

Trans, Marimachas, Cuir y otras “imposturas” resistentes desde el lenguaje del arte

Elena García-Oliveros¹

Recibido: 15 de enero de 2022 / Aceptado: 26 de abril de 2022

Resumen. El medio feminista y sus activismos plantean en la actualidad temas que los dividen y enfrentan gravemente. Uno de ellos es el referido a la identidad de género y de modo más específico la construcción de la masculinidad. Este artículo es una exploración de cómo el lenguaje del arte ha reflejado las disidencias queer en este ámbito y qué estrategias ha manejado para no sucumbir al rechazo y a calificaciones explícitas de falsificación e impostura analizadas desde los aportes de Sarah Ahmed (2006), Rossi Braidotti (2000) y Dona Haraway (1984). Veremos, partiendo de la lectura de obras de dos artistas queer conectadas en sus procesos: Shu Lea Cheang, entrevistada para esta investigación, y Toxic Lesbian, a quien el análisis se acerca desde la observación participante, cómo ya desde la década de los años 80 y 90 estas piezas se sabían parte de la resistencia del género y sus posiciones identitarias recibían la amenaza de la exclusión. Describiremos más concretamente cuál es el reproche de falsedad vertido hacia ellos y cuáles son las estrategias devueltas desde el medio artístico. Observaremos el empleo del privilegio de la expresión artística para ubicar icónicamente otros modos de ser y estar en el mundo desde masculinidades no normativas a partir de la inmersión en las comunidades que las han protagonizado por el testimonio de les artistas, testigos privilegiados de estos procesos sociales.

Palabras Clave: Queer; Ciberfeminismo; Ciborg; Género; Disidencias

[en] Trans, Marimachas, Queers and other Resistant “Impostures” from the Language of Art

Abstract. The feminist medium and its activism state subjects today that divide and confront them decisively. One of these is gender identity and more precisely masculinity construction. This article is an exploration of how the language of art has reflected queer dissidence at this context and what strategies have been used to not succumb to rejection and explicit qualifications of falsification and imposture analyzed from Sarah Ahmed’s (2006), Rossi Braidotti’s (2000) and Dona Haraway’s (1984) texts. We will be able to see, coming from the image reading of the works created by two queer artists connected at their careers: Shu Lea Cheang, interviewed for this research, and Toxic Lesbian, approached from participant observation, how already from the nineties, these works knew themselves to be part of the gender resistance and its identity positions revealing the threat that society has not quit turning against them. We will, more specifically, describe the reproach of falseness expressed and which are the strategies returned from the artistic medium. We will see the use of the privilege of artistic expression in order to ideally place other ways of existing in the world in connection with not straight masculinity, being the artists immersed in protagonist communities and giving us back their testimony as privileged witness of these social processes.

Keywords: Queer; Cyberfeminism; Cyborg; Gender; Dissidences

Sumario: 1. Introducción. 2. Cuando la falsificación es resistencia y donde los feminismos se rompen: materiales para la investigación. 3. A la búsqueda del porqué “subalterno” y su “impostura”: metodología. 4. Análisis de las obras. 4.1. Del feminismo porno punk a 3X3X6: fábulas para una resistencia. 4.2. Marimachos, Cuir y un índice depravado, performático de la “falsedad”. 5. Conclusiones desde la revuelta. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: García-Oliveros, E. (2022). Trans, Marimachas, Cuir y otras “imposturas” resistentes desde el lenguaje del arte, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 2(1), pp. 67-80.

1. Introducción

El objeto de *Trans, Marimachas, Cuir y otras “imposturas” resistentes desde el lenguaje del arte* es el análisis de ciertas obras cuyo sujeto artístico son identidades discriminadas tradicionalmente, situadas en los márgenes sociales por el hecho de transgredir las normas del género desde otras expresiones de la masculinidad no biológica. De modo más preciso, les artistas estudiadas, en activo en el momento actual, enfocan a individuos que en este espectro se constituyen como resistencia y desde ésta toman conciencia de la importancia de la performatividad de los cuerpos disidentes. Estas obras se nos presentan como una concreción visual y simbólica del

¹ Investigadora independiente. E-mail: elena.free@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1515-1058>

campo de batalla que en el momento actual divide a los feminismos en la medida en que retratan un abanico de lo queer provocador, señalado como impostura por parte de sus detractores. Frente a esta hostilidad, las piezas elegidas nos muestran estéticas desinhibidas, reflejo de lo considerado como abyecto, descuadrándose del linaje dominante que pretende invisibilizarlas. Analizaremos los paradigmas de confrontación de estas posiciones dentro del feminismo bajo el prisma de estas creaciones artísticas y a través de su lenguaje.

Las piezas extraídas son diversas performances comunitarias de la artista ciberfeminista china Shu Lea Cheang: *Feminismo Porno Punk* (2008) y *UKI viral performance* (2011), así como la obra *3X3X6* con la que representó a Taiwan en la Bienal de Venecia de 2019, comisariada por Paul Preciado. Igualmente, la intervención urbana *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras* producida en 2015 por Toxic Lesbian, denominación colectiva de este proyecto artístico de origen español que opera desde principios del nuevo género de arte público. Shu Lea Cheang y Toxic Lesbian responden a marcos de creación similares como son el ciberfeminismo y las prácticas sociales en el arte, además de ser artistas queer que trabajan con disidencias sexuales y las comunidades que éstas recrean.

En España, Cheang ha desarrollado proyectos en la ciudad de Madrid, Barcelona, Donosti y Gijón en muy diversas ocasiones desde 2009 y en los de la capital ha colaborado con Toxic Lesbian en producciones conjuntas, así como en los procesos llevados a cabo a lo largo del 2017 en la convocatoria abierta por el Ayuntamiento de Madrid en torno al World Pride. Cheang y Toxic Lesbian presentan conexiones tanto a nivel creativo y metodológico como activista que les han unido espacial y temporalmente en los últimos años. La artista china nos propone para este estudio colaboraciones con comunidades disidentes españolas, como también hace Toxic Lesbian, e internacionales como el ambicioso proyecto artístico *3X3X6* que es objeto de un análisis más detenido para este texto. Igualmente cabe señalar que la autora del artículo, en su doble papel como investigadora y artista visual², ofrece los resultados de esta relación directa con las fuentes. Del mismo modo aporta testimonios en primera persona³ fruto de la investigación abierta en 2015 en el marco de Matadero, Madrid. Estos materiales singulares permiten extraer conclusiones nuevas bajo este prisma que serán volcadas a lo largo del estudio.

El análisis aquí presentado busca explorar las estrategias en el campo del arte ubicadas en las periferias de la noción de la realidad y lo aceptable para la corriente dominante. Estrategias vinculadas a la expresión de resistencia que las disidencias sexuales que protagonizan estas obras encarnan. O igualmente conectadas al empleo del “efecto de verdad” inherente a sus praxis, apegadas al terreno y en contextos de activismo y transformación social, para producir un arte que no es neutro, que es capaz de introducir otros mundos posibles. O del mismo modo relacionadas con el uso intencionado de la tecnología con principios ciberfeministas para producir esta otra realidad: una mirada alternativa que estas herramientas ciborg, a caballo entre lo humano y la máquina o el dispositivo protésico, producen.

La metodología fue la observación participante para el caso de *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras* que implicó la colaboración con la comunidad disidente transfeminista de la ciudad de Madrid durante 2015 para la producción de la obra. Por otra parte, el análisis de todas las piezas surge de una metodología hermenéutica, propia de la psicología de la imagen, como es la lectura de imagen (Aparici, García-Matilla, 1998) basada en la percepción visual y posterior estudio subjetivo de intenciones, códigos o simbologías empleados. Este segundo nivel de lectura se fundamenta en la sintaxis visual desarrollada por los artistas. Cabe señalar que los procesos de lectura de imagen basados en el lenguaje artístico ponen el peso en la persona creadora de la obra y el empleo de un lenguaje no verbal que es interpretado a partir del vocabulario sobre alfabetización visual desarrollado en sus inicios por autores clásicos como Panofsky, Arnheim o Dondis entre otros.

Subrayar que la aportación de este estudio radica en el análisis de piezas, creadores que las producen y sujetos que las encarnan conectado a una nueva iconografía que explica el sentido de las estrategias empleadas por estos artistas en relación con lo social y su modo de percibirse en las estructuras colectivas. Este texto se ubica en el foco del debate actual de los feminismos frente a la identidad de género y su performatividad, desde una perspectiva del arte que toma como fuentes las propias voces de los artistas. A la búsqueda de la experiencia estética como portadora de una luz propia, indaga en la capacidad de agencia de estos artistas para parodiar, en la ficción creada, la división sexual del sistema androcéntrico.

2. Cuando la falsificación es resistencia y donde los feminismos se rompen: materiales para la investigación

Las narraciones expresadas en las obras aquí referidas tratan situaciones sobre determinadas identidades queer de marginación, de violencia y, cuando menos, de vulnerabilidad. La creación artística emplea sus frágiles

² Emplea la denominación colectiva Toxic Lesbian para su producción artística con el objeto de anonimizar su autoría desde perspectiva feminista (García-Oliveros, 2018). Asimismo para reforzar la idea de creación procesual llevada a cabo desde modelos colaborativos y que integra a muy diversos agentes. Por ello el estilo de redacción de este artículo se mantiene en la 3ª persona, preservando la construcción de la autoría en el marco de anonimización mencionado.

³ Shu Lea Cheang es entrevistada en 2015 por Toxic Lesbian y posteriormente interviene en la navegación pública de su pionera obra *Brandon* (1998) en Intermediae, Matadero, Madrid, organizada por Toxic Lesbian.

estructuras (Aliaga, 2007) para trazar los retratos de estos grupos sociales en medio de un contexto que, una vez aflorados sus testimonios, pretende de nuevo eliminarlos, entre otros supuestos, por cuanto considera que se trata de “imposturas posmodernas” que atentan contra los “verdaderos sujetos del feminismo” (Miyares, 2020). Estamos ante los titulares de una guerra abierta en el interior de uno de los ejes que actualmente marca la política mundial: el feminismo.

A lo largo de este artículo estudiaremos las identidades queer que pueblan las piezas y su modo de manifestarse para mostrar su actitud disconforme. Como explica la artista ciberfeminista Shu Lea Cheang en la entrevista realizada en 2015, este universo patriarcal al que se contraponen, estricto y encorsetado, cuestiona e impide la vida y del mismo modo la creación de muchas artistas. Asimismo denuncia, a través de su dilatada producción tecnologizada y asentada en internet, la rigidez que elimina oportunidades no solamente hacia la mujer, sino también hacia cualquier tipo de minoría dentro de las cuales ella se inscribe como racializada, mujer y queer (Cheang, 2015, p.1). A este respecto en los años 90, como ya apuntase Remedios Zafra (s.f.), el hecho de internet planteaba utópicamente la opción de dejar el cuerpo atrás y dismantelar de este modo la censura en torno a la desviación de las normas puesto que, al no haber referentes físicos, la posibilidad de falsificación sería constante. Esta idea de crear un mundo paralelo, donde el avatar figurado se vuelve la propia realidad, es símbolo principal del ciberfeminismo, del que Cheang es máximo exponente, y focaliza el discurso acerca de las expectativas en internet para abordarlo desde una redefinición del género, como explica Ana Martínez-Collado (2011).

Analizaremos la nueva iconografía volcada en las obras, entre la realidad y la ficción, desde el enfoque de su cuestionamiento de los límites de la verdad en la representación en relación con su objetivo de permitir otra visión de los cuerpos y del deseo tanto desde los códigos tecnologizados de 3X3X6 como desde los más performativos: tal es el caso de las acciones de Cheang de Donosti y Madrid o la pieza de Toxic Lesbian.

La producción desde perspectiva comunitaria es básica en este medio de creación activista. Cheang se integra en el propio set de les performers, y como describe: “Mi cuerpo se mueve como una dolly: no hay mirada voyeurista, intercambio de miradas, cuerpo aplastado, siempre formo parte de la performance. En estas obras no hay un cuerpo singular, sino un cuerpo interconectado punteado y mapeado por nodos y bytes” (Cheang, 2015, p.2). Este artista se implica de modo directo con las comunidades que elige para desarrollar su proceso creativo, contextualizándose en lo que se dio por llamar el nuevo género de arte público enarbolado por, entre otras, la artista norteamericana Suzanne Lacy. Esta creadora describe en 1995 cómo los levantamientos políticos de los años 60 y 70, junto con las tendencias experimentales que se producen en el arte en esos momentos, producen cambios importantes en los movimientos de vanguardia. Cuestiones fundamentales para la creación fueron modificadas: el concepto de arte como objeto, la autoría o la naturaleza de la audiencia. Nace una nueva utopía, la de que el arte puede ser fruto de la colaboración, del diálogo, con una relación profunda con la vida de las personas. Así, Cheang (2015, p.1) afirma: “Me identifico con el reconocimiento que hace el nuevo género de arte público de una forma de arte que trata cuestiones sociales y políticas. También me afecta su defensa de un modo de trabajo colaborativo”.

Shu Lea Cheang fragua su perfil queer como disidente sexo-género y racializada al margen de las estridentes galerías de arte de Manhattan, pero dentro de un amplio reconocimiento institucional que desde los años 90 le sitúan en las colecciones de los mejores museos del mundo, además de como directora de cine independiente, retratando a estas mismas comunidades queer. También en este marco de arte por procesos en colaboración con instituciones culturales nacionales e internacionales, generado dentro del transfeminismo y lo queer, desarrolla Toxic Lesbian sus prácticas sociales en el arte -como se denominan en la actualidad por influencia de los países anglosajones-. En el panorama español también se instalan desde esa década de los años 90 estas metodologías de creación que se posicionan como resistencia, al margen de la tendencia capitalista con la que emerge el arte en el país (Blanco, 2005). Ideológica y generacionalmente Toxic Lesbian crece en este campo de cultivo. Este otro ejemplo nos conecta con la situación de un arte que del mismo modo actúa desde los márgenes, retratando las realidades de estos grupos sociales en España.

Cheang en la década de los años 80 circula en un Nueva York hervidero de tendencias. De Laetitia (1987) adoptó el término queer que ya circulaba por las calles para defender que las “homosexualidades” no eran un estilo de vida opcional que tendría cabida gracias al pluralismo norteamericano, sino una forma sociocultural emergente con entidad y agencia propia, dando así cauce a una mayor visibilidad de las expresiones no normativas del género y la sexualidad. Esta idea la vemos reflejada en la obra de Cheang quien trabaja con las disidencias sexuales desde sus inicios en aquel momento haciendo aflorar otras formas de vida. Les artistas que fluyen en estos contextos recorren sus nuevas obras con estas influencias de lo social a lo teórico y de éste al terreno, también de la creación. Acorde con estos estímulos de enunciación y políticos, la performance será entonces un espacio de reivindicación a través del lenguaje artístico para mitigar desde la ficción opresiones que los sujetos de las mismas consideran intolerables. La performatividad del género vendrá subrayada por el cómo, muy poco después, Butler (1990) expone este concepto.

Con esta perspectiva analizaremos la acción urbana *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras* que Toxic Lesbian lleva a cabo en 2015 acerca de la masculinidad femenina, volcando en ella deseos de identidades reprimidas socialmente. Como explicase Sara Ahmed (2006), lo queer, en la medida en que busca resignificar

esta acepción de lo “raro”, insultante o injurioso, apunta inequívocamente hacia la crítica a la normalidad y la identidad sexual. Esta crítica se extendería no solo al propio feminismo sino a las identidades más integradas de lo “gay” y “lesbiana” a las que lo queer consideraría no suficientemente abiertas. De este modo lo queer abarcaría a un amplio espectro que no cuadraría en la heteronormatividad occidental. La performance de Toxic Lesbian se ubica en esta idea que Ahmed (2006) relaciona con lo desviado: por el lugar elegido para el desarrollo de la acción, en los márgenes urbanos, y desviado por el tiempo en el que acontece: el resto de la ciudadanía madrileña estaría atenta en ese mismo momento a celebrar un acto del patriarcado, adoptando este término como Gerda Lerner (1986) lo circunscribe.

Esta supuesta impostura o falsificación subjetiva es sostenida, en base a estos ejemplos, por identidades subalternizadas (Braidotti, 2000) que precisan de estas estrategias para subsistir simbólicamente. Exploraremos el hecho del conflicto surgido por este motivo con los feminismos más tradicionalistas que no reconocen las posiciones identitarias que protagonizan obras como *3X3X6* o *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras* y cómo la “falsificación” queer se convierte entonces en la resistencia. Así, entraremos en las performances que quieren representar estas pequeñas comunidades locales de Madrid o Donosti y cómo deciden significarse para hacer explícita su disidencia, de un modo radical incluso. Vincularemos este movimiento al empleo de las frágiles estructuras del arte para retratarnos casos de vulnerabilidad de identidades queer que no pretenden presentarse como víctimas sino trabajar para transformar su realidad, como será el caso de D X en *3X3X6*.

Observaremos cómo internet y lo tecnológico se plantea como un campo en el que las identidades pueden reinventarse. Del mismo modo lo que vincula a estos artistas con el ciberfeminismo al cual se adscriben y de qué manera la perspectiva comunitaria es básica en este medio de creación activista. También apreciaremos este enfoque representado en las estrategias participativas diseñadas por Cheang para Venecia o la producción colaborativa de Toxic Lesbian.

Finalmente será esencial el cómo las obras muestran el carácter tanto de identidades desviadas como Ahmed (2006) las describe, como de subalternizadas y nómades siguiendo la perspectiva de Braidotti (2000), referidas éstas más a una conciencia crítica que a un desplazamiento o viaje. Señalar que esta identidad nómada la vincula la autora no tanto a no tener un hogar como a poder reproducirlo en cualquier parte, de performarlo. Estos desplazamientos conectan, como explica, con un condicionamiento político que los empuja y que no pueden ser analizados desde lógicas heteropatriarcales.

3. A la búsqueda del porqué “subalterno” y su “impostura”: metodología

Históricamente estas identidades queer, como sexualidades expresadas desde la disidencia, se revuelven al ser asociadas a una posición secundaria al servicio de lo hegemónico tal y como describe Braidotti (1998, 2000) la condición subalterna. Para la autora el campo del arte es precisamente un contexto de oportunidad para manifestar esta resistencia. Desde su punto de vista los cuerpos rechazados por las estructuras dominantes adquieren sentido en las creaciones más underground donde se ven reconfigurados de un modo que ella define como dinámico o nomádico, en el sentido de reflejar continuos movimientos identitarios que impedirían la clasificación normativa, y recomienda el uso de un imaginario tecnologizado para desconectar así del simbolismo colectivo opresivo. En esta línea se vincula a la teoría ciborg de Haraway (1984). Manejaremos esta perspectiva para iniciar el análisis de las obras y vislumbrar dónde radica el conflicto social que hace surgir esta percepción de subalternidad y de qué modo se desencadena el enfrentamiento con el status quo por parte de estos grupos sociales. El modo de performar la identidad en las piezas está recorrido por estas experiencias que Braidotti (1998, 2000) señala, como veremos. La conciencia de lo impostado al que se ven confrontados es parte misma del proceso creativo de los artistas.

En las piezas seleccionadas para este estudio, y que van a narrar en primera persona el impacto de estas discusiones, se puede interpretar el sentimiento de opresión que sufren los artistas creadores: “Las condiciones sociales y la realidad política que dan forma a mi trabajo me resultan a veces insoportables y me impulsan a proyectar mi obra hacia un presente, pasado o futuro de ciencia ficción”. Estas palabras de Cheang (2015, p.2) las abarcamos en toda su amplitud referido ya no solamente a lo queer sino a lo racializado. Sara Ahmed (2006) explica este dolor del que habla Cheang relacionado con la pérdida del “linaje” de los cuerpos racializados, de la filiación con un ascendente legítimo del que recibiríamos la herencia vital. Para Ahmed (2006) los cuerpos racializados que entran en la “marea de la blanquitud” son inmediatamente señalados, evidenciados acerca de que ese no es su lugar. Su desubicación es inmediata, una desazón que no les abandona.

Cheang, como identidad racializada, responde a esta pérdida de conexión que describe Ahmed (2006) con una voluntaria autoexclusión simbólica de la que hace bandera y más aún, distinción estética. Persigue sobreseer lo insoportable de la situación, como elle explicaba más arriba, con una estrategia de creación. El “traslado al ciberespacio” que enarbola, donde nos hace vivir otro mundo de referencias, navega entre la ficción que los usos tecnológicos empleados en su obra nos prodiga y la realidad que los seres que la habitan nos trasladan. Es desde estos supuestos donde conectan con el concepto ciborg de Haraway (1984). Es éste una metáfora empleada por la autora norteamericana desde su enunciado en la década de los años 80 y que la vincula a

Lauretis desde la “tecnología del género”. A partir de la idea foucaultiana de biopoder indica cómo cuerpo, identidad de género, de raza y sexual es el resultado de sofisticadas tecnologías biopolíticas. Enuncia lo ciborg como una propuesta para erradicar las taxonomías occidentales, entre ellas la del género, como una vía de escape simbólica frente a las estructuras dominantes. Lo ciborg es una entidad revolucionaria, ácrata, antirracista, avatar de la oposición al sexismo, guerrillera en un mundo de ficción performativa donde encontraríamos muestras simbólicas en una nueva iconografía de la batalla por la liberación feminista. En este mismo sentido, y como ya nos indicase Rosi Braidotti (1998), la parodia artística feminista ha sido empleada como la afirmación de un sujeto carente de esencia. Aquél cuyo fundamento es precisamente su potencial político y no su supuesta naturaleza femenina. Esta creatividad a través de la parodia, prosigue la autora, permite a estos sujetos salirse de sí mismos empoderados, sin resentimiento, enfrentándose así a la exclusión.

Estas reflexiones de Ahmed, Haraway o Braidotti podremos verlas reflejadas en el siguiente punto a través de la lectura de las imágenes con las que se describirá, en primer lugar, lo objetivo del lenguaje artístico y visual desarrollado por los artistas. Proseguiremos a partir de los textos meramente informativos que los artistas ponen a disposición de sus públicos, datos acerca de los protagonistas de la obra y sus comunidades. La lectura profundiza posteriormente desde un marco más subjetivo con una interpretación de las decisiones estéticas vía el marco teórico de este estudio, para finalmente realizar el abordaje de la comprensión de las obras en relación con las intenciones y símbolos no solo de cada creadore según su recorrido y genealogía, sino también del que mueve a los protagonistas de las obras a participar, su comportamiento en el desarrollo de la performance o su propio vestuario y atrezzo. Esta metodología de lectura y profundización en las obras tiene su pertinencia en el hecho de partir de los testimonios en primera persona de los artistas como principio del proceso de estudio. Pone el énfasis, como hemos expuesto en el inicio de este estudio, en basar el análisis hermenéutico de las imágenes en la sintaxis visual empleada por estos creadores como piedra angular, ciñendo las posteriores interpretaciones al manejo del vocabulario artístico de le artista. Esta técnica presupone la relación entre la forma visual y el contenido de la obra como una unidad para realizar su interpretación, integrando el conocimiento de los mecanismos de la percepción visual para completar su correcta lectura y asumiendo que el lenguaje visual afecta al inconsciente. Activa de este modo asociaciones que generan referentes emocionales, sensoriales, intuitivos e intelectuales en relación con el color, la textura, la forma, y demás elementos de la sintaxis de una imagen.

Por otra parte señalar cómo la técnica de observación participante empleada es, según Guasch (1997), un instrumento subjetivo en el que se presta atención a lo emocional y lo sutil como maneras de entender la realidad de forma flexible e intuitiva, contrapuesta a visiones positivistas que pretenden imponer la realidad. En el caso de *Tomboys*, *Marimachas*, *Trans*, *Bedesemeras* se adaptó esta técnica a la metodología habitual del proceso creativo de Toxic Lesbian y que conlleva la implicación con las comunidades con las que se crea a lo largo de meses o años para culminar posteriormente en la generación de obras colaborativas. En el caso concreto de este proyecto, la relación con los grupos sociales que protagonizan estas obras se formaliza entre 2007 y 2017 en la ciudad de Madrid. En ese periodo se produce una vinculación intensa de intercambio relacional y participación en actividades y acciones comunitarias por parte de Toxic Lesbian que a lo largo de esa década concluye en la gestación colectiva de las performances y eventos que integran el proyecto.

Las dos primeras piezas analizadas de Cheang son creadas con comunidades del territorio español, como también lo son los protagonistas de la obra de Toxic Lesbian. En el periodo en el que se llevan a cabo, entre 2008 y 2015, el transfeminismo se consolida en las principales ciudades del país y el auge político de sus propuestas lleva a un empoderamiento efervescente entre grupos sociales bolleros, queer y transgénero. La culminación de este planteamiento lo veremos en la obra de Cheang comisariada para Venecia por Paul Preciado quien ejercerá en aquellos años una fuerte influencia en estas comunidades.

4. Análisis de las obras

4.1. Del feminismo porno punk a 3X3X6: fábulas para una resistencia

Feminismo Porno Punk (2008) (Figura 1) de Shu Lea Cheang, es una performance concebida como una sesión de casting para su película *Fluidø* (2017) en Arteleku, Donosti, y está conectada con su obra procesual *UKI* en 2011 (Figura 2) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Ambas son estudios de creación de este artista que trabaja como director de cine también y nutre a sus rodajes con sus trabajos comunitarios previos. En las imágenes de la primera figura podemos ver retratos de integrantes de las disidencias sexuales del momento que se mueven libremente por el espacio de la sala en Arteleku, Donosti. La ambientación lumínica, diseñada por Cheang como si de un set de filmación se tratase, nos descubre un juego de sombras de colores que nos ubican al margen de un relato realista. Le artista pretende crear un entorno más intimista por el que nos asomaríamos a esta performance de prácticas sexuales no convencionales y modelos de relación comunitaria al margen del heteropatriarcado. Así, se pueden apreciar en los pequeños grupos que conforman el total de la coralidad de la escena, ejercicios desde lo BDSM feminista, al squirting o lluvia dorada, hasta sencillos pases en desnudez integral de estética punk o con atuendo fetichista o bedesemero.

La secuencia de imágenes de la segunda figura ahonda en esta misma línea tanto en la estética de los personajes como en la iluminación de fantasía con azules y magentas que recorren en tiras de led los cuerpos de los performers, sus manos y sus dedos, enfatizando la estética ciborg, tecnologizando la representación humana. En esta ocasión se centra en protagonistas más identificadas de la comunidad que se expresan en solitario con un lenguaje artístico propio que Cheang querría describir con su cámara y la ambientación del set dispuesto. En ambos casos y de modo expreso por las acciones que estos representantes de la comunidad deciden llevar a cabo, se trata de claras muestras simbólicas de ruptura con el linaje entendido desde la heterosexualidad, como lo describe Ahmed (2006). Como explica esta autora, las sexualidades desviadas se descuadran voluntariamente de este concepto sobre los ritos que facilitan la filiación con los bienes, la herencia y la socialización familiar heterosexual.

Por su parte, Braidotti (2000) también recalca este mismo aspecto, como señalamos en el punto anterior, en lo referido a una renuncia a los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. Así, la performance de Donosti⁴ (2008) describe otras formas de estar en el espacio y de relacionarse, lo que haría de esta intervención un manifiesto político. Ahmed (2006) asocia este proceder simbólico a lo “oblicuo” por contraposición a la rectitud patriarcal. Vistos desde ésta, las imágenes de las figuras 1 y 2 se dibujan como cuerpos no reconocidos o disfuncionales: el cuero, el látex, el pecho fajado, el peinado de corte punk o la desnudez, todo ello con una fuerte carga de provocación que lleva a las obras de Cheang hacia la censura institucional, a la que se enfrentó en múltiples ocasiones.

Figura 1. *Feminismo Porno Punk* (2008), Donosti



Fuente: Adaptado de Shu Lea Cheang [Fotografía], 2008, <https://bit.ly/3EPPcwr>

Figura 2. *UKI viral performance* Con Quimera Rosa, Diana Pornoterrorista, Post-Op y Oskoff Lovich en Madrid, acción en directo (2011)



Fuente: Adaptado de Shu Lea Cheang [Fotografía], 2011, <https://bit.ly/3mAQRJC>

Cheang maneja con gran soltura estas performances en directo con disidencias: es sin duda una artista de referencia en la ruptura, generando “artificio” queer con toda su maquinaria estética y simbólica en el sentido en el que Ahmed (2006) lo interpreta: esta autora retoma el significado original del verbo to queer como arruinar algo, malograrlo, que refiere por tanto en su modo de actuar a las identidades minoritarias y abyectas que se salen del camino. Esta idea topológica muy identificativa de Ahmed procede también de la asociación de la heterosexualidad con lo derecho, lo bueno, el camino acertado. Las identidades que Cheang introduce como protagonistas son, desde la perspectiva de este análisis, marginales, sabedoras de que lo son y actuando con toda su fuerza política rompiendo lo establecido. Nada “cuadraría” con lo normativo en su intervención: ni su forma de estar, ni de vestir -o no vestir- ni su aspecto o su -des-peinado. Por el contrario, buscarían señalarse al margen de una heterosexualidad claramente delimitada, y de la que pretenderían desmarcarse.

Como representantes de las disidencias, la lectura sobre la orientación sexual tiene igualmente un plano relevante de interpretación: en la imagen solo aparecen mujeres cis bolleras y hombres trans. Según Ahmed (2006), la orientación hace referencia a la relación con el concepto de espacio y también con Oriente. Este

⁴ Esta performance (2008) en Donosti ensaya parte del argumento de lo que posteriormente sería su largometraje presentado en el Festival de cine de Berlín. Es la antesala de cómo trabajará con estas comunidades queer, postporno y transfeministas en Barcelona en 2009.

segundo término, prosigue, vendría connotado desde una perspectiva colonial por la que surge esa acepción. Cabe señalar que Ahmed, como persona mestiza, tiene una versión propia sobre la raza. Desde ahí indica cómo Oriente es lo otro, lo exótico, lo opuesto a Occidente. La orientación sexual tiene este punto de lo desviado: los desviados sexuales de nuevo es una acepción topológica. Las piezas performativas y audiovisuales de Cheang nos ofrecerían como única realidad esta versión deformada, como si la alteración de la realidad heteropatriarcal contuviese una energía y poder inusitado. Sus personajes pasean empoderadas en el marco de las obras donde son la única representación. Su realidad divergente se convertiría entonces en la propia expresión de la vida.

Explorando desde dónde se produce esta performance en tanto acción comunitaria, anotamos cómo por otra parte Ahmed (2006) asocia también lo queer con lo desorientado. Para ella no es tanto una identidad como una alianza, valoración que comparte con Butler (1990). Lo queer dependerá de un apoyo mutuo ya que es una apuesta política. Ahmed (2006) considera estas alianzas en la diferencia imprescindibles para poder vivir en los momentos que describe como de “bifurcación”, de separación necesaria de ese camino recto y no deseado por estos grupos sociales. En la búsqueda del nuevo sendero se produce esa lógica y ansiada desorientación. Esta asociación con el concepto de alianza lo veríamos en este estudio aplicado a estas obras de Cheang que han sido producidas con pequeñas comunidades queer locales de cada ciudad en la que se establece.

Los grupos que colaboran con las obras de le artista chine, como hemos apreciado en las imágenes anteriores, se representarían a sí mismos de forma colectiva o vía también algunos performers señalados en ese contexto local. Podemos entonces interpretar cómo se reconocen y revisten de una estética que les es propia, de tribu, con modales ajenos a las convenciones de lo “apropiado”.

Observamos también desde este análisis cómo el adueñamiento del escenario que Cheang les brinda se convertiría en una acción de su rabia conectada. Ahmed (2006) da mucha importancia a la micropolítica, a las decisiones en la esfera cercana, confía en los gestos personales que cambian la manera que tenemos de vivir. Se configuran en un modo de teoría, cuando ésta debe acercarse a la piel. Desde este espíritu que la autora describe podríamos entender que son guías les performers de Cheang, quienes revitalizarían así su modo de estar en el mundo, dando sentido en la experiencia estética a sus actitudes vitales. Apreciamos igualmente la extrema libertad en el escenario que se contrapondría a lo que esta teórica describe cómo, el volverse heterosexual, se transforma en norma sedimentada reflejada en el comportamiento corporal. Es desde ello que la heterosexualidad se volvería obligatoria y compulsiva, extraída de la acepción inglesa compulsory, al ser la manera en que los cuerpos se despliegan en el mundo.

La performance de los otros cuerpos que Cheang elige estarían disintiendo radicalmente de ese modo de estar. En este ejemplo la noción de ficción y realidad dependería del propio espectador. Podríamos deducir que lo que sería una simulación exagerada para unos podría ser un testimonio de vida para otros. La subjetividad de lo falso o lo verdadero es en este campo extremadamente notable. Desde este análisis, interpretamos cómo le artista, conocedor de estos márgenes fluidos de lectura de su obra, estaría jugando con ello y llevándolo al extremo, no dejándonos saber cuál es el criterio de la certeza y adueñándose así de un mundo completamente propio, singular, en los márgenes de su traslado al ciberespacio y simultáneamente en la propia vida. Ese aparente simulacro que interpretan frente a la cámara de Cheang podría ser en realidad un alegato, como expone Braidotti (1998), enraizado en sus militancias y desasosiegos. Al contemplarlo, nos situaríamos eventualmente no frente a una ficción, sino a un bloque de resistencia armado que nos muestra con su expresión artística su cara más fortalecida. Esta creatividad a través de la parodia, como prosigue Braidotti (1998), permitiría a estos sujetos salirse de sí mismos empoderados, sin resentimiento, enfrentándose así a la exclusión.

Otra muestra de Cheang sobre estos “desviados sexuales” y del género lo tenemos en la obra *3X3X6* (2006) y en concreto con D X (Figura 3), uno de sus protagonistas. En la imagen vemos un retrato aparentemente en actitud objetiva, en plano medio y frontal. Un fondo con un tono suave y un color natural para la foto no parecen abrir una brecha de representación y asistimos así a la mirada directa hacia el espectador de este sujeto: se trata de una identidad masculinizada y racializada que viste de modo formal un traje de chaqueta impecable. La expresión de su rostro tampoco parece querer aportarnos ningún dato acerca del por qué ha sido traído como cabecera del enunciado de esta pieza de Cheang. Sabremos posteriormente, al leer los textos de presentación de la fotografía, que las imágenes vienen a visualizar los hechos reales de alguien que existió: una persona transgénero acusada en 2010 de mantener relaciones sexuales con una mujer sin revelar su condición. D X fue sentenciado a seis años de prisión por agresión sexual en lo que legalmente se denominó violación por engaño. Según el relato de los acontecimientos, habría utilizado durante la relación sexual un dildo como pene impostado.

Sobre este hecho y su condena judicial, Preciado (2019, pp.84-85) describe con el título de “Binario por defecto” en la publicación realizada para la Bienal de Venecia sobre la obra de Cheang que comisarió en 2019 para el pabellón de Taiwan, la ideología transfóbica bajo las leyes que reflejan esa imputación. Preciado (2019) se cuestiona sobre lo que puede significar tener sexo con un cuerpo imaginario, que no es lo que pretende ser. D X, el personaje creado a partir de estos hechos por Cheang, se identifica como un hombre trans pero en su proceso judicial se le aborda como una mujer cis que falsifica su género para sostener una relación lésbica, es decir, se le define como una identidad subalterna que desafía las fronteras de lo que la masculinidad debe ser, recibiendo por ello la condena. Lo simbólico e iconográfico se entremezclarán como veremos, a partir de esta

realidad, en la caracterización que Cheang hace en su obra *3X3X6* donde todos los protagonistas de la serie son disidentes de género desde categorías fluidas.

Preciado (2019, p.85), por otra parte, se interroga sobre la polémica de la violación desde un cuerpo denunciado como una falsificación de la “masculinidad verdadera” que fuerza a los hombres trans a luchar contra la metafísica dominante del cuerpo cis. Suscribe el autor la cuestión fundamental que atrae a Cheang en lo referente a los límites entre realidad y ficción en la sexualidad trayendo al debate el qué es lo que cuenta como un órgano sexual realmente en el marco de la actual epistemología del sexo-género. Este abordaje del comisario es tratado por el artista (Figura 4) en un despliegue de seis imágenes de su personaje caracterizado con un atuendo muy estereotípicamente masculino normativo, casi podríamos decir trajeado para una campaña de moda hombre de alguna gran superficie comercial: impecable conjunto de chaqueta y pantalón largo gris marango con pañuelo sobresaliendo levemente en el bolsillo de la americana, chaleco abotonado e impoluta camisa blanca. Sería casi una parodia de lo que pretende representar.

En una actitud impersonal, el personaje posa para mostrar en cada secuencia distintas versiones del pene impostado que nos deja ver sobresaliendo por la bragueta abierta: la prueba del delito. Cheang se mofa así abiertamente de la supuesta falsificación retratando a su modelo sucesivamente con un puño cerrado, un dildo imitación de un pene real, un pepino, una pistola de plástico rosa, un puro habano o la hoja de una sierra ocupando el lugar del pene a una escala exagerada. Observamos la burla que esta sucesión de imitaciones representa, haciendo un muestreo clásico de objetos que han sido asociados lúdicamente al falo masculino. Desde nuestra perspectiva, aquí hace Cheang de la simulación un catálogo político que contrasta con la rígida representación de la masculinidad heteropatriarcal que encarna el trajeado performer. La imagen se transfiguraría así en disidencia resistente con el acento irreverente y mordaz que caracteriza al artista.

Figura 3. *D X*. Versión de le artista de la persona transgénero condenado en 2010



Fuente: Adaptado de Shu Lea Cheang [Fotografía], 2019, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan: Taiwan in Venice.

Figura 4. *D X (detalle)*. Espectro de simulaciones del falo que Cheang utiliza para subvertir lo que debería ser un pene

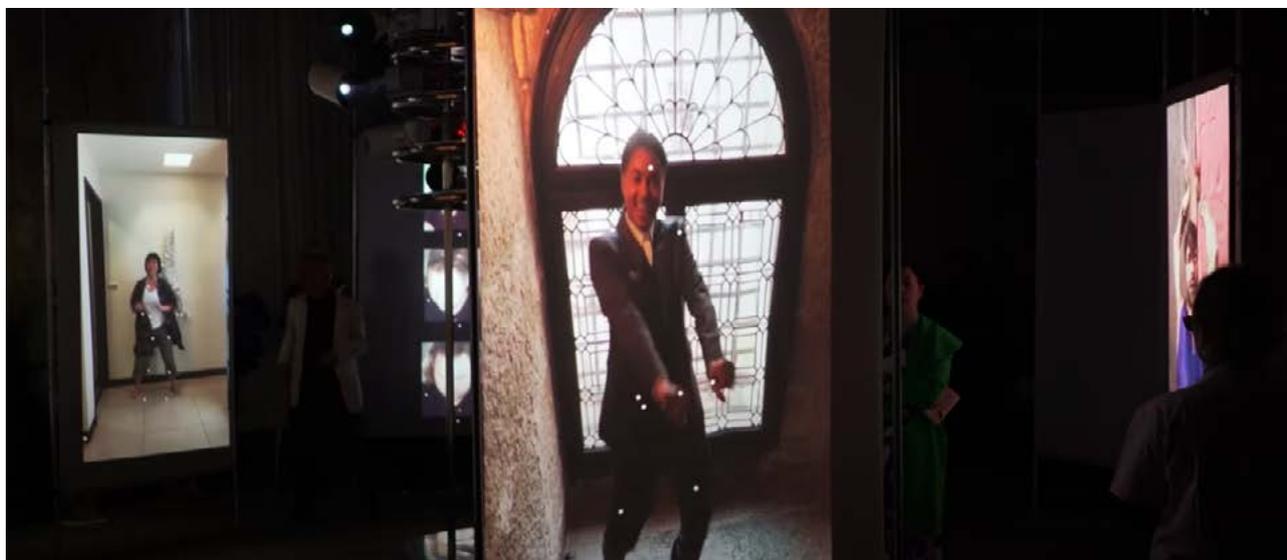


Fuente: Adaptado de Shu Lea Cheang [Fotografía], 2019, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan: Taiwan in Venice.

Por otro lado, Preciado (2019) nos ilustra en su texto acerca de los motivos de la elección de este modelo racializado que encarna al D X de Cheang como una sobresexualización icónica del macho negro exotizado y erotizado. La elección de raza con una perspectiva interseccional profundiza la discriminación que se vislumbra en este caso y que artista y comisario quieren denunciar. La instalación site-specific (Figura 5) creada para la Bienal ahonda en este concepto al mostrarnos los cuerpos de D X y el resto de sus performers en un montaje que nos los ofrecería ciborgizados en el espacio público: cuelgan a escala real alternando sus imágenes proyectadas con los cuerpos “reales” de los visitantes mientras bailan, hablan o performan simbólicamente su idiosincrasia. La estructura principal del montaje la lleva a cabo siguiendo el esquema del panóptico como módulo de vigilancia que ya emplearía en su obra *Brandon* (1998). Se trata de una instalación específicamente para el lugar cuyo diseño original tuvo entre sus usos el ser una cárcel. Cheang recoge este dato para apropiarse simbólicamente de la referencia de enclaustramiento y ocultación que todas las identidades disidentes, las que nos retrata en la obra, sufren. El panóptico (Figura 6) realizado para la Bienal reproduce una metáfora de vigilancia con cámaras y proyectores que emula al espionaje perpetuo ejercido desde las redes sociales, como explica el artista. La imagen reproduce en círculo los retratos en vídeo de los protagonistas de la obra, todas disidencias sexuales, mirando en plano general hacia las personas espectadoras. La estructura de panóptico queda reforzada por la oscuridad de la sala que solo se ilumina por el brillo de las intensas pantallas. Como parte de la interacción con el público, en clave tecnológica y haciendo siempre intervenir la idea de performar el género en los márgenes subjetivos de la realidad o la ficción, introducirá una web 2.0 en la que el público puede subir sus propios vídeos sobre temas que Cheang propone. En el mismo espacio, y desde la relación mencionada con las prisiones en las que fueron recluidas las identidades disidentes, así como con la metáfora de la vigilancia exhaustiva a la que la sociedad actual está sometida, realiza un despliegue con software de reconocimiento facial que imprime en la iconografía de la obra y al que aplicaría la metáfora del ciborg entre la máquina y lo humano de Haraway (1984) que tanto ha prodigado en su trayectoria: de la corporalidad al píxel mediado por una tecnología blanda.

Esta idea de la teórica norteamericana apoyaría la interpretación de la obra de Cheang en el sentido en el que este artista parece emplearla, como un híbrido entre la realidad social y la ficción, aquella cuya fantasía hace del presente algo soportable. Esta metáfora se haría muy presente por los usos tecnológicos en la producción que le artista emplea. Estéticamente, reconocemos el uso de esta app de identificación facial por los trazados en forma de cuadrilátero que rodean los rostros de los personajes en vídeo, haciendo referencia a su funcionamiento en las redes sociales. En el software de interacción con el público diseñado por Cheang utiliza este reconocimiento para, de forma inmediata e in situ en el espacio expositivo, convertir las imágenes reales captadas como espejo de las personas espectadoras en formas travestidas abstractas e irreconocibles (Figura 7), como si la tecnología interpuesta fuera capaz de hacer de los públicos algo indefinible, más allá de las categorías rotundas y definidas o, simplemente, proponernos otra forma de construcción de sus identidades: la que la herramienta de modo aleatorio quiera ofrecernos en este proceso deconstructivo de lo corpóreo. Entraría así en una lección metafórica sobre el reflejo y la subjetividad de la representación, conectando con esta mencionada ciborgización harawayana de los cuerpos: éstos se deconstruyen ante los ojos de las personas espectadoras abandonando su naturaleza humana y derivando en estructuras geomorfas con un movimiento propio en el que subyace el del cuerpo humano que las sustenta. Los límites entre lo “natural” y lo “robótico”, ficcionado en este híbrido, se diluirían, apareciendo en las pantallas una construcción visual de la metáfora de Haraway.

Figura 5. *Instalación de Shu Lea Cheang en la Bienal de Venecia. Pabellón taiwanés, Venecia, 2019*



Fuente: Adaptado de Shu Lea Cheang [Fotografía], 2019, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan: Taiwan in Venice.

Figura 6. *Pieza principal de 3X3X6.* Esquema del panóptico ciborg de Cheang, 2019



Fuente: Adaptado de Shu Lea Cheang [Fotografía], 2019, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan: Taiwan in Venice.

Figura 7. *Software de 3X3X6.* Funcionamiento del software de reconocimiento facial interactivo con los públicos asistentes a la muestra



Fuente: Adaptado de Shu Lea Cheang [Fotografía], 2019, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan: Taiwan in Venice.

4.2. Marimachos, Cuirs y un índice depravado, performático de la “falsedad”

En 2015 Toxic Lesbian, denominación del proyecto artístico transfeminista producido bajo esta identidad mayoritariamente en Madrid y otras ciudades europeas como París, Bruselas o Berlín desde 2005 y con postulados del nuevo género de arte público y ciberfeminismo, lleva a cabo la intervención urbana *Tomboys, Marimachos, Trans, Bedesemer* coincidiendo con el Día de las Fuerzas Armadas en Madrid. La performance en el espacio político urbano es una constante en el desarrollo artístico de Toxic Lesbian, eligiendo lugares en relación con la lectura pretendida para la obra. Hemos mencionado la asociación que realiza Sarah Ahmed (2006) respecto a las sexualidades no hegemónicas con el sentimiento de desorientación hacia el marco de la heterosexualidad normativa. La acción de Toxic Lesbian veremos se vincula a esta idea generando con el planteamiento de la obra una alternativa simbólica respecto al desvío de la corriente principal.

La imagen cabecera de la acción (Figura 8) nos muestra un gran plano general de lo que se presupone es el resultado de la intervención urbana en un lugar abandonado, sobre los muros derruidos por la falta de uso y en donde aparecen pegados cuatro retratos de figuras en papel en blanco y negro. Los escombros a medio quemar del edificio inundan el primer plano de la fotografía completamente frontal, iluminada por la luz natural que se derrama en un día soleado sobre el recinto ya sin tejado. En la parte inferior aparece el título de la obra subrayado por el subtítulo *Versiones de la masculinidad femenina*.

Toxic Lesbian elige para esta ocasión un recinto propiedad del ejército español donde localiza las naves de sus antiguos cuarteles ahora sin uso, a las afueras de la capital madrileña. La ubicación es esencial para la comprensión de la pieza como también lo es el día en el que se realiza, el 6 de junio, momento de conmemoración solemne de las fuerzas armadas en toda España, pero sobre todo en esta ciudad, con desfiles por su calle principal, eje que articula este entorno urbano. Tropas, carros de combate, aviones, circulan a paso marcial mientras en una de las salidas periféricas del casco central, en Cuatro Vientos, este grupo de bolleras esquiva la dudosa vigilancia de las naves en desuso propiedad de este mismo ejército que se exhibe orgulloso ante su ciudadanía. Para la interpretación de la intención de esta elección, retomamos la idea de Ahmed (2006) de cómo estas sexualidades disidentes eligen salirse del camino: el señalado por estas performers quienes decidirían actuar mientras la mayoría de la población sigue atenta al gran desfile de la heterosexualidad obligatoria, con sus ejércitos delimitando el recinto de una masculinidad también hegemónica.

En su *Fenomenología queer* (2006) Ahmed busca explorar estos conceptos en relación con la percepción, la acción y la dirección. Según la autora, la heterosexualidad funcionaría como un dispositivo que identifica las líneas desviadas del deseo queer respecto a lo recto del ser principal y dominante. La captura de geolocalización de ambas performances que coinciden en el tiempo en Madrid nos mostraría de hecho esta metáfora. Siguiendo con Ahmed, esta fenomenología queer gira el lugar en el que emplaza los objetos en el deseo sexual afectando al modo en que los cuerpos habitan los espacios y viceversa. La figura 8 de *Tomboys, Marimachos, Trans, Bedesemer* se ubicaría en esa frontera periférica de la emoción y el vínculo. Como si lo bollero frente a la rotundidad heteronormativa se afirmase en un acto de negación y disidencia, ocupando espacios de otras masculinidades y redefiniéndolos así. La matriz heterosexual como la describe Butler (1990) es la que naturaliza, de modo imperativo, los cuerpos, los géneros y los deseos. Ahmed (2019) también explica esta misma idea desde el espacio de tranquilidad, de comunidad y bienestar en el que se ubica lo normativo. La autora (2006) dibuja la vida queer desde la disconformidad, desde lo incómodo por desubicado. Lo confortable de lo heteronormativo por el contrario no acierta a distinguir dónde acaba el cuerpo y dónde el mundo.

De producción colectiva, la pieza de Toxic Lesbian que aquí analizamos se concreta en el pegado de estos cuatro retratos de los protagonistas de este proyecto en el que trabajaron durante un largo periodo de tiempo en contacto con comunidades diversas. *Tomboys, Marimachos, Trans, Bedesemer* es la denominación de una obra procesual que abarca muy diversas manifestaciones a lo largo de varios años durante los cuales se extiende su proceso de creación. Para esta intervención en concreto, Toxic Lesbian elige cuatro identidades: una transgénero, otra queer racializada, una tercera bedesemera y finalmente la identidad bollera, todas ellas versiones de la masculinidad femenina (Figura 8), sexualidades disidentes. La figura 9 nos describe el proceso de la pegada donde vemos en acción al “comando”: se trasladarían a este recinto, manejando el concepto de exilio que subyace en estos ejemplos, aprovechando su menor vigilancia. El aspecto de lugar abandonado, con el techo caído, al cielo raso, entre cascotes y escombros, pero en el que aún sus muros delimitan un recinto sin uso, haría referencia a esa misma masculinidad caduca y estricta que desfila en las calles de la ciudad mientras la disidencia trans ocuparía simbólicamente lugares que no puede realmente habitar en los hechos. Asomaría en la acción la identidad nómada descrita por Braidotti (2000) y que promovería el volcado de su manifiesto político en este espacio inerte, sin aparente connotación.

La imagen principal de la pieza pues nos mostraría estos cuatro retratos de sus protagonistas interpretando distintas formas de habitar la masculinidad más allá del estereotipo, adueñándose de un espacio impropriamente delimitado e inabarcablemente vigilado. Lo trans, lo queer, la pluma bollera o las denostadas prácticas feministas cuestionando la identidad de género del bondage sado-masoquismo, aparecen retratadas en cada uno de los enormes pósters pegados, y harían referencia a identidades no reconocidas. Sus prácticas continuarían en

el campo de lo performativo por parte de las “sujetas” que las encarnan como si solo desde el espacio político pudieran ser. Son modelos desviados como explicase Ahmed (2006), depravados para una gran parte de la sociedad.

Figura 8. *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemereras*. Foto principal del proyecto de Toxic Lesbian



Fuente: Adaptado de Toxic Lesbian [Fotografía], 2015, <https://bit.ly/3pWGhEY>

Figura 9. Escena de la performance *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemereras*



Fuente: Adaptado de Toxic Lesbian [Fotografía], 2015, <https://bit.ly/3w4wCNK>

5. Conclusiones desde la revuelta

Estos artistas y las identidades que retratan, lejos de denostar el feminismo como se les critica desde ciertas posiciones (Miyares, 2020) lo asumen en su discurso, defienden e integran. Asimismo, desvelan estrategias de deconstrucción del patriarcado desde las prácticas “desviadas” del centro que ilustrase Ahmed (2006). Estrategias que contravienen las mismas críticas que afirman, como expone Alicia Miyares (2020), que no se oponen al mencionado patriarcado, sino que en su lugar pretenderían luchar contra el feminismo para situar un nuevo sujeto político en lugar del de las mujeres. El género no binario sería el concepto clave que vendría a sustituir a este tradicional sujeto político, la mujer hegemónica, según estas voces. Mientras, les artistas queer, encaramados a estos frentes de resistencia, se empoderarían en su “ficción impostada” revolcando con sus creaciones irreverentes a esa inmensa empresa de la realidad frente a esta ola de vitalidad social. Es en este punto, cuando los feminismos se rompen, donde la “falsificación” queer se convertiría en resistencia.

Por tanto, estas piezas, los creadores que las producen y los sujetos que las encarnan, pretenden desestabilizar el status quo con estas estrategias de “guerrilla”, manejar con su nueva iconografía otra cartografía de los signos e inferirse así en un orden de lo “no natural”. La fuerza de las obras mostradas pone en cuestión el agravio de ser consideradas sus protagonistas como reflejo de la falsedad y del exceso, devolviendo como en un espejo la misma imagen de la impostura hacia sus detractores.

En otro orden, la alianza con lo tecnológico para expresar esta fabulación alternativa de las disidencias sexuales en el caso de la obra de Cheang, quien se apropia para su práctica artística de postulados sobre los que declara estar bajo la influencia. El ser ciborg de Haraway (1984) estaría presente en el artista chine como parte del contenido simbólico de la obra en esa coexistencia que hemos descrito de los planos de lectura de sus piezas: entre la ciencia-ficción y los testimonios de vida, posible ésta por el paralelismo creado por los dos niveles de interpretación simultáneos. Convertir a sus protagonistas en acciones de performance ciborg, como la representada en el panóptico de *3X3X6*, permitiría la aparición conceptual de esta figura intermedia harawayana que adecúa el sexo al género, desindexando a éste del cuerpo, y por tanto de la regulación heterosexista.

Las cualidades del ciborg que subrayase Haraway facilitan la simbiosis con la obra de Cheang y así, como hemos apreciado en la descripción de las piezas, sus personajes son seres que dibuja fuertemente contrastados entre la realidad de la acción y la propia existencia con la que persiguen escapar a la opresión de modo victorioso y creativo, por una parte, y la ficción de su caracterización performática, tecnologizada en mayor o menor medida, figurada desde la pantalla que les representa por otra, como en *3X3X6*. Sus personajes son caracteres ciertos que se ubican en la disidencia y desde ella se encarnan a sí mismos en las piezas de le artista. Las performances analizadas de *Feminismo Porno Punk* (2008) así lo evidencian. Éstas son simulación, pero también testimonio de vida.

Asimismo hemos visto la importancia del ser construidas estas obras desde una perspectiva comunitaria como piezas de ciencia-ficción, y más allá de ésta, nos transporta hacia otras escalas de lo real donde es la ilusión y su artificio lo que quebranta un sistema de poder inexpugnable. Destaca así su potencial de transformador social por su atribución tecnológica. Igualmente, las obras estudiadas ahondarían en la construcción de una fábula comunitaria, no ya fruto de una inspiración individual sino metáfora colectiva. Los grupos sociales concernidos, como hemos visto, responderían grupalmente a esta dimensión performativa.

Ícónicamente lo tecnológico es percibido en las obras de Cheang como integrante mismo de la identidad de la persona, tanto a nivel de la generación de signos necesarios para la comunicación como en las relaciones sociales. En *3X3X6* y la performance en el Museo Reina Sofía de le artista hemos apreciado estos paradigmas. La disputa por la resignificación pasa por una construcción simbólica, por una ficción de lo posible. Este sería el papel social de estas piezas en su huida del monopolio patriarcal de la representación.

En esta línea, la obra de Toxic Lesbian, más específicamente, construye una realidad alternativa por la propia dificultad de significarse frente a los hechos en paralelo que acontecen y que son parte fundamental de la lectura e interpretación de la obra. Como seres no esenciales, las disidencias sexuales se ven impelidas a esta transgresión constante, como nos aclaraba Braidotti (2000).

Los desplazamientos sucesivos de identidad nómada actúan desde un imperativo político, como describe esta autora, y se corresponden con cambios coordinados que no atienden a una unidad esencial. Antes bien se sitúan en contra de ésta como es propio de una pauta de conducta basada en la subversión. La intervención urbana de Toxic Lesbian se podría entender como situada en este marco simbólico, formando su desobediencia civil parte de la lectura de la obra. Las disidencias retratadas en *Tomboys*, *Marimachas*, *Trans*, *Bedesemeras* son consecuentemente seres periféricos, una minoría, y en esto radica su capacidad de cambio por cuanto son autónomos, prosigue Braidotti (2000). El cuestionamiento de las masculinidades normativas, explica, sitúan a estas identidades en medio del debate de los feminismos y la crisis de valores como actitudes individuales pero que se aglutinan y refuerzan en las colectividades, que desafían lo que “debe ser”: en la representación del patriarcado, en definitiva.

Estos ejemplos sirven de muestra de la gran capacidad de agencia cedida desde la creación a los individuos en la construcción de piezas de índole queer para generar otras realidades a partir de la idea militante de que

hay que “performar el género”. Trans, marimachas y cuirs son referentes traídos por el lenguaje del arte e interpretados desde el propio testimonio de estos artistas: “imposturas” resistentes que marcan un camino posible, al menos desde la ciencia-ficción y la performance, de momento.

6. Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2006) *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Duke University press
- Aliaga, J. V. (2007) *Orden fálico*. Akal
- Aparici, R., García-Matilla, A. (1998) *Lectura de imágenes*. De la Torre
- Blanco, P., (2005) Prácticas artísticas colaborativas. En Carrillo, Jesús, (coed.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Donostia: Arte y Pensamiento.
- Braidotti, R. (1998) Cyberfeminism with a difference. *Disability studies*. <https://bit.ly/3s7xkJ8>
- Braidotti, R. (2000) *Sujetos Nomades*. Paidós Ibérica
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge
- Cheang, S. L. (2008) *Feminismo porno punk*, Arteleku Donosti. <https://bit.ly/3kCiciS>
- Cheang, S. L. (2011) *UKI viral performance*. Quimera Rosa <https://quimerarosa.tumblr.com/uki>
- Cheang, S. L. (2015) *Entrevista*. Toxic Lesbian. <https://bit.ly/3yaUtP0>
- García-Oliveros, E. (2018) Cuando el autor es el patriarcado. *Anuario de Historia y Teoría del Arte* (28) pp.73-93 <https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.004>
- Guasch, O. (1997) Observación participante, *Cuadernos metodológicos*, (20). Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Halberstam, J. (1997) Bathrooms, Butches, and the Aesthetics of Female Masculinity. En J. Blessing (ed.), *Rrose is a Rose is Rose, Gender Performance in photography* (pp. 182-187). Guggenheim Museum
- Haraway, D. (1984) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra
- Lacy, S. (1995) *Mapping the terrain*. Bay Press
- Lauretis, T. (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press
- Lerner, G. (1986) *La creación del patriarcado*. Crítica
- Toxic Lesbian, (2015) *Tomboys, Marimachas, Trans, Bedesemeras*, Toxic Lesbian <https://bit.ly/3kS7LrT>
- Martínez-Collado, A. (2011) Prácticas artísticas y activistas feministas en el escenario electrónico. Transformaciones de género en el futuro digital, *Asparkia. Investigació feminista*, (22) pp. 99-114. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/601>
- Miyares, A. (2020, 7 de febrero) Las feministas no aceptaremos que se reconozca jurídicamente la identidad de género. *El Mundo*. <https://bit.ly/3LH1rPs>
- Preciado, P. (ed.) (2019) *3X3X6 SHU LEA CHEANG*. Taipei Fine Arts Museum of Taiwan
- Zafra, R. (s.f.) *Políticas de la identidad y el género en Internet*. Remedios Zafra. Consultado el 12 de mayo de 2014. <https://bit.ly/3F8dEdI>