

PONENCIAS

Seminario

El Arte como vehículo de significados sociales: las imágenes de género

Lourdes Méndez
Juan Vicente Aliaga

PN07/09



El Centro de Estudios Andaluces es una entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, adscrita a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

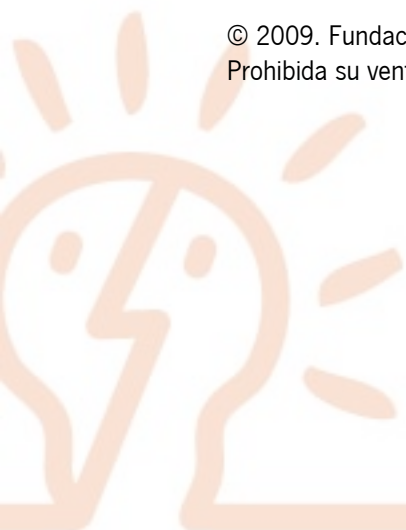
El objetivo esencial de esta institución es fomentar cuantitativa y cualitativamente una línea de estudios e investigaciones científicas que contribuyan a un más preciso y detallado conocimiento de Andalucía, y difundir sus resultados a través de varias líneas estratégicas.

El Centro de Estudios Andaluces desea generar un marco estable de relaciones con la comunidad científica e intelectual y con movimientos culturales en Andalucía desde el que crear verdaderos canales de comunicación para dar cobertura a las inquietudes intelectuales y culturales.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprografía, magnética o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Las opiniones publicadas por los autores en esta colección son de su exclusiva responsabilidad

© 2009. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía
Prohibida su venta.



ÍNDICE

- 4** **Las imágenes (de arte): producción, circulación, recepción**
Lourdes Méndez
Universidad del País Vasco
- 14** **Relatos disconformes**
Teoría Queer, política y arte en un mundo post-colonial
Juan Vicente Aliaga
Universidad Politécnica de Valencia



Las Imágenes (de arte): Producción, circulación, recepción

Lourdes Méndez

Catedrática de Antropología Social
Universidad del País Vasco



He dudado mucho a la hora de decidir qué exponer en el marco de este seminario que parte del postulado de que el arte vehicula significados sociales para, a partir de él, indagar sobre “las imágenes del género”. Aprovechando que mi conferencia es la primera, y que tras ella otras personas van a detenerse sobre dichas imágenes, he optado por centrarme en plantear un conjunto de problemáticas generales en torno a las imágenes (de arte) que, espero, puedan servir como punto de partida para un fructífero debate. Teniendo presente que dichas imágenes las producen artista sexados, es decir, artistas varones y artistas mujeres; que pueden llegar a alcanzar la categoría de “obras de arte contemporáneo”; que son puestas en circulación por determinados agentes sociales, moviéndose por circuitos y lugares especializados; que siempre van acompañadas por los discursos de quienes ‘dan la regla en el arte’; y que son aprehendidas por sujetos heterogéneos en cuanto a su sexo, género, clase, etnicidad, nivel de instrucción y práctica sexual; me parece indispensable construir un marco teórico que nos ayude a adentrarnos en esa complejidad que, en definitiva, remite tanto a las imágenes (de arte) en sí, como al entramado de relaciones sociales vigentes en una sociedad y en un periodo histórico determinado. Para construir ese marco teórico me he basado en propuestas de autores que provienen tanto de la antropología social como de otras disciplinas. Como se verá, la propuesta que deseo hacerlos, y debatir aquí, retiene el planteamiento de Sartre según el cual “la imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo”; se aleja de la idea del arte como vehículo de significados sociales; e intenta abrir vías para explorar antropológicamente ese producto de la actividad humana que son las imágenes (de arte).

Arte, vehículo, significados sociales, imágenes, género: cada uno de los términos utilizados para construir el título de este seminario requeriría que nos detuviésemos en establecer qué contenido les atribuimos. Hecho eso, podríamos empezar a desbrozar el resbaloso terreno de “las imágenes del género” preguntándonos qué tipo de imágenes (de arte) pueden formar parte de esa categoría. Como resulta imposible llevar a cabo ese trabajo en el tiempo del que disponemos, voy a adentrarme en los problemas que plantea el análisis antropológico de la tríada producción, circulación, recepción; tríada que concierne a quienes

producen las imágenes (de arte), a quienes las ponen en circulación, y a quienes las reciben. Tres categorías de agentes sociales, claramente diferenciadas en sus prácticas y en sus cometidos, y que rara vez coinciden en un mismo espacio-tiempo.

Como ya he dicho y a mi entender, examinar las imágenes (de arte) como vehículo de significados sociales entraña un cierto reduccionismo. Desde mi punto de vista, si nos limitamos a aprehenderlas desde esa perspectiva teórica, muy marcada por aproximaciones de corte semántico, nos arriesgamos a encerrar nuestra reflexión en un círculo vicioso de relaciones causa-efecto que resulta de escaso interés para la antropología y que puede hacernos recaer en la manida teoría del arte como reflejo de la sociedad. A esta precisión deseo añadirle otra más. Aplicada o no al arte, tanto la noción de “género”, como el uso que desde hace más de dos décadas se hace de ella, sea en el ámbito de la política de género de corte institucional, sea en el de la Academia, sea en el artístico, me resultan problemáticas. De hecho, una pregunta que debemos plantear aquí es la de ¿qué género de imágenes (de arte) son las imágenes del género? Supongamos que la respuesta a dicha pregunta consista en categorizar como “imágenes del género” aquellas obras visuales en las que su productor o productora plasma contenidos relacionados con el sistema de sexo/género dominante en una sociedad y una época determinada, sea con la intención de transgredirlo, sea con la de ensalzarlo, sea con la de cuestionarlo. Una respuesta que, como puede constatarse, elude todo lo referido a los aspectos estilístico-formales seleccionados por el productor o productora de la “imagen del género” en cuestión. Si insisto sobre esta problemática es porque, a finales de los años treinta del pasado siglo el historiador del arte Panofsky, que tanto influirá en quienes analizan los símbolos e indagan sobre su sentido y significado cultural, distinguió entre los tres niveles significantes de las obras de arte: el del *icono*, el de la *iconografía* y el de la *iconología*.

Esa distinción proporcionó un nuevo método de trabajo retenido, entre otros, por Claude Lévi-Strauss, y si se sigue paso a paso ese método, se ve que el análisis del estilo se sitúa en el nivel del icono. Los estilos, resultado de convenciones formales que existen en cada sociedad, sirven para representar objetos o acontecimientos. Sus componentes formales podrán leerse siempre y cuando quien los observa conozca el contexto estilístico en el que se inserta la obra. Si se quiere leer el contenido simbólico de una obra hay que pasar al nivel iconográfico. El público receptor debe relacionar sus características formales, ya detectadas en el nivel del icono, con los referentes culturales apropiados ya que son ellos los que le confieren valor simbólico. El nivel de lectura iconológico sería el último y el más intuitivo. En esa etapa quien observa la obra debe

apreciar el símbolo en el contexto más amplio posible y, para hacerlo, debe adquirir todo tipo de conocimientos sobre la época y cultura a la que pertenece la obra.

Resulta banal recordar que, a lo largo de la historia occidental, ciertas imágenes, incluidas las de arte, que hay que diferenciar de las que configuran el ingente universo visual que nos rodea, han suscitado controversias, han sido objeto de prohibiciones, han sido utilizadas como emblemas reivindicativos y, en ocasiones, han sido creadas con fines claramente subversivos. Tan banal como incidir sobre el uso que desde el poder -religioso, laico o político- se ha hecho (y se hace) de esas imágenes que, como bien dice el refrán, “valen más que mil palabras”, refrán que evoca con meridiana claridad las intangibles potencialidades que atribuimos a las imágenes. Precisamente por esas potencialidades que atribuimos a las imágenes en general, y a las de arte en particular; precisamente porque nos interpelan a múltiples niveles y de muy diferentes maneras; conviene no perder de vista que

“el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.), así como un significado. [...] En la diversidad de imágenes a las que atribuye un significado, la persona humana confirma que es un ser cultural”

Un ser cultural dotado de un cuerpo sexuado que sería uno de los lugares en el que las imágenes reciben ese “sentido vivo” del que este autor nos habla, resultante de que

“en nuestros cuerpos unimos una predisposición personal (género, edad e historia de vida) con una de tipo colectivo (entorno, esperanza de vida y educación). Esta duplicidad se expresa en la cambiante aceptación con la que recibimos las imágenes del mundo exterior”

Si a esto se aplica a las imágenes del mundo exterior, también cabe aplicarlo a las imágenes (de arte), esas imágenes que, producto de un saber hacer que no todas las personas poseen son, en esta oleada de ‘democratización de la cultura’ que vivimos en las sociedades

occidentales desde la década de los sesenta del pasado siglo, accesibles a un número cada vez más significativo de receptores. Sea gracias a exposiciones en galerías de arte, sea a través de museos de arte contemporáneo, sea a través de espacios menos caracterizados como 'de arte' e imbricados en el tejido urbano -por ejemplo, bares-galería-, las imágenes (de arte) nos interpelan y, en cierta medida, nos movilizan, hoy más que en épocas anteriores. Recordemos, antes de proseguir, que si algo caracteriza a las imágenes (de arte) ese algo es que nos remiten a síntesis visuales, producto singular de un artista o de una artista, que articulan estructuras de representación cuyo carácter es específicamente icónico. Se trate de imágenes de arte "clásico", "moderno" o "contemporáneo", en tanto que receptores nos acercamos a ellas con un bagaje de conocimientos sobre el arte, y también con unos hábitos de percepción que nos obligan a retener lo siguiente.

Cuando hablamos de imágenes (de arte) debemos de ser conscientes de que esa categoría remite a un corpus de obras visuales radicalmente heterogéneo, no sólo por la singularidad de sus productores y productoras, no sólo por la diversidad de épocas, sociedades y culturas en las que han sido producidas y a partir de las cuáles han circulado, llegando hasta nosotros y nosotras generalmente museificadas, es decir, aisladas del contexto y, por así decirlo, "purificadas" de toda contaminación social; sino también -y quizás ante todo- un corpus de obras radicalmente heterogéneo porque algunas fueron el resultado de transgresiones estilísticas y técnicas (con respecto a tradiciones anteriores, por ejemplo, los diferentes movimientos de vanguardia que marcaron la primera mitad del siglo XX); mientras que otras fueron (o son) producto de cómo el o la artista, conscientemente, transgrede en sus obras credos políticos, religiosos o sexuales. Es esa doble posibilidad de transgresión (que en ocasiones se conjuga) la que, en lo que concierne al público receptor puede provocar efectos que van desde sentirse, por así decirlo, agredido por la forma de la obra (lo que significa que son sus hábitos de percepción los que resultan afectados), o agredido por sus contenidos (lo que implica que dicha obra forma parte de un corpus de representaciones visuales cuyos contenidos se alejan de los contenidos dominantes a los que el receptor o receptora adhiere, consciente o inconscientemente). Esto último es importante si, recordemos a Sartre, entendemos que "la imagen es conciencia de algo", y si añadimos a esta consideración la idea de que toda imagen es un artefacto que transmite significados a través de un canal visual, un artefacto que constituye una convención que combina códigos visuales (formas) y códigos socio-culturales (contenidos). Las formas, escribió Lévi-Strauss en 1962, pueden ser comunes, pero no sus contenidos. Si a esto se le

añade que el público receptor puede carecer de un conocimiento de las convenciones iconográficas y narrativas utilizadas por el productor o productora de la imagen de arte para su elaboración, el resultado es que dicho público se encuentra ante lo que percibe como imágenes crípticas y, concluye, sin significado.

Pero los problemas no acaban ahí. Para el gran antropólogo estructuralista que concibió la disciplina como una semiología atribuyéndole como objeto de estudio los signos en la vida social, hay que analizar la relación entre los objetos materiales y lo que sobre ellos se piensa ya que, insiste, incluso el arte

“donde todo es signo, utiliza mediaciones materiales [...] Los hombres se comunican por medio de símbolos y signos [...], todo es símbolo y signo que se afirma como intermediario entre dos objetos”

La función de intermediarios que símbolos y signos juegan entre dos objetos y, sobre todo, el carácter simbólico de la comunicación humana, son esenciales para entender cuál es la lógica y el sentido profundo de las normas, valores y productos materiales elaborados por los miembros de una sociedad. Al concebir la antropología como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, Lévi-Strauss considera que hay que saber en qué consisten esos signos y cuáles son las leyes que los gobiernan y, en lo referido al arte, que deben buscarse no los contenidos de las obras, sino los significados culturales subyacentes que éstas transmiten. Desde estos presupuestos Lévi-Strauss enuncia los cuatro elementos esenciales para el estudio del arte: 1) el juego creativo del artista; 2) la estructura formal de la obra; 3) los sentimientos y emociones estéticas que despierta su contemplación; y 4) las transformaciones simbólicas. Así mismo, y con independencia de las dimensiones que pueda tener la obra de arte (por ejemplo las pinturas de la capilla Sixtina son un ‘modelo reducido’ a pesar de sus imponentes dimensiones, puesto que el tema que ilustran es el del fin de los tiempos), ser un ‘modelo reducido’ es el carácter de toda obra de arte porque

“la transposición gráfica siempre implica renunciar a ciertas dimensiones del objeto: en pintura, el volumen; los colores, los olores, las impresiones táctiles hasta en la escultura; y, en los dos casos, la dimensión temporal, puesto que toda obra figurada es aprehendida en el instante”

La virtud de esa renuncia sería el resultado de una

“especie de inversión del proceso de conocimiento: para conocer el objeto real en su totalidad siempre tendemos a operar a través de sus partes. [...] en el modelo reducido *el conocimiento del todo precede a la de las partes*”

pero la calidad de *modelo reducido* de la obra de arte crea en el público receptor la ilusión de aprehender el todo de un modo global. Además, la construcción de un *modelo reducido* facilita la aprehensión del modelo que ha servido como referente al mismo tiempo que añade una dimensión puesto que la manera de fabricar una obra de arte difiere de la del modelo inicial, tanto a nivel material como social.

La posibilidad de que esas obras comuniquen algo, -bien sabido es que la gran preocupación estructuralista concierne a la comunicación- de que receptores y receptoras las doten de significado, de que provoquen emoción estética, está condicionada por la diferente posición social que los individuos que acuden a contemplarlas, y los colectivos a los que pertenecen - hombres, mujeres, transexuales, negros, homosexuales, lesbianas, aristócratas, trabajadores, etc- ocupan en cada época histórica en el seno de sus sociedades. El problema no es sólo que se ciña o no a los sistemas de representación clásicos, sino la posibilidad práctica que, en cada época, han tenido esos diversos y múltiples receptores de situarse ante ellas desde una posición comprensiva.

Es en este punto en el que, para seguir avanzando, voy a hacer intervenir a un autor cuya teoría antropológica del arte refuta todo aquello que tiene que ver con la comunicación y la transmisión de significados.

Para Gell, el ámbito de la antropología no es el de la cultura, cultura que sólo existe en tanto que manifestación concreta de las diversas interacciones sociales, sino el de las relaciones sociales que se dan “entre agentes sociales en sistemas sociales de varios tipos”. Por eso, en lo que concierne a las imágenes (u objetos) de arte, lo que habría que hacer es dar cuenta de su producción, circulación y recepción en los diferentes contextos, y tener en cuenta que en numerosos contextos locales -aunque a menudo nos olvidemos de ello, obnubilados como solemos estarlo por los escenarios internacionales por los que circulan las imágenes u objetos (de arte) que previamente han obtenido la etiqueta de ‘arte contemporáneo’- se sigue produciendo arte para consumo e interacción social interna. Una interacción social en la que el

sistema de sexo/género, la clase y la etnicidad constituyen la estructura oculta que da forma a las relaciones sociales entre los miembros de la sociedad en la que dicha interacción tiene lugar. Partiendo de la premisa de que la imagen (de arte) “no tiene una naturaleza ‘intrínseca’ independiente del contexto relacional” y, reteniendo las propuestas de los historiadores del arte Gombrich y Freedberg sobre el poder o la eficacia de las imágenes, empieza a delinear una teoría que

“reemplaza la idea del arte como comunicación visual por una en la que los objetos de arte se consideran como intrínsecamente poderosos [...] como capaces de actuar tomando vías particulares”

En efecto Gell rechaza la idea de que la función del arte consista en asegurar algún tipo de comunicación simbólica, para postular que el arte es un poderoso instrumento de acción social. Par él, el objeto de arte, al estar dotado de *agency*, sería un poderoso medio de acción, un poderoso instrumento que los seres humanos utilizan para “actuar sobre los pensamientos y los actos de sus semejantes”. Gell rechaza dos ideas básicas presentes en las perspectivas estructuralistas, semióticas o simbólicas, y en todas aquellas que entienden el arte como un lenguaje: la de que los objetos de arte son signos-vehículo que transportan significado, u objetos realizados para provocar una respuesta estética, o ambas cosas a la vez, y la de que se pueda reconocer que una obra de arte lo es simplemente porque participa “de un ‘visual’ código de comunicación de significado”. El arte no es ni un lenguaje ni un texto, es

“un sistema en acción proyectado para cambiar el mundo más que para codificar proposiciones simbólicas sobre él”

Y, por eso, la principal preocupación de la antropología debería ser la de analizar “el rol mediador práctico de los objetos de arte en los procesos sociales” alejándose de las perspectivas que estudian dichos objetos como si fueran lenguas o textos. Si el objetivo de la antropología es dar cuenta de “las relaciones sociales de vecindad con objetos mediando una intencionalidad social”, hay que partir de la base de que en cuestiones teóricas relevantes para la antropología los objetos de arte pueden considerarse como equivalentes a los agentes sociales. Además si el objetivo de las teorías antropológicas es el de dotar de sentido a los diversos comportamientos humanos en el contexto de las relaciones sociales en los que éstos tienen lugar, el de una teoría

antropológica del arte es el de “dar cuenta de la producción y circulación de los objetos de arte en función de su contexto relacional”.

Para alcanzar ese objetivo propone su teoría del “nexo del arte” en la que relaciona entre sí cuatro términos: índice, artistas, receptores y prototipos. Esos cuatro términos -aquí sólo nos ocuparemos de los tres primeros [índice, artistas, receptores]- pueden dar cuenta de las complejas relaciones sociales que se producen en situaciones de proximidad con obras u objetos “de arte”, y que se inscriben dentro de la vida social de cada sociedad manifestándose en acciones específicas. Un índice sería una entidad material (obras, objetos) que provoca en los receptores inferencias abductivas, interpretaciones cognitivas, etc. En las situaciones “como arte” un índice permitiría que tuviera lugar una operación cognitiva particular: la abducción, término que designa el tipo de inferencia provocado por el índice. Por abducción cada sociedad atribuirá a los y las artistas u otros posibles productores de índices, la responsabilidad causal de su existencia y de sus características, y los receptores serían aquellos sobre los cuales cada índice ejerce una acción, pero también aquellos que llevan a cabo una acción vía índice.

Elaborada esta compleja propuesta teórica en la que son centrales los objetos o las obras, y la interacción social entre objetos u obras y receptores, se pregunta por qué los seres humanos han producido tantos objetos que hoy parecen artísticos y se consideran bellos. Y su respuesta es que esto es así porque los receptores los aprehenden como indicadores de lo que existía en la mente de las personas que los han creado. Por eso lo importante sería incidir en que lo que se plasma en cada índice son las intenciones perseguidas por quienes han producido y siguen produciendo esos objetos u obras. Esas intenciones pueden ser muy diversas y aunque todas se encuentren tras cada índice, eso no significa que lo hagan en un mismo momento ya que todo índice está en un continuo proceso de creación. Así mismo, por importantes que sean las intenciones que subyacen tras cada índice, es aún más importante considerar que son éstas las que dotan de una intencionalidad casi humana a aquellos índices que una determinada sociedad considera como representativos.

Partir de esas premisa le permite aplicar la misma perspectiva de análisis a un índice como el David de Miguel Angel y a índices tan frecuentes en diferentes sociedades como son las muñecas o los coches, y desarrollar su principal argumentación. Para Gell el arte es una especie de idolatría y consiste en atribuir características humanas a cosas que no lo son. Por eso el índice David no sería más que una especie de gran muñeca para adultos a la que a lo largo del tiempo, y al igual que a muñecas o coches, diferentes receptores, a un tiempo agentes y

pacientes con relación a él, le han ido atribuyendo personalidades e intenciones diversas. Y lo han hecho porque los índices-objetos de arte

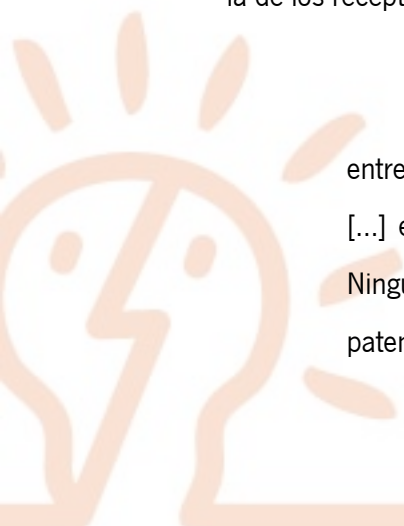
“fascinan, imponen y provocan el deleite del espectador. Su peculiaridad, intransigencia y rareza es un factor clave de su eficacia como instrumentos sociales. Más todavía, en torno a ellos se libran batallas para su control”.

Eligiendo como ejemplo ilustrativo su experiencia como receptor el cuadro de Vermeer *La encajera* señala que, aún siendo capaz de mezclar los colores sobre un lienzo, es consciente de que “no podría realizar ni una sola copia decente de *La encajera*, por no hablar de la ejecución original de una obra maestra semejante”(id.: 69). Sin embargo lo que si logra es “ejercer los poderes que tengo, hasta alcanzar un determinado nivel, antes de sentir la perplejidad y la incapacidad de seguir a Vermeer a través del laberinto de su acción artística”(id.: 69). Gell no puede seguir a Vermeer, lo que significa que ya no puede identificar su propia capacidad de acción con la del artista puesto que son inconmesurables, quedando así

“suspendido entre dos mundos: el mundo en el que vivo cada día, en el que los objetos tienen explicaciones racionales y orígenes que podemos reconocer, y el mundo esbozado en la pintura, que supera esa explicación. [...] Debo aceptar que la pintura de Vermeer es parte de ‘mi mundo’, porque aquí está, físicamente antes que el mío, pero, al mismo tiempo, no pertenece a este mundo, [...] y no consigo alcanzar la congruencia necesaria entre mi experiencia y la acción (de Vermeer) que originó la pintura. Eso es la cautivación, el tipo primordial de acción artística”

Así, se trate de la obra de la que se trate, todas indican que existe una acción artística superior a la de los receptores:

“La acción artística [...] es socialmente eficaz porque establece una desigualdad entre la acción responsable de la producción de la obra de arte y los espectadores; [...] en Occidente (esa desigualdad se atribuye), a la inspiración artística o al genio. Ninguna ‘explicación’ es realmente válida, cada una de ellas sólo sirve para hacer patente la disparidad de los poderes entre artistas y espectadores”



La teoría de Gell es, desde mi punto de vista, “un espectacular avance hacia la comprensión de la fuerza y de la fascinación que sobre nosotros ejercen los objetos clasificados como artísticos” y puede contribuir a la consolidación de una antropología de las artes visuales que no sea deudora de la estética o de la teoría del arte occidental y que escape a la lógica de la comunicación. En esa medida si, siguiendo a Gell, entendemos que el arte no es ni un lenguaje, ni un texto, si no “un sistema en acción proyectado para cambiar el mundo más que para codificar proposiciones simbólicas sobre él”, se abren ante nuestros ojos nuevas posibilidades para aproximarnos a unas imágenes, las de arte, que son mucho más que producciones puramente formales. Poseen propiedades que interpelan a los receptores que, como diría Gell, actúan sobre ellos, y pueden llegar a situarles en una difícil tesitura emocional, estética, política e intelectual. Difícil porque, en lo que concierne a, por ejemplo, algunas de las obras del denominado “arte feminista”, socavan los cimientos del orden socio-sexual en el que han sido enculturados y cuya veracidad a menudo no han cuestionado. Difícil porque, al desvelar la oculta estructura de dicho orden, les impelen a aprehender desde otro punto de vista todo aquello que el pensamiento occidental ha situado del lado de la Naturaleza: el cuerpo (y en especial el cuerpo hembra), el sexo, y la sexualidad. Y es esa aprehensión la que desemboca en un acto de conocimiento crítico del orden socio-sexual que enmarca a los sujetos.



**Relatos Disconformes.
Teoría Queer, política y arte en un mundo Post-colonial**

Juan Vicente Aliaga

Profesor Titular de Bellas Artes
Universidad Politécnica de Valencia



Hoy en día se puede afirmar que existe un claro consenso respecto del reconocimiento de la importancia de la teoría poscolonial. Y lo que es más, de que el surgimiento de ese conjunto de discursos y pensamientos ha tenido y tiene un impacto en el arte contemporáneo sobre todo a partir de mediados y finales de los años ochenta del siglo pasado. Soy consciente de las distintas definiciones empleadas en relación a la teoría poscolonial y sus vínculos con el arte y la cultura visual pero intentaré centrarme en un *corpus* que aborda aquello (una parte al menos) que ha sido distorsionado o excluido a partir de postulados imperialistas respecto del sistema que llamamos, a falta de mejor nombre, mundo. Por ello trataré de insertar y de incluir aquellas prácticas artísticas, sin afán exhaustivo, que emergieron fuera de la esfera de influencia de los Estados Unidos y de Europa, es decir del occidentalismo y del eurocentrismo, un espacio económico, cultural y político que ha sido decisivo, y sigue siéndolo, a la hora de escribir la historia desde un ángulo hegemónico. Dicho esto, no quisiera orillar el sinfín de cruces y convergencias entre la producción artística concebida en zonas como, verbigracia, Próximo Oriente y Latinoamérica y las geografías antes nombradas que podríamos amalgamar bajo la denominación y el neologismo de *Euroamericentrismo* o centrismo euroamericano. Por supuesto sería pecar de ingenuidad no tomar en consideración que tras la desintegración de los poderes coloniales y del desarrollo de las naciones descolonizadas y en pos de una emancipación e independencia el control ejercido por las antiguas metrópolis no se ha desvanecido y que sigue filtrándose a través de distintas formas de dominio económico, político y cultural. Estamos por tanto ante una cuestión de gran envergadura y suma complejidad.

Por otro lado, parece obvio señalar que existe en estos momentos un creciente interés acerca de las distintas realidades y la producción cultural y artística de países que hasta finales de los ochenta o mediados del decenio siguiente apenas contaban o parecían anclados en unos parámetros exóticos como destinos dirigidos a alimentar el turismo de lujo. Una pregunta parece pertinente y oportuna: ¿quién (qué crítico/a, comisario/a o historiador/a del arte) en esos años, que viviese en París, Nueva York, Berlín, Barcelona o Londres era capaz de citar un solo artista vietnamita o indio, por ejemplo? Muy pocos tenían ese conocimiento y mucho menos todavía si se trataba de un artista que reflexionase, por poner un ejemplo, sobre cuestiones relativas al mundo sáfico o acerca de los cuerpos transgéneros. Y ello debido a los prejuicios en que incurrieron los distintos sectores productores de conocimiento sobre el arte.

Mi objetivo en este texto es explorar modestamente algunas representaciones en relación al arte y sobre la diversidad sexual en el mundo actual, que es todavía poscolonial, aunque Walter D. Mignolo por ejemplo prefiera la denominación “descolonial”. Sobre estas tres nociones puestas en común, a saber lo poscolonial, el arte y la heterodoxia sexual no se ha escrito mucho hasta ahora. Trataré a continuación de esbozar una cartografía, por supuesto embrionaria e inicial, en la que esas nociones se entrecruzan y se miren de cerca.

Huelga decir que en la actualidad contamos con un bagaje significativo en lo que respecta a reflexiones sobre las realidades poscoloniales desde una óptica feminista. Conviene recordar el estudio pionero *Can The Subaltern Speak?*, de 1988, de Gayatri Chakravorty Spivak, recientemente disponible en castellano (*¿Pueden hablar los subalternos*, ed. De Manuel Asensi, Barcelona, Macba, 2009); también una compilación de ensayos preparada por Chandra Talpade Mohanty y Jacqui Alexander titulada *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, 1997, entre otros. Pero en estas formulaciones teóricas y en otras no es frecuente que dichas meditaciones se vuelquen sobre el terreno del arte. Que me conste, Spivak ha escrito hasta ahora sobre Alfredo Jaar, y Homi Bhabha, que bien es cierto no tiene al feminismo como herramienta de trabajo, ha estudiado algunos aspectos de la obra de Anish Kapoor, Guillermo Gómez Peña y Renée Green. Pero reitero que esto no suele ser habitual entre teóricos de la poscolonialidad. Asimismo, merece la pena citar el esfuerzo de Ella Shohat plasmado en su antología, *Talking Visions. Multicultural Feminisms in a Transnational Age*, 2001, aunque aquí de nuevo la mirada hacia la producción artística no abunda (Catherine Opie, Shu Lea Cheang y Laura Aguilar son prácticamente las únicas artistas diseccionadas).

En esta tentativa por trazar líneas de convergencia entre la teoría poscolonial y el arte contemporáneo no pueden dejarse de lado las exposiciones generadas sobre esta problemática. Viene a la mente *Les Magiciens de la terre*, 1989, una iniciativa de Jean-Hubert Martin para el parisino Centre Georges Pompidou, que supuso una mirada multicultural sobre el arte aunque fuese criticada, y con razón, por asociar a los creadores de países africanos y asiáticos con una lectura espiritualista e ingenua de su producción (los artistas de esos lares eran vistos como una suerte de *bricoleurs*). En esta muestra gigantesca las cuestiones de género y de diversidad sexual no estaban prácticamente presentes. En ese mismo año, en Londres, tuvo lugar en la Hayward Gallery *The Other Story*, una revisión del papel desempeñado por artistas de origen africano y asiático afincados en Gran Bretaña desde la segunda guerra mundial. Una experiencia sin duda interesante de ámbito local y nacional pero que no incidía prácticamente en materia de género y

de diversidad sexual. Un año después se celebró en Nueva York la muestra *The Decade Show. Frameworks of Identity* en The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum of Harlem y the Museum of Contemporary Hispanic Art, en las que cuestiones relativas a la raza, la etnia y la heterodoxia sexual sí estaba presentes aunque exclusivamente tratadas desde parámetros propios de los Estados Unidos.

En este breve recorrido expositivo destaca la Documenta XI, 2002, organizada por Okwui Enwezor en que algunas propuestas de gran consistencia recogían algunos de los conceptos citados aquí, en particular las de Trinh T. Minh-ha y sobre todo Kutlug Ataman.

No puede tampoco olvidarse la exposición *Global Feminisms*, Brooklyn Museum of Art, 2007, comisariada por Maura Reilly y la veterana Linda Nochlin a modo de celebración del nacimiento del esperado Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art. Aquí el énfasis residía principalmente en una gran variedad de aproximaciones feministas del planeta aunque la crítica al binarismo de género afloraba en alguna obras, por ejemplo en la artista afincada en Mumbai Tejal Shah y el contenido lésbico tenía peso específico en las ideas manejadas por la pareja española Cabello/Carceller.

A continuación, situaré la lupa en aquellas exposiciones que se autoproclaman *queer* en pos de manifestaciones y señales de esta *queerness* (difícil traducción en castellano pues abarca un sinfín de disensos relativos al cuerpo, a la sexualidad y al comportamiento social divergente de las normas) en relación a naciones y zonas del mundo poco visibles. La cosecha no ofrece demasiadas alegrías. Si empiezo por la muestra norteamericana, *In a Different Light. Visual Culture, Sexual identity, Queer Practice* inaugurada en San Francisco en 1995 se podrá colegir que todos los artistas representados son estadounidenses y que ni siquiera en ese país de variedad racial el componente étnico fue tenido en cuenta como se merecía como objeto de reflexión –las excepciones fueron Lyle Ashton Harris y Carmelita Tropicana-. Por otro lado, tres años después, en 1998, tuvo lugar la muestra holandesa *From the Corner of The Eye*, del Stedelijk Museum de Ámsterdam. En ella los resultados sobre materia LGBTQ poco o nada tienen que ver con países ajenos a la orbita eurocéntrica.

Más recientemente descuella por su magnitud la muestra *Das Achte Feld/The Eighth Square*, organizada en el Museum Ludwig de Colonia, en 2006, que contó con obras de Sunil Gupta, Dayanita Singh y Yasumasa Morimura, aunque de nuevo lo poscolonial no fue una herramienta de conocimiento usada en esta exposición. Tampoco lo fue, y la cita porque fue concebida por el mismo comisario que la anterior, Frank Wagner, la muestra *Gewoon Anders. Just Different!* en el

Cobra Museum de Amstelveen. En esta ocasión la producción de algunos (pocos) artistas de países como Turquía (Köken Ergun) y China (Chi Peng) transmitía alusiones y signos relativos a las vivencias de la diferencias sexuales en sus propios contextos culturales.

Pese a las deficiencias comprobadas y a la falta de estrategias de pensamiento para incluir prácticas artísticas no occidentales en relación a las rebeldías sexuales disconformes con el heterosexismo se puede aprender, y yo lo he hecho, de este conjunto de textos, ensayos, catálogos y exposiciones.

A la hora de delinear y trazar la planificación de un estudio sobre la diversidad sexual (llámese *queer* o no, que es un término no aceptado ni comprendido en muchos países, entre ellos algunos del mundo árabe), me surgen dudas sobre lo apropiado o no de otro concepto, el de globalización, que debería tomarse con sumo cuidado. ¿No sería la globalidad una versión remozada o camuflada de la universalidad o internacionalidad que ha servido tradicionalmente a Occidente para seguir llevando las riendas del control de la producción cultural?

La pregunta no tiene una respuesta clara pero las dudas parece apuntar a la lectura que se desprende de la cuestión.

Otro concepto plagado de interés es el de interculturalidad, tan bien manejado por Néstor García Canclini sobre todo en *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (Barcelona, Gedisa, 2004).

A mi juicio esta rica y compleja palabra me parece más una aspiración utópica a la interpenetración de culturas que cohabitan en un mismo país o contexto que una realidad palpable, a juzgar por los casos de racismo, xenofobia y odio a los diferentes que recogen sin cesar los periódicos o Amnistía Internacional y otras ONGS).

Por otro lado, la movilidad es hoy en día mayor entre gentes e individuos de formas de pensar, de clase social diferente y de recursos disímiles, que en periodos anteriores de la historia, aunque las migraciones se hayan producido a lo largo de la historia de la humanidad. Ello se debe seguramente en parte al impacto de los flujos migratorios (por necesidades económicas, fundamentalmente), a la frecuencia y abaratamiento de los viajes transoceánicos, al espacio aparentemente sin fronteras de Internet y a la influencia de toda una batería de nuevas tecnologías de la sociedad de la información (móviles, Skype, televisión por vía satélite...).

Dicho esto, y a pesar del fenómeno de la movilidad, someramente descrito, y que beneficia a los artistas y otros productores culturales (en la acepción benjaminiana), no puede olvidarse la especificidad de carácter nacional, local, étnico y su repercusión en los roles de género. No es lo

mismo el tratamiento que reciben las mujeres en un país como Pakistán o Bangladesh que el de México o Alemania, aunque existan discriminaciones y violencias de base si no idénticas sí semejantes.

Estas diferencias existen y están inscritas en la historia, la política, la economía, la religión y la cultura de cada lugar dicho esto sin ánimo alguno de esencializar y petrificar las realidades locales.

A continuación, y basándome en la experiencia que ha supuesto la preparación de la exposición *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* que ha tenido lugar en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), en Santiago de Compostela, entre el 14 de mayo y el 20 de septiembre de 2009, propondré a través de la obra de algunos artistas una lectura poscolonial vinculada a la heterodoxia sexual y de género.

Empezaré con una afirmación: soy consciente de que los y las artistas que mencionaré viven en un mundo en el que el intercambio cultural es frecuente aunque algunas realidades de los distintos colectivos lésbicos, gays, transexuales y transgénero no pueden manifestarse sin censuras en sus países de origen, llámese Libano, Palestina, India... Por ello, en parte, se trata de obras que circulan y son expuestas con mayor asiduidad en círculos occidentales y de hecho algunos de los artistas que nombraré están representados por galerías francesas, norteamericanas, alemanas...

Un caso harto sintomático es el artista de origen camerunés, afincado en Bangui -la capital de la República centroafricana, uno de los países más pobres del planeta-, Samuel Fosso cuyas fotos de él mismo ataviado con todo tipo de prendas, ropas y atuendos, inclusive aquellos que denotan *crossdressing*, han sido expuestas sobre todo en distintos lugares de Europa y en Estados Unidos.

“Desde una edad muy joven (trece años) el gusto por el disfraz y por las ropas distintas a las de las reglas del decoro y de la tradición local es constante en Fosso, un artista que ha declarado tener su propio cuerpo en gran estima. Tras las primeras instantáneas narcisistas que enviaba a sus familiares de Nigeria para darles señales de vida, en los noventa se autorretrató con las ropas glamurosas de una mujer de caudales (*La bourgeoise*, 1997), y en su afán por revisar los iconos de la negritud en el continente africano y también en Estados Unidos, posó travestido de mujer de ropas coloristas (un híbrido entre una estética africana y tal vez carnalera brasileña): *La femme américaine libérée*, 1997. Se trata de un homenaje a las conquistas de igualdad para

las mujeres negras en Estados Unidos que en el propio país de acogida de Fosso están lejos de ser posibles”¹.

En Turquía, un país que llama a las puertas de Europa sin demasiado éxito, dadas las reticencias de los gobiernos alemán y francés, se enmarca la producción de un artista que hizo primero sus armas en el cine y ahora practica más a menudo las vídeo instalaciones. Me refiero al turco Kutlug Ataman. En 1999 concibió *Women Who Wear Wigs*, una vídeo instalación en cuatro pantallas corridas en las que se desarrolla la categoría, claramente construida, como diría Judith Butler, de *mujer*. ¿Qué significa ser mujer? ¿Se es mujer o se hace de mujer? Lo mismo podría decirse del concepto *hombre*.

Las cuatro protagonistas presentes en esta obra están unidas por la necesidad y también (y eso forma parte de la ironía que tan diestramente destila la estética de Ataman) o la elección cosmética de llevar un postizo o peluca: una estudiante musulmana que oculta su velo bajo un peluquín, una militante de un grupo kurdo perseguido por la policía turca, una periodista que se ha sometido a quimioterapia, por padecer un cáncer, y ha perdido el cabello y una transexual que narra de modo agrídulce sus innumerables problemas con la policía turca.

En 2001, orquestó *Never my soul*, que se presentó en la Bienal de Berlín y en Documenta, y de ahí el eco internacional. En tono de tragicomedia se relata la historia de Ceyhan Firat, una mujer transexual que escapó de su país natal al verse hostigada por las autoridades policiales. Pudo llegar a Suiza, y ya con cierto sosiego y tranquilidad disfrutar libertad de movimientos, aunque no por ello su vida dejó de ser agitada.

Cerca de Turquía aunque en un tono asaz diferente encontramos algunas obras en vídeo del libanés Akram Zaatari. Señalaré dos: *Red Chewing Gum*, realizada en 2000, cuenta, evitando la narración clásica, una historia de dos chicos inmersos en la cotidianidad del barrio beirutí de Hamra. Se trata de un relato sobre el deseo entre dos hombres, una propuesta poco o nada habitual en Oriente Medio.

Un año después Zaatari concibió *How I Love you*, 2001: el primer trabajo en el que se exponen los deseos de una serie de hombres que han de ocultar sus preferencias sexuales y amorosas ante los prejuicios sociales y religiosos. Por ello, el artista ante las posibles represalias legales y policiales optó por emborronar o difuminar los rostros de los participantes en el vídeo.

¹ Véase Juan Vicente Aliaga, “Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad” en el catálogo *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, CGAC/Xunta de Galicia, 2009, pp. 55-56

Junto a Líbano “entre Gaza y Cisjordania y a veces también en Israel se dibuja el horizonte que ha trazado fotográficamente Ahlam Shibli en su serie *Eastern LGBT*, 2006. Los retratados son individuos en la diáspora que han dejado su país al no poder manifestarse en plena libertad, de ahí que las imágenes muestran momentos de sus vidas cotidianas en Barcelona, Londres, París y Tel Aviv. En algunos ocasiones el sinvivir de los exiliados se topa con el rechazo de su propia comunidad de palestinos en el extranjero. La propia Shibli ha relatado las dificultades para acceder al Club Kali de Londres, un local en el que cohabitan sujetos de diversas procedencias y en donde las músicas árabes, indias y africanas se entremezclan y conviven. Allí Shibli tomó algunas fotos percatándose del grado de auto-represión de esas personas forzado por las condiciones adversas, concretamente el hecho de habitar barrios de población palestina en donde la materia de disidencia sexual no era comprendida y mucho menos aceptada”²

A modo de conclusión quisiera hacerlo con una nota más esperanzada, aunque plagada de paradojas. Lo haré con un comentario sobre la ya larga trayectoria del artista indio Sunil Gupta y para ello propongo el ejercicio de comparar fotos de la serie *Exiles* (1986) con otras de *Mr. Malhotra 's Party* (2007). Entre unas y otras han transcurrido más de veinte años. Puede comprobarse que algunos avances se perciben ya en India: la obra de Gupta así parece indicarlo. En *Exiles*, los hombres retratados no se exponen frontalmente y los comentarios que ha recogido el artista y que se incluyen a modo de leyenda a pie de foto están marcados por el miedo y la vergüenza, aunque también por el anhelo, por ejemplo, el de poder vivir en el supuesto paraíso occidental. Los hombres y mujeres retratados en *Mr. Malhotra 's Party* en cambio dan la cara y sus nombres constan junto a la imagen sobre un fondo de ciudad. Todavía hoy en India las fiestas gays han de hacerse pasar por fiestas privadas para evitar roces con la policía y posibles ataques. La ley 377, que penaliza la homosexualidad, de origen colonial británico, acaba de ser abolida en verano de 2009 tras una sentencia del Tribunal Supremo de Delhi. Es pronto para saber si la sociedad en su comportamiento diario dará muestras de mayor respeto a la diversidad sexual

Sunil Gupta es un artista que no descansa, un verdadero cosmopolita –su vida tiene como lugares significativos Canadá, Gran Bretaña e India-. A través de su obra se ponen de manifiesto algunas características del mundo transnacional en el que vivimos. En él algunas ideas *queer*

² Véase Juan Vicente Aliaga, “Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad” en el catálogo *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, CGAC/Xunta de Galicia, 2009, pp: 56-57

parecen, lentamente, plasmarse más allá de los recintos universitarios. Y es que los deseos inconformes, pese a que los gurús de muchos museos e instituciones artísticas del mundo entero siguen ignorándoles (demostrando con ello su grado de desprecio a la diversidad sexual), no conocen fronteras.

