

## INFORME DE ADQUISICIÓN DE OBRA DE ART

JOAQUÍN COLLADO:

*Serie Barrio Chino, 1972*

28 fotografías a las sales de plata en papel haritado AGFA

18 x 27 cm cada una

Copias positivadas en 1981

A petición del Jefe de Colección se redacta este informe sobre la adquisición de obra de Joaquín Collado (Valencia, 1930), fotógrafo valenciano que desarrolla una fotografía documental dentro de la vertiente humanista y antropológica.

Con una formación autodidacta se inició en la fotografía en 1959. Su trabajo ha estado muy vinculado a las asociaciones fotográficas (miembro de AGFOVAL desde 1965), lo que sitúa su producción en la historia y desarrollo de la fotografía en el contexto español desde el ámbito del asociacionismo fotográfico, movimiento de gran importancia en la evolución de la práctica fotográfica.

Su obra ha estado expuesta en multitud de exposiciones, muchas de ellas relacionadas con el asociacionismo fotográfico y en salas menores. Aunque estos últimos años su trabajo está siendo recuperado y visibilizado con muestras retrospectivas, por ejemplo en las Atarazanas de Valencia en 2006 o en el MUVIM en 2014 con la exposición *La Valencia olvidada*. Su trabajo forma parte de colecciones especializadas en fotografía como la Fundación Foto Colectania, y de otras que abarcan más tipos de producción artística como la Diputación Provincial de Valencia.

La *Serie Barrio Chino* se enmarca dentro de una de las líneas discursivas actuales del IVAM en torno a la ciudad y la construcción de esta como una superposición de circunstancias políticas, económicas, sociales, culturales, etc. Una visión de la ciudad que escapa de la ciudad planificada y oficial, y se construye a partir de la práctica de lo urbano y de los usos del espacio público que escapan a lo normativo. Esta serie es un ejemplo de la preocupación e interés de la fotografía de los años setenta en España en captar lo que ocurría en la calle vinculada al fotoperiodismo. A su vez, la construcción de la imagen de Collado en esta serie supuso una renovación acercándole a propuestas ligadas a la renovación de la fotografía española que se inició a los años setenta.

Contextualizando el trabajo de Collado dentro de la colección del IVAM, su producción entronca con otros artistas que forman parte de la colección y que han tomado Valencia como escenario, por ejemplo Herbert List o Humberto Rivas entre otros. La *Serie Barrio Chino* nos muestra la capacidad de la fotografía de convertirse en un documento que congela y construye la memoria colectiva, en este caso un documento visual de un barrio de Valencia con unas circunstancias determinadas y que permite entender la ciudad actual y sus dinámicas. Además, esta serie supone una revisión de la producción fotográfica valenciana y una recuperación de figuras con valor artístico que no han logrado visibilidad en momentos anteriores y que completan el trabajo de otros

fotógrafos valencianos presentes en la colección del IVAM como Gabriel Cusidado o José Miguel de Miguel entre otros.

La inclusión de este tipo de fotografía documental dentro del discurso artístico, permite mostrar los momentos en los cuales la fotografía se ha desarrollado en paralelo al ámbito artístico y articular el por qué de su asimilación como objeto y estrategia, sobre todo a partir de los años sesenta, llegando a convertir la fotografía en un elemento más de la práctica artística contemporánea y las colecciones museográficas.

Las 28 fotografías que componen la *Serie Guerra Civil* están tomadas el 19 de marzo de 1972 y positivadas en 1981. De estas 28 fotografías incluídas en la adquisición, el IVAM poseerá la exclusividad de 5 fotografías, acuerdo al que se ha llegado con el artista quedando este punto especificado en el contrato de compra-venta.

Teniendo en cuenta que las obras de este artista no aparecen en el ARTPRICE.COM, base de datos que posibilita conocer el valor de mercado de las obras de arte, se constata que las referencias que figuran de otros artistas similares en año de creación, técnicas y medidas a Joaquín Collado, se adecúan a los parámetros económicos estimados en esta.

Valencia, 15 de septiembre de 2010

Josep Salvadó  
Subdirector General de Colección y Exposiciones temporales

CIUDAD DE VALÈNCIA  
 INSTITUT VALENCIÀ D'ARTS I LLETRES

IVAM

INFORME DE ADQUISICIÓN DE OBRA DE ARTE

YTO BARRADA

*Le Détroit - The Strait Project, Rue de la Liberté, 2000*

Fotografía  
 125 x 125 cm

YTO BARRADA

*Le Détroit - The Strait Project Tunnel, 2002*

Fotografía  
 80 x 80 cm

La artista Yto Barrada (París, 1971) ha desarrollado gran parte de su trabajo sobre su lugar de origen, Marruecos. Desde que en *The Strait Project* (1999-2003) retrató la diócesis de Tánger, tras la implementación del acuerdo Schengen, como ciudad que mira a Europa al otro lado del Estrecho de Gibraltar, Yto Barrada ha continuado incidiendo en los aspectos económico-sociales y culturales de Marruecos, en relación a su herencia colonial y su propia identidad.

Sus obras, social y políticamente comprometidas, examinan las fronteras físicas, nacionales y conceptuales, en particular la existente entre Marruecos y España y concretamente la ciudad de Tánger donde Yto Barrada creció, con el fin de abordar cuestiones relacionadas con la historia, geografía, la invención de la tradición y el significado de lo moderno.

En el Proyecto del Estrecho (1998-2004), Yto Barrada explora la estrecha franja de mar que separa África de Europa y el Mediterráneo del Atlántico como una posición geopolítica fundamental.

Antes de 1991, los ciudadanos marroquíes cruzaban el estrecho y entraban en España de forma regular, pero la firma del Acuerdo de Schengen por parte de España ese año supuso su fin generando una gran barrera. Una barrera que ha supuesto a su vez una enorme barrera cultural, política y social entre los dos continentes.

Razón por la que, Yto Barrada utiliza documentación fotográfica de la ciudad marroquí de Tánger para representar de forma oblicua la separación entre el norte de África y Europa de manera que transporta al espectador a una región codificada en la fantasía y la otredad, entre la realidad de la migración y el exilio.

Las fotografías de *Strait Project*, describe la vida estática y transitoria de Tánger, una ciudad fronteriza que se enfrenta Europa a través del Estrecho de Gibraltar, donde miles de inmigrantes intentan realizar el viaje ilegítimo y peligroso a través del Estrecho.

De esta manera, en *Rue la Liberté* (2000) el abrazo de dos hombres a espaldas de la cámara, simboliza el deseo de más de una década de entrar en Europa a través del estrecho de Gibraltar. Mientras que en *Tunnel* (2002), representa el desuso y abandono de la plataforma de hormigón a la vista en marcado contraste con el azul intenso del

mar. El fúido corroe las vigas de acero que cortan la fotografía casi a la mitad en diagonal. Un peso solitario cuelga de un cable, suspendido en el espacio, completando una composición de elementos estables en una plataforma descuidada carente de escala.

En definitiva, fotografías que abordan la cuestión de "pasaje", el tránsito de una orilla a otra, de una cultura a otra diferente, el deseo de marchar a Occidente atravesando el Mediterráneo, que apelan a reflexionar acerca de una realidad que ha pasado de ser un crisol internacional donde confluyen decenas de culturas diversas a un escenario donde los que permanecen lo hacen en contra de su voluntad creando un fuerte sentimiento de ausencia, de no pertenencia.

La obra de Yto Barrada no está representada en la colección del IVAM, por lo que esta propuesta de compra supondrá incorporar una visión contemporánea sobre nuestra realidad más inmediata vinculada al Mediterráneo y sus conflictos, reforzando nuestros fondos artísticos centrados en la importancia de la fotografía con sus valores espacio-temporales y subjetivos.

Valencia, 14 de septiembre de 2011.



Josep Salvador  
Subdirector General de Colección y Exposiciones

## INFORME DE ADQUISICIÓN DE OBRA DE ARTE

ISABEL OLIVER  
Càrrega. De la serie "La mujer", 1970-73  
Acrílico sobre lienzo  
98 x 98 cm

El papel de Isabel Oliver (Valencia, 1946, licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia de la que es profesora titular desde 1983) en la recuperación de la pintura realista crítica respondía a la necesidad de compromiso requerido por los nuevos tiempos y sus aportaciones a la renovación de la figuración fue más que crucial.

Las políticas desarrollistas promovidas por el franquismo en los años sesenta favorecieron la implantación de la sociedad de consumo y la difusión de imágenes publicitarias de mujeres que cuidaban su cuerpo y admiraban las últimas novedades de la moda. En esta coyuntura inició Isabel Oliver su actividad artística vinculada al círculo del realismo social y que compartió con su militancia en el Movimiento Democrático de Mujeres entre 1971 y 1976. Su posicionamiento estético se alineaba asimismo con el cansancio que habían producido los lenguajes abstractos anteriores (geométricos o gestuales) que acabaron conduciendo a un callejón sin salida. Una nueva generación de pintores volvieron deliberadamente a la representación de lo que veían, tomando del imaginario publicitario e incluso cinematográfico o de la historieta, un nuevo vocabulario figurativo.

En esta época Isabel Oliver consolidaría su trayectoria visual, experimentando con este tipo de recursos plásticos. Entre 1971 y 1975 colaboró profesionalmente con el Equipo Crónica, además de producir un trabajo personal paralelo acerca de la representación de la mujer en la sociedad española. Mientras que el Equipo Crónica se apropiaba del lenguaje de los medios de comunicación de masas para cuestionar la identidad española, Isabel Oliver fue una de las primeras artistas que lo hacía con la intención de cuestionar lo que implicaba ser mujer. Es imprescindible conectar esta postura crítica con la condición femenina (que veremos también en artistas como Ángela García o Rosa Torres) con la efervescencia del movimiento feminista en España, movimiento en el cual la artista participó en sus comienzos como se ha indicado anteriormente. Entre 1970-1973 realiza la serie *La mujer*, en la que utiliza conscientemente el lenguaje y la impersonal estética figurativa de los medios de comunicación de masas para reflexionar sobre cómo la sociedad de consumo, con una fuerte estructura patriarcal configura percepciones comunes acerca de la feminidad. En esta serie Isabel Oliver representa mujeres en escenas domésticas y alienantes, con la intención de criticar su rol dentro de la sociedad española, cuestionando a su vez las paradójicas expectativas que se tienen sobre la apariencia de la mujer a través de la lente de las normas sociales y comportamientos.

En su obra se percibe un aliento profeminista, consciente de las necesidades comunicativas de sus mensajes, una preocupación por describir la condición de la mujer, que fue ignorada por la crítica del momento pero que sirvió para ampliar los límites de lo que entonces se consideraba arte político. Frente a la noción algo encorsetada de "compromiso" que manejaba determinada intelectualidad del momento, Isabel Oliver y otros artistas, de modo quizá intuitivo, apuntaron a una noción que desarrollaría con amplitud el movimiento feminista en la década siguiente: el concepto de "política sexual".

la toma de conciencia de las operaciones del poder en el ámbito de lo privado, de la sexualidad, de la familia

A pesar de haber realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, el trabajo de Isabel Oliver ha tenido poca visibilidad dentro de la historiografía artística española, aunque esta carencia está siendo subsanada recientemente con su presencia en la muestra de la Tate Modern *The World goes Pop* y en la revisión llevada a cabo en el IVAM sobre los colectivos artísticos valencianos bajo el franquismo, ambas celebradas el año pasado.

El IVAM tiene ahora la oportunidad de adquirir la obra titulada *Crucifix*, correspondiente a su serie "La mujer", donde destaca el espíritu crítico de la autora ante su entorno más inmediato. Esta incorporación a los fondos del museo reforzará de manera sobresaliente nuestro compromiso con el arte valenciano vinculado a la crónica de la realidad, al tiempo que ayudará a realzar la importancia de la voz femenina en el arte contemporáneo.

Valencia, 15 de septiembre de 2016

Josep Salvador  
Subdirector General de la Colección y Exposiciones

**INFORME DE ADQUISICIÓN DE OBRA DE ARTE**
**ANGELA GARCÍA**

Composición, 1974

Acrílico sobre tela y collage

152 x 152 cm

Ángela García es una pintora valenciana feminista que realiza pinturas sensuales, cercanas, de fácil comprensión y grata percepción caracterizadas por la insistencia temática y significativa. Su obra se divide en series, ya que la artista trabaja agotando las posibilidades formales de cada técnica.

Dentro del marco de la España de los años setenta el Pop Art fue el medio por el que diversos artistas se rebelaron contra el gestualismo no referencial imperante. Los medios de comunicación de masas, la publicidad y los objetos de consumo cotidiano se convirtieron en fuente de inspiración para estos artistas, que vieron implícito en este acercamiento a la realidad una toma de conciencia con la situación socio-política del país. Ángela García, plenamente inscrita en esta modernidad figurativa, realiza una obra crítica que representa la opresión femenina desde la asunción de un estado de cosas dado y centrado en lo cotidiano, en lo que aparentemente no tiene importancia. Su obra, que siempre pone al espectador en el lugar de la mujer, descifra de manera sugerente los temas eternamente considerados femeninos. Maneja tópicos que remiten al imaginario de la femineidad de una generación espacio-temporalmente ubicada con precisión, la suya. Tanto el collage como la cita conviven estrechamente en las sucesivas series de obras, conformando un lenguaje plástico de indudable personalidad y un estilo propio perfectamente reconocible.

La artista se inicia con obras de carácter Pop, con claras referencias al trabajo de Tom Wesselmann, cargadas de *lingüística cursileta* realizadas con aerógrafo y acrílico. Sus primeros desnudos femeninos rompen con la concepción del formato rectangular y con gran carnalidad representan a la mujer como reclamo publicitario en un mundo marcadamente machista.

Las series "Misses" y "Labores y Patronos" tienen un claro componente crítico que se centra en la recurrente manipulación de la mujer como objeto de deseo y ahonda en la condición femenina en su contexto social y cultural. Con su giro consciente y profundo hacia cuestiones de género y sobre el concepto de lo femenino, se adelanta a las problemáticas que centran una parte del debate artístico de los años noventa. Vemos cómo la artista encuentra un lenguaje plástico diferenciado con un discurso pictórico propio y singular en el que predomina el montaje sobre la lectura de la imagen primigenia, concentrándose en expresión y sentido. La fragmentación, el collage y sobre todo en "Labores y patronos", la repetición le sirve para recontextualizar críticamente todo ese universo al que estaba sometida la mujer.

En "Misses" (1974-1975) la influencia de Equipo Crónica o Equipo Realidad es evidente, pero escapa de la trampa y de los referentes a la historia española de la pintura como representación de la historia de poder. Aún así es evidente que hablando de los concursos femeninos habla del franquismo, además de poner en práctica la máxima del feminismo de su época (la llamada "segunda ola"): *lo personal es lo político*. Una Misa es (o era) el paradigma de la belleza femenina, un referente para las mujeres así como un elemento destacado de la cultura popular española.

La serie abunda en la dimensión mercantilista de la mujer a partir de pinturas en las que vemos cuerpos de las misses y cuerpos de bichos frecionados, en los que se intercalan vitrinas y trozos de ensaje, implicando el sentido en la disposición formal e indagando en los procesos por los que se establecen desde la infancia las fronteras entre lo masculino y lo femenino. Lo que en Wesselman son fitas, en García son damas desde una mirada marcada por el género.

En esta serie hace habitual una estrategia expresiva que resulta también frecuente a partir de 1972 por el Equipo Realidad, el *flou*. Esta técnica se usa en pintura pop para desequilibrar la lectura directa de la imagen. En Ángela García el *flou* implica además ensueño y deseo, lo misterioso y lo inabarcable.

En "Labores" (1975-1977) elimina el carácter icónico que caracterizaba sus primeras obras y que la situaban dentro del pop. A veces utiliza el collage, aunque mayoritariamente pinta las matrices o los modelos pausados de bordados propios de las publicaciones para realizar labores. Al final de este proceso amplía las cuadrículas analizando las puntadas como trama de geometría y color (lo que la sitúa en sintonía con Mondrian o Van Doesburg), dirigiéndose de manera imperceptible hacia la abstracción.

Contemporáneamente aparecen en sus cuadros múltiples recortables que se solapan a las piernas de las misses, y que evidencian el fin para el que se predispone a la mujer en su supuestamente inocente aprendizaje. Esta serie presenta una imaginaria propia de la etapa comprendida entre la adolescencia y la juventud, etapa en la que la mujer se prepara para el matrimonio. En este marco los bordados actúan como símbolo de la femineidad, no de la madurez, ya que ésta no era una cualidad que se aplicaba a las mujeres hasta hace poco.

Como vemos Ángela García sitúa los labores, símbolo del trabajo femenino, al mismo nivel que la pintura (considerada jurídicamente superior y tradicionalmente masculina) y al mismo tiempo se rebela contra la repetición, contra el patrón. Crea telas que ni son ni pretenden ser funcionales, cosas sin continuidad. Son simples formas que al perder utilidad ganan un discurso que se rebela contra la imposición. En 1977 mezcla los bordados de la serie "Labores" con patrones de ropa calcados y corados. Patrones que en su momento no podían usarse y sólo actúan como referente cultural, dando un discurso de continuidad al conjunto de su obra.



La obra de Angela García ha sido revisada recientemente en diversas propuestas expositivas; entre las que destacan *Genealogías feministas en el arte español: 1966-2010* (MUSAC, 2013), *The World Goes Pop* (Tate Modern, 2015) y *Col·leccions artístiques a València sota el franquisme* (IVAM, 2015).

Teniendo en cuenta que las obras de esta artista no aparecen en ARTPRICE.COM, base de datos que posibilita conocer el valor de mercado de las obras de arte, se constata que las referencias que figuran de otros artistas similares en año de creación, técnicas y medidas a Angela García, se adecuan a los parámetros económicos estimados en éstas.

Valencia, 15 de septiembre de 2016



Josep Salvador  
Subdirector General de Colección y Exposiciones temporales

INFORME DE ADQUISICIÓN DE OBRA DE ARTE

MIGUEL CALATAYUD

*Peter Petrák*, 1971

Tinta y acuarela sobre papel, 33 x 26 cm uno

Cuatro dibujos originales para el cómic

Miguel Calatayud nace en Aspe, Alicante, en 1942 y estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia y se licencia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. Es ilustrador, dibujante, autor de cómics y ha sido Premio Nacional de Ilustración tres veces, en 1974, en 1992 y en 2008 por el conjunto de su obra. Su historieta *El Pie Trío* fue premio a la mejor obra del Salón del Cómic de Barcelona en 1998. Su trayectoria no se ha limitado sólo a la producción artística, sino que Calatayud ha sido además pieza clave en la actividad cultural valenciana, desde la *Cartelera Turia*, de cuyas portadas fue responsable en los años 70 y 80, o como director de la colección 'Diálogo infantil' de la Editorial Diálogo. El artista alicantino es además la figura precursora de la generación de autores de cómics valencianos que revolucionó la escena del cómic y de la modernidad en los años ochenta, no sólo en Valencia, sino en España y Europa y que recibió el nombre de Nueva Escuela Valenciana, nunca aceptado ni compartido.

El lenguaje y la producción artística de Miguel Calatayud le llevan a ser considerado en los años ochenta como el gran renovador de la historieta, si bien sus aportaciones al cómic fueron contadas, todas ellas suponen un importante punto de inflexión en la disciplina, tanto por su composición de la página como por el uso del color y el sombreado, como elementos clave de la narración visual. Este nuevo y singular lenguaje visual, con un tratamiento del color excepcional y un dominio magistral de la línea que no sólo se despliega en las figuras sino igualmente en los textos de los diálogos, aparece en los años setenta en la revista *Trinca*, que publica las series *Peter Petrák* (1970) y *Los doce trabajos de Hércules* (1972).

Ambos trabajos tuvieron un fuerte impacto en el grupo de jóvenes autores que se convertirían en la vanguardia de la renovación y ruptura del cómic español y también europeo; como expresa el crítico experto en cómics, Alvaro Pons: 'Esta generación descubrió en la rebeldía formal de las historietas de Miguel Calatayud un camino de experimentación a seguir, una nueva estética que demostraba que la historieta podía empaparse de las nuevas formas estéticas de la pintura y el diseño para asimilarlas en su lenguaje y modernizarse, los cómics de Calatayud en *Trinca* inspiraron a esta generación que comenzó a expresarse a través de fanzines besederos del underground, pero con una personalidad propia y distintiva. Con la guía de Calatayud, estos autores se convirtieron en la espina dorsal de revistas como *Cuatro o Coughit*, alcanzando durante la década de los 80 una gran notoriedad tanto en el cómic español como en el europeo. La figura de Miguel Calatayud actúa de necesario catalizador para toda una generación de dibujantes. Las primeras historietas que publica en la revista *Trinca* a finales de los años 60 suponen ya una rara anomalía en una publicación de corte típicamente aperturista pero inclada en un cómic de aventuras juvenil de claro modelo francés. La atrevida y vanguardista asimilación de las influencias pop como Guy Peellaert o Hein,

«delmum que mostraban *Peter Petrake* o *Los 12 trabajos de Hércules* provocaron un claro shock de inspiración para un grupo de jóvenes autores que comenzaban a articular sus propuestas alrededor de fantasmas.»

Los dibujos originales de *Peter Petrake*, el personaje creado por Miguel Calatayud, un suerte de agente secreto no exento de humor, reflejan la incorporación personal de las influencias estéticas de la época, Pop y Op art, psicodelia, presentes en el cómic del belga Guy Peellaert *Pránda la Survivente* (1967) –junto con Pascal Thomas–, en la película *The Yellow Submarine* (1968), o también en las aventuras alrededor del cómic del Equipo Crónica o el Equipo Realidad –con historias como *Lupe Veloz*, *Coigüitas* y *sanguajuelas* o *Calón*, todas ellas de 1969–; recoge así Calatayud los aires de modernidad que recorrían Europa y los filtra al cómic valenciano. En *Peter Petrake*, el artista alicantino destila su capacidad de expresión visual a través de sencillos relatos de ciencia ficción en los que destaca, ante todo, su dominio de la composición, la figura, el color y la línea.

Teniendo en cuenta que las obras de este artista no aparecen en ARTPRICE.COM, base de datos que posibilita conocer el valor de mercado de las obras de arte, se constata que las referencias que figuran de otros artistas similares en año de creación, técnicas y medidas a Miguel Calatayud, se adecúan a los parámetros económicos estimados en estas.

Valencia, 14 de septiembre de 2016



Josep Salvador  
Subdirector General de Colección y Exposiciones temporales

INFORME DE ADQUISICIÓN DE OBRA DE ARTE

CABELLO / CARCELLER

*Lost in Transition: un poema performativo*, 2016  
HDV, color, sonido, 16"  
Ed. 1/6 (6 + 2AP + 1HC)

*Lost in Transition: Saray*, 2016  
HDV, color, 20"  
Ed. 1/6 (6 + 2AP + 1HC)

*Lost in transition: poema*, 2016  
Impresión b/n sobre papel Gardapat klassica

El equipo integrado por Helena Cabello (París, 1963) y Ana Carceller (Madrid, 1964) inician su colaboración en 1992, desarrollando una obra en la que a través de diferentes medios expresivos como la instalación, la performance, el vídeo, la escritura o el dibujo... pusieron en duda el discurso hegemónico en el arte, cuestionando los roles tradicionales de género y activando la deconstrucción de las identidades estables construidas por la historia.

Fra la España de los noventa, donde artistas heterogéneos trabajaron al unísono en temáticas de muy variada tendencia como Jesús Martínez Olivo que difuminó los límites de la masculinidad dentro de la sociedad heteronormativa; Alex Francoés que hablaba de la incapacidad de la sociedad por aceptar la pasividad masculina; y el colectivo LSD que reflexionaba sobre la necesidad de hacer visible el cuerpo lesbiano en toda su diversidad. Todos ellos conformaron nuevos caminos de experimentación en las artes plásticas que fueron el producto de dos décadas de intenso activismo político y social durante la *Transición*: primero en los setenta, en Barcelona, primera ciudad española en acoger la asociación Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH) en 1972 y cinco años más tarde la primera manifestación del Día del Orgullo Gai; y después en los ochenta, en Madrid, con la Movida, dominada por un discurso en el que se sexualizó el cuerpo y en el que la subversión y parodia confrontaron los valores conservadores de la sociedad tardofranquista, introduciendo el interés por culturas alternativas o del *underground*. Los noventa fue también la década en la que se empezaron a traducir al español los ensayos teóricos sobre los estudios de género de carácter internacional, como los de Judith Butler o Donna Haraway, y en la que se produjo la irrupción de la pandemia del SIDA, abriéndose con ello nuevas líneas de investigación y reflexión que alcanzaron los círculos académicos y que dieron como consecuencia la formulación de las primeras teorías españolas sobre feminismo, políticas del cuerpo y activismo *queer*.

Lo *queer* propuso la hibridación, la difuminación de los límites entre razas, nacionalidades o sexualidades. Defendió asimismo la diversidad y el diálogo para evitar que la diferencia se convierta en desigualdad. Dentro de ese enfoque conceptual, sócnicamente comprometido, Cabello y Carceller introdujeron en sus obras estrategias como la apropiación, la performance o el relato de ficción para deconstruir los discursos