La lambda es, desde los años setenta, un símbolo internacional de los movimientos LGBTQI.

NOTAS

¹ Raquel Pelta, *Feminismo: una contribución crítica al diseño*. Monográfica, 2012.

² Ece Canli, “Design History Interrupted. A Queer-Feminist Perspective”, en *The responsible objects*, ed. de Marjanne van Helvert (Valiz, Amsterdam, 2016), 188-197.

³ The Chicago Women's Graphics Collective. Disponible en: <http://archive.is/f3DVn>.

⁴ Los carteles están recogidos en <https://www.facebook.com/graficafeminista/> o en OMCA Collections <http://collections.museumca.org/?q=list/taxonomy/term/34061&page=>

⁵ See Red Women's Workshop, *Feminist Posters 1974-1990*. Four Corners Books, Londres, 2016.

⁶ Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Riot_grrrl.

⁷ Noemí López Trujillo, *Grafiti, un arma contra el acoso sexual en Egipto*. *El Español*, 29 de enero de 2016.



Xoán Anleo

Cuerpos desobedientes.
Resistente mutante, 2016

Tecido cosido
Cortesía do artista

ÍNDICE

TEXTOS

- 013 Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia
Anxela Caramés
- 045 **1. FEMININO / FEMINISTA**
- 120 A andaina de *Andaina*:
Revista Galega de Pensamento Feminista (1983-2018)
Nanina Santos Castroviejo
- 123 30 anos de *Festa da Palabra Silenciada* desde 1983
María Xosé Queizán
- 126 A gráfica feminista
Uqui Permui
- 129 **2. QUEER**
- 140 A voz escrita das Maribolheras Precárias:
As + perralheiras
Pablo Andrade e Ramón Santos
- 169 **3. MASCULINIDADE**
- 195 **PERFORMANCES**
- 201 English texts
- 227 Textos en español

