

AASA

Asociación Cultural Acción Social y Arte. AASA

Inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones con N.º: 607830
Jaén, España

AFLUIR es una Revista de Investigación y Creación Artística.
Su edición es responsabilidad de la Asociación Acción Social y Arte. AASA

ISSN 2659-7721
DOI: 10.48260/ralf

<https://www.afluir.es/index.php/afluir>

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD**Director. Editor Jefe:**

Jesús Caballero Caballero. Universidad de Jaén

Coeditor Jefe

Pedro Ernesto Moreno García. Universidad de Jaén

Comité Editorial / Editorial Board

María Isabel Moreno Montoro. Universidad de Jaén, España
María Lorena Cueva Ramírez. Universidad de Jaén, España
Martha Patricia Espiritu Zavalza. Universidad de Guadalajara, México
Lorenza Olivares Bremond. Asociación Iniciativas, Andamios para las Ideas, España
Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España
Ana María Ezqueta Figueroa. Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba "Miguel Salcedo Hierro", España
Josué Vladimir Ramírez Tarazona. Universidad Antonio Nariño, Colombia
María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba
Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba
Inírida Morales Villegas. Universidad Libre Sede de Bogotá, Colombia
Myriam Romero Sánchez. Universidad de Sevilla, España
Rafael Moreno Pineda. Universidad de Barcelona. España

Comité Científico / Scientific Committee

Katia Pangrazi. Directora en el Departamento de Comunicación de la Accademia Belle Arti Terni, Italia
Teresa Pereira Torres-Eça. Profesora de Arte en ESAM, presidenta de APECV, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal
Lucía Loren Atienza. Universidad Nebrija, España
Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España
Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba
María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba

ISSN 2659-7721

DOI: 10.48260/ralf.extra4

Bibiana Vélez Medina. Vicerrectora Académica Universidad La Gran Colombia, Colombia
Celia Ferreira. Asociación APECV, Portugal
Nazaret García Cuadrado. Personal Técnico en Investigación de la Universidad de Extremadura, España
Alexandra Murray-Leslie. NTNU ARTEC (Art and Technology), Noruega
Antonio Ruano Ruano. Culturhaza, España
Antonio Félix Vico Prieto. Universidad de Jaén, España
Angela Saldanha. Universidade Aberta, Portugal
Maja Maksimovic. Univerzitet u Beogradu, Serbia
Hester Elzermann. Hogeschool Inholland, Holanda
Ana Rita Antunes. Asociación APECV, Portugal
Teresa López Castilla. Universidad de Granada, España
Clara Monteiro Brito. Universidade Federal do Ceará, Brasil
Fernanda Boscolo Georgiadis. Centro Universitário Senac, Brasil
María Letsiou. Athens School of Fine Arts, Grecia
Estrella Luna Muñoz. Universidade Estadual de Campinas, Portugal
Paloma Palau Pellicer. Universitat Jaume I, España
Viviana Pérez Riveros. Universidad de Jaén, España
Paulo Emilio Macedo Pinto. Profesor Asistente de la Universidade do Porto, Portugal
Ilaria Degradi. Universidad de Jaén

Diseño y maquetación / Design and layout

Jesús Caballero Caballero

Pedro Ernesto Moreno García

Tipografía afluir / Typography afluir

Leelwade UI 7pt

Montserrat 10pt

Imagen de portada / Cover image

Jesús Caballero Caballero

Contacto editorial / Editorial contact

revistaafluir@gmail.com

Lugar de edición:

Jaén, España

Sumario

Contents

- 7 **Marta Villanueva Padilla**
Lugar y no lugar: los espacios del miedo desde una perspectiva de género
Place and non-place: spaces of fear from a gender perspective
- 21 **Fabio Ricardo Bastos Gomes**
La investigación artística como experiencia de viaje
The artistic research as a journey experience
- 31 **Valentin Saez**
La importancia de los archivos en la perpetuación de los movimientos de liberación queer
The importance of archives in perpetuating queer liberation movements
- 43 **Noelia Antúnez del Cerro, Judit García Cuesta y Sata (Lidia) García Molinero**
Princesas lesbianas y otras rarezas. El arte y la educación artística como recurso para la deconstrucción de estereotipos de género.
Lesbian princesses and other oddities. Art and art education as a tool for deconstructing gender stereotypes
- 67 **Pilar del Rio Fernández, María Victoria Márquez Casero y Leticia Azahara Vázquez Carpio**
Arte y fotografía que habla sobre igualdad, una experiencia en el aula universitaria
Chucho Valdez and the Irakere Orchestra: background, influences and contributions to Cuban music and Latin-jazz in Cuba.
- 81 **Rafael Romero Pineda y Joan Miquel Porquer Rigo**
C Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña)
Ramblings and fixations to work with a naked libertarian. José Pérez Ocaña (Ocaña)

EDITORIAL

Las convergencias y divergencias en el ámbito LGTB en las artes y la educación son reflejo de la compleja intersección entre identidad, expresión y conocimiento. Mientras que las convergencias pueden hallarse en la búsqueda común de representación auténtica y la promoción de la diversidad, las divergencias surgen en las interpretaciones individuales y enfoques pedagógicos. Reflexionar sobre estas dinámicas implica considerar cómo las narrativas LGTB pueden enriquecer el panorama cultural y educativo, al mismo tiempo que se abordan las tensiones y desafíos inherentes a la diversidad de perspectivas y experiencias.

Convergences and divergences in the LGBTQ+ realm within arts and education reflect the intricate intersection of identity, expression, and knowledge. While convergences can be found in the shared pursuit of authentic representation and the promotion of diversity, divergences arise in individual interpretations and pedagogical approaches. Reflecting on these dynamics involves considering how LGBTQ+ narratives can enrich the cultural and educational landscape, while addressing the tensions and challenges inherent in the diversity of perspectives and experiences.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

Lugar y no lugar: los espacios del miedo desde una perspectiva de género.

Place and non-place: spaces of fear from a gender perspective

Marta Villanueva Padilla
Universidad de Jaén
mvp00030@red.ujaen.es

Recibido 12/02/2024 Revisado 14/02/2024
Aceptado 19/02/2024 Publicado 29/02/2024

Resumen:

El tema principal del texto es analizar los conceptos de lugar y no-lugar que creó Marc Augé para referirse a “los espacios del anonimato” en el ámbito de las ciudades y localidades, relacionándolos con los espacios del miedo que hay en dichas zonas, desde una perspectiva del género femenino. Se pretende dar visibilidad al colectivo de las mujeres y reivindicar seguridad para ellas en los espacios del miedo de las localidades, promoviendo la protección de sus derechos como ciudadanas. Trabajar los lugares y no-lugares de las ciudades o localidades en las que habitamos nos permite entender el entorno y la sociedad con la que convivimos, pudiendo así, transformarla y cambiarla para un mejor aprovechamiento y uso de todos los espacios por todos los ciudadanos y ciudadanas. Desde esta perspectiva, se presenta un mapeo artístico de la localidad de Santisteban del Puerto; este, simboliza los espacios del miedo para algunas mujeres de la zona que han sido encuestadas previamente.

Sugerencias para citar este artículo,

Villanueva Padilla, Marta (2024). Lugar y no lugar: los espacios del miedo desde una perspectiva de género. Afluir (Extraordinario IV), págs. 7-19, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

VILLANUEVA PADILLA, MARTA (2024). Lugar y no lugar: los espacios del miedo desde una perspectiva de género. Afluir (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 7-19, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>**Abstract:**

The main theme of the text is to analyze the concepts of place and non-place that Marc Augé created to refer to “the spaces of anonymity” in the field of cities and towns, relating them to the spaces of fear that exist in these areas, from a perspective of the female gender. The aim is to give visibility to the group of women and demand security for them in spaces of fear in localities, promoting the protection of their rights as citizens. Working on the places and non-places of the cities or towns in which we live allows us to understand the environment and the society with which we live, thus being able to transform and change it for better use and use of all spaces by all citizens and citizens. From this perspective, an artistic mapping of the town of Santisteban del Puerto is presented; This symbolizes spaces of fear for some women in the area who have been previously surveyed.

Palabras Clave: Lugar, no-lugar, espacios del miedo, mujeres, mapeo artístico.

Key words: Place, non-place, spaces of fear, women, artistic mapping.

Sugerencias para citar este artículo,

Villanueva Padilla, Marta (2024). Lugar y no lugar: los espacios del miedo desde una perspectiva de género. Afluir (Extraordinario IV), págs. 7-19, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

VILLANUEVA PADILLA, MARTA (2024). Lugar y no lugar: los espacios del miedo desde una perspectiva de género. Afluir (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 7-19, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

Lugar, no-lugar: los espacios del miedo desde una perspectiva de género

Resulta de vital importancia conocer y dar nombre a los problemas que hay en la sociedad en la que vivimos día a día, para entender por qué suceden ciertos acontecimientos en determinados lugares de nuestra sociedad contemporánea. Es por ello que, se considera relevante conocer los conceptos de lugar y no-lugar que Marc Augé creó en torno a la noción de espacio como territorio, lugar de socialización, de identidad y de memoria colectiva.

Augé considera que, una antropología que le preocupe los problemas comunes de la sociedad en la que vivimos, una sociedad contemporánea, debe de analizar dichos problemas según las categorías tradicionales o, debe construir nuevos objetos. Es por ello que sigue el siguiente principio: La investigación antropológica se enfoca a la cuestión del otro, lo que le permite definir otros campos como el otro exótico, el otro de los otros, el otro étnico o cultural, el otro social y el otro íntimo (Hernández, 1999).

Según Hernández (1999), para Augé, las representaciones de alteridad íntima sitúan la necesidad en la individualidad, lo que les impide diferenciar la identidad colectiva de la individual. No importa el nivel al que se aplique la investigación antropológica, siempre va a tener por objeto interpretar la conceptualización que otros hacen de la categoría del otro según el lugar geográfico donde habiten o su necesidad. Por todo ello, debemos de dudar de las identidades absolutas que nunca son lo bastante simples para no situarse en relación al orden que les asigna el lugar.

Se piensa que el agotamiento del estudio en terrenos exóticos nos lleva a horizontes más familiares, sin embargo, el mundo contemporáneo con sus transformaciones aceleradas nos lleva a una mirada antropológica. En referencia a dichas transformaciones, Augé se centra en las nociones de tiempo y espacio, afirmando los problemas que existen para poner límites temporales en la superabundancia de acontecimientos, lo que nos complica ubicar los acontecimientos. La superabundancia es considerada un problema de naturaleza antropológica (Hernández, 1999).

En relación con estos conceptos de lugar y no-lugar, aparece otro concepto que es: espacios del miedo. El espacio público se trata de forma recurrente como un lugar de inseguridad y miedo, con orígenes en los estereotipos y prejuicios hacia la diversidad, de esta forma, los espacios del miedo son calles o barrios que el género femenino intenta evitar transitar por miedo o sensación de inseguridad al ser consideradas como el sexo débil. Como veremos a lo largo del texto, la solución a dicho problema se resume en crear espacios con vida durante todo el día, que estén controlados y accesibles para todas las personas, generando así una ciudad inclusiva (Santos, 2014).

El objetivo que tiene este artículo es la de reconocer y estudiar los lugares y no-lugares de nuestras ciudades y localidades, en este caso nos centramos en la localidad de Santisteban del Puerto, y demostrar la relación entre ambos conceptos con los llamados espacios del miedo bajo una perspectiva del género femenino, intentando dar solución al problema de inseguridad de las mujeres en dichos espacios.

Materiales y métodos

Este artículo se ha realizado bajo un paradigma socio-crítico porque se tiene el propósito de liberar a la población de las limitaciones que hay en la sociedad, intentando mejorar la distribución de poder y recursos (Loza et al., 2020). Se intenta dar visibilidad y solución al problema que existe en las ciudades y localidades con los lugares y no-lugares y cómo nos relacionamos con estos entornos según sus particularidades.

Se decidió realizar este estudio por la necesidad de entender los distintos espacios que hay en las ciudades y localidades, con el ímpetu de señalar aquellos espacios de tránsito, por los que vamos de paso bajo el anonimato, en los que no se crea ningún vínculo sentimental ni afectivo, lo que hemos denominado durante este artículo como no-lugares, los espacios del miedo desde una perspectiva del género femenino. Con todo ello, se quiere trabajar desde una perspectiva de género para mejorar la situación y posición de las mujeres en los espacios públicos ya que, se ven, y se han visto durante décadas, influenciadas negativamente por los espacios públicos al considerarnos el sexo débil y atribuirnos cantidad de estereotipos cargados de connotaciones misóginas (Segura, 2006).

Las fases que se han llevado a cabo para resolver el presente problema han sido cuatro en concreto:

- Primero se ha estudiado con profundidad los conceptos de lugar y no-lugar, para entenderlos e interiorizarlos y, así, poder diferenciarlos en nuestras ciudades o localidades, además de poder relacionarlos con otros conceptos que habitan en la ciudad.

- Posteriormente, se comprobó la relación que tienen estos dos conceptos (lugar y no-lugar) con los espacios del miedo que hay en las diferentes ciudades, analizando también con profundidad su definición para así comprenderlo mejor.

- Para analizar esta relación se llevó a cabo una encuesta, de forma aleatoria, a 15 mujeres de entre 20-30 años de la localidad de Santisteban del Puerto, que contaba de las siguientes preguntas:

1. ¿Sueles cambiar tu ruta de vuelta a casa si es de noche? ¿Y si encuentras a personas que no te transmiten confianza?

2. ¿Alguna vez has evitado pasar por alguna calle o lugar por miedo? Indica el nombre de la/s calle/s o lugar/es y por qué motivo te daba miedo.
3. ¿Te sientes más segura si vas acompañada?
4. ¿Te ha ocurrido alguna experiencia relacionada con violencia o agresión por el simple hecho de ser mujer? En caso afirmativo, ¿puedes contar la experiencia e indicar el lugar en el que sufriste dicho suceso?
5. En relación a la pregunta anterior, ¿después de esa experiencia has evitado transitar por el lugar en el que sucedió?
6. ¿Cómo crees que se podría subsanar estas situaciones en determinados barrios?
7. ¿Piensas que las mujeres tenemos más miedo a ciertos lugares que los hombres? Justifica tu respuesta.

- Por último, con los resultados obtenidos se sacaron conclusiones y se realizó un mapeo artístico para dejar constancia de los espacios del miedo que hay en la localidad de Santisteban del Puerto. Este mapeo artístico es como una cartografía alternativa que nos sirve de instrumento para contrastar la visión del espacio con el significado que le queremos dar y mostrar las actividades sociales que se realizan en dichas zonas (Gutiérrez-González, 2019).

Gracias a las respuestas de las 15 entrevistadas, se pudo comprobar que la localidad de Santisteban del Puerto cuenta con una gran cantidad de espacios del miedo. La mayoría de ellos, suelen ser lugares que, cuando llega la noche, se convierten en no-lugares, debido a la poca iluminación de las calles, a la gente que frecuenta dichos espacios de noche o debido al vacío y deshabitación del barrio que indican. Se recopiló una lista con los barrios, calles y avenidas que, para esas mujeres, son espacios del miedo y se recopiló un mapeo artístico que hemos mostrado con anterioridad.

Como hemos mencionado con anterioridad, la investigación se ha realizado en la localidad de Santisteban del Puerto, perteneciente a la comarca del condado (Mercado, 1973), porque es una población pequeña en la que existe un gran rechazo a ciertas calles por miedo. Como es una localidad pequeña, no se ha centrado en ningún barrio en concreto, sino que se ha decidido estudiar todo el callejero de la localidad.

Discusión y resultados

Lugar y no lugar

Siguiendo a Marc Augé (1998), la organización del territorio ha estado siempre determinada por diferentes aspectos, como el aspecto económico, por las tierras de cultivo, caza o pesca; por aspectos sociales, diferenciando espacios públicos y privados; o aspectos individuales, por las reglas de residencia y herencia. En este sentido, se puede comprobar que, a lo largo de la historia, siempre se ha tenido la preocupación de dotar de sentido al lugar que se existe y que se ocupa. La organización del espacio urbano sigue un orden que da diferentes oportunidades a sus habitantes, atendiendo a las relaciones sociales y espaciales. Es dicha organización la que forma la identidad social de las personas (Jodelet, 2010).

Un lugar, se puede definir como un espacio en el que pueden vislumbrarse elementos de identidades individuales y colectivas que comparten una misma historia, es un lugar en el que se tiene el mismo lenguaje que dota de gran complicidad entre los individuos que conviven en el mismo y que está delimitado por fronteras, tanto internas como externas (Augé, 1998). El vínculo que generan las personas con el entorno puede ser explicado desde diversos conceptos, sin embargo, destacan entre todos la identidad de lugar y el apego que se tiene al lugar (Berroeta et al., 2015).

Por el contrario, un no-lugar puede definirse como un espacio en el que no se vislumbra ninguna identidad ni relaciones entre individuos con la misma historia, frecuentados por personas solitarias y silenciosas. Son espacios de circulación o de consumo, como pueden ser los aeropuertos, autopistas, pantallas, supermercados, etc., donde los códigos y reglas son de un uso inmediato (Augé, 2020). Dichos espacios, son la expresión de la “sobremodernidad”: la aceleración y rapidez de la información, el estrechamiento del planeta: circulación acelerada de los individuos, imágenes e ideas, y la individualización de los destinos: desterritorialización (Augé, 1998).

Debido a la globalización, se han creado no-lugares electrónicos, donde la posibilidad de moverse por esos espacios de internet con pocas fronteras nos lleva a una banalización de las relaciones humanas y a darle poca importancia a las ideas, identidades y principios. Debido a todo esto, nos da la impresión de que las tecnologías nos influye en la percepción de la realidad, dándole más importancia a lo que vemos a través de la pantalla que a la propia realidad (Falcato, 2006).

La oposición entre lugar y no-lugar es relativa en el tiempo ya que, un lugar puede convertirse en no-lugar o viceversa; además, un lugar, no tiene el mismo significado para todas las personas dado que, un aeropuerto no significa lo mismo para una persona que viaja que para una persona trabajadora. Es por ello que, tenemos que prestar atención a la diversidad que

convive en el mismo espacio, considerando el lugar-no lugar como un instrumento flexible que acoja el sentido social del espacio y los símbolos que se dan en él (Augé, 1998).

Marc Augé (1998), semana que alrededor de las ciudades es donde se multiplican los espacios y el sentido social se considera más problemático debido al doble movimiento centrípeto y centrífugo y que son el punto de partida y de llegada de los flujos materiales e inmateriales, humanos y no-humanos. Las ciudades tienen su propia memoria histórica que se conecta con la nuestra individual, donde cada persona ha tenido sus propias experiencias en diferentes lugares de la ciudad.

De los lugares a los no lugares

El lugar es lugar por el intercambio de palabras, por la convivencia y la complicidad, por lo tanto, si un lugar no se puede definir como lugar de identidad, relacional e histórico es considerado como un no lugar. Según Augé (1992), es la sobremodernidad la que produce no lugares, que se multiplican bajo lo inhumano, puntos de tránsito donde lo que prima es la individualidad solitaria y lo efímero.

Está claro que, un no lugar existe al igual que un lugar, simplemente ambas, son polaridades falsas porque el lugar nunca se va a borrar del todo de ese espacio y el no lugar no se cumple en todo momento ni para todas las personas. Sin embargo, la coexistencia de los dos es lo que crea la ciudad moderna, la pérdida de la persona entre la gente o el poder absoluto reivindicado por la conciencia individual (Augé, 1992).

Para Augé (1992), en el no lugar encontramos dos realidades complementarias: los espacios en relación a determinados fines como el transporte o el comercio y la relación que las personas tienen con dichos espacios. En cierto modo, el usuario que transita por el no lugar siempre está forzado a probar su inocencia porque el no lugar libera a la persona que lo transita de sus determinaciones habituales que no encuentra su identidad, solamente la encuentra en el contacto con otra persona.

Unido a la falta de espacios públicos, los que existen están en malas condiciones, por lo que lo percibimos como una amenaza, perdiendo así la solidaridad y el respeto hacia otras personas. Todo ello ocurre por la falta de espacios de interacción social, donde se constuye la identidad colectiva y aumenta la seguridad, cuando todo ello falla y buscamos nuestra seguridad en los espacios privados es donde pasamos a convertir esos espacios públicos (lugares) en no-lugares (Laub, 2007).

Espacios del miedo

“El espacio no es un objeto científico descarriado de la ideología o de la política; siempre ha sido político y estratégico.” (Lefebvre, 1976, p.46), lo que significa que los espacios se construyen a través de procesos sociales e históricos, donde el cuerpo no está exento, ya que también es un lugar que se construye según la sociedad y las prácticas que se realicen en los distintos espacios.

Las emociones nos llevan a comportarnos de una manera determinada u otra porque organizan nuestro pensamiento y conducta individual que, nos permite relacionarnos y socializar con los demás de diferentes formas. Una de esas emociones es el miedo, que, normalmente, nace de la sensación de amenaza, ya sea real o imaginaria, o de peligro, ligadas a la repetición de estereotipos que la sociedad tiene arraigados (Sandoval y Jiménez, 2022). En este contexto, el miedo a la violencia urbana tiene componentes de género específico, diferenciando claramente el miedo de los hombres y las mujeres (Soto, 2012).

El miedo que vemos en la sociedad está sumamente relacionado con la raza, clase, edad, orientación sexual y, sobre todo, con el género. Desde una perspectiva de género femenino, vemos cómo ciertas características de lugares de la ciudad, junto con otros factores como si es de día o de noche, si hay gente o no, etc. hacen sentir incómodas a las mujeres que transitan por esos espacios o hacen percibir esos lugares como peligrosos. De esta forma, podemos observar que hay una gran exclusión de este sector en la ciudad o en muchos lugares de ésta (Añoover, 2014).

Como hemos mencionado anteriormente, los sentimientos y las percepciones de miedo en los espacios están condicionados por nuestra propia experiencia, que influye en la manera de comportarnos en dichos lugares. Es debido a esto que, se considera necesario situar la experiencia femenina en el espacio urbano para estudiar la relación entre la ciudad, sus espacios y las inseguridades que existen en sus zonas (Patiño-Díe, 2016).

Mercedes Zúñiga (2014), en su estudio de las violencias contra mujeres en espacios públicos, resaltó que, en estos espacios, conviven simultáneamente las relaciones de poder y el ejercicio de la libertad, tanto individual como colectiva. Las mujeres se ven a sí mismas como un objeto de deseo para los hombres de la zona y, a la vez, son invisibles en cuanto a derechos se refiere, teniendo que tomar precauciones de seguridad como no entrar en contacto con desconocidos o modificar horarios y rutas (Sandoval y Jiménez, 2022).

Los resultados de la investigación que llevó a cabo Añoover (2014) muestran que, existe, por un lado, existe la violencia simbólica, las normas que están socialmente aceptadas y que están enraizadas en el tiempo, como son los roles de género; y, por otro lado, existe la violencia estructural, la violencia en la que la acción se produce a través de mediaciones institucionales o estructurales, es decir, las instituciones no hacen nada para terminar con esos espacios del miedo

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

y dejan pasar los casos de agresión, llegando a tener una injusticia social para las mujeres que no se contempla para los grandes organismos.

De esta forma, la violencia repetida hacia la mujer en estos espacios nos lleva a su normalización, convirtiéndose en un gesto habitual de muchos hombres para interactuar socialmente. Todo esto, nos lleva a convertir el espacio social y cultural como un espacio masculino en el que las mujeres víctimas se sienten culpables por estar en determinados lugares y a ciertas horas siendo ellas las principales víctimas (Sandoval y Jiménez, 2022).

Relación entre el lugar y no lugar y los espacios del miedo desde el género

Como hemos comentado anteriormente, un lugar se puede transformar en un no lugar por la falta de identidad, historia y convivencia, que nos muestra escenarios inhumanos utilizados simplemente como puntos de tránsito, donde lo que resalta es la individualidad solitaria y lo efímero. Esta transformación o transmutación de lugar a no lugar sucede en las ciudades o localidades debido a que el lugar en sí nunca se va a eliminar por completo y el no lugar no se cumple en todo momento ni significa lo mismo para todas las personas.

Teniendo en cuenta dichas afirmaciones y, bajo una perspectiva del género femenino, tratamos los espacios del miedo como no lugares que las mujeres evitan o transitan con miedo por sufrir alguna agresión de cualquier tipo. Es cierto que dichos espacios del miedo suelen ser lugares que pasan a ser no lugares por la poca iluminación, por el poco tránsito de personas o el silencio, entre otros factores; pero, cuando ocurre esta transformación en no lugar, las mujeres se sienten totalmente indefensas e inocentes en esos espacios sin identidad alguna como muestran los resultados de la investigación realizada por Robles (2014).

Bajo este punto de vista, se han estudiado los espacios del miedo de la localidad de Santisteban del puerto, entre los que se encuentran: Calle Escultor Higuera, Calle Higuera, un tramo de la Avenida Andalucía, parte de la Calle Sancho VI, parque municipal El Saltadero y su barrio, Calle Alcalde Ramón Padilla, Calle la Paz y otras zonas ubicadas en la parte alta del pueblo. Todos estos espacios han quedado recogidos en el siguiente mapeo artístico:

ISSN: 2659-7721

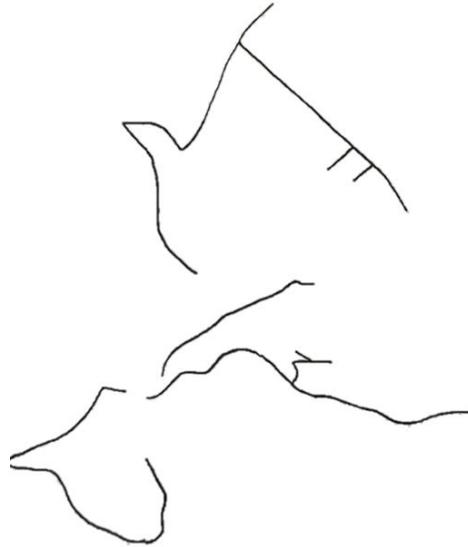
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

Ilustración 1: Elaboración propia.

Resultados

Como hemos podido comprobar con la entrevista realizada a las mujeres de la localidad, el sector de población femenino, sin darse cuenta, suele cambiar su ruta habitual de vuelta a casa si es de noche ya que, como nos indica una de ellas, “hay muy poca iluminación por las calles y prefiero ir por donde hay más personas e iluminación aunque tarde más”; cada entrevistada ha dado ejemplos de espacios del miedo refiriéndose a calles o avenidas cercanas a su hogar, afirmando así que, han sentido miedo alguna vez volviendo a casa. La mayoría de estas mujeres solucionan este problema pidiendo ser acompañadas por alguien con quien se sienten seguras o avisando que han llegado a casas sin sufrir ningún tipo de violencia, sin percibir esa prohibición de derechos como ciudadana de ir sola por cualquier calle con libertad y seguridad.

La mayoría de las encuestadas, ha sufrido alguna experiencia traumática relacionada con violencia o agresión por el simple hecho de ser mujer. Una de ellas relata cómo fue perseguida hasta su casa por un hombre mientras recibía ofertas obscenas de todo tipo. Además, todas ellas coinciden en que, alguna vez han obtenido “piropos” de hombres que iban montados en sus coches por la carretera, haciéndolas sentir incómodas, una de ellas nos dice: “muchas veces he recibido “piropos” que me han hecho sentir insegura, sobre todo de hombres que van con el coche y consideran que es algo agradable para las mujeres”. Todas ellas, han evitado volver a pasar por los lugares en los que ocurrieron estos sucesos o, si no les queda otro remedio, pasan aumentando la velocidad y con temor, convirtiendo esos lugares en espacios del miedo.

Los resultados nos dan a conocer que, todos los espacios del miedo de las entrevistadas tienen factores en común como son: la poca iluminación de la zona, calles estrechas, donde habita o transita poca gente, siendo lugares muy silenciosos. Tras preguntar cómo se podría transformar estos lugares nos dan soluciones como “poner más iluminación en las calles, sobre todo, en la parte alta del pueblo” o habilitar alguna cámara de seguridad.

Cuando fueron preguntadas por qué solo las mujeres teníamos esos espacios del miedo, se obtuvieron las siguientes respuestas:

“Porque siempre, por el simple hecho de ser mujer, sufrimos actos como el de que los hombres nos tengan que piropear, perseguir, acosar, y llega un momento en el que las mujeres tenemos que dejar de hacer cosas como simplemente pasar por ciertas calles, evitando que un “simple piropo” vaya a más y acabe en una desgracia”.

“Porque, al ser oscuros, los hombres que realizan cualquier tipo de violencia no pueden ser identificados o no se puede distinguir si es una agresión o una simple discusión entre dos personas y así, nunca sabemos si vamos a llegar a casa sin que nos pase nada”.

“Tenemos miedo porque somos carne de cañón para algunas personas que no tienen escrúpulos a la hora de avasallar a una mujer en situaciones que pueden ser complicadas, en complicada englobo cualquier ataque a una mujer, tanto verbal como cualquier otra agresión de la que no quiero ni mencionar”.

Conclusiones

El objetivo de este artículo era estudiar los lugares y no-lugares de las ciudades y localidades bajo una perspectiva de género. Gracias a dicho estudio, hemos podido comprobar cuáles son las zonas de nuestro entorno que se consideran lugares y las que se consideran no-lugares, llegando a comprender por qué sucede dicha dicotomía y qué factores son los que se dan repetidamente para que un lugar se transforme radicalmente en no-lugar. Como hemos visto a lo largo del artículo, los factores determinantes que provocan ese cambio de lugar a no-lugar son la poca iluminación, calles deshabitadas o de poco tránsito, zonas en las que transitan personas solitarias y silenciosas y lugares en los que habitan personas que, por algún motivo, nos transmiten desconfianza.

Siguiendo el patrón de lugar y no-lugar, lo hemos llevado hacia una perspectiva de género femenino, relacionando estos conceptos que creó Marc Augé con los espacios del miedo, esos espacios por los que las mujeres sienten rechazo o miedo a transitar porque sienten que van a sufrir algún tipo de agresión o violencia. Durante el estudio, hemos podido comprobar que estos espacios del miedo forman parte de los no-lugares, ya que suelen ser sitios en los que hay poca iluminación y poco tránsito de personas, entre otros factores. Sin embargo, estos espacios del

miedo, son lugares durante todo el tiempo, que se transforman en no-lugares cuando cae la noche y esos espacios se vuelven inseguros para las mujeres que los transitan solas y a determinadas horas.

A través de los resultados de las entrevistas realizadas, hemos podido comprobar que la mayoría de las mujeres evitan estos espacios del miedo o no-lugares, llegando a cambiar su ruta de vuelta a casa o transitar por ellos en total alerta y con pavor hasta que los dejan atrás. Muchas de las mujeres entrevistadas han sufrido algún tipo de violencia o agresión en uno de estos espacios del miedo y no han vuelto a pasar por esa calle o zona nunca más, para evitar que se vuelva a repetir o que se incremente la agresión sufrida con anterioridad.

Con el mapeo artístico realizado se puede observar que hay espacios del miedo prácticamente a lo largo de todo el término de la localidad de Santisteban del Puerto, esto guarda una especial relación con la localización de las casas de las mujeres entrevistadas ya que, todas ellas, han definido como espacios del miedo calles o barrios que están cerca de su casa y que han tenido pavor a transitarlos cuando volvían a casa.

Como conclusión, este estudio nos ayuda a entender nuestra localidad y nuestros barrios y a dar explicación a los sucesos que pasan en ellos o problemas sociales y por qué motivos suceden. Además, ayuda a dar visibilidad a la inseguridad que sufren las mujeres en el ámbito público al ser considerado como el sexo débil y nos paramos a pensar qué soluciones puede haber para erradicar esos espacios del miedo que privan de libertad ciudadana a las mujeres.

Referencias

- Añover López, M. (2014). Los espacios "del miedo", ciudad y género. Experiencias y percepciones en Zaragoza. *Geographicalia*, (61), 25–45. https://doi.org/10.26754/ojs_geoph/geoph.201261843
- Augé, M. (1992). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Editorial Gedisa, S.A. ISBN:84-7432-459-9.
- Augé, M. (1998). Lugares y no lugares de la ciudad. III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco.
- Augé, M. (2020). Los no lugares. Editorial Gedisa.
- Berroeta, H., Ramoneda, Á., Rodríguez, V., Di Masso, A., & Vidal, T. (2015). Apego de lugar, identidad de lugar, sentido de comunidad y participación cívica en personas desplazadas de la ciudad de Chaitén. *Magallania (Punta Arenas)*, 43(3), 51-63. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442015000300005>
- Falcato, P. (2006). Lugares entre no-lugares. *Información, cultura y sociedad*, (15), 5-12.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.182>

- Gutiérrez-González, M. J. (2019). Los mapas artísticos como narrativas configuradoras de identidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 791-807. <https://doi.org/10.5209/aris.62004>
- Hernández Rosete, J. C. (1999). Marc Augé. Una etnología del espacio. Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, (9), 195-209.
- Jodelet, D. (2010). La memoria de los lugares urbanos. *Alteridades*, 20(39), 81-89.
- Laub, C. (2007). La ciudad, los miedos y la reinstauración de los espacios públicos. *Espacios públicos y construcción social: Aproximaciones conceptuales*, 3.
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política. El derecho a la ciudad*. Península.
- Loza, R. M., Condori, J. L. M., Mamani, J. S. M., y Santos, F. E. Y. (2020). Paradigma sociocrítico en investigación. *PSIQUEMAG/Revista Científica Digital de Psicología*, 9(2), 30-39.
- Mercado Egea, J. (1973). *La muy ilustre villa de Santisteban del Puerto*. Jacinto Mercado Pérez.
- Patiño-Díe, M. (2016). La construcción social de los espacios del miedo: prácticas e imaginarios de las mujeres en Lavapiés (Madrid). *Documents d'anàlisi geogràfica*, 62(2), 403-426. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/dag.222>
- Sandoval Zamorano, C., & Jiménez Pelcastre, A. (2022). El enfoque feminista de las emociones para el estudio de los espacios de miedo en las universidades. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6(56), 72-105.
- Santos Sánchez, C. (2014). La seguridad subjetiva y los espacios del miedo desde la perspectiva del urbanismo inclusivo. *Territorios en formación*, 0(7), 74-85.
- Segura, R. (2006). Territorios del miedo en el espacio urbano de la ciudad de La Plata: efectos y ambivalencias. *Question/Cuestión*, 1(12).
- Soto Villagrán, P. (2012). El miedo de las mujeres a la violencia en la ciudad de México: Una cuestión de justicia espacial. *Revista invi*, 27(75), 145-169. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-83582012000200005>
- Zúñiga, M. (2014). Las mujeres en los espacios públicos: entre la violencia y la búsqueda de libertad. *Región y Sociedad*, (4), 77-100.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>

La investigación artística como experiencia de viaje

The artistic research as a journey experience

Fabio Ricardo Bastos Gomes

Universidad de Jaén

frbg0001@red.ujaen.es

Recibido 19/01/2024 Revisado 12/02/2024

Aceptado 17/02/2024 Publicado 29/02/2024

Resumen:

Este ensayo propone reflexiones acerca de la posibilidad de pensar la investigación artística como una experiencia de viaje. Con esta analogía, se intenta estudiar los aspectos importantes acerca del proceso creativo de las personas artistas como un recorrido en busca de nuevas perspectivas y autodescubrimiento. Considerar la investigación artística como un viaje es destacar la relevancia del desarrollo investigativo-creativo, ya que centra la atención en vivenciar, experimentar, aprender y encontrar caminos diversos con el intuito de enriquecer tanto las obras de arte, como la producción de conocimientos y las experiencias de las personas investigadoras. Cada obra producida durante la investigación puede ser vista como un testimonio del itinerario del viaje. La investigación artística entendida como viaje invita a las personas artistas a abrazar la aventura, a explorar con curiosidad y a permitir la fluidez de la creatividad, generando un ciclo continuo de aprendizajes y descubrimientos.

Sugerencias para citar este artículo,

Gomes Bastos, Fabio R. (2024). Una investigación artística como experiencia de viaje. Afluir (Extraordinario IV), págs. 21-29, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>

GOMES BASTOS, FABIO R. (2024). Una investigación artística como experiencia de viaje. Afluir (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 21-29, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>**Abstract:**

This essay proposes reflections on the possibility of considering artistic research as a journey. With this analogy, an attempt is made to study important aspects of the creative process of artists as a journey in search of new perspectives and self-discovery. Considering artistic research as a journey highlights the relevance of the investigative-creative development, as it focuses on experiencing, experimenting, learning, and exploring diverse paths with the aim of enriching both artworks and the production of knowledge, as well as the experiences of the researchers. Each work produced during the research can be seen as a testimony of the journey's itinerary. Artistic research understood as a journey invites artist to embrace the adventure, explore with curiosity, and allow the fluidity of creativity, generating a continuous cycle of learning and discoveries

Palabras Clave: Investigación artística, viaje, experiencia.

Key words: Artistic research, journey, experience.

Sugerencias para citar este artículo,

Gomes Bastos, Fabio R. (2024). Una investigación artística como experiencia de viaje. Afluir (Extraordinario IV), págs. 21-29, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>

GOMES BASTOS, FABIO R. (2024). Una investigación artística como experiencia de viaje. Afluir (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 21-29, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>

Una investigación artística como experiencia de viaje

Cais Muelle

<i>Para quem quer se soltar invento o cais</i>	<i>Para aquellos que quieren liberarse, invento el</i>
<i>Invento mais que a solidão me dá</i>	<i>muelle</i>
<i>Invento lua nova a clarear</i>	<i>Invento más de lo que la soledad me da</i>
<i>Invento o amor e sei a dor de me lançar</i>	<i>Invento una luna nueva para iluminar</i>
<i>Eu queria ser feliz</i>	<i>Invento el amor y conozco el dolor de lanzarme</i>
<i>Invento o mar</i>	<i>Quería ser feliz</i>
<i>Invento em mim o sonhador</i>	<i>Invento el mar</i>
<i>Para quem quer me seguir eu quero mais</i>	<i>Invento en mí al soñador</i>
<i>Tenho o caminho do que sempre quis</i>	<i>Para aquellos que quieren seguirme, quiero más</i>
<i>E um saveiro pronto pra partir</i>	<i>Tengo el camino de lo que siempre quise</i>
<i>Invento o cais</i>	<i>Y una balandra lista para zarpar</i>
<i>E sei a vez de me lançar</i>	<i>Invento el muelle</i>
<i>Milton Nascimento e Ronaldo Bastos</i>	<i>Y conozco la oportunidad de lanzarme</i>
	<i>(traducción del autor.)</i>

El viaje

Cais es una composición de Milton Nascimento y Ronaldo Bastos presente en el álbum del año 1972 intitulado Clube da Esquina. Así como los poetas en esta canción anuncian sus propias partidas y nos invitan a seguirlos por este camino, la realización de una investigación artística también puede significar desapegarse y lanzarse hacia océanos desconocidos, impulsados por el deseo de descubrir otras posibilidades de ser uno mismo. Si uno se da cuenta de la relevancia del momento y siente que es su turno de comenzar el viaje, debe criar su propio muelle y lanzarse.

Dias (2001) afirma que, para Friedrich Nietzsche la figura del viajero “es la imagen del no retorno y de la falta de seguridad, es la metáfora de la desidentificación en la formación de uno mismo y en la formación de un yo múltiple” (p. 131). En este sentido, entender la investigación artística como un viaje es comprenderla como un proceso en el cual el conocimiento se produce durante y a través del propio camino. Durante esta jornada, es aconsejable dejarse llevar por las posibilidades que ofrece el recorrido.

En el transcurso del viaje es importante no tener todo planeado. Nietzsche (2001b) nos dice que “si uno se ha encontrado a sí mismo, debe saber perderse de vez en cuando y luego volverse a encontrar” (p. 221). De suerte que saber cómo perderse nos permite continuar la

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>

aventura a través de maneras inesperadas y sorprendentes, y tal vez encontrar, por medio del itinerario, otras formas de ser nosotras y nosotros mismos. Así que el objetivo final de este viaje no debe ser un “descubrirse a sí mismo” por así decirlo, ya que esto no existe. De acuerdo con Nietzsche (2001b) “cuando queremos sumergirnos en el río de nuestra esencia aparentemente más propia y personal, rige la máxima de Heráclito: no se sumerge uno dos veces en el mismo río” (p. 75), así como no podemos ser nuevamente lo que fuimos antes, pues estamos en constante proceso de cambios.

En una investigación artística, de la misma manera que en un viaje, enfrentamos el desafío de abandonar el lugar de comodidad, lo ya conocido, y nos vemos impulsados a dejarnos llevar por el devenir de la vida, pues, como dice Bauman (2007), “siempre hay cambio, siempre un renovado cambio, pero no hay destino, un punto final, ni una misión por cumplir” (p. 88). Lo importante del viaje no es la llegada, sino el trayecto. En este sentido, Nietzsche (2001a) afirma que solamente quien “en alguna medida ha alcanzado la libertad de la razón no puede sentirse sobre la tierra más que como un caminante, aunque no como viajero hacia una meta final: pues no la hay” (p. 267). De allí que tenemos la imprevisibilidad como una parte fundamental del camino.

Lo que estimula nuestras vidas y nuestra creatividad son los movimientos y cambios que ocurren a lo largo de un viaje. Asimismo, según Dias (2001) “quien aspira a la libertad debe comportarse en la tierra como un viajero y abrir los ojos a todas las realidades, acoger un gran número de excitaciones y permitir que actúen profundamente” (p. 135). En el aforismo *Voluntad y ola* Nietzsche (1990) presenta una analogía de la ola como una energía de vida y nos invita a vivir también en este movimiento:

¡Con qué avidez se acerca esta ola, como si hubiera algo que alcanzar! ¡Con qué prisa aterradora se insinúa por los recovecos más íntimos de los acantilados! Es como si quisiera llegar antes que alguien; como si allí se escondiera algo de gran valor, mucho valor. Y ahora retrocede, un poco más lentamente, aún blanca de agitación, ¿estará desilusionada? ¿Habrá encontrado lo que buscaba? ¿Adopta un aire desilusionado? Pero pronto viene otra ola, aún más ávida y feroz que la primera, y su alma también parece llena de secretos y del apetito por desenterrar tesoros. Así viven las olas, así vivimos nosotros, seres con voluntad, y no digo más (p. 180)

Para iniciar el viaje-investigación podemos comenzar con los lugares más cercanos a nosotras y nosotros mismos, los cuales en muchas ocasiones nos pueden parecernos simples y sin importancia. Nietzsche (1990) corrobora con esta comprensión cuando dice que “nosotros queremos ser los poetas de nuestra vida y, en primer lugar, de lo más pequeño y lo más cotidiano” (p. 173). De ahí que resulta productivo observar lo que tenemos a nuestro alrededor desde otras perspectivas, hacernos muchas más preguntas que dar respuestas e inquietarnos por no saber cómo debería ser o por qué es así.

La investigación artística entendida como viaje invita a las personas artistas a abrazar la aventura, a explorar con curiosidad y a permitir la fluidez de la creatividad, generando un ciclo continuo de aprendizajes y descubrimientos. De manera que este viaje no se limita a la búsqueda externa de inspiraciones, sino que también implica una exploración interna de las emociones, pensamientos y experiencias personales de las personas investigadoras.

De manera distinta a las demás metodologías, en la investigación artística, la planificación exagerada puede actuar en contra de las fuerzas del devenir, así como un viaje demasiado planificado puede generar más de lo mismo, sin dejarnos momentos para el asombro y para el desasosiego que nos produce lo inesperado. Pues como nos dice Nietzsche (2001b), “para viajar hay aún un arte y un propósito más sutiles, que no siempre hacen necesario trasladarse de acá para allá y recorrer miles de millas” (p. 75).

Cuando emprendemos un viaje buscamos algo más de lo que ya sabemos y estamos acostumbrados. Pero tenemos que estar dispuestos a renunciar a nuestra seguridad de vivir repetidamente lo conocido, como si fuéramos el personaje Phil Connors, interpretado por el actor Bill Murray en la película de 1993 *Atrapado en el tiempo* dirigida por Harold Ramis, repitiendo una y otra vez el mismo día. Sin embargo, muchas veces pensamos que solamente una primera mirada ya nos basta para comprender algo. Aquí es importante estar atento al que se nos puede escapar y que quizás nos podría servir como fuente de inspiración. En este sentido, Nietzsche (2003) nos invita a “aprender a ver: acostumbrar el ojo a la tranquilidad, a la paciencia, a permitir que las cosas se acerquen; posponer el juicio, aprender a rodear y abrazar el caso individual desde todos los lados” (p. 60). Así es el caso del Sr. Palomar, personaje de Italo Calvino que, estando parado frente al mar, tiene la intención de observar específicamente a una ola. Él desea distinguir una ola de otra, ya que anhela comprender solamente a una de ellas. Sin embargo, él se da cuenta de que esta tarea es demasiado complicada, ya que “no se puede observar una ola sin tener en cuenta los aspectos complejos que contribuyen a formarla y aquellos también complejos a los que da lugar” (CALVINO, 1994, p. 8). Por consiguiente, el Sr. Palomar debe observar el movimiento de las olas en el mar, pues como nos dice Calvino (1994):

aislar una ola de la que le sigue inmediatamente y que a veces parece suplantarla o añadirse a ella e incluso arrastrarla es algo muy difícil, al igual que separarla de la ola que la precede y que parece empujarla hacia la playa, llegando incluso a dar la impresión de volverse en su contra, como si quisiera cerrarla (p. 7).

Al igual que para el Sr. Palomar, también para la persona investigadora resulta difícil aislar solamente un aspecto. Como las olas en el mar, cada movimiento lleva consigo una infinidad de posibilidades y es necesario tener una mirada atenta a los complejos aspectos presentes en cada detalle.

La experiencia

Una parte significativa de un viaje es la experiencia. Bauman (2007) nos dice que “la vida es una sucesión de experiencias momentáneas” (p. 93) y en este sentido, también la investigación artística puede articular las experiencias pasadas con las experiencias vivenciadas a lo largo del proceso investigativo. En primer lugar, se hace necesario distinguir experiencia y memoria, ya que no son lo mismo. Tenemos recuerdos de nuestras experiencias, de cómo nos sentimos cuando fuimos sometidos a alguna situación específica. Pero incluso podemos tener recuerdos de experiencias que no hemos vivido, o al menos no directamente. Larrosa (2003) piensa en la experiencia como “el modo de habitar el mundo de un ser que existe, de un ser que no tiene otro ser, otra esencia, que su propia existencia: corporal, finita, encarnada, en el tiempo y en el espacio, con otros” (p. 05), de manera que nuestra mera existencia ya nos brinda la oportunidad de vivir experiencias siempre que estemos receptivos a ellas. Para Dewey (2008) “en gran parte de nuestra experiencia no nos ocupamos de la conexión de un incidente con lo que ha sucedido antes o con lo que ha de venir después” (p. 46) y por lo tanto no nos damos cuenta de que estos procesos ocurren de manera interconectada y no en episodios esporádicos. Cada experiencia que atravesamos nos provoca cambios, aunque a veces no nos percatemos de ello, pero interfiere en la forma en que experimentaremos otra situación nueva.

Un elemento importante respecto a la experiencia que nos advierte Larrosa (2003) es “de no hacer de la experiencia una cosa, de no objetivarla, no cosificarla, no homogeneizarla, no calcularla, no hacerla previsible” (p. 04), ya que la experiencia es única, incluso si la comparte un grupo de personas. La situación vivenciada puede ser la misma, pero cada individuo la experimentará de maneras distintas. La experiencia es por lo tanto subjetiva y según Larrosa (2003) “hay que desconfiar de la experiencia cuando se trata de hacer uso de la razón, cuando se trata de pensar y de hablar y de actuar racionalmente” (p. 03), aunque eso no significa que no podamos hacer reflexiones sobre ella. En la investigación artística se vive, por así decirlo, la experiencia mientras se lleva a cabo el proyecto investigativo; es decir, la experiencia no es la meta principal, sino más bien la consecuencia del proceso artístico creativo, mediante el cual producimos conocimientos.

Las experiencias ocurren simultáneamente ya que no son algo planeado. Dewey (2008) afirma que “ninguna experiencia tiene la oportunidad de completarse porque con demasiada rapidez se presenta alguna otra cosa que lo impide” (p. 52) y si pensamos en lo que se dice respecto a los tiempos de una investigación académica, sabemos que a veces puede ser bastante difícil tener los plazos adecuados para vivenciar una experiencia de modo significativo, o al menos de la manera que nos gustaría. Larrosa (2003) nos dice que “el hombre experimentado es el hombre que sabe de la finitud de toda experiencia, de su relatividad, de su contingencia, el que sabe que cada uno tiene que hacer su propia experiencia” (p. 04) y por lo tanto, cada persona puede crear su propia experiencia en el sentido de elegir, dentro de las condiciones de posibilidad, las formas por las cuales va a vivir las situaciones que encuentre en el camino.

Una experiencia es algo provechoso en la medida que desde ella se produce cambios en nuestro pensamiento, los cuales nos constituyen como individuos, pero esto no quiere decir que este proceso sea fácil o siempre agradable. Conforme Dewey (2008) “hay en cada experiencia un elemento de padecimiento, de sufrimiento en sentido amplio, de otra manera no habría incorporación de lo precedente” (p. 48) y es precisamente en este movimiento de incorporación de una experiencia a otra que podemos llegar a conocer otras posibilidades de ser nosotras y nosotros mismos. Para Larrosa (2003):

se trata de mantener siempre en la experiencia ese principio de receptividad, de apertura, de disponibilidad, ese principio de pasión, que es el que hace que, en la experiencia, lo que se descubre es la propia fragilidad, la propia vulnerabilidad, la propia ignorancia, la propia impotencia, lo que una y otra vez escapa a nuestro saber, a nuestro poder y a nuestra voluntad. (p. 04)

Este entendimiento le da al término experiencia la idea de algo vivo y en constante transformación. Tener experiencias no significa hacer muchas cosas, es algo mucho más complejo. Según Dewey (2008) “una experiencia tiene modelo y estructura, porque no es solamente un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en éstos y sus relaciones” (p. 51), pero esto no quiere decir que haya una definición de los criterios a seguir para tener una experiencia. Hay que saber sentir. Para Bauman (2007 a) “la “experiencia artística” nace, ante todo, de la temporalidad del acontecimiento y, sólo en un segundo momento (en el supuesto de haya segundo momento) del valor extra-temporal de la obra de arte” (p. 21), porque la experiencia está vinculada en primer lugar a la situación que la desencadenó. Pero esta primera experiencia puede servir como motivador para otra experiencia. De acuerdo con Dewey (2008) “el trabajo real de un artista consiste en construir una experiencia coherente en la percepción, mientras se mueve cambiando constantemente en su desarrollo” (p. 59) y desde esta perspectiva, la investigación artística nos permite, en cualquier momento, estar repensando y analizando el proceso creativo con la intención de observar si necesitamos o no hacer cambios en las tareas que estamos llevando a cabo.

A través de una obra de arte es posible, hasta cierto punto, expresar experiencias. Pero tan potente como la obra de arte en sí, son las experiencias que atraviesan la persona artista durante su proceso creativo de investigación. De acuerdo con Dewey (2008) “toda obra de arte sigue el plan y el modelo de una experiencia completa, haciéndola sentir más intensa y concentradamente” (p. 60), porque, por ejemplo, al reflexionar sobre una experiencia vivida anteriormente, las personas artistas ya están permeadas por otras experiencias. Moreno Montoro et al. (2016) hablan “de una generación de conocimiento del conocimiento, es decir, de una manera en la que operamos mentalmente con el arte, que parte de la experiencia” (p. 29), de ahí que el proceso de investigación se convierte en parte de una experiencia diferente que busca producir conocimientos, lo cual es una parte esencial de un estudio académico.

Para concluir

A diferencia de la investigación académica convencional, la investigación artística se centra en la producción creativa y la expresión personal, de manera que no sigue un método estructurado y puede variar en su enfoque y metodología según cada persona artista y el contexto. Dentro de esa perspectiva, la práctica investigativa puede involucrar la experimentación con diferentes medios artísticos, la exploración de temas conceptuales o la colaboración con demás artistas.

Entender la investigación artística como viaje es destacar la importancia del proceso creativo en sí mismo, enfatizando el acto de explorar, aprender y descubrir, de modo a enriquecer tanto la obra de arte como la experiencia particular de la persona artista. En ese sentido, podemos pensar cada obra de arte producida en el desarrollo de la investigación como un testimonio del itinerario hecho durante el viaje.

En definitiva, la investigación artística busca ampliar el conocimiento de las personas artistas-investigadoras sobre sus propias prácticas, así como contribuir al diálogo más amplio en el ámbito del arte contemporáneo.

Referencias

- Bauman, Z. (2007). Tiempos líquidos: arte líquido. En *Arte, ¿líquido?* (71-96). Madrid: Sequitur.
- Calvino, I. (1994). *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Dias, R. M. (2011). *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Larrosa, J. (2003). La experiencia y sus lenguajes: algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes. Seminario Internacional: la formación docente entre el siglo XIX.
- Moreno Montoro, M. I., Valladares González, M. G., & Martínez Morales, M. (2016). La investigación para el conocimiento artístico. ¿Una cuestión gnoseológica o metodológica? En M. I. Moreno Montoro, & M. P. López-Peláez Casellas, *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*, 27-42. Madrid: Editorial Síntesis.
- Nascimento, M., & Bastos, R. (1972). *Cais [Canción]*. En *Clube da Esquina*. EMI Music.
- Nietzsche, F. (1990). *La ciencia jovial: la gaya scienza*. Caracas: Monte Avila.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.181>

Nietzsche, F. (2001a). Humano, demasiado humano - un libro para espíritus libres - volumen I. Madrid: Ediciones Akal.

Nietzsche, F. (2001b). Humano, demasiado humano - un libro para espíritus libres - volumen II. Madrid: Ediciones Akal.

Nietzsche, F. (2003). Así habló Zaratustra - un libro para todos y para nadie. Madrid: Alianza Editorial.

Ramis, H. (Director). (1993). Atrapado en el tiempo [Película]. Columbia Pictures.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

La importancia de los archivos en la perpetuación de los movimientos de liberación queer

The importance of archives in perpetuating queer liberation movements

Valentin Saez

Universidad de Marsella (Francia)

valentinsaezz@gmail.com

Recibido 17/12/2023 Revisado 12/02/2024

Aceptado 17/02/2024 Publicado 29/02/2024

Resumen:

Por el I Congreso Iberoamericano LGTBQ+ “Que suene a bóveda” celebrado del 30 de mayo al 1 de junio de 2023, he elegido presentar un vídeo en el que realizo un mapa mental mostrando una colección de archivos, personalidades y lugares clave en la historia de los movimientos de liberación queer. Esta forma de mapa mental hace referencia a la investigación que llevo a cabo antes de mi práctica artística en la Escuela de Bellas Artes de Marsella. Mi práctica artística y mi trabajo de investigación están impulsados por nociones de identidad y patrimonio. Mucho antes de empezar a buscar la historia y los archivos minoritarios, mi investigación se centraba en mi memoria individual y en la memoria colectiva de mi familia, a través de la construcción de un conjunto de archivos íntimos construyendo narrativas personales.

Sugerencias para citar este artículo,

Saez, Valentin (2024). La importancia de los archivos en la perpetuación de los movimientos de liberación queer. Afluir (Extraordinario IV), págs. 31-41, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

SAEZ, VALENTIN (2024). La importancia de los archivos en la perpetuación de los movimientos de liberación queer. Afluir (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 31-41, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>**Abstract:**

For the "Que suene a bóveda" Ibero-American LGTBIQ+ Congress, from May 30th to June 1st, 2023, I have chosen to present a video in which I create a mind map displaying a collection of files, personalities, and key places in the history of queer liberation movements. This form of mind map references the research I conducted prior to my artistic practice at the School of Fine Arts in Marseille. My research work is driven by notions of identity and heritage. Long before delving into the history and minority archives, my research focused on my individual memory and the collective memory of my family, through the construction of a set of intimate archives building personal narratives.

Palabras Clave: Memoria LGTBIQ+, mapa conceptual, cerámica, narrativas personales, archivos queer.

Key words: LGTBIQ+ Memory, Conceptual Mapping, Ceramics, Personal Narratives, Queer Archives.

Sugerencias para citar este artículo,

Saez, Valentin (2024). La importancia de los archivos en la perpetuación de los movimientos de liberación queer. Afluir (Extraordinario IV), págs. 31-41, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

SAEZ, VALENTIN (2024). La importancia de los archivos en la perpetuación de los movimientos de liberación queer. Afluir (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 31-41, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

La importancia de los archivos en la perpetuación de los movimientos de liberación queer

En este ensayo reflexiono sobre una serie de obras que realicé desde el año 2019 en las que utilizo una combinación de pintura y collage. Éstas constituyen un primer acercamiento a la realidad global de creciente desigualdad y control biopolítico que se nos impone en la actualidad, y que ahora, después de haber realizado dichas obras, denomino distopía farmacotransgénica. Son obras que forman parte de mi investigación artística para la Maestría de Creación Artística del Centro Morelense de las Artes, sobre las nuevas formas de dominación sociales y corporales, en el mundo que se nos presenta como obligado y deseable en el presente y el futuro: un mundo científico-tecnológico capitalista que genera acumulación en unas cuantas manos a través de la industria farmacéutica, la biotecnología, la bioingeniería, cibernética, y las ideologías que lo sustentan.

En las Bellas Artes de Marsella, mi práctica evolucionó y empecé a experimentar con la cerámica, con la idea de acercarme a la artesanía española, utilizando formas utilitarias, principalmente socarrats, azulejos, botijos y otros objetos funcionales en loza roja. Estas formas me siguen acompañando hoy, a pesar de mis muchos experimentos, las formas que creo son todas (por el momento) utilitarias. En el hecho de acercarme a la artesanía española, hay un deseo de crear un vínculo con mi bisabuelo, que huyó de España en 1936, y de esta forma crear un vínculo con una herencia española que nunca me llegó, ya que nunca le conocí.

En los archivos queer unos meses después, esta noción de herencia se dirige hacia el patrimonio. Aquí es más una cuestión del legado de un movimiento de luchas y de derechos por los que miembros de la comunidad LGBTQIA+ lucharon en el pasado. Este trabajo de investigación basado en archivos queer no es sólo una forma para mí de formarme, de establecer una especie de contexto para los diferentes movimientos que han tenido lugar (sin pretender proporcionar un contexto exhaustivo, es un trabajo en curso que probablemente nunca encontrará su fin), para armarme como persona queer, pero también para rendir homenaje a todas las personas que han luchado tomando conciencia de estas luchas, por y para perpetuarlas.

Como he dicho antes, el objetivo de mi investigación es hacer visibles los archivos queer y las narrativas de las personas queer a través de un proceso de recopilación, la creación de un mapa mental y un proyecto artístico basado en la cerámica, que describo detalladamente a lo largo del texto. Al activar los archivos queer en espacios museísticos, intento perpetuar estas fuentes documentales, mostrarlas en un contexto diferente, distinto al de una lección de historia, dejando que el espectador sea actor de su propia investigación.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

Mi trabajo implica tanto la investigación histórica, buscando archivos en lugares de conservación y asociaciones, y clasificando estos documentos, pero también doy mucha importancia a entrevistar a las personas implicadas y compartir experiencias personales. De este modo, todo este trabajo de investigación se reutiliza después en mi obra artística, donde adquiere una forma y una dimensión diferentes, que explico poco a poco en este texto.

Tengo muy poca información sobre mi bisabuelo. Mi familia me habló de él, contándome anécdotas y vagos recuerdos. Tengo muy pocas fotografías de él. Mi abuelo me hizo un esbozo de su vida en España y de su huida a Francia, pero es evidente que nunca habló de su vida anterior, como si contar el pasado fuera revivirlo o mostrar cierta vulnerabilidad, mientras que mi familia me lo presenta como un hombre orgulloso y fuerte. Puede que el siguiente relato no sea del todo real, pero me da una idea general de parte de su historia.

Nació en 1918 en Manzanares (España) y vivió cerca de Burgos. En 1936, cuando tenía 18 años, abandonó España huyendo del fascismo. Hizo el viaje solo, o quizá con algunos camaradas, ya que su hermano y su padre habían sido asesinados en los viñedos. Supongo que aún tendría familia en España, cerca de Valencia según mi abuelo, y quizás en el sur. En aquella época era un refugiado político y los franquistas lo buscaban. Para llegar a Francia, habría atravesado el Collado de las Panizas, en los Pirineos, en el extremo oriental de la cordillera, que cruza la frontera franco-española, probablemente a través de rutas de contrabandistas. No tengo ni idea de qué ruta siguió para llegar a Girona. ¿Salió de España antes de la Retirada de 1939? ¿Le ayudó el gobierno francés? ¿Hizo él mismo el viaje a Girona desde los Pirineos Orientales? Sólo sé que fue acogido en el Caserne Niel de Burdeos. Mi abuelo me contó que, entre otras cosas, ayudaba a hacer aderezos, y fue allí donde conoció a mi bisabuela, que trabajaba allí como cocinera.

Al final, es un texto para rellenar huecos: conozco los puntos clave e intento conectarlos lo mejor que puedo. Me interesa mucho esta idea de un texto con agujeros, porque a partir de esta historia tenía la posibilidad de seguir siendo factual o de rellenar los elementos que faltaban hasta el punto de imaginar una historia ficticia, o una historia hecha de hipótesis y suposiciones.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

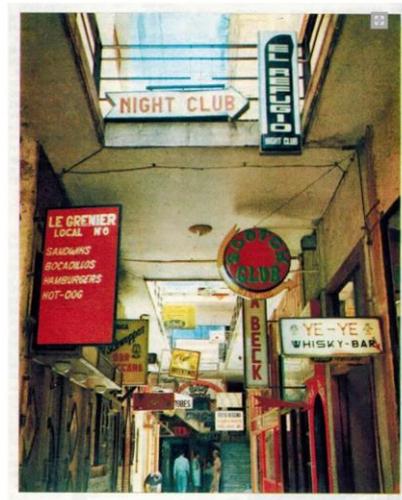
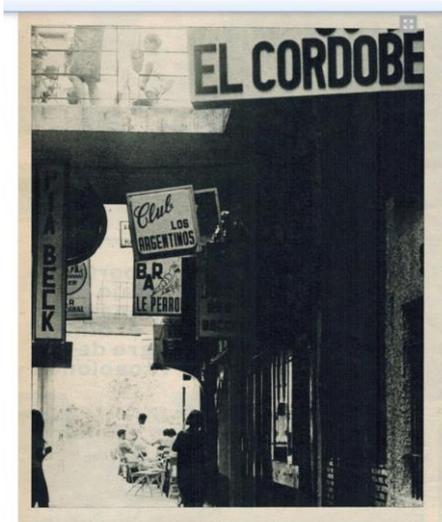
Ilustraciones 1 y 2: ejemplos del archivo de la familia

Los primeros archivos a los que tuve acceso fueron los de la asociación Pasaje Begoña. Marcaron el inicio de mi investigación, aunque no tenía ni idea de que ese sería el punto de partida de un trabajo similar y de un verdadero aprendizaje de la historia de los movimientos queer. Mi investigación se basa en crear vínculos. Empezando por Pasaje Begoña, por ejemplo, pude hacer el enlace con Stonewall Inn en Estados Unidos, dos años antes, o empezando por José Pérez Ocaña, pude hacer el enlace con el primer Pride en Barcelona en 1977.

Es gracias a estas personas que se me ocurren nuevas pistas, nuevas ideas, que descubro nuevos eventos, nuevos lugares, nuevas personalidades, que luego me llevarán por nuevos caminos, y así sucesivamente.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>



Ilustraciones 3 y 4: archivos del Pasaje Begoña



Ilustraciones 5 y 6: archivos fotográficos de Stone Wall

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

Ilustración 7: Sin título (Ocaña maquillándose), Pieter Vandermeer, 1969-1983, 15,8 x 23,9 cm, impresión en gelatina de plata sobre papel, Museo Reina Sofía.



Ilustración 8: Pride de Barcelona, 1977. URL : <https://www.laramblabarcelona.com/en/first-lgbt-parade-in-spain>

En mi opinión, la forma más adecuada para dar cuenta de este trabajo de investigación es el mapa mental. Ofrece una visión general de mi investigación y, sobre todo, no es estático. El mapa mental me permite recontextualizar los archivos que he recopilado hasta ahora, vincularlos a acontecimientos pasados o futuros, a personalidades que participaron en ellos o a lugares en los que tuvieron lugar. El mapa mental también permite una gran libertad, a veces uniendo acontecimientos o conceptos que nunca se habrían relacionado sin esta investigación, como por ejemplo la huida de mi bisabuelo y los movimientos de liberación queer.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179

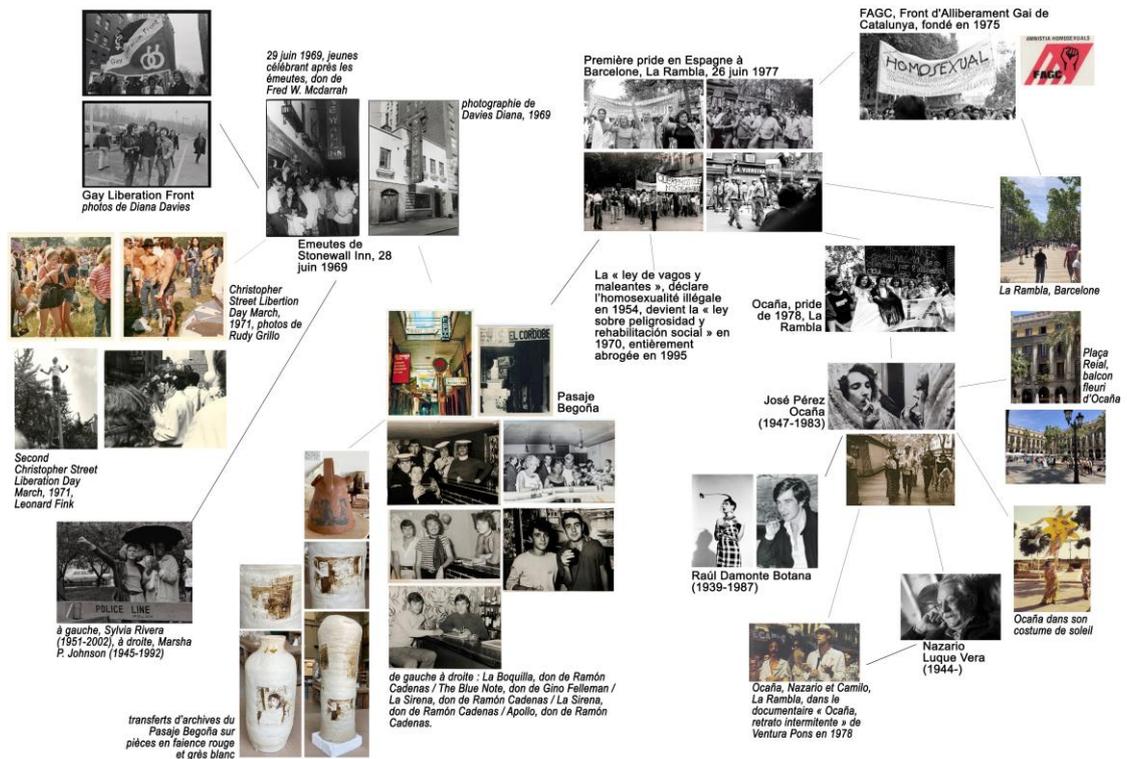


Ilustración 9: Mapa mental

La recopilación de archivos y el proceso de investigación son, en mi opinión, parte integrante de mi práctica artística. Por eso he optado por exponer mi investigación, para mostrar mi mapa mental, aunque no sea y probablemente nunca será exhaustivo. Para mí es importante mostrar estos archivos, aunque los reutilice en mis cerámicas. Quiero que el espectador pueda ir de archivo en archivo y, en última instancia, recorrer el camino que yo misma he seguido en mi investigación. La idea es que el espectador participe plenamente en mi investigación.

Mostrar los archivos tal y como son demuestra la importancia que les concedo. Estos archivos minoritarios constituyen una narrativa minoritaria, una narrativa que ha quedado fuera de la Historia con mayúsculas. Así que busco reactivar estos archivos, hacerlos visibles a personas que nunca se habrían detenido en ellos, darles un punto de acceso adicional, con el fin de activar esta narrativa minoritaria de las luchas queer.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

Resultados

Los resultados de esta investigación en mi práctica artística son múltiples. Al inicio de mi práctica con la cerámica, fue la artesanía española la que me acercó. Como he mencionado anteriormente, no conocí a mi bisabuelo y sé muy poco sobre su historia. Debido a esta falta de información y de archivos familiares, acercarme desde la cerámica, el medio que practico, a la artesanía española, fue para mí una forma de acercarme a él, de crear algún tipo de vínculo, aunque sea relativamente abstracto. No pretendía ser artesano ni tener el nivel de un artesano que lleva muchos años trabajando la cerámica, sino que se trataba más bien de crear un repertorio de formas, materiales, texturas e iconografías, y reapropiármelas para mí. Trabajé principalmente con azulejos y botijos, así como con otras formas utilitarias. Poco a poco, mis formas se fueron simplificando, e intenté pensar en ellas en función de las transferencias que les aplicaba. Empecé a trabajar en gres, para poder cocer mis piezas a altas temperaturas, porque los óxidos utilizados para las transferencias sólo se funden a altas temperaturas, y rara vez aguantan en la loza, que se cuece a bajas temperaturas.



Ilustraciones 10 y 11: Ejemplos de los resultados artísticos (piezas de cerámica)

Las imágenes de archivo transferidas a mis cerámicas están alteradas, son difíciles de leer y, en algunos casos, ilegibles, por eso es tan útil mostrar el mapa mental junto a las cerámicas, para recontextualizar las imágenes. Algunas de mis cerámicas están esmaltadas con esmaltes que yo misma elaboro a partir de cenizas de perdigones que me regalaron mis abuelos. Fue por casualidad, pero creo que es relevante que mis esmaltes estén hechos con materiales que me dio mi familia. Lo que me interesa al experimentar con esmaltes de ceniza es la aleatoriedad. La misma receta de esmalte puede dar dos resultados diferentes en dos piezas distintas, dependiendo de la capa aplicada, la forma de la pieza, la arcilla, la temperatura de cocción, etcétera.

Al mezclar archivos queer, mis archivos familiares y experimentos plásticos en cerámica, estoy reuniendo elementos que nunca se habrían encontrado de otro modo, y me gusta la idea de un encuentro sin precedentes que abre todo un abanico de ideas. Al aplicar archivos queer a objetos utilitarios y funcionales, podemos imaginar un deseo de queer craft, o de queer everyday life integrando esta dimensión memorial de una narrativa vinculada a la comunidad LGBTQIA+.

Discusión y conclusiones

Durante la discusión, hablamos de la dificultad de un proyecto de investigación tan colosal. De hecho, es un trabajo en constante construcción, y probablemente nunca tendrá una forma definitiva, por lo que aclaro que no pretendo elaborar un mapa mental exhaustivo de todos los movimientos existentes, sino seguir el hilo de mi investigación hasta donde me lleve.

Es un trabajo que, si no se hace bien, puede resultar pesado y agobiante, presionándote para conseguir un resultado "final". Por eso me rodeo de gente que comparte el mismo campo de investigación que yo, gente de nuestra comunidad, y sobre todo intento avanzar en esta investigación poco a poco, a mi ritmo, para no agotarme.

Aparte de la vinculación con la artesanía española y mi deseo de acercarme a un patrimonio que nunca me llegó, la cerámica es importante por diferentes motivos. Obviamente, si tiras una cerámica al suelo, hay muchas posibilidades de que se rompa, como cualquier archivo si se daña accidental o deliberadamente. Por lo demás, la cerámica tiene una serie de cualidades: es resistente a las altas temperaturas, a la corrosión, a la abrasión y a la oxidación, es muy dura y poco dúctil, lo que en mi opinión la convierte en un soporte interesante para archivos que quiero conservar durante mucho tiempo. De este modo, la cerámica se convierte para mí en un soporte memorial duradero, a diferencia de la madera o el metal, más propensos al deterioro. Así pues, mis piezas se convierten en objetos ideales para transmitir todos estos archivos y todas las historias vinculadas a ellos, y para contrarrestar la invisibilización de los archivos y las historias vinculadas a la comunidad LGBTQIA+.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.179>

Referencias

Thomas Hirschhorn por su trabajo de mapa mental.

Gendernaut por su trabajo «queering the archives».

Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer, José Esteban Muñoz, 2021.

Art Queer, une théorie freak, Renate Lorenz, 2018.

“Queers read this”, primera edición en junio de 1990 para el Orgullo de Nueva York, segunda edición en Julio de 2009, publicado de forma anónima.

Delille, Damien, «L’art de l’archive queer. Pratiques artistiques et construction des généalogies minoritaires», Sociocriticism, XXXV-1, 2020. URL: <https://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/index.php?id=2725>

Barrachina, Jordi; Quintanilla, Paloma; Torento, Luis Felipe, «Mamá, soy gay», Ochéntame otra vez, saison 4, RTVE / Spain, 2018.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Princesas lesbianas y otras rarezas. El arte y la educación artística como recurso para la deconstrucción de estereotipos de género.

Lesbian princesses and other oddities. Art and art education as a tool for deconstructing gender stereotypes

Noelia Antúnez del Cerro

Universidad Complutense de Madrid

nantunez@ucem.es

Recibido 14/12/2024 Revisado 12/02/2024

Aceptado 18/02/2024 Publicado 29/02/2024

Judit García Cuesta

Universidad Internacional de la Rioja

juditgarciacuesta@gmail.com**Sata (Lidia) García Molinero**

Universidad Complutense de Madrid

lidiagarmol@hotmail.com

Resumen:

El Museo Pedagógico de Arte Infantil (MuPAI), se inauguró en 1981 en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, bajo la dirección de Manuel Sánchez Méndez. Este museo especializado en la expresión plástica, visual y audiovisual de niños, niñas y adolescentes tuvo, desde su nacimiento, el objetivo de difundir los resultados de esta expresión y el favorecer la relación de las personas con el arte, ya fuera a través de formación a formadores, investigaciones o actividades destinadas a todo tipo de público (MuPAI, 2012). Después de un periodo en el que el museo físico estuvo cerrado al público (pero accesible de forma virtual (Cofán Feijóo, 2003)), el MuPAI reabrió sus puertas en 2004 para volver a ofrecer actividades, especialmente para público infantil y juvenil y, en 2005, inició el campamento Vacaciones de colores, un campamento urbano sobre artes plásticas para niños y niñas de entre 3 y 12 años (Flores Guzmán et al., 2008). Desde entonces, uno de nuestros objetivos ha sido trabajar a partir del arte y con el arte para formar a niños, niñas, adolescentes y adultos en valores como la igualdad, el respeto, la diversidad o la mirada crítica, dando igual si partimos de la obra de Esther Ferrer o de una película de Disney. Por ello, tanto en nuestros campamentos como en las actividades y materiales que generamos, guiamos a quienes los experimentan hacia una construcción propia de su identidad, respetando y potenciando que se respeten, entre otras características de esta, sus sentires de identidad y expresión de género u orientación sexual.

Sugerencias para citar este artículo,

Antúnez del Cerro, Noelia, García Cuesta, Judit y García Molinero, Sata L. (2024). Princesas lesbianas y otras rarezas. El arte y la educación artística como recursos para la deconstrucción de estereotipos de género. *Afluir* (Extraordinario IV), págs. 43-65, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

ANTÚNEZ DEL CERRO, NOELIA, GARCÍA CUESTA, JUDIT Y GARCÍA MOLINETO, SATA L. (2024). Princesas lesbianas y otras rarezas. El arte y la educación artística como recursos para la deconstrucción de estereotipos de género. *Afluir* (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 43-65, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Abstract:

The Pedagogical Museum of Children's Art (MuPAI) was inaugurated in 1981 at the Faculty of Fine Arts of the UCM, under the direction of Manuel Sánchez Méndez. This museum, specialized in the plastic, visual, and audiovisual expression of children and adolescents, had, from its inception, the objective of disseminating the results of this expression and promoting people's relationship with art, whether through training for educators, research, or activities aimed at all types of audiences (MuPAI, 2012). After a period in which the physical museum was closed to the public (but accessible virtually (Cofán Feijóo, 2003)), MuPAI reopened its doors in 2004 to offer activities again, especially for children and young people. In 2005, it started the "Vacaciones de colores" camp, an urban arts camp for children aged 3 to 12 (Flores Guzmán et al., 2008). Since then, one of our objectives has been to work through art and with art to educate children, adolescents, and adults in values such as equality, respect, diversity, or critical thinking, regardless of whether we start from the work of Esther Ferrer or a Disney movie. Therefore, both in our camps and in the activities and materials we generate, we guide those who experience them towards their own construction of identity, respecting and enhancing their feelings of identity and expression of gender or sexual orientation, among other characteristics.

Palabras Clave: *Museo pedagógico de arte infantil, educación artística, deconstrucción, estereotipos de género.*

Key words: *Pedagogical Museum of Children's Art, Art Education, Deconstruction, Gender Stereotypes.*

Sugerencias para citar este artículo,

Antúñez del Cerro, Noelia, García Cuesta, Judit y García Molinero, Sata L. (2024). Princesas lesbianas y otras rarezas. El arte y la educación artística como recursos para la deconstrucción de estereotipos de género. *Afluir* (Extraordinario IV), págs. 43-65, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

ANTÚÑEZ DEL CERRO, NOELIA, GARCÍA CUESTA, JUDIT Y GARCÍA MOLINETO, SATA L. (2024). Princesas lesbianas y otras rarezas. El arte y la educación artística como recursos para la deconstrucción de estereotipos de género. *Afluir* (Extraordinario IV), febrero 2024, pp. 43-65, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Princesas lesbianas y otras rarezas. El arte y la educación artística como recurso para la deconstrucción de estereotipos de género

Introducción

El Museo Pedagógico de Arte Infantil (MuPAI), se inauguró en 1981 en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, bajo la dirección de Manuel Sánchez Méndez. Este museo especializado en la expresión plástica, visual y audiovisual de niños, niñas y adolescentes tuvo, desde su nacimiento, el objetivo de difundir los resultados de esta expresión y el favorecer la relación de las personas con el arte, ya fuera a través de formación a formadores, investigaciones o actividades destinadas a todo tipo de público (MuPAI, 2012).

Después de un periodo en el que el museo físico estuvo cerrado al público (pero accesible de forma virtual (Cofán Feijóo, 2003)), el MuPAI reabrió sus puertas en 2004 para volver a ofrecer actividades, especialmente para público infantil y juvenil y, en 2005, inició el campamento Vacaciones de colores, un campamento urbano sobre artes plásticas para niños y niñas de entre 3 y 12 años (Flores Guzmán et al., 2008). Desde entonces, uno de nuestros objetivos ha sido trabajar a partir del arte y con el arte para formar a niños, niñas, adolescentes y adultos en valores como la igualdad, el respeto, la diversidad o la mirada crítica, dando igual si partimos de la obra de Esther Ferrer o de una película de Disney. Por ello, tanto en nuestros campamentos como en las actividades y materiales que generamos, guiamos a quienes los experimentan hacia una construcción propia de su identidad, respetando y potenciando que se respeten, entre otras características de esta, sus sentires de identidad y expresión de género u orientación sexual.

Objetivos

Los objetivos de este texto son:

- Revisar las actividades realizadas en el MuPAI en las que la identidad en general y aquella relacionada con cuestiones de género y orientación sexual en particular, haya sido elemento clave.
- Analizar las características de estas actividades y los procesos que han permitido una construcción propia de la identidad o generar identidades ficticias o para otros fuera de la cisheteronormatividad.
- Generar fotoensayos de muestra y discusión de resultados, además de uno final a modo de conclusiones finales.

Marco Teórico

MÉTODO MuPAI

Cuando el MuPAI reinició las actividades en su sede, de forma paralela, comenzó el servicio de consultoría para orientar en la creación de programas educativos a otras instituciones, para lo que se formuló una metodología propia, el Método MuPAI (Antúnez del Cerro, 2008). Esta forma de trabajar, que ha marcado el modo de hacer desde entonces, se basa en las siguientes pautas:

- Generar conocimiento. El objetivo de las actividades no debe ser, o no solo, el transmitir el conocimiento de educadoras, curadores o institución, si no que quienes participen en ellas generen el suyo propio.
- Trabajo del análisis, la producción y la reflexión. El acercamiento al arte debe producirse desde diferentes ángulos y por ello no podemos quedarnos sólo en el análisis y la apreciación de las visitas guiadas tradicionales o en la producción de los talleres al uso, sino que hay que combinar ambas sin olvidar la reflexión.
- Participante activo. Para que el conocimiento suceda y sea propio, el participante debe estar activo y no ser un mero receptor pasivo de contenidos teóricos.
- Educador como agitador. Un participante activo no puede darse sin un educador que proponga actividades abiertas y sugerentes, que presente problemas a ser resueltos en lugar de soluciones.
- Conexión con la realidad. El aprendizaje significativo y propio se da con mayor facilidad si los contenidos o las capacidades a trabajar están conectadas con la vida cotidiana del participante, por lo que es importante incluir elementos de esta en las actividades y orientarles a cerca de la aplicación de los aprendido en su día a día.
- Uso del detonante. El detonante es un elemento que, utilizado normalmente al inicio de la actividad, despierta el interés del participante y lo predispone a un mayor aprendizaje y disfrute durante la misma.
- Investigación y evaluación. Como museo universitario no podemos olvidar la necesidad de evaluar las actividades e investigar a partir de los resultados de estas, para mejorar en su implementación y contribuir al área de conocimiento al que pertenecemos.
- Formación de los educadores. Para un correcto desarrollo de los procesos de enseñanza-aprendizaje, las educadoras deben tener conocimiento sobre los contenidos de las actividades, pero también sobre educación, por lo que contribuimos a la formación de las personas que forman nuestros equipos.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y GÉNERO

Además de repasar de forma breve el Método MuPAI, ya que es la metodología empleada para la realización de las actividades que analizamos en este texto, también queremos hacer lo propio con el modo en el que desde nuestro museo hemos trabajado el género a través de la educación artística. Como se puede observar, desde MuPAI hemos trabajado la cuestión de

género temáticamente (como es el caso de y NO comieron perdices) haciendo hincapié en problemáticas directamente relacionadas con cuestiones como los estereotipos de género o la deconstrucción de los discursos cis-hetero-normativos, no obstante, nos gustaría destacar como estas actividades puntuales que se han ocupado de cuestiones relacionadas con el género, han acabado permeando en la metodología que se implementa en el museo, incorporando esta visión crítica y proactiva en el quehacer de las y los educadores, es decir, se ha pasado de trabajar el género como una cuestión simplemente temática a incorporar unos modos de hacer atravesados por la teoría de género para incluir esta mirada en cualquier actividad que se diseña.

De esta forma, y gracias a estas primeras aproximaciones o proyectos que aquí presentamos, se han acabado introduciendo cuestiones transversales como la deconstrucción de discursos normativos, la equidad, la mirada inclusiva y la aportación de referentes diversos como principales herramientas arte-pedagógicas en el diseño e implementación de actividades, que a su vez han sido acompañadas de modos de hacer plurales y transdisciplinares desde la práctica artística, entendiendo esta como una amalgama de lenguajes que nos permiten elaborar discursos, procesos y objetos lejos de los marcos de “las artes mayores”, es decir, abrazando muchas de las prácticas que históricamente han sido relegadas a espacios invisibilizados, por estar ligados a “lo femenino” (García Molinero, L. 2023).

Y es que trabajar las cuestiones de género desde la metodología nos ha permitido afianzar una manera de hacer que ha impulsado cuestiones como la creación colectiva y participativa desde prácticas artísticas minoritarias como el arte postal en proyectos como “Yo x tí, tu x mi” (Ortega López, I. et al., 2022); la implementación del bienestar en contextos educativos desde el concepto de “los cuidados”, un término que además de estar íntimamente ligado a la teoría de género, nos ha abierto las puertas a trabajar desde un enfoque que busca la mejora de la calidad de vida desde las artes en proyectos como “El museo por la ventana” (García Molinero, L. et al., 2021) e incluso permeando en la docencia universitaria, sobre todo a partir del COVID-19, implementando una mirada cuidadora y feminista en la enseñanza artística superior (Antúnez del Cerro, N., García Molinero, L., 2023).

En definitiva, podríamos decir que la visión que hemos adaptado durante estos últimos años en el museo pasa por entender las prácticas arte-educativas como metodologías atravesadas por la perspectiva de género, conformando procesos creativos relacionales atravesados por la teoría feminista, es decir, aquellos que buscan la transformación de su contexto para visibilizar, incluir y legitimar la producción artística desde una mirada inclusiva, plural y crítica más allá de los discursos hegemónicos (García Molinero, S., 2022).

Metodología

Este trabajo se presenta como resultado de una Investigación Educativa basada en las Artes Visuales, realizada a partir de la implementación de diferentes actividades diseñadas por el Método MuPAI y que incluyen entre sus temáticas la identidad en su más amplia concepción, pero que se fijan en la diversidad de orientaciones sexuales, identidades y expresiones de género.

Contexto

Los talleres analizados en este texto pertenecen a dos proyectos, cuyas características principales se expondrán a continuación.

- Y NO comieron perdices, la edición de 2009 del campamento Vacaciones de colores.
- Igualdad de género. Materiales educativos del MuPAI. <Objetivos de la Agenda 2030>, un material educativo realizado en el MuPAI.

Y NO COMERON PERDICES

En 2009 implementamos en el MuPAI una edición de Vacaciones de colores basada en los cuentos, “y NO comieron perdices”, en la que el objetivo principal era deconstruir los cuentos tradicionales europeos y sus representaciones visuales, especialmente las creadas por Disney. Tras 9 días analizando imágenes, estereotipos... llegamos a la sesión final en la que las y los participantes presentaban sus creaciones a sus familias. Para este momento el grupo de “los mayores” (niños y niñas de entre 9 y 12 años) decidieron escribir un cuento, que leyeron ante un salón de actos de la Facultad de Bellas Artes de la UCM lleno, sin que nadie (tampoco las educadoras) conocieran su contenido. En dicho cuento desmontaban todos los estereotipos presentes en los cuentos a cerca del género, la belleza, el amor romántico, pero también la orientación sexual de los protagonistas.

Para llegar a este resultado, las 100 niñas y niños participantes (García Cuesta, 2011), habían realizado 6 talleres en los que habían deconstruido los estereotipos que aparecen en las representaciones visuales y audiovisuales de cuentos tradicionales europeos, prestando especial atención a las realizadas por Disney. Estos talleres fueron, por orden de realización:

- Y vivieron felices pero no comieron perdices. En este taller se inicia el acercamiento a los cuentos a través de su habitual frase final, revisando la obra de diferentes artistas, y proponiendo a los participantes la realización de una perdiz, después de preguntarles qué y cómo es una.
- Empelúcate. En esta ocasión partimos de las siguientes preguntas ¿Por qué no hay príncipes calvos o peludos? ¿Por qué no hay princesas adultas con el pelo corto? ¿Qué pasaría si todos los personajes de los cuentos fueran calvos?, introduciéndoles en el

pensamiento crítico y en la deconstrucción de estereotipos. Tras un repaso de diferentes representaciones visuales de imágenes relacionadas con el tema, los participantes realizaron una peluca.

- Dime cómo vistes y te diré de qué cuento eres. La reflexión sobre el cuerpo y su imagen es el eje central de esta actividad en la que se propone realizar el diseño de un personaje de cuento, partiendo de la impresión de una fotografía en blanco y negro de cada participante.
- Personajes encuentados. Este taller es una continuación directa del anterior, reflexionando en esta ocasión sobre el rostro y sus rasgos. Para ello, los participantes realizaron una máscara.
- La ciudad que no quería ser encontrada. Los personajes de cuentos viven en ciudades especiales, y en esta ocasión los niños y niñas realizan una ciudad imaginaria con cajas de cartón y otros materiales de desecho.
- Y colorín colorado este cuento aún no ha terminado. Para acabar, en este taller se trabajó sobre los libros físicos y las imágenes que se incluyen en ellos, realizando portadas gigantes de sus cuentos.

IGUALDAD DE GÉNERO

En 2022, desde el MuPAI, editamos una serie de materiales para trabajar diferentes objetivos de la Agenda 2030 desde el arte y a través de la educación artística, que forman parte de una colección titulada Materiales educativos del MuPAI. <Objetivos de la Agenda 2030>. Estos materiales, creados y evaluados gracias a la financiación obtenida a través de los proyectos de la convocatoria Innova Docencia de la UCM nº. 287/2021 Recursos online y en abierto sobre la colección del MuPAI (Museo Pedagógico de Arte Infantil) y nº. 8/2022 Evaluación de recursos online y en abierto sobre la colección del MuPAI (Museo Pedagógico de Arte Infantil). En estos materiales, además de ofrecer herramientas para trabajar a cerca del cambio climático, la salud y el bienestar o la igualdad de género, teníamos como objetivo dar a conocer fondos y actividades realizadas en el MuPAI en relación con estos temas (Antúnez del Cerro et al., 2023).

Para esta revisión, nos basamos en el material titulado Igualdad de género. Materiales educativos del MuPAI. <Objetivos de la Agenda 2030> (Ranilla Rodríguez et al., 2022), que recogía obra de Louise Bourgeois, Esther Ferrer, Bárbara Kruger y Kara Walker, además de las siguientes actividades:

- La guarida. En este taller, partiendo de la obra de Louise Bourgeois, se propone crear una guarida, un microespacio dentro del espacio de trabajo en el que se prime la comodidad, la seguridad y la calma.
- Retratos del futuro. Esther Ferrer estudia desde hace años el paso del tiempo en su propia imagen y en esta ocasión se propone a los participantes realizar dos autorretratos del futuro: el primero imaginándose de forma realista cómo serán dentro de 20 años y el segundo mostrándose dentro del mismo tiempo pero en un mundo imaginario.

- ¿De qué te quejas? La obra de Bárbara Kruger nos permite mostrar a los participantes diferentes modos de transmitir mensajes de protesta y que abran las conciencias, para luego pedirles que reflexionen sobre los motivos que les llevarían a ellos y ellas a protestar.
- ¿Quién es qué? Las diferentes profesiones y los estereotipos (incluidos los de género) relacionados con estas son el foco de atención de este taller en el que los participantes se disfrazarán y dibujarán sus siluetas en papel continuo, partiendo de obras de Kara Walker, para luego inventar las historias de estos personajes de los que no sabemos/vemos todo.

Fotoensayo educativo

Para la realización de los fotoensayos que se presentan en este texto como medio y resultados de investigación, se partió de las imágenes utilizadas en las presentaciones utilizadas en la fase de análisis de los talleres de Vacaciones de colores 2009 (tanto de artistas como de representaciones comerciales de los cuentos analizados o imágenes publicitarias); las obras de las artistas propuestas como referentes en Igualdad de género. Materiales educativos del MuPAI. <Objetivos de la Agenda 2030>, e imágenes del desarrollo de estas actividades y las obras resultantes.

Estos fotoensayos se plantean con un carácter deductivo (Marín-Viadel y Roldán, s. f.), es decir, centrados en poner en relación el significado de imágenes y su contenido, para establecer una relación de fundamentación entre las imágenes de ejemplo y las realizadas por los niños y niñas. De esta forma, estos fotoensayos se convirtieron en muestra de resultados de los talleres pero también en discusión de los mismos, al confrontar las fuentes con los resultados.

Resultado y discusión

A continuación, mostramos fotoensayos realizados a través de las imágenes de partida y los resultados de los talleres incluidos en esta investigación, pudiendo ver tanto los resultados de las actividades como su relación con las fuentes visuales utilizadas para su diseño.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Y NO COMIERON PERDICES



Ilustración 1: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller Y vivieron felices pero no comieron perdices pertenecientes a los fondos del MuPAI. Primera y segunda fila: pantallas de la presentación diseñada para la implementación del taller en Vacaciones de colores (2009). Tercera fila: Fotografía del desarrollo del taller en Vacaciones de colores (2009).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Ilustración 2: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller Empelúcate, pertenecientes a los fondos del MuPAI. Primera y segunda fila: pantallas de la presentación diseñada para la implementación del taller en Vacaciones de colores (2009). Tercera fila: Fotografía del desarrollo del taller en Vacaciones de colores (2009).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Ilustración 3: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller Dime cómo vistes y te diré de qué cuento eres, pertenecientes a los fondos del MuPAI. Primera y segunda fila: pantallas de la presentación diseñada para la implementación del taller en Vacaciones de colores (2009). Tercera fila: Fotografía del desarrollo del taller en Vacaciones de colores (2009).



Ilustración 4: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller Personajes encontrados, pertenecientes a los fondos del MuPAI. Primera y segunda fila: pantallas de la presentación diseñada para la implementación del taller en Vacaciones de colores (2009). Tercera fila: Fotografía del desarrollo del taller en Vacaciones de colores (2009).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Ilustración 5: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller La ciudad que no quería ser encontrada, pertenecientes a los fondos del MuPAI. Primera y segunda fila; pantallas de la presentación diseñada para la implementación del taller en Vacaciones de colores (2009). Tercera fila: Fotografía del desarrollo del taller en Vacaciones de colores (2009).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Ilustración 6: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller Colorín colorado, este cuento aún no ha acabados, pertenecientes a los fondos del MuPAI. Primera y segunda fila: pantallas de la presentación diseñada para la implementación del taller en Vacaciones de colores (2009). Tercera fila: Fotografía del desarrollo del taller en Vacaciones de colores (2009).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

IGUALDAD DE GÉNERO



Ilustración 7: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller La guarida. Arriba: BOURGEOIS (2006). Celda: La Casa Vacía. <https://www.artagenda.com/criticism/241723/louise-bourgeois-s-the-empty-house>. Abajo: Fotografía del desarrollo del taller en Campameto I+D (2022) perteneciente a los fondos del MuPAI.

ISSN: 2659-7721

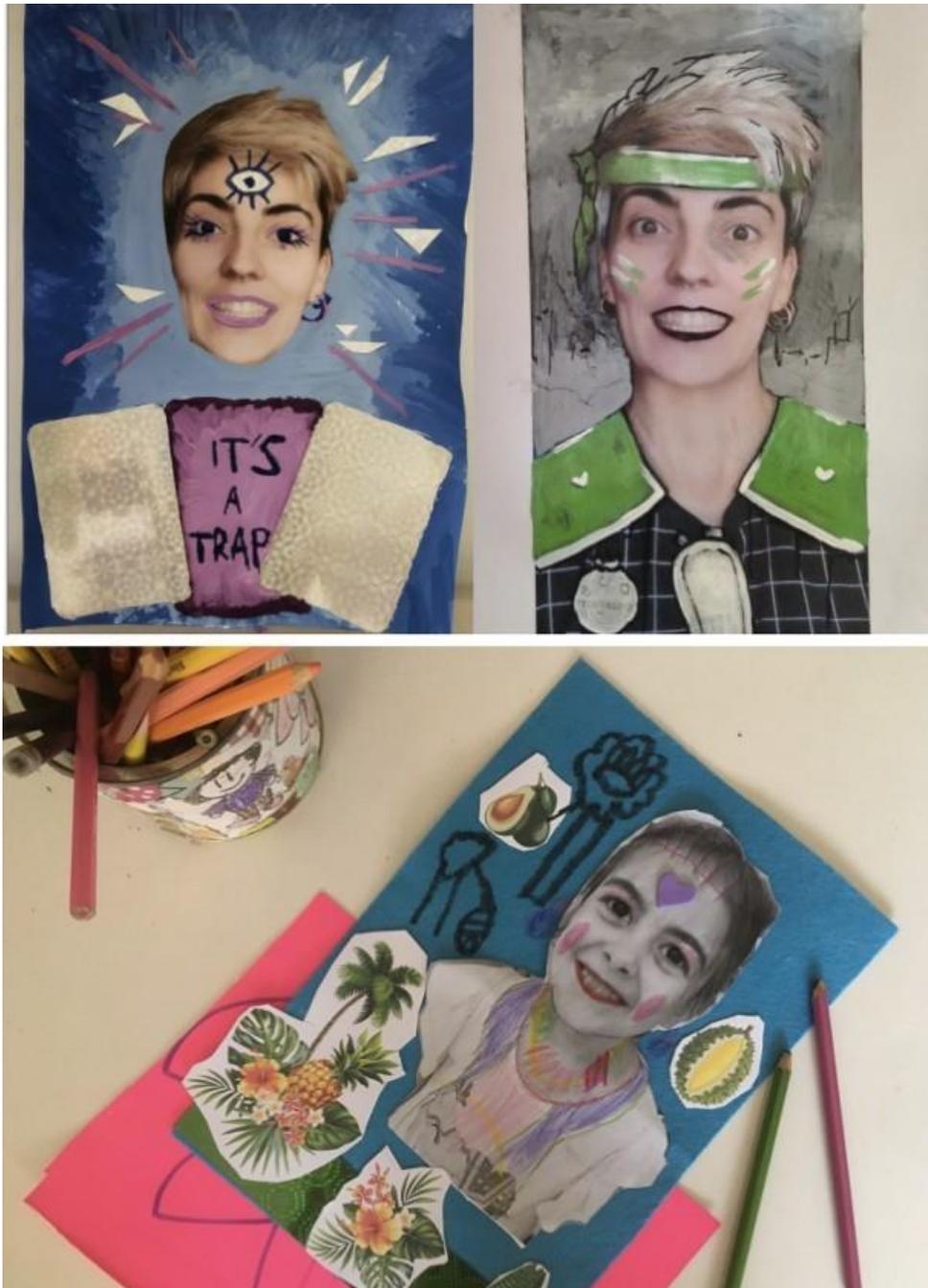
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Ilustración 8: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller Retratos del futuro. Arriba: Obra realizada en la implementación de la actividad en el Campamento I+D (2022), perteneciente a los fondos del MuPAI. Abajo: Obra realizada en la implementación de la actividad en el Campamento I+D (2022), perteneciente a los fondos del MuPAI.

ISSN: 2659-7721

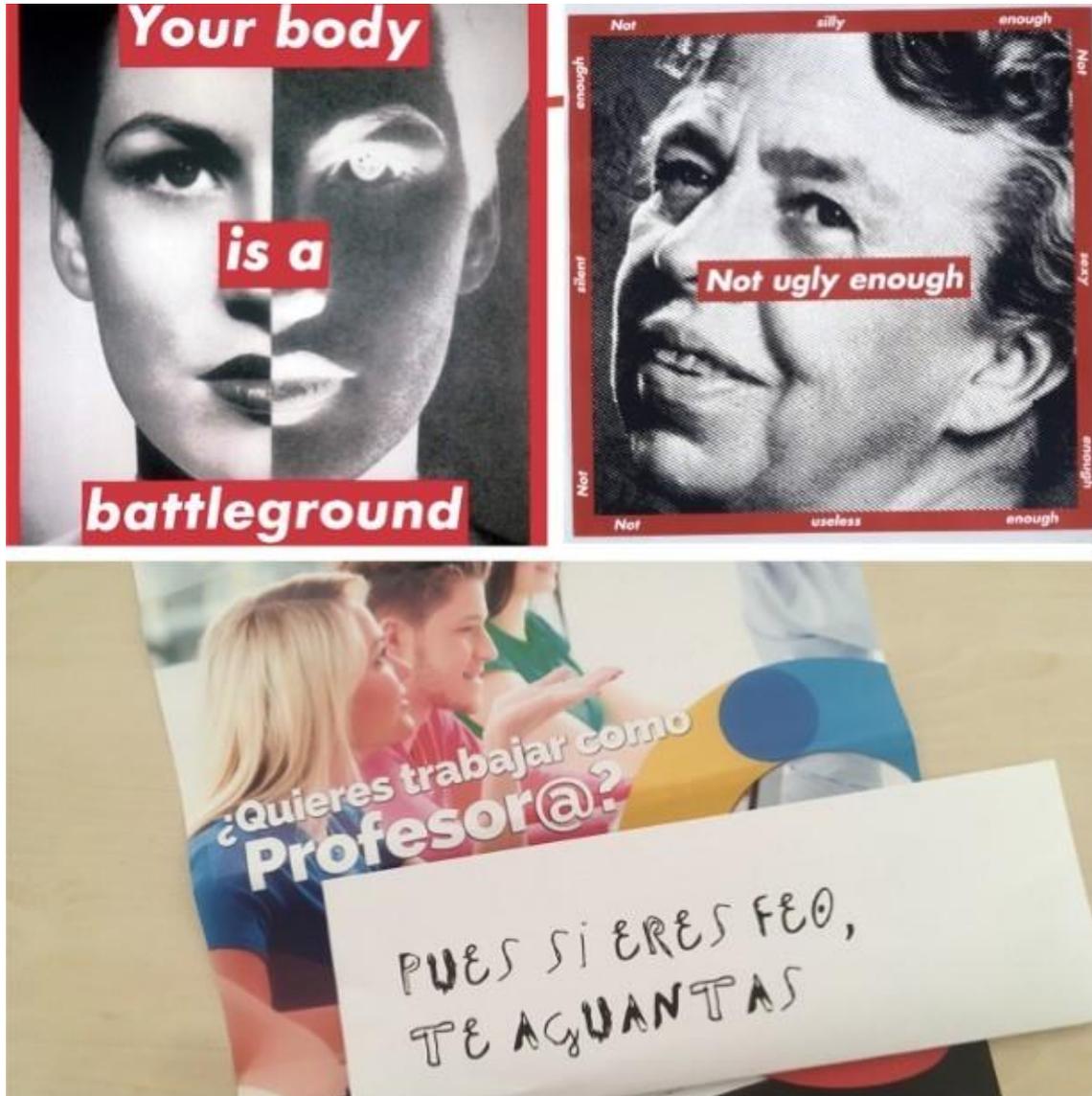
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Ilustración 9: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller ¿De qué te quejas? Arriba izquierda: KRUGER (1989). Sin título (Tu cuerpo es un campo de batalla). <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>. Arriba derecha: KRUGER (1997). Sin título (No suficientemente fea). <https://www.a-n.co.uk/media/52536191/> Abajo: Obra realizada en la implementación de la actividad en el Campamento I+D (2022), perteneciente a los fondos del MuPAI

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Ilustración 10: Fotoensayo realizado a través de citas visuales del taller ¿Quién es qué?. Arriba izquierda: WALKER (1997). Las llaves de la cooperativa. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/walker-the-keys-to-the-coop-p78211> Arriba derecha: Fotografía realizada durante el Taller de dibujo con luz (2015), perteneciente a los fondos del MuPAI. Abajo: Obra realizada en la implementación del Taller de cianotipia realizado en Vacaciones de colores (2015).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Conclusiones

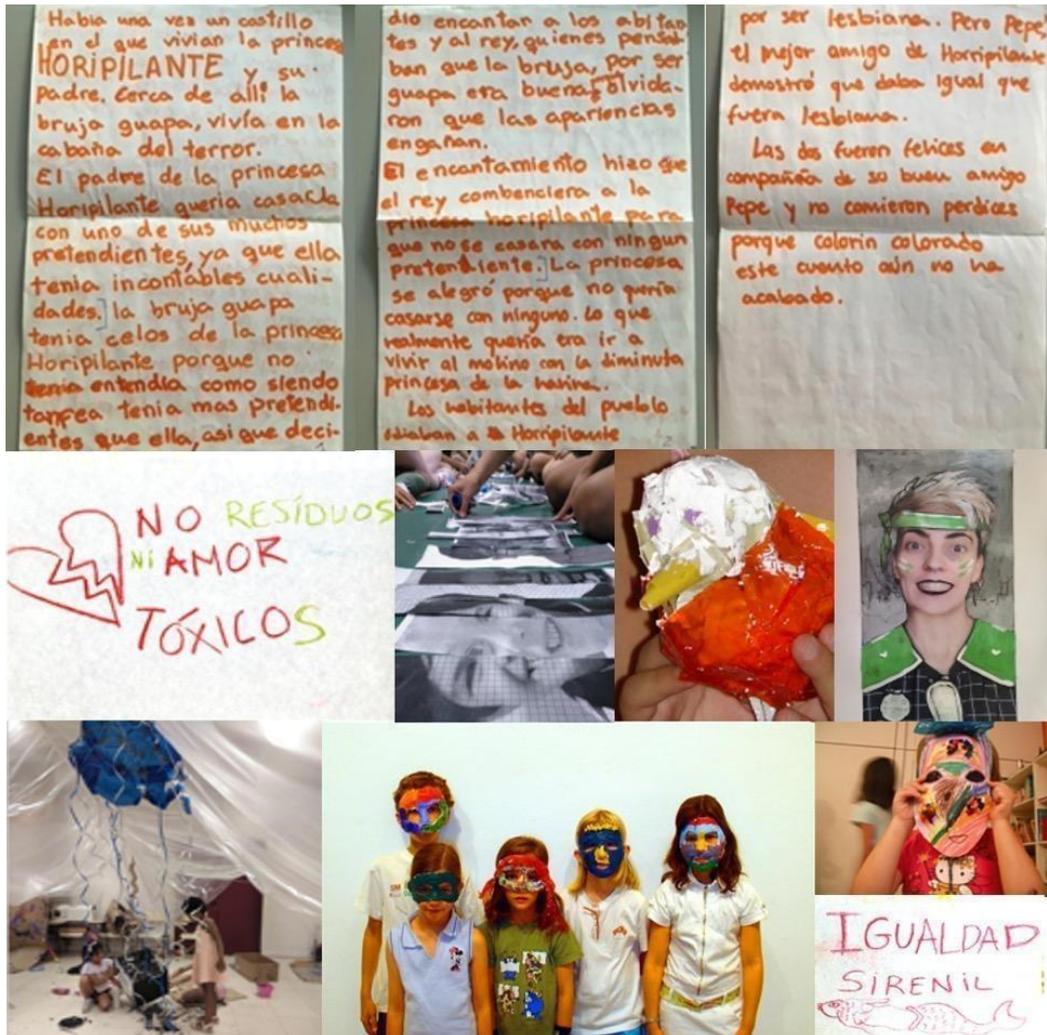


Ilustración 11: Fotoensayo realizado a través de citas visuales de fotografías de fondos del MuPAI. De arriba abajo y de izquierda a derecha: cuento realizado por los y las participantes de Vacaciones de colores (2009); cartel realizado por participantes del proyecto El Museo por la ventana (2020); niños y niñas preparando un mural con fotografías de sus caras a partir de la obra de Esther Ferrer en Vacaciones de colores (2019); obra realizada para el taller Retratos del futuro del libro Igualdad de Género. Materiales didácticos del MuPAI (Ranilla, M; García Molinero, S y Fernández Vallbona, R. 2022); cabaña realizada en Vacaciones de colores (2019); resultados del taller de máscaras de Vacaciones de colores con el grupo de los mayores (2009); resultados del taller de máscaras de Vacaciones de colores con el grupo de los pequeños (2009) y cartel realizado por participantes del proyecto El Museo por la ventana (2020).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Revisando las actividades realizadas y los resultados de las mismas, podemos concluir que las estrategias utilizadas para trabajar la identidad y la orientación de género y la orientación sexual en las actividades que desarrollamos desde el MuPAI han sido las siguientes:

- Generar un lugar seguro, tanto físico como emocional, en el que los participantes se sientan seguros, puedan dialogar de forma calmada, ser conscientes de sus sentimientos y sensaciones, ...
- Deconstrucción de estereotipos, a través de la lectura de imágenes de todo tipo, incluidas las relacionadas con su vida cotidiana y de facilitar otros referentes que muestran la diversidad.
- Construcción de identidad propia, ya sea presente o futura, permanente o efímera, con herramientas que les permitan afianzar su identidad o jugar con otras.

De esta forma llevamos a la práctica el Método MuPAI, atravesado por la cuestión de género, creando un entorno de expresión libre y respetada gracias al arte y a la educación artística.

Referencias

- Antúnez del Cerro, N. (2008). Metodologías radicales para la comprensión de las artes visuales en primaria y secundaria en contextos museísticos en Madrid capital. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. <http://site.ebrary.com/id/10466913>
- Antúnez Del Cerro, N., y García Molinero, L. (2022). Visión de estudiantes y docentes sobre la adaptación de la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la UCM durante el confinamiento: Un estudio desde los cuidados y el feminismo. <https://doi.org/10.6035/artseduca.6509>
- Antúnez del Cerro, N., López Méndez, L., Salazar Rodríguez, A. I., y Fernández Vallbona, R. (2023). Materiales didácticos del MuPAI: una propuesta desde los fondos del museo y la educación artística para los objetivos de la Agenda 2030. En *Pensamiento, arte y comunicación; la importancia de hacer llegar el mensaje* (1o, pp. 577-603). Dykinson S.L.
- Cofán Feijóo, F. (2003). Integración y difusión del museo a través de la red Internet: Propuesta interactiva del Museo Pedagógico de Arte Infantil. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/42372>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

- Flores Guzmán, L., Tejado Niño, T., Suárez Zafra, M., García Cuesta, J., y Perandones Serrano, E. (2008). Vacaciones de colores. En N. Antúnez Del Cerro, N. Ávila, y D. Zapatero (Eds.), *El arte contemporáneo en la educación artística* (pp. 25-32). Eneida. http://www.editorialeneida.com/es/colecciones.html?page=shop.product_details&flypage=flypage.tply&product_id=131&category_id=5
- García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 2, 103-107.
- García Molinero, L. (2023). No(s) tenemos. *Prácticas artístico-educativas feministas y bienestar universitario*. Docta UCM
- García Molinero, L. (2022). Metodologías artístico-educativas contemporáneas basadas en las prácticas artísticas feministas desde los años 70 hasta la actualidad. *Encuentros: Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 15, 96-111.
- García Molinero, S., Salazar Rodríguez, A. I., Ortega López, I., y Gil Gayo, M. (2021). *Arte y bienestar: «El museo por la ventana» como herramienta para mejorar la calidad de vida a través de propuestas artísticas contemporáneas. El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural, 2021*, ISBN 978-84-1377-324-7, págs. 1757-1788, 1757-1788.
- Marín-Viadel, R., y Roldán, J. (s. f.). 4 instrumentos cuantitativos y 3 instrumentos cualitativos en Investigación Educativa basada en las Artes Visuales. Estrategias, técnicas e instrumentos en Investigación basada en Artes e Investigación Artística [Strategies, techniques and instruments in Arts based Research and Artistic Research], 71-114.
- MuPAI. (2012, noviembre 26). ¿quiénes somos? MuPAI (Museo Pedagógico de Arte Infantil). <https://mupai.wordpress.com/quienes-somos/>
- Ortega López, I., García Molinero, S. (Lidia), Gil Gayo, M., & Fernández Vallbona, R. (2022). “Yo x ti, Tu x mi”: Arte postal y participación en contextos educativos. *Investigación y experiencias en educación artística, creatividad y patrimonio cultural, 2022*, ISBN 978-84-1377-925-6, págs. 868-892.
- Ranilla Rodríguez, M., García Molinero, L., y Fernández Vallbona, R. (2022, junio 30). *Igualdad de género. Materiales didácticos del MuPAI <Objetivos de la Agenda 2030>* [Info:eu-repo/semantics/

Listado de imágenes

- Figura 1. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 2, 103-107.
- Figura 2. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 2, 103-107.
- Figura 3. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 2, 103-107.
- Figura 4. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 2, 103-107.
- Figura 5. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 2, 103-107.
- Figura 6. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 2, 103-107.
- Figura 7. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de Ranilla Rodríguez, M., García Molinero, L., y Fernández Vallbona, R. (2022, junio 30). Igualdad de género. Materiales didácticos del MuPAI <Objetivos de la Agenda 2030> [Info:eu-repo/semantics/book]. MuPAI ediciones. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/74757/>
- Figura 8. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de Ranilla Rodríguez, M., García Molinero, L., y Fernández Vallbona, R. (2022, junio 30). Igualdad de género. Materiales didácticos del MuPAI <Objetivos de la Agenda 2030> [Info:eu-repo/semantics/book]. MuPAI ediciones. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/74757/>
- Figura 9. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de Ranilla Rodríguez, M., García Molinero, L., y Fernández Vallbona, R. (2022, junio 30). Igualdad de género. Materiales didácticos del MuPAI <Objetivos de la Agenda 2030> [Info:eu-repo/semantics/book]. MuPAI ediciones. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/74757/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.177>

Figura 10. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de Ranilla Rodríguez, M., García Molinero, L., y Fernández Vallbona, R. (2022, junio 30). Igualdad de género. Materiales didácticos del MuPAI <Objetivos de la Agenda 2030> [Info:eu-repo/semantics/book]. MuPAI ediciones. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/74757/>

Figura 11. Fotoensayo de elaboración propia realizado a través de citas textuales de imágenes obtenidas de García Cuesta, J. (2011). El cuento como recurso didáctico en el ámbito museístico. Educación artística: revista de investigación (EARI), 2, 103-107. y de Ranilla Rodríguez, M., García Molinero, L., y Fernández Vallbona, R. (2022, junio 30). Igualdad de género. Materiales didácticos del MuPAI <Objetivos de la Agenda 2030> [Info:eu-repo/semantics/book]. MuPAI ediciones. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/74757/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

Arte y Fotografía que hablan sobre igualdad, una experiencia en el aula universitaria

Art and photography that talk about equality, an experience in the university

Pilar del Río Fernández
Universidad de Málaga (España)
pdelrio@uma.es

Recibido 18/12/2023 Revisado 14/02/2024
Aceptado 15/02/2024 Publicado 29/02/2024

M^a Victoria Márquez Casero
Universidad de Málaga (España)
victoriamarquez@uma.es

Leticia Azahara Vázquez Carpio
Universidad de Jaén (España)
lvazquez@ujaen.es

Resumen:

El ejercicio artístico que presentamos se planteó como actuación dentro del Grupo Permanente de Innovación Educativa *GPiE-034 EINNOVA* de la Universidad de Málaga, dónde se trabajan nuevas metodologías docentes con el alumnado. Nuestro punto de partida fue fomentar una reflexión profunda sobre las desigualdades de género y expresarse a través de la fotografía como forma para desarrollar el pensamiento crítico, comunicativo y creativo. El mundo actual está plagado de estímulos diversos. En ese contexto, es fundamental educar en el lenguaje visual como una forma de adquirir y desarrollar las capacidades que les permitan a nuestros niños, niñas y jóvenes, conocer su entorno y desarrollar una lectura crítica de la realidad. (Dager, H. 2019). Las imágenes, especialmente las fotografiadas, acompañan al ser humano en todo momento de su vivir diario, por eso hemos considerado necesario no permanecer ajenos a esta realidad, y aprender cómo generarlas con el valor comunicativo preciso para hablar de igualdad.

Sugerencias para citar este artículo,

Del Río Fernández, Pilar; Márquez Casero, M^a Victoria; Vázquez Carpio, Leticia Azahara (2024). Arte y Fotografía que hablan sobre igualdad, una experiencia en el aula universitaria. *Afluir* (Monográfico extraordinario IV), págs. 67-80, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

DEL RIO FERNÁNDEZ, PILAR; MÁRQUEZ CASERO, M^a VICTORIA; VÁZQUEZ CARPIO, LETICIA AZAHARA (2024) Arte y Fotografía que hablan sobre igualdad, una experiencia en el aula universitaria. *Afluir* (Monográfico extraordinario IV), febrero 2024, pp. 67-80, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

Abstract:

The artistic exercise we presented was conceived as a performance within the Permanent Group of Educational Innovation GPIE-034 EINNOVA at the University of Malaga, where new teaching methodologies are developed with students. Our starting point was to foster a deep reflection on gender inequalities and express it through photography as a means to develop critical, communicative, and creative thinking. The current world is filled with diverse stimuli. In this context, it is essential to educate in visual language as a way to acquire and develop the skills that allow our children and young people to understand their environment and develop a critical reading of reality (Dager, H. 2019). Images, especially photographs, accompany human beings at all times in their daily lives. Therefore, we have considered it necessary not to remain indifferent to this reality and to learn how to generate them with the precise communicative value to speak about equality.

Palabras Clave: *Arte, fotografía, igualdad*

Key words: *Arte, photography, equality*

Sugerencias para citar este artículo,

Del Río Fernández, Pilar; Márquez Casero, M^a Victoria; Vázquez Carpio, Leticia Azahara (2024). Arte y Fotografía que hablan sobre igualdad, una experiencia en el aula universitaria. Afluir (Monográfico extraordinario IV), págs. 67-80, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

DEL RIO FERNÁNDEZ, PILAR; MÁRQUEZ CASERO, M^a VICTORIA; VÁZQUEZ CARPIO, LETICIA AZAHARA (2024) Arte y Fotografía que hablan sobre igualdad, una experiencia en el aula universitaria. Afluir (Monográfico extraordinario IV), febrero 2024, pp. 67-80, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

Introducción

Seleccionamos la fotografía como forma de expresión por considerar que las nuevas tecnologías han propiciado la simplificación de complejos procesos en muchos ámbitos; en el de la fotografía, la extensión a todos los usuarios de la tecnología digital, ha significado un cambio radical de mentalidad en la forma de representar la realidad que nos rodea. Elaboramos esta experiencia convencidos de que además del simple goce de estar frente a una imagen conmovedora, la fotografía también posee un enorme potencial pedagógico. (Hoppe, A. 2015). Las imágenes fotográficas ayudan a que el alumnado aprenda lenguajes no solo verbales generando una alfabetización múltiple. A través de propuestas fotográficas se generan quiebras en las narrativas de las imágenes mediáticas, se rompen estereotipos y se abren poéticas singulares y personales. (Caeiro, M., Murillo, V. Ramos, N. y Revilla, A. 2021)

Proponemos un acercamiento a la igualdad de género desde miradas artísticas fotografiadas, basadas en tratamientos visuales y de expresión artísticas. Estas han sido trabajadas en el contexto de la asignatura de *Talleres de Artes Visuales: Recursos y Procedimientos, Grado en Educación Infantil, UMA*. El alumnado que las han elaborado son futuros maestros que tienen muy presente el poder comunicativo que puede alcanzar la imagen. La revista *Ser padres* (2016) nos recuerda las palabras de Nelson Mandela "La educación es el arma más poderosa". Y, a día de hoy, es una máxima que sigue conservándose: reeducar nunca será tan efectivo como educar por primera vez. Con este ejercicio de elaboración de imágenes reivindicativas queremos llegar a la conclusión de que, llevando a cabo una educación sin distinción por sexos, una educación igualitaria y sin asociaciones por roles sexistas equivocados, lograremos crear una sociedad más igualitaria y equitativa.

Objetivos

Varios han sido los objetivos que hemos trabajado: generales y de perspectiva de género. Primero, al estar esta actuación inmersa en un proyecto inspirado en la mejora docente, hemos abordado la necesidad de trabajar desde planteamientos básicos y necesarios para la creación de un clima de aprendizaje y convivencia dentro del aula. Segundo, como nuestro centro de trabajo era la igualdad, buscamos reflexionar ante las desigualdades de género a través de la fotografía, conociendo especialmente su función como imagen expresiva, consideramos que podía ser un importante vehículo para reflejar gráfica y anímicamente sentimientos hirientes. Es interesante avivar el espíritu crítico del alumnado ante las injusticias, enfrentándose a la obra gráfica para elaborar trabajos desde una perspectiva activista. Nuestro alumnado ha aprendido que cuando poseen un conocimiento técnico claro y sólido, son capaces de potenciar y ampliar la capacidad de impacto visual que posee la imagen. Concretamos los ítems que han inspirado a cada uno de ellos:

Objetivos del proyecto de carácter general

- Establecer un interés común: reflexionar y reivindicar la necesidad de igualdad de género en nuestra sociedad.
- Acercarse al conocimiento plástico y artístico desde el conocimiento de movimientos actuales fotográficos.
- Fomentar la colaboración y el dialogo entre los alumnos, aprendiendo a compartir ideas ante una misma cuestión.
- Determinar estrategias docentes encaminadas a fomentar los lenguajes artísticos desde planteamientos visuales y corporales.

Objetivos del proyecto desde la perspectiva de género e igualdad

- Reflexionar ante las desigualdades de género atendiendo al las desigualdades sociales y culturales que existen entre hombres y mujeres.
- Saber expresar desde distintas manifestaciones artísticas y corporales la discriminación a nivel laboral, social, familiar, etc.
- Entender la capacidad que tiene las fotografías como vehículo de comunicación, capaz de reflejar gráfica y anímicamente emociones.
- Conversar con la propia obra artística generando reacciones capaces de luchar contra el abuso, el maltrato y la violencia de género.
- Avivar el espíritu crítico del alumnado ante las injusticias, enfrentándose a la obra fotográfica para desarrollar manifestaciones físicas y artísticas con un marcado carácter vanguardista.

Durante todo el ejercicio práctico se priorizará la reflexión y el pensamiento crítico frente al memorístico, la práctica permanente como generadora de conocimiento y experiencia, para expresar sus inquietudes ante las desigualdades. El logro de los objetivos propuestos en la materia fotografiada aconseja mantener un permanente diálogo entre teoría y experimentación. (Moreno, Y. 2017)

Marco Teórico

Comenzamos este marco teórico recordando a aquellas mujeres que a principio del siglo XX cogieron sus cámaras y con valentía hablaron de igualdad, identidad, acoso, maltrato, ellas han inspirado la labor de nuestras alumnas a la hora de realizar sus fotografías. Son pioneras, Cartier Bresson (2021) las nombra en su artículo dónde habla de *fotógrafas que reflejan lo que ha supuesto ser mujer a lo largo del siglo XX*:

Francis B. Johnston (Estados Unidos,1896) Su trabajo de reportaje social es muy relevante. Con sus fotografías aportó a la sociedad una nueva visión de la mujer, fuerte y autónoma, alejada de otras imágenes que aparecían en las publicaciones de la época, donde el sujeto femenino se asociaba a ideales clásicos de belleza y sumisión. Consiguió reflejar el principio del cambio de las féminas y de los roles de género. (Bernabeu, C.y Sáenz, M^a A., 2023)

Claude Cahun (Nantes, 1894) de ella lo que nos ha cautivado son sus autorretratos, en ellos efectúa un ejercicio de visualización de su cuerpo que da cabida al análisis de los prejuicios de toda representación y, a la vez, le permite expresar la opacidad y la dulzura de una sensibilidad quebradiza y precaria. García, O (2001) nos dice de su obra que no hay un único interior, un alma: hay imágenes, momentos, hay teatralidad y dolor, hay juego.

Grete Stern (Alemania, 1904), de esta autora señalaremos una serie de fotomontajes de la revista *Idilio*. Esta fue la primera obra fotográfica radicalmente crítica de la opresión y manipulación que sufría la mujer en la sociedad argentina de la época. Grete Stern la plasmó desde una mirada zumbona y sarcástica. No puede dejar de señalarse la ironía que este apoyo a la " nueva mujer" fuera dado por la más difundida revista del corazón de la época. (Perrazo, N. 2010)

Isabel Muñoz Vilallonga (Barcelona, 1951) En muchas de sus obras incorpora la denuncia social en torno a derechos humanos y medio ambiente. Por ejemplo, ha realizado series tanto sobre la esclavitud, la dignidad de los niños del mundo o de las personas trans, como sobre los derechos de los animales y la denuncia de la contaminación de los mares. Busca, en todo caso, fotografías que transmitan un mensaje más allá de lo estético porque, según dice, «no puedo fotografiar nada que no pase antes por mis sentimientos». (Wikipedia, 2022)

Cristina García Roderó (Ciudad Real,1949) Lo que realmente interesa a esta fotógrafa es el comportamiento de la gente, escenas de reacciones exaltadas, momentos de júbilo que se producen entre todos los participantes de las composiciones, incluidos los espectadores. Son relevantes sus fotografías de fiestas populares en las que lo realmente importante son las reacciones de las personas, su angustia o sufrimiento en un momento de trance o, al contrario, su alegría desaforada. (Guerrero, B. 2019)

Donna Ferrato (Massachusetts, 1949). El estudioso, Caballero, J. (2013) señala en su artículo *Viviendo con el enemigo* que el tema de la violencia de género lo captó con toda su crudeza, este llegó a ella casi sin querer, un encargo sobre la vida en pareja la sumergió de lleno en una espiral de insultos, violencia y perdones. Recogió cientos de fotografías que le permitió organizar una asociación en apoyo a las víctimas de violencia de género.

La mayor parte de imágenes que nuestro alumnado recibe pertenece al contexto de una cultura visual mediatizada por Internet: Twitter, Instagram, Pinterest, YouTube, Tic-Toc, Facebook. Es en estas redes sociales dónde a menudo encuentran referentes de fotografías que trabajan la imagen desde una visión igualitaria, hemos seleccionado otras cuatro fotografías de incuestionable calidad para el siglo XXI, las hemos traído a este artículo que habla de igualdad.

Lalla Essaydi, (Marraquet, 1956) sobre ella, nos comenta Justo, A. que envuelve sus fotografías con poéticos trazos de caligrafía árabe, utiliza la henna para distorsionar la imagen estereotipada que tenemos de la mujer árabe y musulmana en Occidente, recurre con osadía a la tradición para romper con ella.

Zanele Muholi. (Durban, 1972). Sus fotografías son imágenes exquisitamente compuestas, para López, I (2022), respetan las normas del retrato clásico, pero en ellas está presente el fuego abrasador de la revuelta. La autora se define como persona no binaria, no teme levantar las ampollas que haga falta. Así ocurrió en 2010, cuando la ministra sudafricana Lulama Xingwana definió una de sus series como “inmoral y contraria a la construcción nacional” por mostrar mujeres desnudas abrazadas.

Laia Abril (Barcelona, 1986) trata temas relacionados con la sexualidad, el cuerpo, la psicología y los derechos de las mujeres, construyendo imágenes invisibles de lo incómodo y lo incomprendido. Su objetivo es cultivar la empatía rompiendo tabúes en torno a juicios sociales sobre qué o quién es diferente. De ella nos dice Wikipedia (2023) que cuenta historias metafóricas sobre temas difíciles usando una mezcla de investigación y cualquier materia prima que se tenga a mano: fotos encontradas, sus propias imágenes, fotografías familiares, testimonios personales, archivos oficiales, entrevistas y diarios.

Juno Calipso (Reino Unido, 1989). Recogemos las definiciones que hallamos en Artsper, página web dedicada a la venta de obras artísticas, que es un artista británico que trabaja con fotografía, cine e instalación. Sus autorretratos son trabajos personales sobre el feminismo, el aislamiento, la soledad y la autosuficiencia. Trabajando sola, Calypso tomó fotografías muy estilizadas de sí misma, vestida como un alter-ego ficticio, "Joyce", en un ambiente inusual. Al estudiar la soledad, el deseo y la feminidad a través de una lente de comedia oscura, gran parte de su trabajo investiga los "elementos opresivos de la feminidad" y sus "regímenes de belleza restrictivos y rituales de cortejo modernos".

Metodología

La metodología activa que hemos desarrollado en este proyecto permite al alumnado implicarse en el diseño, desarrollo y evaluación de las actuaciones fotográficas planteadas, ello envuelve un ejercicio de reflexión ante las desigualdades sociales. Como nos dice Márquez, A. (2021), aplicando esta metodología ponemos el foco en varios ejes fundamentales, como son la comunicación efectiva, la realización de actividades significativas, la participación activa de la clase y la autonomía en el aprendizaje de nuestro alumnado. Teniendo presente estos cuatro ejes, hemos trabajado las imágenes fotográficas de una manera integral, respetaremos la diversidad y las preocupaciones de todos los participantes en el mismo, hemos generado un planteamiento abierto en función de los intereses y focos de nuestro alumnado. El alumnado ha participado movido por sus propias preocupaciones, han seleccionado temáticas hirientes que obligaban espectador a la reflexión ante principios establecidos.

Para este proyecto consideramos necesario aplicar una metodología basada en el interés comunicativo del propio estudiante y con un carácter flexible capaz de resolver los problemas que del uso de esta técnica se generan. Hemos utilizado una metodología de aprendizaje basada en problemas como forma de desarrollar el pensamiento crítico, la empatía y la gestión de distintas impresiones. Se ha trabajado en pequeños grupos donde cada uno ha aportado sus ideas y preocupaciones sobre igualdad, han seleccionado la imagen con la que comunicarían y estudiado cómo expresarse fotográficamente ayudándose de las luces y sombras. Han complementado su ejercicio utilizando programas de edición para retocar, intensificar el color y el tratamiento final de la imagen; basamos estas actuaciones artísticas en la innovación educativa y en el desarrollo de la creatividad. A través de las distintas obras que se van a realizar, el alumnado proyectará sus inquietudes y maneras de ver el problema, estimulando el flujo de pensamientos novedosos que se comentarán en el aula, no debemos olvidar que la creatividad es una herramienta transformadora, puede ser enseñada y convertirse en un agente de cambio en la escuela.

Espacios

Los espacios para la realización de la actividad fueron seleccionados por el propio alumnado, algunos los elaboraron crearon pequeños escenarios en el aula de la universidad donde se impartía la asignatura de *Talleres de Artes Visuales*, otros en su propia casa y otros utilizaron exteriores de su propio entorno.

Materiales

Para gestionar este proyecto nos comprometimos a organizar el trabajo grupal del alumnado desarrollando sus capacidades artísticas. Los materiales que vamos a emplear en el aula son:

- Material escolar: papeles, gomas, lápices, rotuladores, témperas, pinceles, etc.
- Maquillaje: pinturas de cara y Kit de maquillaje.
- Material fotográfico: uso de papeles e impresoras cualificadas.
- Programas ofimáticos y específicos de diseño (tratados a nivel básicos: Photoshop)

Resultados y discusión

Recordamos que la fotografía, además de ser un medio y un lenguaje también es un instrumento para el pensamiento y la investigación (Caeiro, M., Murillo, V. Ramos, N. y Revilla, A. 2021), nosotros obtuvimos como resultado la elaboración de unas 40 obras en las que se hablaba de equidad y en las que, el impacto visual que producían en el observador, era capaz de despertar el interés ante la historia de vida que cada una de ellas comunicaban. Hablaremos a continuación, de las principales temáticas que con ellas se trabajaron, y las reflexiones que de ellas extrajeron:

- 1. Hablaban de educación:** Para nuestro alumnado la necesidad de respeto e igualdad es algo que hay que aprender a vivirlo desde que nacen, y empieza en la propia familia y en las situaciones cotidianas de la vida. Las fotografías que hablaban de educación recurrían a la imagen de niños interactuando con juguetes como las cocinitas, los camiones, niños en la escuela compartiendo un mismo material didáctico, etc. La UNESCO pide que se preste atención a la igualdad de género en todo el sistema educativo en relación con el acceso, el contenido, el contexto y las prácticas de enseñanza y aprendizaje, los resultados del aprendizaje y las oportunidades de vida y trabajo. (UNESCO, s.f.)
- 2. Hablaban de romper cadenas:** Algunas de las fotografías en las que aparecían las manos atadas por cadenas hablaban de la necesidad de romperlas, estas cadenas eran una metáfora que encarnaba todos los obstáculos que impiden que se pueda conseguir una sociedad igualitaria, y el hecho de romperlas o abrirlas con un candado, hablaba de esperanza. Varias fueron las alumnas que se inspiraron en los escritos de Audre Lorde, que combatió con audacia la liberación de lesbianas y homosexuales, cuando en su poema decía “No soy libre cuando cualquier mujer no es libre, incluso cuando sus cadenas son muy diferentes a las mías”.
- 3. Hablaban de todo el que cierra los ojos ante la desigualdad.** En este caso la venda se convertía en la protagonista, los ojos tapados sin querer ver las divergencias. Para ellos nada ni nadie debe apagar la luz de los ojos que deseen mirar hacia la equidad y, ni mucho, menos debe silenciar la voz que hable de igualdad. no podemos cerrar los ojos ante la persistencia de la miseria de gran parte de la población mundial y la situación de atraso tecnológico y económico de muchos países, que deriva en sufrimiento, dolor y condiciones inadmisibles respecto a los avances potenciales que exhiben las sociedades en su conjunto (Leyva, M. y Rodríguez, J. 2000)
- 4. Hablaban de las desigualdades en el sueldo** En ellas las fotografías se centraban en las palmas de las manos que cogían billetes, las de ellos más llenas y las de ellas más vacías, aunque la imagen es bien conocida por todos, es interesante recordar lo que desde el Informe de la brecha salarial de género nos señala CCOO cuando constata que la segregación profesional de las mujeres en determinados empleos, ocupaciones y sectores aumenta la probabilidad de que se minusvalore el trabajo desempeñado principalmente por mujeres en comparación con los trabajos desempeñados mayoritariamente por hombres.

5. La discriminación contra las mujeres en la contratación, el acceso a la formación, los ascensos y promociones, así como el reparto desigual de las responsabilidades domésticas y familiares entre hombres y mujeres tiene un efecto directo sobre los niveles de remuneración de las mujeres. (CCOO,2015).
6. **Hablaban de las desigualdades en el trabajo** en estas se fotografiaron bien a mujeres realizando profesiones que siempre han sido ejecutadas por el hombre, o los hombres realizaban trabajos identificados generalmente con mujeres, o vestían a las mujeres con trajes de caballeros. Algunos reivindicaban la igualdad de oportunidades ante el trabajo y la equiparación en el sueldo, afirmando la capacidad idéntica para poder desarrollarlos. Las mujeres se encuentran con más dificultades para salir de sectores laborales altamente feminizados –como el trabajo doméstico o la prostitución–, que a su vez cuentan con más riesgo de provocar episodios de violencia (Parella, S. 2023)
7. **Hablaban de igualdad independientemente del sexo.** Se trabajaron temáticas lesbianas, homosexuales, bisexuales o transgénero, desde estas fotografías querían decir que sea como uno sea siempre ha de respetar los mismos derechos. Sus imágenes se hacían eco del escrito en el que Amnistía Internacional (2019) afirma que del mismo modo que el sexo y la raza, la **identidad de género** y la **orientación sexual** están ligadas a aspectos fundamentales de la identidad humana y afectan al núcleo del derecho a la integridad física y mental de las personas. Por eso, la falta de respeto a los derechos de lesbianas, gays, bisexuales, transgénero e intersexuales entra de lleno en el ámbito de los derechos humanos.
8. **Hablaban de desigualdad ante la ley.** Las fotografías que hacían referencia a esta temática se ayudaban de la imagen de la balanza, alguno de los comentarios analizaba lo que había en cada bandeja, en una el miedo, la inseguridad, la opresión; en la otra la paz, la seguridad, fortaleza. En este ítem nuestro alumnado recordó con sus fotografías el **Artículo 14** de la **Constitución** española cuando dice que “los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”.
9. **Hablaban de activismo social.** Ahora las fotografías rememoraban alguna manifestación por la igualdad, o se presentaba con camisetas en la que aparecían palabras recordando la lucha que el feminismo encarna, o aparecían escribiendo mensajes relacionados con ello. Con sus imágenes nos comentaban que el feminismo es una hermandad que implica a todos los colectivos que existen, se apoyaban en el artículo que Amnistía Internacional (2023) publicó titulado *Razones por las que el mundo necesita el feminismo*: El feminismo trabaja en la mejora de la vida de las mujeres, para que tengamos las mismas oportunidades. Aunque habría que matizar que mejorar la vida de las mujeres significa la mejora de todos y todas.

- 10. Hablaban con los propios símbolos.** Se jugaba con el símbolo masculino y femenino se realizaban composiciones con el círculo y la cruz invertida, o con el círculo y la flecha ascendente. En este caso las imágenes fotografiadas eran un guiño a los dioses griegos, recordemos que el femenino representaba a la diosa Venus, diosa del amor, y el masculino a Marte, dios de la guerra. En la mayoría de los casos el baile entre ambos elementos se combinaba con el símbolo igual, la forma de presentar estos iconos tan utilizados se basaba en el elemento sorpresa y construían entre ellos un discurso interesante guiado por los fundamentos básicos de la creación visual.
- 11. Hablaban de maltrato.** Varias fueron las fotografías que abordaron esta temática, nombramos una que con la imagen de unas manos en el cuello ahogando, la alumna representó la dificultad que tienen las mujeres que no pueden actuar en libertad y a las que el hombre coarta su deseo de igualdad. Otra, hablaba de la opresión mostrando una cara amoratada y en ella pintados varios letreros con palabras como libertad, igualdad, equidad, etc. Se concienciaba de que la violencia contra mujeres y niñas es una violación grave de los derechos humanos. Desde la ONU se nos recuerda que su impacto puede ser inmediato como de largo alcance, e incluye múltiples consecuencias físicas, sexuales, psicológicas, e incluso mortales, para mujeres y niñas. Afecta negativamente el bienestar de las mujeres e impide su plena participación en la sociedad. Además de tener consecuencias negativas para las mujeres, la violencia también impacta su familia, comunidad y el país. (ONU, s.f.)
- 12. Hablaban de mitades idénticas.** En este caso, en este caso jugaban con dos imágenes simétricas mitad masculina, mitad femenina; o hacían un juego de color mitad oscuro, mitad claro. Con esta imagen se hablaba de la necesidad de trabajar la igualdad desde la propia aula, desde la infancia, acompañando el desarrollo evolutivo del individuo. Ahora, nuestro alumnado se refería a una auténtica educación sexual, diferenciándola de la simple información sobre temas sexuales. Como nos dice Ferrer, J. (2002) en su trabajo sobre *la educación sexual como recurso en la prevención de la violencia hacia las mujeres*, la auténtica educación sexual se centrará sobre los sentimientos, los afectos y las emociones, enseñando a compartirlos y a respetar las distintas opciones que estos te dan para expresarlos.
- 13. Hablaban de caminar en igualdad.** En este caso optaron mirar hacia el futuro con esperanza, algunas hablaban de un camino en el que aparecían múltiples obstáculos representados por papeles en el suelo que los nombraban. Estas fotografías platican de caminar en igualdad, dando ejemplo para que todos crezcan en una sociedad donde perviva el respeto y la tolerancia entre las personas, poniendo el énfasis en lo que nos une y no en lo que nos separa.



Fig. 1. Fotografías que hablan de igualdad. Elaboradas por el alumnado de la Facultad de Ciencias de la Educación para la asignatura de Talleres de Artes Plásticas y Visuales, UMA.

Conclusiones

La finalidad de esta experiencia fue que nuestro alumnado universitario aprendiese a utilizar la fotografía como herramienta elaboradora de vivencias desde lo artístico para comunicar sus pensamientos ante la desigualdad, que diseñen estrategias para la interpretación, traducción y comprensión de la realidad en términos fotográficos y en formar un espíritu crítico sobre el mundo visual que les rodea (Caeiro, M., Murillo, V. Ramos, N. y Revilla, A. (2021). Para concluir nos vamos a ayudar de la reflexión realizada por la profesora de Moreno, Y. (2017) cuando dice que lo más importante: ante tal aluvión de imágenes que la sociedad nos «obliga a consumir y crear», la materia de fotografía abrirá al alumnado la posibilidad de distinguirse de los demás, de explotar un punto de mira y una manera de expresarse única, como cada ser humano: enfoques distintos, visiones diferentes, creatividad diferente, pero todas válidas, todas excepcionales... el alumnado perderá el miedo a expresarse libremente, a ser crítico ante imágenes estereotipadas, ante bellezas obligadas y ante clichés impuestos, podrá experimentar con la ciencia, la tecnología, y su espíritu personal, su punto de vista, su creatividad y su percepción del entorno social.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

El alumnado obtuvo en esta experiencia las herramientas necesarias para producir y valorar la obra fotográfica, ampliando los conocimientos sobre técnicas y materiales en el campo de la imagen. Con sus imágenes comunicaban valores y actitudes de respeto, reflexión e investigación en el ámbito expresivo de la imagen fotográfica. Quiero recordar papel activo que exige cada fotografía al observador, y en palabras de Hoppe, A. (2015) «ya no se trata exclusivamente de un discurso, sino de una conversación, un coloquio que, como en la vida, a veces uno quiere decir una cosa y su interlocutor entiende otra. El fotógrafo se arriesga a crear para que su trabajo acabe convirtiéndose en algo inesperado en los ojos del observador».

Como docentes que trabajamos con el alumnado universitario que serán los futuros profesores de las nuevas generaciones creemos que la igualdad de género, en todos los ámbitos de la vida, y muy especialmente en la educación, solo podrá alcanzarse cuando todas las formas de discriminación desaparezcan y cuando todos y todas gocemos de las mismas oportunidades de acceso a la educación y se logre así, el pleno desarrollo de cada individuo. ¡Es necesario que empecemos por la educación! (Unesco, 2016)

Referencias

Amnistía Internacional (2019) LGTBI. Diversidad sexual y de género.

<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/temas/diversidad-afectivo-sexual/>

Amnistía Internacional (2023). Razones por las que el mundo necesita el feminismo

<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/razones-por-las-que-el-mundo-necesita-el-feminismo/>

Astsper.(s.f.) Juno Calypso. Presentación. <https://www.artsper.com/es/artistas-contemporaneos/reino-unido/79044/juno-calypso>

Bernabeu, C. y Sáenz, M^a A. (2023) Autorretrato como nueva mujer. Educar la mirada.

<https://www.um.es/educarlamirada/?fotografia=self-portrait-as-new-woman>

Caballero, J. (2013) Viviendo con el enemigo. Donna Ferrato. Asparkia: Investigación feminista N° 24, 2013, págs. 195-196

Caeiro, M., Murillo, V. Ramos, N. y Revilla, A. (2021) Miradas y usos del lenguaje fotográfico del alumnado de Magisterio. Tercio creciente. n° 20, p.25-45

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

CCOO (2015) Informe sobre la brecha salarial de género.

<https://www.ccoo.es/7bc4e48ed19eb091bfc8fd25368b7ec3000001.pdf>

Dager, H. (2019) El potencial educativo de la fotografía.

<https://hectordageregaspard.wordpress.com/2019/10/15/el-potencial-educativo-de-la-fotografia/>

Ferrer, J. (2002) La educación sexual como recurso en la prevención de la violencia hacia las mujeres. *Educació i cultura: Revista mallorquina de pedagogia* . nº15, pp,131-142.

García, O. (2001). Corazón doble: imágenes de Claude Cahun. *Lrevista Letras Libres*. nº 3, págs. 86-87 <https://letraslibres.com/revista-espana/corazon-doble-imagenes-de-claude-cahun/>

Guerrero, B. (2019) Cristina García Rodero: España Oculta. *Razón y Palabra*. Primera revista digital en Iberoamérica especializada en Comunicología, nº. 106.

<https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1485/1354>

Hoppe, A. (2015) El potencial educativo de la fotografía. *Cuaderno Pedagógico*. Consejo

Nacional de la Cultura y las Artes. Chile. [https://www.cultura.gob.cl/wp-](https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/cuaderno-fotografia.pdf)

[content/uploads/2016/01/cuaderno-fotografia.pdf](https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/cuaderno-fotografia.pdf)

Ser Padres (2016) 7 claves para trabajar la igualdad de género en las aulas.

<https://www.serpadres.es/actualidml>

Leiva, M. y Rodríguez, J. (2000) Desafíos y disyuntivas de los derechos laborales. Iztapalapa

48. [file:///C:/Users/pdelr/Downloads/Dialnet-](file:///C:/Users/pdelr/Downloads/Dialnet-DesafiosYDisyuntivasDeLosDerechosLaborales-7068160.pdf)

[DesafiosYDisyuntivasDeLosDerechosLaborales-7068160.pdf](file:///C:/Users/pdelr/Downloads/Dialnet-DesafiosYDisyuntivasDeLosDerechosLaborales-7068160.pdf)

López, I (2023) Zelene Muholi, o el fuego abrasador de la revuelta. *Vanity Fair*

Márquez, A. (2021) Metodologías Activas: ¿Sabes en qué consisten y cómo aplicarlas?

EDUCACIÓN. UNIR Universidad en Internet.

<https://www.unir.net/educacion/revista/metodologias-activas/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.180>

Moreno, Y. (2017) Programación didáctica de la materia de Fotografía. IES. San Marcos.
Gobierno de Canaria.

https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/edublog/iessanmarcos/wp-content/uploads/sites/6/2021/11/eso_003_fot_pla.pdf

[ONU \(s.f.\) Poner fin a la violencia contra las mujeres.](#)

Parella, S. (2023) Introducción: migraciones y violencias desde una perspectiva de género.
Revista CIDOB d'Afers Internacionals n.º 133, p. 7-16

[Perrazo, N. Grete Stern: Y la fotografía en Argentina. Art Nexus. N°76.](#)

<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5d63f51a90cc21cf7c0a249f/76/grete-stern>

Wikipedia (2022) Isabel Muñoz (fotógrafa)

docente [https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_Mu%C3%B1oz_\(fot%C3%B3grafa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_Mu%C3%B1oz_(fot%C3%B3grafa))

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña)

Ramblings and fixations to work with a naked libertarian. José Pérez Ocaña (Ocaña)

Rafael Romero Pineda
Universidad de Barcelona (España)
rafaelromero@ub.edu

Recibido 15/02/2024 Revisado 20/02/2024
Aceptado 120/02/2024 Publicado 29/02/2024

Joan Miquel Porquer Rigo
Universidad de Barcelona (España)
joanmiquelporquer@ub.edu

Resumen:

Encarnando adjetivos como histriónico, ácrata, provocador y fugaz, José Pérez Ocaña (Ocaña) (1947–1983) se erige, desde su creación artística, como una de las figuras públicas más evidentes del proto-movimiento LGTBIQ+ en la Barcelona y la España del posfranquismo. A partir de su contextualización geográfica e histórica, así como de la narración de su trayectoria vital de manera rizomática, las autorías del texto tratan de: 1) componer un retrato tentativo de Ocaña, hecho de interrelaciones de conceptos (como arte-vida y arte-sujeto); 2) reflexionar sobre su validez como creador poliédrico (performer, actor de teatrillo y pintor naïf) de referencia, haciendo énfasis en sus contradicciones; y 3) traerlo al presente como herramienta de trabajo en una pedagogía del arte contemporáneo que explore conceptos de diversidad, subalternidad, proximidad y honestidad. Las autorías concluyen con argumentos para activar la figura de Ocaña, libertario y desnudo, desde una memoria histórica activa, para contestar visiones actuales de la cultura que muestran tintes neorrancios.

Sugerencias para citar este artículo,

Romero Pineda, Rafael; Porquer Rigo, Joan Miquel (2024). Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), págs. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

ROMERO PINEDA, RAFAEL; PORQUER RIGO, JOAN MIQUEL (2024) Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), febrero 2024, pp. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Abstract:

Embodying adjectives such as histrionic, anarchist, provocative, and fugacious, José Pérez Ocaña (Ocaña) (1947–1983) stands, from his artistic creation, as one of the most evident public figures of the proto-LGTBIQ+ movement in the post-Francoist Barcelona and Spain. Contextualizing his figure geographically and historically, while narrating in a rhizomatic way, the authors of this text aim: 1) to compose a tentative portrait of Ocaña, made of interrelationships of concepts (such as art-life and art-subject); 2) to reflect on his validity as a multifaceted creator (performer, theatre actor and naïve painter) of reference, emphasizing his contradictions; and 3) to bring it to the present, as a working tool in a pedagogy of contemporary art that explores concepts of diversity, subalternity, proximity and honesty. The authors conclude with arguments to activate the figure of Ocaña, libertarian and naked, from an active historical culture perspective, in order to talk back current visions of culture that show neo-rancid overtones.

Palabras Clave: *Ocaña, Pedagogía del Arte, Diversidad*

Key words: *Ocaña, Art pedagogy, Diversity*

Sugerencias para citar este artículo,

Romero Pineda, Rafael; Porquer Rigo, Joan Miquel (2024). Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), págs. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

ROMERO PINEDA, RAFAEL; PORQUER RIGO, JOAN MIQUEL (2024) Divagaciones y fijaciones para trabajar con un libertario desnudo. José Pérez Ocaña (Ocaña). Afluir (Monográfico extraordinario IV), febrero 2024, pp. 81-95, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Introducción

Si en Estados Unidos fueron Marsha P. Johnson o Sylvia Rivera las abanderadas del movimiento, en España fue Ocaña quien, de una manera quizás más espontánea, anárquica y «underground» revolucionó a lo largo de la década de los 70 las calles del centro de Barcelona con sus representaciones folclóricas en las Ramblas: «[...] La gente no conoce a José Ocaña. La mayoría de las personas de nuestro colectivo no conocen la historia LGBTI de este país; saben que se celebra el 50 aniversario de las revueltas de Stonewall porque es uno de los enunciados más publicados este año, pero seguramente el año pasado no sabían quién eran Marsha o Sylvia». (Ossorno, 2009, p. 90)

Usamos con frecuencia el concepto de «memoria histórica» como la obligación de las sociedades que se dicen democráticas y avanzadas de recordar, interpretar y fijar hechos que han cambiado el curso de la historia. Como se viene discutiendo desde bien entrado el siglo XX en un contexto europeo y especialmente en España (García Colmenares, 2021), ni «historia» ni «memoria» resultan términos objetivos ni inamovibles, y es necesario construirlos de manera colectiva y diversa, como útiles para la reflexión y la construcción de nuevas realidades (Todorov, 2000). No como nostalgias sacralizadas, sino como herramientas de trabajo.

En la lucha y reivindicación por unas identidades de sexo/género libres, desde campos como son los feminismos y los estudios de género, donde las definiciones y etimologías y fronteras se han demostrado siempre mutables y difusas (Segarra, 2021; Maquieira, 2001), las *memorias históricas activas* deben ser una constante para definir futuros sostenibles, metas contrahegemónicas, insumisas (Argelina y Nabal, 2022). *Memorias históricas activas* y *queer*, libertarias e interseccionales, donde las individualidades sirvan primordialmente a la construcción de un procomún (Henríquez R., 2011).

Es pertinente reivindicar, recuperar y difundir hitos como los de los «disturbios de Stonewall» y los nombres propios que los protagonizan, pero también otros menos conocidos o pretéritos para la construcción de significados (Alex B., 2018). Sin perder de vista las dinámicas en lo posthumano que abogan por un cierto tipo de universalidad sin primacía de lo humano (Ferrando, 2014), cabe tener seguir teniendo en cuenta también aquello que es cercano y palpable, menos trascendental, más *relatable*: aquellos hechos e iconos que constituyen la memoria histórica y que sean *situables* en un contexto inmediato. Porque, pese a una actualidad occidental conectada, el continente americano y la península ibérica son elementos geográficamente lejanos.

Es aquí desde donde nos emplazamos y presentamos un texto en el que deseamos nombrar y visibilizar —con voluntad de esta memoria histórica activa pero no de historiografía— un hito en lo *queer* peninsular: José Pérez Ocaña (1947–1983), conocido casi siempre como *Ocaña*.

Objetivos

Niña, el verano ha pasao', y ahora llega el otoño y todo son hojas verdes. Me quiero quedar desnuda, como los árboles del otoño. [...] ¿De qué me sirve la ropa, si al mundo vine sin ropa? ¿Por qué la represión me ha puesto estos cuatro trapos sucios? Que yo no quiero mi ropa, que se la doy a mi público... que aquí la tienen, señores: ¡Estoy desnudo! (Ocaña, en Pons, 1978, min. 37:00)

Tratando de no caer en la trampa de hagiografía, huyendo del olvido y a través de la figura y obra de Ocaña, deseamos evidenciar aquellos primeros activismos LGTBIQ+ en España, en la incipiente y frágil democracia postfranquista entre las décadas de 1970 y 1980, como espacio de trabajo, pensamiento y reflexión. Poner sobre el escritorio la estrecha relación entre estrategias de disidencia políticas y de género, y problemas de normalización aplicados a la transición democrática y a la cultura (*gay, loca o marica* [Darío, 1980]). Componer una suerte de retrato sin imagen o figura, más un compendio de interrelaciones que conformen sus contornos.

Queremos, así mismo, evidenciar un caso de arte-vida, de relación inextricable entre obra y existencia, y de condición homosexual. Como en otras, en la figura de Ocaña encontramos una suerte de *obra de arte total* —en un sentido dadaísta, que lo abarca todo, de manera simultánea, al borde del fracaso (Burgos Rodríguez, 2009)— u *obra abierta* —de múltiples interpretaciones según la predisposición de la persona lectora, participante necesaria (Eco, 1985).

Un espíritu que impregna todo lo que *performa* —tomando prestado el término del *drag* como teatro a través de Butler (1988): un trabajo artístico versátil, transgresor, poli-valiente donde se utilizan todos aquellos lenguajes, técnicas y procedimientos que son cercanos y a los que puede acceder desde el autodidactismo. Ocaña pinta, esculpe, escribe y actúa en «teatrillo» y copla como hecho indisociable de su ser y de su entorno precario y volátil. Rompe con naturalidad y transparencia ataduras y paradigmas, embarcándose con factor sorpresa en un *artivismo* que puede servir de modelo para la contemporaneidad (Gutiérrez-Rubí, 2021). Resulta pertinente preservar su figura y obra en tiempos en los que prolifera la amnesia y la cultura de la inmediatez.

Como parte de ese arte-vida, apostamos por nombrar también la dimensión *humana y positiva* de Ocaña: airada y asertiva en su histrionismo irreverente («Ay, nenas, una que está emocionada, va a reivindicar lo obvio a lo grande» [Ribas, s.f., pág. 10]), pero siempre ejemplo de convivencia y respeto con sus congéneres, a pesar de sus cargas emocionales localizadas en unos orígenes difíciles (Nazario, 1993). Ocaña no hace cultivo del resentimiento y, desde los afectos, lleva sus raíces, su pueblo y sus gentes, en el corazón, tratando de relativizar su trayecto vital y tener un carácter conciliatorio. Es voluntariamente ingenuo y aparentemente inofensivo, no-violento.

Marco Teórico

Él se declaraba libertario libertario, por encima de «libertario», de los anarquistas... Iba más allá. Hacía de su forma de ser y de su forma de actuar toda una bandera en contra de la represión, en contra de las normas preestablecidas. Precisamente por este toque anarquista y libertario, a los comunistas no les parecía bien esta «movida», a los socialistas tampoco y a la derecha, por supuesto, muchísimo menos. Luego todo el mundo ha pretendido olvidar hasta que ahora, no hace mucho, hay una especie de «revival» y se pretende recuperar aquella época, descontextualizándola de lo político y quedándose en lo «folclórico». (Nazario, en Canal Sur Televisión, 2015, min. 5:23).

José Pérez Ocaña era uno de esos cinco mil o seis mil manifestantes que, el 26 de junio de 1977, marchó por la Rambla de Barcelona en la que sería considerada la primera manifestación del *Orgullo Gay* en España (Vallejo, 2018). La había organizado el *Front d'Alliberament Gay de Catalunya* (FAGC), formalizado por Armand de Fluvià apenas el 1975, tras la muerte del dictador Francisco Franco: «"Libertad sexual, amnistía total", gritaban en cabeza Armand de Fluvià y Jordi Petit, los veteranos luchadores por los derechos de los homosexuales. Junto a ellos iban Camilo, Ocaña y Nazario, vestidos de sevillanas entre un revuelo de abanicos y volantes.» (Ribas, s.f., p. 11). Ocaña y compañía probablemente incomodaran a más de algún manifestante, ya que muchos miembros del FAGC priorizaban dar «"una imagen que no asustara", una manera de decir que solamente los gays de apariencia normativa y respetable eran aceptados, lo que *de facto* excluía a las personas con pluma, a las locas, a las travestis y a las trans» (Aliaga, 2023, p.165).

Aquella manifestación, que acabaría en cargas policiales, tenía como objetivo principal reivindicar y conseguir la derogación de la Ley de Peligrosidad Social —que había substituido a la conocida como Ley de Vagos y Maleantes— (Monferrer Tomás, 2003). Ambas leyes, de términos y naturalezas similares, preveían con carácter preventivo multas y penas de internamiento en cárceles o centros de tratamiento psiquiátrico con la finalidad de «rehabilitar» a los individuos que atentaran contra la moral —determinada entonces en criterios de nacionalcatolicismo (Valiente Rossell, 2015)—, entre los que se incluían homosexuales —y también transexuales, a través de la Ley de Escándalo Público (Terrassa Mateu, 2016)

Tan solo un mes más tarde, en pleno mes de julio y con un calor abrasador, se celebrarían en Barcelona en tres días las *Jornadas Libertarias Internacionales* (Ribas, s.f.). Entre mítines y acciones en diversos lugares simbólicos de la ciudad, se acogerían a más de medio millón de personas. En el Park Güell, se alternarían parlamentos con obras de teatro y conciertos ante un público que no pasaría de los treinta años. Ocaña y compañía se suben al escenario e improvisan un estriptis:

Hubo una especie de pacto colectivo para que la libertad se convirtiera en ideología. Por eso, cuando Pepe Ocaña, Camilo y Nazario, travestidos y traspuestos, se subieron al escenario, el orgasmo delirante se hizo colectivo. Mientras se iban quitando la ropa a los acordes de un “que se desnude y que se mee”, Pepe Ocaña consiguió el

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

micro y entonó un pasodoble. La orquesta de rock que estaba actuando tuvo que callar, el personal solo tenía ojos para la improvisada actuación de los travestis. Lo increíble se hizo realidad en el momento en que Ocaña espetó: “No soy gitana pura, soy gitana libertaria, por eso pido amnistía para todas las mariquitas”, a la vez que se orinaba en olor a aplausos. Los rubios europeos, que estaban de visita, y que se suponía que están tan «à la page en todo», no daban crédito a lo que veían. Quizá porque no están acostumbrados a conjugar el surrealismo con el sentido del humor y la ilógica libertaria. (Ribas, s.f., p. 13)

En ese contexto y época, de una democracia frágil, con rasgos retrógrados, conservadores y aún fácticos, de una España aún gris-parda en gran medida, José Pérez Ocaña —encalador, paleta y pintor de «brocha gorda»— se hace un hueco en aquella Barcelona *underground* de la Rambla, la Plaza Real y el Raval, o «el París chico» (Nazario, 2004) con desparpajo característico.

Había llegado a Barcelona después de alojarse en su extrarradio, y antes allí desde Madrid, donde había terminado su servicio militar obligatorio. Sabemos que en Madrid había empezado a conocer los museos y había realizado sus primeros *happenings* o exposiciones improvisadas al aire libre, frente al Museo del Prado (Naranjo-Ferrari, 2013). Antes de Madrid, había estado en Sevilla, donde quería haber entrado en la Academia de Bellas Artes, antes de que fuera llamado a filas. Su origen hay que situarlo en Cantillana, un pueblo cercano a la capital andaluza y en la posguerra. De tradición matrilineal, hijo de una familia humilde de seis hermanos, en ámbito rural, de padre albañil y madre costurera. Deja la escuela temprano por la muerte de su progenitor, para trabajar de campesino:

Siempre me puteaban, se bebían mi agua cuando trabajábamos en la tierra. Hasta que un día se la hice yo: cogí un botijo de uno, donde tenía su agua para todo el día, lo vacié y meé dentro. Menuda sorpresa se llevó el tío... (Ocaña, cit. García Ribas, 1977, p. 60).

Del campo pasa a trabajar con familiares como albañil o encalador, lo que le aporta herramientas y técnicas que podrá utilizar en su trabajo artístico. Para evadirse, se inicia en la pintura y el teatro local. Desde este contacto con la performatividad y con chichos de su alrededor, Ocaña descubre su sexualidad (Pons, 1978). Y lo hace en un contexto dominado por una visión conservadora y religiosa que lo marca. Pese a la contradicción que vive, es muy devoto, y toma a la *Divina Pastora* —adorada en su familia— como referencia y vía de trabajo. Trabaja en el montaje de las carrozas para procesiones y aprende a cantar saetas con las mujeres de su pueblo. La virgen y su contexto se convierten en «fétiches» andaluces que marcarán su arte-vida (García Ribas, 1977). Rueda incluso alguna película improvisada con *Super 8*, inspirado por una película de Juanito Valderrama que se produce en el lugar (Moreno, 2009). Ocaña se dice feliz, a pesar de verse incomprendido por su contexto. Su confidente es su única hermana y algunas mujeres cercanas, que son sensibles a sus intereses e inquietudes creativas: se forjan sus herramientas, maneras y referentes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

Ahora, en Barcelona me siento muy bien. Siempre he sido un marginado, pero aquí somos muchos y siento que tengo amigos [...] Oye, mira, yo soy exhibicionista. Supongo que ahora soy así de alegre porque estuve mucho tiempo reprimido. Bueno, eso de la represión y ese rollo lo he aprendido aquí, antes no lo decía. (Ocaña, cit. García Ribas, 1977, p. 61)

Tras el suicidio de un joven con el que mantenía una relación oculta, y las habladurías que se desatan en Cantillana, Ocaña se marcha a Barcelona en 1971. Llega con su maleta de cartón y cuerda de esparto huyendo del hambre, la intolerancia y la marginación. Vive primero en los extrarradios —Sabadell y Santa Perpetua de Mogoda—, y se instala luego, cuando puede permitírsele con sus encargos, en una buhardilla de la Plaza Real, en el centro de la Ciudad Condal y epicentro entonces de la vida contracultural.

Al principio sí, no conocía a demasiada gente y tuve que echar mano de mi antiguo oficio, el de pintor de brocha gorda. Yo había llegado con mi hermano gemelo, teníamos que comer y adaptarnos un poco al modo de ser de aquí. A pequeñas dosis nos fuimos introduciendo en el «ambiente» ... ¿Comprendes lo que te quiero decir? Hubo momentos difíciles en que no tenía trabajo. (Ocaña, cit. Marchante Barrobés, 1977, p. 56)

En Barcelona, deja de ocultar su condición de homosexual y mantiene sus primeras relaciones sentimentales sin ocultarse. Empieza a relacionarse con la *gauche divine* —«izquierda divina»— y la bohemia local (Regàs y Rubio, 2007), cosmética, lo que le facilita espacios de difusión. En 1975 puede viajar a París, donde conoce la «bohemia original» (Naranjo-Ferrari, 2013).

Tras su actuación «ácrata-travesti» en las *Jornadas Libertarias* (Editorial, 1977, p. 2), y también en subsiguientes «teatrillos» de distintos espacios emblemáticos (Pons, 1978), Ocaña se convierte sistemáticamente en «*El Gran Ocaña*» (Naranjo-Ferrari, 2013, p. 27). Junto con Nazario (1944) y Camilo (1953-1994), también *artistas integrales*, se constituye como *enfant terrible*, con tablas de calle. Establece su independencia creativa, que molesta a los estamentos más «formales» del panorama gay de la ciudad (Cardín, 1980). Es escandaloso, festivo. Apela a lo popular, recordando su origen y a las obras de los Hermanos Quintero, observadas seguramente en su Cantillana natal. Copla y fervor religioso lo empujan a lo *contracultural*, mientras intenta aprovechar su «tirón» para insertarse en el sistema de galerías arte convencionales de la ciudad. Navegando entre contradicciones, Ocaña es capaz de llevar su activismo de libertad sexual a cualquier capa de la sociedad, cualquier situación, momento y público. Y puede hacerlo de forma descarada, pero pura e ingenua.

Rodeada de angelitos, chavales y chavalones, lucía un esplendoroso disfraz de sol con papeles de colores, la cara pintada como un cuadro (incluyendo las gafas) y llevando un gran sol como estandarte en el que había instalado unas bengalas. Cuando llegaron al patio del colegio encendió las bengalas. Varias chispas prendieron inmediatamente sobre el papel de seda. En unos segundos el traje, el pelo, su cara,

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

estaban envueltos en llamas que intentaba apagar a manotazos y chillidos. Corrimos a intentar apagarla. Las mujeres gritaban horrorizadas, los niños atónitos no sabían si acercarse curiosos o echar a correr aterrados. Conducido al dispensario médico le curaron las heridas y quemaduras. Más tarde por su casa pasó medio pueblo para interesarse por su estado. Al ver al fotógrafo del pueblo que había fotografiado la fiesta le gritó: «¡Niño, me habrás hecho buenas fotos cuando estaba ardiendo, ¿no?!» Decepcionada al comentarle este que había soltado la máquina para socorrerle, le contestó: «¡Pues, nene, te has perdido la foto de tu vida!» (Molina, 2004, p. 227)

Ocaña fallece en 1983, tras un accidente con una acción que lleva a cabo en Cantillana, en una de sus muchas visitas, que se suceden cada verano desde que se establece en Barcelona. Es una muerte prematura, con apenas 35 años, que provoca consternación entre el colectivo LGTB, y que marca también el fin del *underground* en Barcelona. Ocaña, mutable y *queer*, se desvanece en el momento donde empieza a elaborar su travestismo hacia nuevos colorismos surrealistas en su vida-obra. Coincide con que España, tras la efervescencia de finales de los 80, con el culto a la individualidad, la estabilización política y el auge de las drogas, va tornándose de nuevo más dócil, menos contestatario. Barcelona cede su espacio a *La Movida de «marca registrada»* (Carmona, 2009). Sin embargo, como plantea el cantautor Pau Riba (1948-2022):

Aquello no fracasó, pero [tampoco] no estaba destinado ni podía triunfar. Aquello solo era una visión, plasmada a través de una utopía, de cara a poner sobre la mesa una serie de cuestiones claras: la libertad en mayúsculas, la libertad de sexo, de credo, la ecología, el feminismo, el *gay power*... Todo esto continua, y [todo esto] continúa conquistando la realidad actual. (Riba, en Vila-San-Juan, 2010, min. 48:40)¹

Metodología

Buscamos en bibliotecas físicas y digitales. Recurrimos a la memoria. Y nos empapamos de citas, muchas citas. Una simple búsqueda en cualquier motor web nos retorna una caterva de resultados sobre Ocaña. Montajes amateurs recortados de antiguas retransmisiones en televisión, extractos de blogs y periódicos, páginas oficiales. Existen magníficos archivos sobre el mismo (como el de Pedrals s.f.) y también se ha investigado explícitamente sobre su obra desde un punto de vista académico (como en Naranjo-Ferrari, 2013). Pero para poder entender su quehacer vital y su artivismo, quizás la mejor referencia es el documental audiovisual *Ocaña. Retrato intermitente* (1978), de Ventura Pons. La ópera prima del director catalán persigue al artista a lo largo de un año para componer una historia de vida creativa, alternativa y reivindicativa con la Barcelona posfranquista de fondo: sus espacios, compañías y manifestaciones. Pons, en ese «retrato», enfatiza los puntos de vista de Ocaña sobre religión y

¹ Traducción de la autoría. Original en catalán: *Allò no va fracassar, però [tampoc] no estava destinat ni podia triomfar. Allò era només una visió, plasmada a través d'una utopia, de cara a posar sobre la taula una sèrie de qüestions clares: la llibertat en majúscules, la llibertat de sexe, de «credo», l'ecologia, el feminisme, el gay power... Tot això continua, i [tot això] continua conquerint la realitat actual...*

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

fetichismo, contra convención y represión, mostrando a alguien que cree por encima de todo a las personas. Que reivindica sus orígenes y las cosas *buenas* de su Cantillana natal. Fija su historia, o la que nos quiere contar, a veces con contradicciones. Un torrente de palabras que se reivindica a lo largo del documental de dos maneras: la primera, a través de su cuerpo y su sexualidad, como elementos provocadores, sobre todo desde el recurso del desnudarse y evidenciar la genitalidad; y la segunda, a través de su capacidad performativa, de arte de acción, ilustrándonos sus diferentes intervenciones en el cementerio o Las Ramblas de la capital catalana.

En lo humano, el documental incide en la dimensión ácrata del artista, definiéndose como alguien libre de etiquetas, que ve la vida sin sometimiento ni clasificación. Alguien «natural», que escapa por la tangente —porque *puede* y porque *quiere*, por contexto— del debate sobre qué es lo *común* y *ordinario* en cuanto a su sexualidad o género. Con una fórmula que ahora suena del todo extraña, «no es un *bicho raro*, ni una curiosidad expuesta en un escaparate, sino un ser absolutamente normal —con perdón— y decididamente entrañable» (Trueba, 1978, s.p.). En cuanto a la religión, en su ambigüedad, descubrimos una devoción agnóstica por las fiestas y romerías religiosas de su Andalucía natal, uniendo el recurso de la copla de los patios, lavaderos y tenderos y del teatro popular a su práctica plástica, para dar resultado a obras *cañís* y *camp*, *naíf*, casi *kitsch*.

Vuelve con frecuencia a referenciar la «normalidad» como término alterno y ambiguo, humano. Lo hará en otra entrevista, hablando sobre las quejas de un religioso hacia una de sus esculturas, que tilda de fea y ordinaria: «mi virgen es de cartón, su cara de barro, su manto es una cortina que ya está puesta en una casa, y su vestido es un vestido de novia. ¿Qué más quieren? Si eso es totalmente humano...» (Radio Televisión Española, 1986, min 1:46). Podemos recuperar aquí también *La memoria del sol*, documental póstumo dirigido por Juan J. Moreno (2009), con voluntad de retratar *como ven e interpretan* a Ocaña, a modo de biografía no autorizada, familiares, amistades y compañeras de farándula. Jesús Quintero conversaría también el año de su muerte en *El loco de la colina* (1983), programa de radio del que queda registro, por un buen hacer voluntario, de su posición existencial y proto-posthumana, con palabras llanas: «yo soy feliz dándole al mundo lo que el mundo necesita: colores [...] el hombre se cree el dueño del mundo y el mundo tiene muchos dueños. Los leones, los tigres, los gatos, los perros [...] El hombre debería amar, amarse, soñar mucho y dejarse de plomo» (Ocaña, en Quintero, 1983, min. 5:00).

Resultados

Me gusta comparar a Ocaña con un pavo real cuando se traviste en exótico. Es entonces cuando la tragicomedia alcanza visos de genialidad, porque Pepe es sincero. Vive su travestismo con sentimiento. Lo exhibe porque le gusta y porque le sirve. Él me ha dicho que le encanta que lo admiren, que lo jaleen, que le regalen piropos. Me ha dicho que es narcisista, porque se ama, porque se gusta. Y si a él le gusta, ¿qué le importa a los demás? ¿Por qué este mundo no deja a Pepe Ocaña, que sea Pepe Ocaña? (Marchante Barrobés, 1977, p. 57)

En lo que se refiere a su posición política, se puede afirmar sin ambages que mantuvo siempre la voluntad de permanecer independiente y de no alinearse con ningún colectivo y mucho menos un partido político [...] tuvo sus diferencias con el mundo anarco por el poso machista y homófobo que pudo probar, verbigracia, en las jornadas libertarias del Park Güell. Desde luego, no todo el mundo aceptaba el amor libre. (Aliaga, 2023, p. 178)

Pero *¿qué le debemos a Ocaña? ¿Para qué nos sirve la Ocaña?* Desde su ego polémico y contradictorio, Ocaña sigue funcionando cuarenta años después de su muerte como un icono, un símbolo de resistencia no-violenta e ingeniosa hacia lo normativo; a la dictadura y a sus herencias *neorrancias* (Gómez Urzaiz, 2022). Es mestizaje, de inmigrado. Una figura, aunque a veces quede oculta por el maquillaje y el estucado, anarquista y obrera, siempre a su manera. Que se permite jugar y reírse de todo, aun cuando lo apresan por un espectáculo en Las Ramblas durante el San Jaime de 1978: «cuando entré en los calabozos de Vía Layetana fue muy triste, y entre rejas cantaba fandangos con letras improvisadas sobre los pájaros que les cortaban las alas, y cosas así» (Ocaña cit. Ylla, 1983, p. 26)

En todas las fuentes documentas que refieren a la figura y obra de Ocaña, se destaca siempre el valor definitorio del artista desde su obra performática y teatral, de calle. Siempre con diferencia y distancia de su obra más plástica, pictórica, escultórica. Quizás por el estigma que arrastra, todavía hoy en día, cualquier obra que parta en estos formatos clásicos de la sentimentalidad, como lo es la suya (Bas Lozano, 2021); y muy a pesar de sus retrospectivas póstumas como las de la Virreina-Centro de la Imagen de Barcelona o el Centro Cultural Montehermoso-Kulturunea de Vitoria-Gasteiz (*Ocaña 1973-1983: Acciones, actuaciones y activismos* 2010-2011); o incluso la muestra sobre su obra en su localidad natal, en el reciente Centro Expositivo Ocaña —adecuadamente situado en un antiguo convento e inaugurado en 2018. Quizás haya que dar más importancia a esa obra de «brocha fina», a esa obra *menor*. Porque desde lo pequeño y vivo, pero en común, es desde donde construir un arte con voluntad de *poner en crisis* las verdades establecidas de los grandes relatos historiográficos.

Prefirió ir por su cuenta, sin ataduras. En lo que se refiere a identidad sexual, y posiblemente por ello se le ha considerado una figura *protoqueer*, no reivindicaba los términos homosexual o gai, aunque alguna vez los empleara. Veía con recelo el uso por razones médicas o por exigencia partidaria que se hacía de esos vocablos, optando a menudo por el vocablo «mariquita», de raigambre más popular. (Aliaga, 2023, p. 178)

Discusión

El estudio de la figura y obra de José Pérez Ocaña, desde una perspectiva de memoria histórica activa, permite evidenciar su papel como activista primigenio de los derechos LGTBIQ+. Quizás huyendo de clasificación y taxonomía como quería, fuera la más *antequeer* de quienes le rodeaban. Se evidencia como el arte comprometido sigue siendo vigente a pesar de los años que transcurran, y supone una herramienta de transformación, referencia y lenguaje relevante. De ejemplo de *realización*. En un texto de 2018, Paul B. Preciado nos habla del Ocaña *que merecemos*.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

El bendito Ocaña, más vampiro que cadáver, puede ser una máquina performativa lista para ser activada aquí y ahora, una suerte de Rebecca cuya presencia espectral siembra el pánico entre las narrativas dominantes de la historia del arte y los marcos de visibilidad creados por el museo occidental.² (p. 34)

Levantándolo metafóricamente de su ataúd, la vida-obra de Ocaña contiene ese valor simbólico de provocación que sigue funcionando y que lo convierte en icono reivindicativo útil, inclasificable. Incómodo y fascinante. Ambiguo mártir, una casualidad afortunada: el día de su entierro en su localidad natal, las calles están engalanadas por mor de una festividad religiosa. Ocaña recibe una suerte de procesión multitudinaria, en un féretro cubierto de flores y una «senyera», bandera catalana. Última performance y obra (Naranjo-Ferrari, 2013). Es *genio y figura, hasta la sepultura*.

Conclusiones

Como docentes, oír hablar a Ocaña de sus proyectos «sobre la marcha» mientras se le pregunta en las distintas entrevistas que han quedado registradas, nos recuerda a esa inmediatez inventiva que muchas veces se debe dar en las aulas y talleres, ante las dudas temáticas y proyectuales del estudiantado de arte. Esas que empiezan con máximas rotundas como «no sé qué hacer» o «voy a hacer esto»; y que muy a menudo se responden con «¿qué quieres hacer?», «¿Cómo y para qué, con quién quieres hacerlo?»; y no menos «¿por qué no pruebas con esto? ¿Por qué no pruebas con aquello?», dando referentes tirando de esa memoria experiencial, plástica y visual. Ocaña parece tener, en su hablar a veces divagante y siempre atropellado — como sin tiempo para decirlo todo antes que suene el timbre— voluntad e ingenio docente. Vale la pena tenerlo presente como método o marco mental, como posición ante la creación artística y su enseñanza, él que mayormente fuera autodidacta.

Quizás no se trata tanto de reivindicar una figura beatificada del artista, como objeto de consumo. No se trata de convertirlo en una *Divina Paloma*, sino de usarlo como un revulsivo, como ejemplo de arte-vida, crítico y contradictorio. Desnudo. Fuente para una pedagogía del arte diversa —de cabeza, mente, y de cuerpo, corazón— y como ejemplo de un arte-sujeto a pie de calle. Formas de creación *cursis* y *alegres*, pero significativas, con las que contrarrestar políticas de intolerancia y contra lo subalterno que surgen en la España, un «país muy chico», cuarenta años después de su ocaso.

² Traducción de la autoría. Original en inglés: *The Blessed Ocaña, more vampire than cadaver, may also be a performative machine ready to be started here and now, a kind of Rebecca whose spectral presence sows the seeds of panic among the dominant narratives of art history and the frameworks of visibility created by the Western museum. This is the Ocaña we deserve, and the one I now call on.*

Lo siguiente que haré es una gran procesión de gigantes y cabezudos, con unas grandes antorchas — y un homenaje a un hombre que está siempre en la plaza real con su carrito, un hombre maravilloso, al que pondré sobre unas andas, que sujetarán y llevarán unos hombres de papel maché. Estará también María, otra virgen; y el vendedor de cupones, la vendedora de lotería ... Estarán todos los personajes de esa Barcelona maravillosa (Ocaña, en Moix, 1982, min. 23:00)

En estas últimas frases de una entrevista —otra más— con el escritor Terenci Moix, Ocaña habla con energía de conservar cosas vivas y pequeñas; y de tomar espacios en su ciudad de manera festiva. Más allá del localismo circunstancial, podemos y debemos extrapolar ese postulado aparentemente naíf, y seguir buscando su potencialidad.

Referencias

- Alex B. (2018). *Estrategias de resistencia y ataque. Pequeña historia de la resistencia feminista/queer radical desde los años 60 hasta hoy*. Editorial Imperdible.
- Aliaga, Juan Vicente (2023). *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo XX*. Akal
- Argelina, J., Nabal, E. (2022). *Voces transgresoras. Una memoria queer de la cultura insumisa*. Bohodón Ediciones.
- Bas Lozano, Manuel (2021). La producción pictórica de José Pérez Ocaña. *El pájaro de Benín. Vanguardias y últimas tendencias artísticas*, 7. https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.05
- Burgos Rodríguez, Germán Yesid (2009). *El Dadaísmo: la «obra de arte total» como solución plástica*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/6323>
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. <https://www.jstor.org/stable/3207893>
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Canal Sur Televisión (2014, 25 marzo). Ocaña, el artista más libre. [Magazin informativo audiovisual]. Radio Televisión de Andalucía. <https://youtu.be/rcOlvgAfj7I>
- Cardín, Alberto (1980, setiembre). Ocaña. The making of a sub-star. *Dezine, número 4*. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2021/03/ocana.dezine.html>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

- Carmona, Pablo (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a «La Movida madrileña» marca registrada. En Pedro G. Romero (Ed.), *Desacuerdos 5* (pp. 147-158). Arteleku, Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía. <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/desacuerdos05/151>
- Darío (del Col·lectiu de Maricons Autònoms) (1980). Locas, plumas, maricas. ¡Hagan juego...! *Revista Ajoblanco*, 55, 29-32. Recuperado el 18 de juliol de 2023, de <https://drive.google.com/file/d/1v5ckaw7EA0uDtJMbpYFqD5KKNf60hvK9/view>
- Eco, Umberto (1985). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Editorial (1977, 24 de julio). *Barcelona Libertaria*, número 2. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <http://www.cedall.org/Documentacio/Articles/Barcelona%20Libertaria/n.24.pdf>
- Ferrando, Francesca (2014). Towards A Posthumanist Methodology. A Statement. *Frame. Journal of Literary Studies* 25(1), 9-18. https://www.frameliteraryjournal.com/wp-content/uploads/2014/11/Frame-25_01-Ferrando.pdf
- García Colmenares, Pablo (2021). *La memoria histórica en España. Del movimiento memorialista a la conciencia histórica*. Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- García Ribas, Carmen (1977, 12 de julio). *Reporter*, número 8. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2021/03/ocana.reporter.html>
- Gómez Urzaiz, Begoña (2022). Contra lo neorrancio. Por qué triunfa el repliegue sentimental. En Begoña Gómez Urzaiz (Ed.), *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia* (pp. 9-22). Península.
- Gutiérrez-Rubí, Antoni (2021). *ARTivismo: el poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Editorial de la Universidad Oberta de Catalunya.
- Henríquez R., Alfonso (2011). Teoría “Queer”. Posibilidades y Límites. *Revista Nomadías*, 14, 127-139. <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/download/17399/19237>
- Maquieira, Virginia (2001). Género, diferencia y desigualdad. En Elena Beltrán y Virginia Maquieira (Eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (pp. 127-190). Alianza.
- Marchante Barrobés, Karmele (1977, mayo). Un travestí contracultural. *Revista Mundo*, (s.n.). Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2021/03/ocana.karmele.marchante.html>
- Moix, Terenci (Dir.) (1982). *Terenci a la fresca. 3 agosto 1982: José Pérez Ocaña* [Serie documental audiovisual]. Radio Televisión Española. Recuperado el 18 de juliol de 2023, de <https://youtu.be/VBDu2pEpLLY>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

- Molina, Alejandro (2004). Ocaña, disfrazado de sol, se immola. En Nazario [Nazario Luque] (Ed.), *Los años 70 vistos por Nazario y sus amigos* (p. 227). Ellago ediciones.
- Monferrer Tomás, J. (2003). La construcción de la protesta en el movimiento gay español. La Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 102, 171-204. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/767071.pdf>
- Moreno, Juan J. (Dir.) (2008). *Ocaña, la memoria del sol* [Película]. Manuel Huete.
- Naranjo-Ferrari, José (2013). *Ocaña, artista y mito contracultural. Análisis de la figura y legado artístico de José Pérez Ocaña (1947-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/56346>
- Nazario [Nazario Luque] (1993). *Alí Babá y los 40 maricones*. La Cúpula
- Nazario [Nazario Luque] (Ed.) (2004). *Los años 70 vistos por Nazario y sus amigos*. Ellago Ediciones
- Ossorno, Mirena (2019, 17 de julio). Recordamos a Ocaña, el artista pionero en la lucha por los derechos LGTBI en España. *I+D Vice*. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://i-d.vice.com/es/article/ywy9av/ocana-artista-lgbti>
- Pedrals, Pere (s.f.). *Archivo Ocaña*. Recuperado el 18 de julio de 2023. <https://larosadelvietnam.blogspot.com/>
- Pons, Ventura (Dir.) (1978). *Ocaña. Retrato intermitente* [Película]. Prozesa Teide.
- Preciado, Paul B. (2018). The Ocaña We Deserve: Campceptualism, sexual insubordination and performative politics. *Stedelijk Studies Journal*, 3, 1-41. <https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2016/05/Stedelijk-Studies-The-Ocana-We-Deserve-PDF.pdf>
- Quintero, Jesus (Dir.) (1983, s.f.c.). *El Loco de la Colina*. Ocaña [Serie radiofónica]. Cadena Ser. Recuperado el 18 de julio de 2023, de https://youtu.be/gAs_Dvwnbsw
- Radio Televisión Española (1986, s.f.c.). *Planta Baja* [Magazin informativo audiovisual]. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://youtu.be/TwzqD0PQGMYY>
- Regàs, Rosa y Rubio, Oliva María (2007). *Gauche Divine*. Lunwerg.
- Segarra, Marta (2021). *Género. Una inmersión rápida*. Tibidabo.
- Terrassa Mateu, Jordi (2016). *Control, represión y reeducación de los homosexuales durante el franquismo y el inicio de la transición*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/398003>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra4.183>

- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós
- Valiente Rossell, Guillermo (2015) Totalitarismo y nacional-catolicismo en el régimen de Franco. 1939-1957. *Historia Digital*, XV (25), 109-118. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4923814.pdf>
- Vallejo, César (Dir.) (2018). Nosotrxs somxs. Episodio 1: Amarillo. Peligrosos y enfermos [Serie documental audiovisual]. Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/nosotrxs-somos/nosotrxs-somos-capitulo-1-amarillo-peligrosos-enfermos/4654077/>
- Vila-San-Juan, Morrosko (Dir.) (2010). *Barcelona era una festa (Underground 1970-1980)* [Película documental]. Televisió de Catalunya. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-documental/barcelona-era-una-festa-underground-1970-1980/video/3233431/>
- Ylla, J. (1983, 20 de setiembre). Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña. *Diario de Barcelona*. Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://bit.ly/3pWvddy>

