

Relecturas y revisiones del Museo: algunos apropiacionismos de género y *queer* en el arte español desde los ochenta a la actualidad

Julio Pérez Manzanares¹

Recibido: 7 de enero de 2019 / Aceptado: 11 de abril de 2019

Resumen. Una de las prácticas más conocidas de la “posmodernidad” en el territorio artístico y visual ha sido la denominada técnica “apropiacionista”. Leída como cuestionamiento de las figuras tradicionales de obra única, del “genio” relacionado con la autoría de la obra y del objeto artístico auratizado, algunos de los trabajos más conocidos al respecto han abierto la discusión hacia cuestiones de carácter identitario, político y biográfico que superan las prédicas de cualquier posible estilo “posmoderno”.

En el presente artículo, hemos escogido algunas obras realizadas en el Estado español cuya fuente iconográfica fue tomada del Museo del Prado, eterno punto fuente de la cultura española. La presencia de imágenes extraídas de la pinacoteca, y resignificadas desde puntos de vista vinculados con las cuestiones de género y la teoría *queer*, nos servirá para tratar de observar el papel del Museo como espacio legitimador de discursos, la posibilidad de creación de relatos contrahegemónicos y “contralecturas” por medio de prácticas visuales que revisitan su colección, así como el impacto que éstas mismas han podido tener en la introducción de revisiones de los propios paradigmas museísticos.

Palabras clave: Museografía; Apropiacionismo; Teoría de Género; Arte Queer

[en] Re-reading and Re-visiting the Museum: some gender and queer appropriationism in Spanish art from the eighties to the present.

Abstract. One of the most well-known; studied and popularized practices of the “postmodern” era in the artistic and visual territory has been the so-called “appropriationist” technique. Usually read as a question of the traditional figures of the unique work; the “genius” related to the authorship of the work and the auratized art object; some of the best known works on the subject have opened the discussion towards questions of identity and of political and biographical subjects that exceed the preaching of any possible “postmodern” style. In the present article; we have chosen some works made in the Spanish State whose iconographic source was taken from the collection of the Prado Museum; eternal source point of Spanish culture. The presence of images taken from the pinacoteca with a direction specifically oriented towards questions of gender and identity within queer theory and practice; will serve us to observe the role of the Museum as a legitimating space for speeches; the possibility of creation of counter-hegemonic stories and “counter-readings” through visual practices that revisit their collection; as well as; ultimately; to observe how it is possible that these dissenting narratives on gender; identity and sexuality; could have a greater relevance in the introduction of the museum’s own paradigms.

Keywords: Museography; Appropriationism; Gender Theory; Queer Art

Sumario. 1. Contra el Museo como espacio de legitimación ideológica. 2. El desacuerdo: citas, apropiacionismos “posmodernos” y parodias. 3. Disidencias identitarias: poniendo voz a los silencios del museo. 4. Conclusión: territorios conseguidos, estrategias por acometer.

¹ Universidad Antonio de Nebrija, Facultad de Comunicación y Artes
jperezman@nebrija.es
julio.perez.manzanares@gmail.com
Código ORCID: 0000-0003-0450-2932

Cómo citar: Pérez Manzanares, J. (2019) Relecturas y revisiones del Museo: algunos apropiacionismos de género y queer en el arte español desde los ochenta a la actualidad, en *Anales de Historia del Arte* nº 29 (2019), 207-227

1. Contra el Museo como espacio de legitimación ideológica

La certificación histórica de un museo como el Prado ha sido leída – y utilizada– frecuentemente con fines abiertamente políticos y, sobre todo, como elemento conformador y simbólico de una supuesta “identidad española”. Por ello mismo, décadas antes del marco escogido para nuestro análisis (desde los años ochenta hasta el presente) esta legitimidad ha sido puesta en cuestión en múltiples ocasiones desde el terreno de las artes visuales. Durante los años sesenta, y aliadas entonces con la resistencia antifranquista, un buen número de prácticas artísticas mantuvieron una crítica “dialéctica” con el régimen franquista, utilizando los símbolos que éste había transformado en emblemas de una supuesta “españolidad” promovida desde las esferas del poder político².

En este sentido, cabe destacar las conocidas reinterpretaciones de Saura sobre el *Perro Semihundido* de Goya, así como los retratos “imaginarios” de Felipe II, monarca cuya colección de pintura forma uno de los núcleos fundamentales de la pinacoteca, y cuya figura, como recuerda Valeriano Bozal, resumía en aquellos años sesenta “la historia de nuestro país, reducida a la del imperio que los Austrias habían formado [...] exhibida y manipulada como seña de identidad del presente”³. También siguiendo al autor, y su atención a las subversiones políticas que pudieron hacerse en la época desde las artes visuales, la serie *La Recuperación (1967-1969)* de Equipo Crónica destaca tanto por recurrir a la pintura del Prado, como especialmente por la explícita referencia – desde la perspectiva propia del arte pop– a la utilización y destino que la misma había alcanzado en la época, formando parte del “patrimonio visual consagrado y canonizado” también política e ideológicamente. Un patrimonio que ya era parte de la historia visual (política, social y cultural) tanto como de la cultura de masas del Estado español, dejando claro que “semejante reclamo es consecuencia de un proceso político y no una cualidad natural de las imágenes”⁴.

Más cercana en cuanto a objetivos, métodos y dirección de las propuestas aquí concitadas se encuentra la reinterpretación del grupo ZAJ sobre *El Caballero de la Mano en el Pecho*, que Hidalgo, Marchetti y Ferrer convirtieron en sus “espectáculos de teatro musical”, en un verdadero y temprano alegato en pos de la “literalidad” de la obra de arte. Cercanos al conceptual, así como a la perspectiva de género, la fractura *discursiva* de sus obras utilizaban y revertían el lenguaje del poder por medio de sus irónicas acciones.

Sin embargo, la vertiente política que se encontraba en muchos de estos planteamientos no iba más allá del enfrentamiento entre facciones cercanas a la vanguardia y la neovanguardia, identificadas en las lógicas políticas de la época con las denominadas “vanguardias rojas”, altamente politizadas. Aunque los discursos críticos no

² Véase al respecto el trabajo de Fuentes Vega, A. (2017) *Bienvenido Mr Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra.

³ Bozal, V. (1998) *Historia del arte en España (Vol II)*. Madrid, Espasa-Calpe, p. 423

⁴ Bozal, V. (1998) *Op. Cit.*, p. 477

tuvieran entonces la sofisticación teórica que alcanzarán en las décadas siguientes, lo que parecía claro es que la propia idea del Museo era puesta en duda en su pertinencia y, sobre todo, en la función y el relato que el poder político construía sobre las obras en él conservadas. En tanto que “establishment” cultural, la propia idea del Museo implicaba una hegemonía y un poder cuyas capacidades afectivas de manipulación histórica no podían ser soslayadas por la teoría y las prácticas artísticas críticas que comenzaban a fructificar en aquel momento.



Eugenio de Vicente (fotografía) Grupo Zaj: Esther Ferrer y Juan Hidalgo (acción): “El caballero de la mano en el pecho”, 1967 Gelatinobromuro de plata sobre papel, 21 x 15,5 cm. Colección M.N.C.A.R.S

El Museo, como Adorno había intuido⁵, podía y puede jugar desde esta posición de autoridad un papel esencial en la construcción de normas de visualización, ordenación y comprensión de las obras. Es más, como se haría popular en las discusiones de la década de los ochenta, ya vinculadas con las teorías postestructuralistas, la principal labor de los museos era la de construir una narrativa histórico-afectiva de raíz política, que, tal y como se encargan de señalar estudios recientes sobre la cuestión, como el realizado por Alberto Santamaría, se sustentan sólo trabajando en un doble movimiento: “la construcción de una forma de olvido (lo que conlleva, a su vez, la gestión de ese olvido) y [...] la puesta en marcha de una dinámica cultural que implica la gestión de lo invisible: emociones, afectos, aspiraciones”⁶.

Precisamente en base a este manejo político e ideológico de las imágenes (tanto por parte de las instituciones como, lo que trataremos de ver en profundidad, en manos de los artistas que han recurrido a ellas para generar narrativas disidentes a la hegemónica), las mencionadas imágenes propias de los años sesenta y setenta se plantean así

⁵ Adorno, T. (1962) “Museo Valery-Proust”, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (Trad. M. Sacristán). Barcelona, Ariel, pp. 187-200 (Original en alemán, 1955)

⁶ Santamaría, A. (2018) *En los límites de lo posible. Política cultural y capitalismo afectivo*. Madrid, Akal, p. 29.

como “introducción” de los cambios a observar en las prácticas que centrarán nuestra discusión, desarrolladas en las décadas siguientes. La elección de este marco temporal, más allá de un muy discutible paso – en el caso de nuestro país– de la “modernidad” a la “postmodernidad” viene motivado, precisamente, por cuestiones que tienen que ver con la propia práctica “apropiacionista” de los artistas y la dirección con que organizan sus discursos de disidencia; con las movilizaciones afectivas y políticas que concitan con sus creaciones, pasando de lo puramente ideológico-político en sentido clásico a subvertir la idea de “consenso” durante los ochenta, y alcanzando las políticas de identidad en base a las teorías de género o *queer* a partir de los noventa.

De tal manera, y siguiendo un paradigma foucaultiano, la estrategia no se contempla como un mero enfrentamiento con la lectura oficial, sino como un método de visibilización de las propias grietas del discurso del poder. Aquellas grietas que debilitan su autoridad y abren camino a estrategias de visibilidad añadidas, despertando la conciencia crítica en el movimiento mismo de apropiación y redistribución. Para ello, los ejemplos seleccionados optarán tanto por continuar la línea postestructuralista de cuestionamientos de la autoría⁷ como la crítica vanguardista acerca de la institucionalización del arte, sin olvidar lo que desde el punto de vista materialista podía suponer la crítica al idealismo estético en que las estructuras institucionales seguían sosteniendo sus discursos. Uno de los métodos fundamentales para realizarlo será el denominado “apropiacionismo” que, por su propia naturaleza, reactiva desde una muy particular posición las “contra-narrativas” y relecturas sobre el propio Museo y lo que éste representa:

El descubrimiento de lo que subyace bajo la aparente objetividad y espíritu científico del museo o la institución cultural tratará también de hacer visible su tradicional función de convertir la cultura en una segunda naturaleza, legitimando, a través de ella, determinados sistemas de dominación. Analizar, “visibilizar” los sistemas de mediación y control de la experiencia estética y dislocarlos, desviarlos hacia las “otras” intenciones de significado que han permanecido ocultas y soterradas en las formaciones discursivas del Museo o la Galería es descubrir la política de la experiencia estética y de la tradición cultural. No obstante, lejos de plantear el rechazo a de la institución a la manera de los neovanguardismos, los artistas apropiacionistas se apropian de ella, lejos de proponer su disolución, la convierten en campo de operaciones. La experiencia estética queda revelada, así, nuevamente, como manifestación política, desviada y re-localizada en los márgenes de la historia y del conflicto social⁸.

2. El desacuerdo: citas, apropiacionismos “posmodernos” y parodias

Es precisamente a los “márgenes de la historia” a los que recurren algunas de las muestras posteriores a la transición para generar relatos disidentes con el “consenso”

⁷ Foucault, M. (2001): “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Dits et Écrits, I*, Paris, Quarto-Gallimard, pp. 817-849; Barthes, R. (1987) “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*. (Trad. C. Fernández Medrano) Barcelona, Paidós, pp. 65-71 (Original en francés 1984)

⁸ Prada, J.M. (2001) *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Tecnos, pp. 11-12.

político-social impuesto como espíritu de la misma. La intención de estas obras, propia de los cuestionamientos de la época, más que enfrentar directamente el “gran” relato histórico, lo que parecen es utilizar precisamente las obras de carácter “histórico” para mostrar lo falaz de cualquier narrativa totalizadora y aparentemente “objetiva”. Ponen cara, de este modo, a algunas de las preocupaciones que Teresa Vilarós señalaba en su fundamental obra: *El Mono del Desencanto*, y que identifica con las rupturas del tiempo lineal y la apertura en sus grietas y quiebras narrativas a nuevas narrativas disidentes de las oficiales⁹. Se trata, por tanto, de observar el flujo histórico desde aquellas figuras marginales, históricamente expulsadas de su devenir y que, en el momento histórico en que nos movemos (tras la supresión de la legislación que convertía incluso a ciertas identidades sexuales en punibles legalmente)¹⁰ se incorporaban al “flujo” histórico creando esas “rupturas” y “fracturas” que mostraran las dimensiones ocultas hasta entonces en la conformación de algunos de los discursos de poder.

Empezamos tomando como ejemplo la obra *Inmaculada* del grupo Costus¹¹, entendiendo la misma como parte de su proyecto dedicado al Valle de los Caídos. Una serie pictórica en la que, por medio de la actualización de las imágenes de la basílica, proponen un juego de significados entre las imágenes del monumento franquista, y la transformación de sus símbolos en iconos de la actualidad. De ahí que todos los personajes correspondientes a los grupos escultóricos – los evangelistas, las virtudes, las patronas o los ejércitos– se encuentran encarnados en estas obras, realizadas entre 1980 y 1986, en personajes de actualidad en el mundo de la cultura y los medios. Tomando la iconografía clásica como referente, y actualizando deliberadamente la tradición de la pintura barroca española, Costus realizan un retrato de grupo en el que la cantante Alaska se convierte en *Patria*, representación de una piedad clásica, Bibí Andersen en *Carmen: Patrona de la marina*, Tino Casal en *Caudillo* (una de las únicas imágenes sin correspondencia con el monumento real, y sin embargo, plenamente alineada con el contenido ideológico que entra en juego) o la performer Paz Muro en la encarnación de la virtud de la prudencia.

Con su reinterpretación, y a pesar de que los artistas quisieron hacer notar que no habían tenido intencionalidad política alguna al acudir a un monumento (entonces como ahora) tan absolutamente politizado como aquel¹², parece que la contralectura de la historia, como la que citaba Vilarós, se ponía plenamente de manifiesto.

⁹ Vilarós, T. (1998) *El Mono del Desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* Madrid, Siglo XXI, p. 7

¹⁰ Ugarte, J. (2008) *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Madrid y Barcelona, Egales.

¹¹ Formado por Juan Carrero (1955-1989) y Enrique Naya (1953-1989)

¹² Según el texto escrito por los propios artistas sobre la obra: “Cuando empezamos a pintar la obra, hacía años que la democracia se solidificaba en España, los mismos que llevaba muerto el general; y, debido a su cercanía a la capital, o se bombardeaba el monumento hasta no dejar rastro de él, cosa que nos parece una barbaridad, o se asume como lo que es: un conjunto escultórico – arquitectónico, producto de un pasado del que ya no se puede renegar, colocado en nuestra sierra madrileña, bueno para visitar”.

No obstante, los propios pintores censuraron un párrafo del mismo, según las notas de Enrique Naya en el que se aborda la cuestión política del monumento de manera mucho más explícita: “...y que más que evitar hay que potenciar pues como merendero de fin de semana resulta ideal. Dándole esta utilidad, se acelerará el proceso de traslado del cadáver del general a su pueblo natal, pues en un país al que tantos años ha costado salir de su régimen absolutista resulta muy peligroso tener al Dictador que lo sometió tan espectacularmente enterrado.” Reproducido en Pérez Manzanares, J. (2016) *Costus: You are a star. Pintura de corte kitsch en el Madrid de “la movida”* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p.97

No sólo la realizan desde un punto de vista político, acudiendo al Valle de los Caídos como referente, sino que la arenga alcanza tanto los senderos históricos de la tradición como las categorías estéticas por ella legitimadas. Es en este sentido en el que en obras como la mencionada *Inmaculada*, cuyo indudable referente se encuentra en la iconografía de las vírgenes de Murillo, como la presente en el Museo del Prado (al que también acuden los artistas buscando inspiración para esta serie en las obras de Ribera o El Greco¹³), se convierten en punto de partida para la subversión de carácter estético, histórico y, por ende, político.



Costus: *Inmaculada*, 1984. Acrílico sobre lienzo, 240 x 180 cm. Colección particular

En primer lugar, porque como era claro en la época, tanto en forma como en fondo la pintura de estos autores es fácilmente clasificable como kitsch, un estilo que, desde Greenberg¹⁴, es el absolutamente opuesto a lo que la tradición estética occidental ha establecido como vinculado a las ideas de bien, bondad y verdad. Frente a tan elevados fundamentos éticos de la estética modernista, el kitsch, aliado con la reproducción en masa y la denominada “baja cultura” (elemento también puesto en cuestión en los debates de la época¹⁵) se identificaba con lo falso, el mal arte e incluso el anti-arte.

¹³ Sobre las referencias iconográficas de la obra, véase De los Ríos, E. (2005) “La figuración española en la década de 1980: El equipo “Costus”. Una lectura simbólica de su serie “Valle de los Caídos” (1980-1987): La iconografía de la Virgen” en *Revista del Laboratorio de Arte*, nº 18, año 2005, pp. 541-551

¹⁴ Greenberg, C. (1979) “Vanguardia y Kitsch”, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, (Trad. J.G. Beramendi) Barcelona, Gustavo Gili, pp. 15-34. (Original en inglés, 1961)

¹⁵ Varndoe, K.; Gopnik, A. (1990) *High and Low: modern art and popular culture* (Cat. exp) Nueva York, MOMA

Sin embargo, las estéticas contrahegemónicas de los años sesenta norteamericanas, de las que beben en buena parte estos artistas, vinculadas en algunos casos con reivindicaciones sociales de carácter identitario, como sucedía con la estética *camp* y su simplificación con un supuesto gusto homosexual¹⁶, habían puesto en evidencia cómo aquellas normas en torno a lo que el “buen gusto” o el “buen arte” significaban, podía ser otro de los modos de construcción de límites por parte de la hegemonía de la cultura occidental. Realizar un cuestionamiento de aquellas normas del gusto, de tal manera, terminaba por ser una enmienda a la totalidad de las constricciones ideológicas de carácter binario – como las de buen /mal arte; arte/kitsch; alto/bajo; masculino/femenino; productor/consumidor¹⁷– que habían gobernado el relato estético. Utilizar el kitsch, por tanto, parecía una fórmula de incidir de manera política en lo que Rancière denominará “el reparto de lo sensible”: esto es, “aquello que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos”¹⁸.

Esta idea de “lo común” (que hasta el momento, venía delimitada en la cultura de nuestro país tanto por las consideraciones estéticas como ideológicas del recién superado franquismo, así como por la idea de “consenso” generada por la idea de modélica Transición hacia la democracia y sus “pactos de silencio”), es sustituida en la obra de Costus por aquellos elementos que, antes bien, muestran un abierto “disenso” con cualquier forma de cultura “oficial”¹⁹. Por ello, se apropian de las imágenes de Murillo, como uno de los garantes de la tradición pictórica de la “gran escuela española” representada en el Museo del Prado, y las identifican con las imágenes del mausoleo franquista y el *kitsch* en el que la propia imagen de *La Inmaculada* se había convertido a base de transformarse en estampitas, postales y calendarios de una de las más “cursis” iconografías marianas de la cultura de masas de nuestro país²⁰.

¹⁶ Sontag, S. (1996). “Notas sobre lo Camp”. *Contra la interpretación* (Trad. H. Vazquez Rial) Madrid, Altea, pp. 355-376 (Original en inglés, 1961)

¹⁷ Silver, K. (1993) “Modes of Disclosure: The Construction of gay identity and the Rise of Pop art”. *Hand Painted Pop. American Art in Transition 1955-1962* (cat.exp) Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, pp. 179-203

¹⁸ Rancière, J. (2012) *El malestar en la estética*. (Trad. M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burell. Buenos Aires, Clave Intelectual, pp. 34-35 (Original en francés, 2004)

¹⁹ De hecho, cabría entenderlo, del modo en que Germán Labrador, en su fantástico trabajo sobre la contracultura española, analiza lo que denomina como “el cuerpo biopolítico del franquismo”: aquel que inscrito por medio de las tácticas propias de la biopolítica – legales, médicas, políticas – en los cuerpos de aquellos que habían vivido bajo el franquismo, provoca una verdadera escisión – el “cuerpo bifido”, como el autor lo denomina– al verse trasladados al nuevo régimen democrático: “La idea es que los regímenes totalitarios basados en el culto carismático al líder generan la imagen de que todos tenemos que replicar al líder y de que el líder se manifiesta en cada uno de nosotros. [...] Esta encarnación se organiza socialmente de modos muy sofisticados. A través del género, la violencia o la disciplina, en el colegio, la mili o la fábrica, hay que imitar ese cuerpo imaginario del dictador, incorporándolo”. Esta incorporación provocará el famoso “Mono” del que habla Vilarós, cuando ese cuerpo se retire, pero su encarnación imaginaria tendrá que ser exorcizada por distintos métodos por todos aquellos para los que la “incorporación” del régimen franquista se había inscrito irremediamente en su cuerpo. Así, aunque nos resulte sorprendente, no es en absoluto extraño que, mientras la democracia realizaba sus “pactos de silencio” el franquismo siga como ese “espíritu” no-muerto en obras como las de Costus. Cuya manera de exorcizarlo, precisa y elocuentemente, se basa de hecho en la idea misma de la “encarnación”. Cita extraída de Labrador, G. (2019) *Economía libidinal de la transición*. Madrid, MNCARS, p. 16

²⁰ Es importante señalar la importancia que la cultura de masas y el conocimiento de las obras del Museo tendrán para la correcta comprensión de las obras “apropiadas”, que incluyen, incluso, la crítica al problema de la difusión de las mismas. De tal manera, tal y como indica Huyssen, uno de los problemas los que tendrán que enfrentarse las neovanguardias y las actitudes posmodernas es al propio problema de la industria cultural capitalista, y a la posibilidad de que sus propuestas caigan desactivadas bajo el signo de la política económico-cultural de la

Con ello, realizan tanto un comentario crítico del destino de las imágenes como una relectura en clave identitaria. Siguiendo a Sontag, la transformación por medio del *camp* del “mal gusto” en cierta forma aristocrática de apreciación irónica por parte de la comunidad homosexual posterior a la Segunda Guerra Mundial, permitía el contraste, la contestación e incluso la transformación de los “relatos particulares” en “grandes relatos”²¹.

Incluso, las imágenes de aquel “pasado” universal se vinculaban ahora con personajes que, a pesar de que con el tiempo se volvieron muy populares, todavía en el momento parecían formar parte del “underground”, poniendo cara, desde sus propias identidades no-normativas, a algunas de las nuevas subjetividades que el “consenso” de la Transición había dejado atrás.

La Ley de Peligrosidad Social marcó con absoluta precisión todas aquellas formas de quebrantamiento del orden moral que no estaban contempladas en las clásicas organizaciones clandestinas (partidos, sindicatos, asociaciones, etc.) ni adscritas a las ideologías que secularmente había perseguido el Generalísimo (Comunismo, masonería, anarquismo)”. En realidad, los dispositivos de vigilancia, censura y castigo estaban mutando al ritmo de la transformación social. Las formas de lucha política que marcarán el período de la transición [...] excedían la lógica de partido y la oposición de clase: se trataba de luchas culturales caracterizadas por nuevos espacios y nuevas formas de relación social (comunidades, orgías, bandas de música, cafés, discotecas, pisos compartidos, talleres de producción de cómics, editoriales...) y activadas por nuevos agentes (mujeres, homosexuales, transexuales, trabajadoras sexuales, jóvenes, presos, artistas, ecologistas, hippies, rockeros, yonquis, etc.) cuya acción no podía ser completamente absorbida desde los lenguajes y las lógicas de la izquierda²².

Desde este mismo punto de vista de la identidad sexual, la obra de Rafael Agredano supondrá una relectura de la “gran tradición” oficial de la pintura española. Aunque fuese recurriendo, precisamente, al menos “español” de nuestros representantes internacionales, como es el pintor Pablo Picasso, no es posible olvidar que precisamente la llegada del *Guernica* al Museo del Prado en estas fechas había hecho de la obra – otra vez – un nuevo símbolo de época con significados añadidos a los que poseía desde su gestación. No sólo en lo referente a lo que la Transición aportaba a la ya mencionada idea de “consenso” político, sino porque el propio traslado de la obra a Madrid desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York suponía toda una resituación identitaria desde el punto de vista de la política cultural española en el campo del arte a nivel internacional.

época. Huyssen, A. (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. (Trad. P. Gianera) Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora (Original en inglés, 1986)

²¹ Esta cuestión acerca de la vinculación del *camp* con la relectura de los monumentos de carácter histórico desde un punto de vista autobiográfico se encuentra puesta de manifiesto de manera ejemplar en el estudio sobre el *camp* realizado por Andrew Ross, donde toma como paradigma de esta actitud “comprometida con lo marginal” la expresión de Elsie de Wolfe ante el Partenón, con su exclamación: “¡Es beige, mi color favorito!” en Ross, A. (1989) *No respects. Intellectuals and popular culture*, Routledge, Nueva York y Londres, p. 135

²² Preciado, B. (2011) «La Ocaña que merecemos: Camp conceptualismos, subalternidad y políticas performativas» en Aliaga, J.V. (ed.) *Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*, Barcelona, Polígrafa, 2011, pp. 72-168

Es por ello que Agredano realiza una especial fórmula de apropiacionismo y resignificación en clave homosexual de la obra del artista (aprovechando, incluso, para realizar una crítica a las frecuentes lecturas y valoraciones de la sexualidad hegemónica en las obras del malagueño, caracterizadas por un evidente “temor al otro”²³). Aunque por motivos más que obvios no es exactamente *El Guernica* el objeto de su apropiación sí lo son algunas de las obras más reconocidas del “Picasso cubista”, cuyo autorretrato convierte en una especie de parodia homosexual remedando incluso la estética de Miguel de Molina en su obra *Narcise en rouge* (1994). Muy especialmente, la serie *Avignon Guys*, fechada ese mismo año, toma la representativa obra tenida por origen del cubismo, transformando el burdel femenino en un cuarto oscuro en el que un grupo de homosexuales realizan prácticas sadomasoquistas o se transforman en el popular conjunto musical *Village People*, el cual parodia a su vez todos los estereotipos sobre la masculinidad desde el punto de vista gay.



Rafael Agredano: *Avignon guys*, 1994. Óleo sobre lienzo, 213 x 203 cm. Fundación Fran Daurel, Barcelona. *La chambre en noir*, 1995-96. 195,5 x 195,4 x 2,5 cm. Óleo sobre tela. Colección CAAC. Reproducidas con permiso del autor.

Con ello, parecen encajar a la perfección en lo que para Craig Owens suponía ser el “impulso alegórico” propio del posmodernismo apropiacionista. Según el autor, la tarea del alegorista no es inventar imágenes, sino “confiscarlas”. El artista apropiacionista “reclama lo culturalmente significativo, se coloca como su intérprete [...] no establece un significado original que pueda haberse perdido u oscurecido [...] más bien añade otro significado a la imagen”²⁴.

Bien es cierto que el valor de “suplemento” de estas obras funciona nuevamente como la “tachadura” derrideana, que permite seguir viendo lo marcado bajo ella²⁵.

²³ Lubar, R. (1997) “Unmasking Pablo’s Gertrude: Queer desire and the subject of portraiture”, *Art Bulletin* nº 79, marzo de 1997, pp.57-84

²⁴ Owens, C. (1984) “The allegorical impulse: towards a theory of postmodernism” en *Beyond Recognition. Representation, power and culture*. University of California Press, p. 64

²⁵ Derrida, J. (1989) *Márgenes de la filosofía*. (Trad. C. González Martín) Madrid, Cátedra, pp 41-42 (Original en francés, 1972)

De tal manera, estos casos realizan sus “cortocircuitos” en el relato oficial “integrándose” en él, antes que subvirtiéndolo. Aunque en la propia artificialidad y efectismo *camp* de sus producciones, abiertamente homosexuales, no deje de incluirse un componente crítico a las nociones de “gran Historia” relacionada con las de “alta cultura” y de “la historia de todos” frente a las que oponen las “pequeñas memorias” de aquellas identidades marginales, no lo hacen generando aún verdaderas contranarrativas sino primando, sobre todo, el componente paródico de sus creaciones²⁶.

Las obras de la década posterior, quizá por su carácter menos intuitivo y más teórico, así como con las nuevas estrategias que ponen de manifiesto en la construcción de contra-narrativas de la hegemonía histórico-ideológica del Estado español, ofrecerán ejemplos más sólidos desde el punto de vista conceptual que, no por ello, restan un ápice de valor a aquellos que acabamos de visitar como posiciones propias de su tiempo.

3. Disidencias identitarias: poniendo voz a los silencios del museo

La década de los noventa verá consolidarse en nuestro país el fenómeno de la Transición democrática. A partir de entonces, y especialmente tras la realización de los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo en Sevilla del año 1992, la “apertura” y normalización del país en relación con el resto de occidente será un síntoma constatable de nuestra cultura.

En este panorama, y frente al retraso de lo que había sucedido a nivel teórico en las décadas precedentes, la movilidad de profesionales del mundo del arte (teóricos, artistas, críticos, etc.) los contactos internacionales y el flujo de información propiciarán la consolidación en nuestro país de trabajos especialmente dedicados a las cuestiones de género e identidad – algunas de ellas ya en la órbita *queer*– de una nueva generación de artistas mucho más sincronizados (sin que esto fuese, ni mucho menos, demérito de las propuestas anteriores) con las corrientes internacionales. Al mismo tiempo, el pasado local y la obra de artistas (como el mencionado Juan Hidalgo) comienzan a ser percibidos bajo los nuevos paradigmas de interpretación teórica²⁷.

²⁶ Seguimos aquí la noción de “parodia” según da cuenta de ella Simon Dentith como aquella práctica cultural que hace una imitación relativamente polémica aludiendo a cualquier otra práctica cultural. Tan abierta definición que, como bien indica la profesora Estrella de Diego en su libro *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* no queda sino abierta a modos de interpretación en los que la sutileza de una inflexión o entonación puede derivar el sentido. Desde un punto de vista deconstructivo – y casi se diría que netamente “posmoderno” por lo que de deuda teórica postestructuralista tiene– tanto las “alegorías” como las “parodias” de estos primeros ejemplos propios de la democracia tienen (o tuvieron al menos en su momento, pues el tiempo parece haber contribuido a su favor en sus posibilidades de lectura e interpretación hermenéutica) una muy limitada acción como clara muestra del “disenso” que trataban de introducir. Es posible que, pese a que la propia idea de “juego” fuese fundamental en la época, su vinculación con algunas de las posiciones más lúdicas y – aparentemente– menos comprometidas del arte de la época (desde la Nueva Figuración a los expresionismos cercanos a la Transvanguardia) anegaron la posibilidad de comprender sus subversiones narrativas más allá de la “parodia” en el más lato de sus significados.

²⁷ De tal manera, obras como el *Vaso indebido (In memoriam Jheronimus Bosch)* de 1990, que toma el detalle del “adorno floral” anal de un personaje del panel central del *Jardín de las Delicias* del pintor de Hertogenbosch, podía empezar a ser entendido según las nuevas lecturas politizadas en torno a las prácticas artísticas de la época, y a sus remakes y reinterpretaciones (más que a meras apropiaciones paródicas) de temas y obras clásicos de la tradición artística occidental representada en nuestro país por la colección del Museo del Prado.

Las nuevas manifestaciones artísticas de la época, más cercanas incluso al “apropiacionismo” norteamericano puesto en boga en nuestro país, entre otros, por la exposición *El arte y su doble* de Dan Cameron, realizada en el M.N.C.A.R.S. en 1986, presentando, entre otras, las obras de Sherman, Levine o Mapplethorpe subvertía la visión del “arte de los ochenta” como eminentemente pictórico, transvanguardista y hasta cierto punto, incluso, reactivo. Este dato, que puede parecer anecdótico, y más teniendo en cuenta que casi específicamente nos referimos aquí a la revisión de las obras de la pinacoteca española, no lo es en absoluto, como trataremos de explicar en un breve repaso.

Y es que la fotografía ha sido, sin lugar a dudas, el medio por antonomasia en el que las cuestiones de género e identidad han dado sus mejores frutos en el campo de las artes visuales. Si el cuerpo se convirtió, por medio de la performance, en el centro de la experimentación artística para las cuestiones de identidad y género vinculadas con la segunda ola de feminismos de los sesenta y setenta (e incluso del denominado postfeminismo de los ochenta), la fotografía fue, sin lugar a dudas, su mejor vehículo. No solo por el carácter documental que tradicionalmente se atribuye a la técnica, sino porque se trata del medio perfecto con el que poner en cuestión todo tipo de certezas culturales: desde las convenciones sobre la autenticidad y la originalidad de la obra hasta las creencias y discursos sobre la subjetividad y la identidad, con ellas profundamente implicadas a nivel conceptual en casos como los citados, en los que el papel del autor se confunde con el sujeto fotografiado y hasta con la obra misma como pieza.

A pesar de que la fotografía ya había tenido una relevancia notable en el arte experimental de los setenta en nuestro país (con ejemplos como *Nueva Lente*, y durante los años ochenta surgirían algunos de los representantes más conocidos de la técnica), serán precisamente los años noventa –en nuestro apresurado repaso²⁸– los que vean introducirse en España la práctica fotográfica como medio artístico a nivel tanto de mercado y producción como de crítica.

En este sentido, resulta paradigmática la aparición en 1991 del número monográfico de *Revista de Occidente* sobre la cuestión de la fotografía. En él, ya desde la introducción, quedaba clara la inexistencia de una teoría fotográfica y, por tanto, la contradicción que supone que el medio tuviese que postrarse ante las consignas del formalismo pictórico. La apuesta, resumida en los diferentes artículos que incluía el número, mostraba el terreno de la fotografía como un campo idóneo para la renovación teórica (como habían puesto en evidencia los fotógrafos americanos de los 80 y su imagen-texto) ya que, al no existir esa teoría «oficial» con la que confrontar la práctica, esta se mantenía como un campo abierto al que poder acudir desde las distintas perspectivas que, en el proceso, estaban dando forma a ese necesario corpus teórico; disciplinas tales como la semiótica, el feminismo, el psicoanálisis o la teoría literaria. Paralelamente al desarrollo de una investigación específica sobre el campo de la fotografía en nuestro país, comenzaron a florecer las exposiciones y el interés por el medio, que tendría uno de sus hitos en la publicación de las jornadas sobre fotografía realizadas en el MACBA en 1996 en el volumen de Gloria Picazo y Jorge Ribalta: *Indiferencia y*

²⁸ Para una discusión en profundidad sobre la historia de la fotografía en España, se recomienda el artículo de Rosón, M. “Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España”, en Molina, A. (ed.) (2016), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid, Polifemo, pp 293-324

singularidad. Si bien el argumento fundamental en el que inciden en él es la citada inexistencia de esa teoría particular sobre la fotografía (que remite al *Thinking Photography* de Victor Burgin), lo que ponía de manifiesto era este creciente interés por un campo en el que la teoría de género tenía –ya lo había tenido– mucho que decir. Y que se presentaba como el vehículo ideal para la introducción de nuevos planteamientos conceptuales en el medio artístico. Buenas muestras de este cambio de paradigma lo representan, en un más que somero repaso, tanto la edición de Photoespaña 2002, dedicada a la figura femenina desde la práctica de género, como la publicación de la recopilación de ensayos sobre fotografía de David Pérez: *La Certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, donde se recogen ensayos imprescindibles sobre la materia como los firmados por José Miguel García Cortés, Helena Cabello y Ana Carceller, Craig Owens o Rosa Olivares. En el caso en particular de las narrativas contrahegemónicas a las que hemos dedicado el presente trabajo, también fueron los años noventa los que comenzaron a contemplar algunos de los trabajos –hoy en día todavía fundamentales– realizados desde los paradigmas feministas y de género: a las obras pioneras, en este sentido, de Estrella de Diego con *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, ya podían en aquellas fechas sumarse las de Mar Villaespesa (comisaria de la exposición *100%*, pionera de arte y feminismo en nuestro país, como más tarde lo será junto a Juan Vicente Aliaga de *Transgenéric@s*, plenamente integrada en la órbita *queer*) o las aportaciones de Cabello/Carceller, no solo en el plano artístico sino en el teórico y curatorial como el caso de *Territorios indefinidos*, celebrada en Elche en 1995, o la realizada por José Miguel G. Cortés *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*, celebrada en 1997, que dará pie a sus investigaciones (continuadas a su vez por artistas como Jesús Martínez Oliva) en torno a la deconstrucción de la masculinidad en las prácticas artísticas estatales.

Es, precisamente, a ese nivel local en el que se moverán los ejemplos plásticos seleccionados como propios de los años en que algunos de los mencionados artistas se “apropian” de las obras del Museo del Prado para realizar una denuncia de tipo identitario. Poniendo el denominado “disenso” descrito por Rancière como estrategia política central de sus creaciones, no se limitan a la parodia, sino que realizan incluso efectivas críticas de la propia institución y sus narrativas. Narrativas, en este caso, de exclusión, que las propias obras convierten en parte de su discurso, poniendo en evidencia los silencios del relato oficial sobre identidades culturalmente proscritas y subsumidas en relatos museísticos que priman cuestiones como las nacionales sobre otras de carácter identitario de orientación más crítica, amplia desde muchos puntos de vista, e incluso necesaria. Si los ejemplos de la década anterior pudieron ser vistos –aunque hoy se presten a lecturas más profundas– como acrílicas y paródicas estéticas de carácter historicista, los trabajos fotográficos de los noventa, nuevamente en palabras de Prada, supondrán entrar en reflexiones sobre los elementos de mediación de las obras de arte y “los modos de su inserción en el discurso institucional e histórico, un desplazamiento de la atención de las obras de arte individuales hacia sus marcos institucionales”²⁹

No podemos olvidar esta cuestión, precisamente, para acercarnos al primer ejemplo seleccionado sobre los “silencios” institucionales: la obra de Javier Codesal, en

²⁹ Prada, J. M. (2001) *Op. cit* p. 9

su serie *Días de Sida*, de 1993, en la que se aproxima, precisamente, a uno de los más peligrosos silencios institucionales que se han dado en nuestro país: el de las autoridades sanitarias sobre la infección por VIH desde finales de los ochenta y durante los primeros años noventa. Un silencio nefasto por cuanto contribuía tanto a la desinformación general de la sociedad española – circunscribiendo la problemática a “grupos de riesgo” en lugar de a “prácticas” de riesgo– tanto como contribuyendo a la estigmatización de los afectados.

No es de extrañar, por tanto, que para enfrentar estas visiones apocalípticas y mostrar la realidad humana y la fragilidad y necesidad de afectos, cuidados y apoyo de los enfermos en el momento (similar a la que el artista Pepe Espaliú pondrá de manifiesto con su popular *Carrying* por las calles de San Sebastián y Madrid), Codesal recurra a la mezcla de la iconografía de *La Caridad Romana*, cuyas más conocidas representaciones en la colección del Museo son el óleo de Gaspar de Crayer (h. 1630) o la escultura de Antonio Sola, de 1851. La pertinencia de este motivo iconográfico no sólo parecía aludir, en el caso de Codesal, al propio acto de caridad, al tiempo que servía para realizar una crítica a la Iglesia y sus reactivas opiniones sobre el virus y el uso de sistemas anticonceptivos como el condón como método preventivo.

Más relevante aún era el papel que la propia obra ponía en evidencia sobre el propio intercambio de fluidos corporales, especialmente al realizarse este entre dos hombres, según su iconografía fotográfica, despertando todos los temores posibles sobre el contagio de la infección.



Javier Codesal: *Días de SIDA* (1993) Reproducida con permiso del autor.

Sin embargo, o precisamente por el recuerdo de imágenes de la “virgen de la leche”, la obra de Codesal desliza y enriquece el motivo acercándolo a otras representaciones de piedad mucho más relevantes para el particular propósito de su obra, como es la obra *Cristo abrazando a San Bernardo* de Jorge Ribalta (1620-25). Y no solo, nuevamente, por lo que la hermenéutica religioso-cristiana pudiese aportar a su apropiación y relectura de la misma, sino porque la obra misma (y el popular “estilo” de las imágenes de piedad, tan populares durante el siglo XVII español³⁰) poseían, según Freedberg:

[...] el motivo aparentemente decisivo [...] de que la figura central esté dotada de un aspecto claramente real. No puede tratarse sencillamente de la creciente maestría en las representaciones naturalistas; sino que resaltar las cualidades vitales de la imagen inerte es algo absolutamente consciente y, en ocasiones, sumamente deliberado. “Imagen inerte” en dos aspectos, pues es evidente que los ejemplos pertenecen a dos categorías distintas: la primera comprende las representaciones de imágenes que cobran vida o están animadas; en la segunda, la propia representación – o por lo menos, una parte de ella– parece estar viva. En ambos casos existe un espectador, ya sea dentro de la representación o el que la observa desde el exterior, cuya respuesta depende del carácter animado de la imagen³¹.

Realmente, no parece casual la subversión de la imagen estereotipada sobre la enfermedad – entendida entonces como una verdadera “sentencia de muerte”– apelando al contacto físico extremo y apostando por imágenes no sólo vivas sino “revividas” por ese mismo contacto y apoyo interpersonal. En último extremo, tal y como recuerda Freedberg, la presencia de ese “espectador”, tanto interno como externo a la propia representación, es quien acababa por vehicular el componente de acción política de la obra: al declinar en aquellos que asistimos a la escena como “espectadores” una amplia responsabilidad en cuanto a los cuidados y atenciones que tanto para con los enfermos como para con la población en general podríamos desarrollar, nos pone el papel de verdaderos “creadores” de la imagen. Algo común, en la época, en todo trabajo sobre identidades de género (como en cualquier tipo de identidad necesitada de reconocimiento) en los que, precisamente, la interpelación externa es uno de los mecanismos fundamentales de creación identitaria por medio del cual “somos” aquello que somos interpelados desde el exterior y, sobre todo, el modo en que “somos” entendidos en el propio acto de ser nombrados, de un cierto modo, y como tal.

También moviéndose entre este juego de interpelaciones, manejando la posibilidad de deconstrucción de los rasgos de género culturalmente asignados y su vinculación con una determinada sexualidad, propia de la teoría *queer*; se encuentra la obra *Sin Título (Duelo)* de 1994 de Cabello/Carceller. La descripción de la misma, según las fotografías, responde a:

un díptico construido a partir de la confrontación del anverso y el reverso de una misma imagen. Se trata de una apropiación estratégica de la pintura de Goya: *Due-*

³⁰ Portús, J. (2016) *Metapintura* (Cat. Exp) Madrid, Museo Nacional del Prado

³¹ Freedberg, D. (1992) *El poder de las imágenes*. (Trad P. Jiménez y J. G. Bonafé) Madrid, Cátedra, p. 336 (Original en inglés 1989)

lo a garrotazos. Las fotografías operan como huella de la performance realizada en la que los cuerpos semienterrados se enfrentan en un juego de violencia sostenida. El trabajo forma parte de una serie de proyectos que utilizan la reduplicación especular de una misma imagen, cuestionando con ello la diferenciación entre original y copia, verdad y mentira, tanto del medio fotográfico como de la realidad de los géneros. Es uno de los primeros trabajos en los que se evidencia una personificación que pone en cuestión las masculinidades hegemónicas³².

La pieza, en realidad, supone ser uno de los verdaderos ejemplos de “apropiaciónismo” en nuestro país tal y como se entendía la corriente desarrollada en el contexto estadounidense de los setenta y ochenta. El trabajo de Cabello/Carceller hace un especial hincapié, desde su asumida posición, feminista y *queer*, de la problemática que la cuestión de género tenía en la práctica fotográfica, y que a menudo ha venido siendo soslayada salvo en casos tan evidentes como el de Cindy Sherman. La cuestión de los originales y las copias (y por ende, de la “alta” y la “baja” cultura, y de las propias capacidades reproductibles del medio fotográfico) sirven como propuesta crítica de revisión textual y, muy especialmente, el papel que la parodia y la performatividad de género, según las teorías de Judith Butler³³, habían planteado como elementos subversivos. En el caso de Cabello/Carceller, la cita a una obra como la de Goya implica más una posición crítica que una cita, un verdadero “robo” por medio el cual poner en cuestión toda narrativa de autoridad (tanto histórico-artística como desde el punto de vista de la identidad y el género), así como situar ideológicamente el papel de la imagen original.



Cabello/ Carceller: *Sin título (Duelo)*, 1998

Impresión digital sobre dibond. 81 x 162 cm.

En este sentido, Cabello/Carceller llegan a sustituir la pelea a garrotazos por una especie de “juego”, o cuanto menos de intercambio entre las subjetividades críticas que realizan la performance, por medio de la que problematizan, una vez más, tanto técnica como iconográficamente, la conceptualización cultural de los géneros, sustituyendo un elemento de lucha trágica, con su consabida lectura histórico-identitaria en clave estatal, por una acción performática, lúdica y conceptualmente relevante

³² Cabello/Carceller (2017) *Borrador para una trama en curso*. Madrid. Comunidad de Madrid, p. 268

³³ Butler, J. (2002) “Críticamente subversiva”, Mérida Jiménez, R. (ed) *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios Queer*. Barcelona, Icaria pp 55-79 (Original en inglés 1993)

más por la volubilidad que propone de cualquier identidad impuesta, que por la constatación y reproducción acrítica de la misma por mor de la “tradición”³⁴.

Ya dentro del nuevo milenio, y también en la órbita del feminismo y la performance se encuentra la obra de Cristina Lucas. Su serie *Desnudos en el Museo* (2011) muestra las visitas de la fotógrafa y performer a algunas de las pinacotecas más famosas del mundo como la Walker Art Gallery de Liverpool, El Louvre, El Kröller-Müller de Holanda, El Museo Nacional de arte Antigua de Lisboa y, cómo no, el Museo del Prado de Madrid. Acompañada de performers de distintos géneros (sobre todo, femeninos, por razones obvias) la fotógrafa muestra el contraste entre los “desnudos” pintados y los de las y los performers que adoptan sus poses frente a las obras. Con ello, reactiva el comentario de Lynda Nead sobre el desnudo femenino en la historia del arte (llegando a afirmar que toda ella podría resumirse en este preciso tema³⁵) y retoma a su vez el argumento de John Berger acerca del problema de la mirada sobre los cuerpos (esencialmente femeninos) en el arte, y cómo en ésta se pone de manifiesto el modo en que “los sentidos subjetivos y colectivos de mujer y hombre, como categorías de identidad, han sido construidos”³⁶. Es más, cómo al enfundar la idea femenina de belleza en el “desnudo”, lo que se produce en ella no es un “desvestimiento”, tal y como señala Nead, sino que lo que se produce es una investidura simbólica que relaciona los patrones de raza, género y clase hasta convertir el desnudo femenino en puro objeto de-subjetivado desde el punto de vista masculino.



Cristina Lucas: *Desnudo en el Museo del Prado*, 2011. Fotografía digital
120 x 180 cm. Reproducida con permiso de la artista.

³⁴ En este sentido, resulta especialmente iluminador el comentario de las propias fotógrafas sobre el Museo del Prado en tanto que institución, y la relación crítica que se puede mantener con las tradiciones hegemónicas histórico-artísticas en el marco del itinerario expositivo *La Mirada del Otro. Espacios para la diferencia*, celebrado en el propio Museo del Prado en 2017, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Hc4oE_iJjmo

³⁵ Nead, L. (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. (Trad. C. González Marín) Madrid, Tecnos (Original en inglés 1992)

³⁶ Berger, J. (2000) *Modos de ver*. (Trad. J. G. Beramendi) Barcelona, Gustavo Gili, p. 74 (Original en inglés, 1972)

La obra pone en evidencia cómo, frente a estos desnudos “ideales” contruidos por la lógica masculina hegemónica, los desnudos “reales” no caen sino en otra lógica no menos perversa: la de la imagen obscena o pornográfica. El trabajo de Lucas se orienta, específicamente, a mostrar la reacción de los encargados de vigilancia de las salas de los museos (representantes en este caso del poder y la hegemonía sobre lo visible y lo no-visible, lo permisible y lo censurable en el marco de la exposición), contrastando la censura sobre los desnudos “reales”, y los conflictos que suelen ocasionar al realizar este tipo de performances, documentadas fotográficamente, frente a la legitimidad “artística” del idealismo de las obras representadas en las colecciones.

Con ello, nuevamente, lo que Lucas pone sobre la mesa – aunque sea de un modo tan súmamente evidente y literal– es el disenso sobre lo visible, lo tolerable, lo asumible como parte del canon frente a los disensos, los conflictos y agonismos necesarios para que este canon sea – al contrario de lo que se piensa– cada vez más inclusivo y muestre sus propios conflictos, grietas y contradicciones de construcción.

4. Conclusión: territorios conseguidos, estrategias por acometer

Como conclusión, cabría valorar el efecto que todos estos conflictos, en el plano de lo visual, junto a aquellos de índole teórica y política han sido capaces de ejercer sobre las estructuras para que un museo como el del Prado, la “piedra dura” descrita como tal por Ramón Gaya, haya acabado por dar cabida – o cómo ha acabado haciéndolo– a todas estas contranarrativas de carácter identitario en el seno de su colección.

En el verano del 2017, y coincidiendo con la celebración del Orgullo LGTBIQ Mundial en la ciudad de Madrid, muchas instituciones mostraron un abierto apoyo por las causas minoritarias relacionadas con la identidad sexual. El Museo del Prado, entre otras³⁷, realizó una muy bien articulada muestra a manos de los comisarios Carlos G. Navarro y Álvaro Perdices bajo el título *La Mirada del Otro. Escenarios para la diferencia*³⁸. La muestra, en lugar de optar por el formato tradicional de “exposición temporal” con la reubicación de las obras optó por la opción de mantenerlas en su lugar de exhibición habitual, y señalarlas con una cartela adicional que las inscribía en el “nuevo relato” que se entremezclaba con el del propio Museo y su conocida organización cronológica por escuelas nacionales. Con ello, desde el propio Museo se llamaba la atención sobre el modo en que las colecciones de arte clásico se han venido construyendo, mostrando “contenidos que, aunque en muchos casos han estado entre los muros del Museo desde el momento mismo de su apertura, a menudo se han relativizado e incluso, invisibilizado, aunque aluden, como siempre hacen las artes, a los contingentes de la realidad humana”³⁹.

La exposición, no obstante, parecía inscribirse en un marco más amplio de introducción en el Museo de cuestiones de carácter político y social. Los propios comisarios no negaban el retraso con el que estas cuestiones habían alcanzado a un museo

³⁷ Especialmente significativas fueron las actividades promocionadas por el Ayuntamiento de Madrid, comisariadas por la socióloga y activista Fefa Vila bajo el título *El Porvenir de la Revuelta* y que incluía exposiciones, conferencias, congresos universitarios, mesas redondas y diversas actividades de carácter social y cultural.

³⁸ Navarro, C., y Perdices, A. (2017) *La Mirada del Otro. Escenarios para la diferencia* (Cat. Exp.) Madrid, Museo Nacional del Prado. La exposición tuvo lugar entre el 14 de junio y el 10 de septiembre de 2017.

³⁹ Navarro, C. y Perdices, A.. *Op. Cit.*, p. 10

de índole clásica y carácter abiertamente histórico, frente a la importancia que las problemáticas de identidad y género habían tenido en el amplio espectro de la teoría y práctica artística contemporánea que hemos venido observando en algunos de sus ejemplos estatales.

No obstante, a pesar de lo llamativo que resulta que en toda la presentación no se aluda a qué se refiere exactamente la proclamada “diferencia” (aunque la vinculación de la misma con movimientos como el feminismo, citado como precedente en el texto, no deja lugar a dudas de la importancia de la sexualidad y el género en la decisión), los comisarios sí se muestran firmes en su defensa de la necesidad de una “apertura” a esas voces y relatos divergentes y tangenciales a las narrativas hegemónicas. Apuntan, además, y de manera muy certera, a que se trata, ante todo, de una cuestión de necesaria revisión desde el punto de vista político y social. Pues aunque en el texto de presentación tampoco dudan al desmarcarse de la utilización que “estos avances en la percepción del arte se han empleado como instrumento político o partidista”⁴⁰, sí hacen notar explícitamente la necesidad de reflejar estas preocupaciones entre las paredes del Museo como “innegable consecuencia del contexto histórico actual y del asentamiento de los derechos civiles en Occidente, así como de la recuperación de la dignidad en los últimos tiempos de las diferentes identidades minoritarias”⁴¹.

Sea como fuere, y a pesar de la siempre presente importancia que un evento turístico de gran calado como el Orgullo Mundial, con la consabida afluencia de visitantes a la ciudad de Madrid, pudo tener en la ejecución de esa mirada transversal a la colección, y la puesta en valor de las propias miradas “diferentes” que pudiesen encontrarse en ella, parecía que el diálogo político y social de la institución museística con los distintos agentes sociales jugaba un papel determinante en algunas de sus recientes actividades. No en vano, las exposiciones de la temporada anterior también habían tenido un marcado sesgo en señalar la “diferencia” en el seno de su colección, con la primera muestra íntegramente dedicada a una mujer realizada en la pinacoteca, centrada en la figura de la pionera bodegonista Clara Peeters⁴².

Lo que ambas muestras —en especial, la realizada por Navarro y Perdices— pusieron en evidencia, era, precisamente, cómo era y es posible revisar las propias colecciones de los museos desde múltiples puntos de vista. Nuevas miradas y narrativas que incluyeran las necesarias revisiones que se realizan desde la teoría, crítica e historia del arte actual en torno a cuestiones relacionadas con la clase, la raza, la sexualidad o el género⁴³. Todo ello, desde luego, sin perder de vista que toda acción plástica o muestra realmente crítica, para que lo sea, debe funcionar como tal tanto dentro como fuera de los lugares de exposición y los centros de creación. Y, desde

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Vergara, A. (de) *El arte de Clara Peeters* (Cat. Exp) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016. La exposición tuvo lugar entre el 25 de octubre de 2016 y el 19 de febrero de 2017.

⁴³ Es también extremadamente significativo que, aunque no inscrito en el campo de la exposición, sí se incluyera entre las actividades del Museo del Prado el año anterior el seminario “Otras narrativas del Prado”, dirigido por la Dra. Estrella de Diego, y específicamente orientado a discutir y “revisitar una colección “clásica” como la del Prado desde las propuestas teóricas y los intereses contemporáneos, dejando clara la ductilidad de unas obras que pueden hablar desde esas otras miradas y narrativas”, desde perspectivas que abarcaban la teoría de género y la crítica postcolonial. Fuente: Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/recursos/otras-narrativas-del-prado/44146112-d786-68ea-9854-4c385b2c0e1a>

luego, cómo las instituciones que opten por incluir en sus programas las “críticas” a sus propios fundamentos, no pueden hacerlo como si se tratara de una “corriente” artística al uso, sin replantearse profundamente el *cómo* acoger la disidencia, y qué ha hecho posible que esta existiera, para tratar no prolongarla.

Por ello, sigue siendo necesario preguntarse si todo lo beneficioso que tenía la inclusión de la muestra *La mirada del otro* en las propias colecciones del Museo, no podía ser, en última instancia, sino otro de aquellos mecanismos en los que “iluminación” y “ocultamiento” trabajan de manera pareja. Y es que, ya lo sabemos, mientras que no se muestre el propio “disenso”, ninguna práctica transformadora tendrá el garante de haberlo sido eficazmente. Tal vez, y por desgracia, ese “disenso” se mostró, una vez más, al eliminar las cartelas que señalaban ese “itinerario oculto”, que a partir de entonces volvía a serlo, a pesar de los “rastros” que dejó y que tantas otras prácticas visuales han seguido, y seguirán, iluminando en torno al Museo y su relato.

Referencias bibliográficas:

- Adorno, T. (1962) “Museo Valery-Proust”, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (Trad. M. Sacristán). Barcelona, Ariel, pp. 187-200 (Original en alemán, 1955)
- Aliaga, J.V, y Villaespesa, M. (eds) (1999): *Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. (Cat. Exp) San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea.
- Aliaga, J.V y Mayayo, P. (eds) (2012): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. (Cat. Exp) Madrid: MUSAC/This Side Up.
- Barthes, R.(1987) “La muerte del autor” *El susurro del lenguaje* (Trad. C. Fernández Medrano) Barcelona, Paidós, pp. 65-71 (Original en francés 1984)
- Berger, J. (2000) *Modos de ver* (Trad. J. G. Beramendi) Barcelona, Gustavo Gili, p. 74 (Original en inglés, 1972)
- Bozal,V. (1998) *Historia del arte en España (Vol II)*. Madrid, Espasa-Calpe
- Butler, J. (2002) “Críticamente subversiva”, en Mérida Jimenez, R. (ed) *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios Queer*. Barcelona, Icaria pp 55-79 (Original en inglés 1993)
- Cabello/Carceller (2017) *Borrador para una trama en curso*. Madrid. Comunidad de Madrid
- Cameron, D. (1987): *El arte y su doble, una perspectiva desde Nueva York* (Cat. Exp.) Madrid, Fundación La Caixa
- Cortés, M. G. (1997): *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte* (Cat. Exp.) Koldo Mitxelena Kulturenea
- Crimp, D. (1985) “Sobre las ruinas del Museo” en Foster, Hall (ed) *La Posmodernidad*. (Trad. J. Fibla) Barcelona, Kairós, pp. 75-91 (Original en inglés 1983)
- De Diego, E. (ed) (1992): «La fotografía como lugar de transformación» en *Revista de Occidente*, 128, Madrid, enero 1992
- De Diego, E. (2011) *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, Siruela.
- De los Ríos, E. (2005) “La figuración española en la década de 1980: El equipo “Costus”. Una lectura simbólica de su serie “Valle de los Caídos” (1980-1987): La iconografía de la Virgen” en *Revista del Laboratorio de Arte*, nº 18, año 2005, pp. 541-551
- Derrida, J. (1989) *Márgenes de la filosofía*. (Trad. C. González Martín) Madrid, Cátedra, pp 41-42 (Original en francés, 1972)

- Foucault, M. (2001): "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Dits et Écrits*, I, Paris, Quarto-Gallimard, pp. 817-849
- Freedberg, D. (1992) *El poder de las imágenes*. (Trad. P. Jiménez y J. G. Bonafé) Madrid, Cátedra, p. 336 (Original en inglés 1989)
- Fuentes Vega, A. (2017) *Bienvenido Mr Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra
- Greenberg, C. (1979) "Vanguardia y Kitsch", *Arte y cultura. Ensayos críticos* (Trad. J.G. Beramendi) Barcelona, Gustavo Gili, pp. 15-34. (Original en inglés, 1961)
- Huyssen, A. (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. (Trad. P. Gianera) Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora (Original en inglés, 1986)
- Labrador, G. (2019) *Economía libidinal de la transición*. "Carta(s)". Madrid, MNCARS.
- Lubar, R. (1997) "Unmasking Pablo's Gertrude: Queer desire and the subject of portraiture", *Art Bulletin* n° 79, marzo de 1997, pp.57-84
- Mayayo, P. y Marzo, J.L. (2016) *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra.
- Navarrete, C.; Ruido, M. y Vila, F. (2005): «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 2. San Sebastián, Barcelona y Sevilla: Arteleku/MACBA/ Universidad Internacional de Andalucía, pp. 158-187
- Navarro, C.G., y Perdices, A. (2017) *La Mirada del Otro. Escenarios para la diferencia* (Cat. Exp.) Madrid, Museo Nacional del Prado
- Nead, L. (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. (Trad. C. González Marín) Madrid, Tecnos (Original en inglés 1992)
- Owens, C. (1984) "The allegorical impulse: towards a theory of postmodernism" en *Beyond Recognition. Representation, power and culture*. University of California Press, pp 52-87
- Pérez, D. (ed.) (2004): *La Certeza Vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Pérez Manzanares, J. (2016) *Costus: You are a star. Pintura de corte kitsch en el Madrid de "la movida"* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
- Portús, J. (2016) *Metapintura* (Cat. Exp) Madrid, Museo Nacional del Prado
- Prada, J. M. (2001) *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Tecnos
- Preciado, B. (2011) (2011) «La Ocaña que merecemos: Campceptualismos, subalternidad y políticas performativas» en Aliaga, Juan Vicente (ed.) *Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*, Barcelona, Polígrafa, 2011, pp. 72-168
- Rancière, J. (2012) *El malestar en la estética*. (Trad. M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burell. Buenos Aires, Clave Intelectual, pp. 34-35 (Original en francés, 2004)
- Ribalta, J. y Picazo, G. (eds) (2003): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili
- Rosón, M. (2016) "Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España", incluido en Molina, A (ed.) *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid, Polifemo, pp 293-324
- Ross, A. (1989) *No respects. Intellectuals and popular culture*, Routledge, Nueva York y Londres
- Santamaría, A. (2018) *En los límites de lo posible. Política cultural y capitalismo afectivo*. Madrid, Akal

- Silver, K. (1993) "Modes of Disclosure: The Construction of gay identity and the Rise of Pop art". *Hand Painted Pop. American Art in Transition 1955-1962* (cat.exp) Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, pp. 179– 203
- Sontag, S. (1996). "Notas sobre lo Camp", *Contra la interpretación* (Trad. H. Vazquez Rial) Madrid, Altea. pp. 355-376 (Original en inglés, 1961)
- Ugarte, J. (2008) *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Madrid y Barcelona, Egales.
- Varnedoe, K.; Gopnik, A. (1990) *High and Low: modern art and popular culture* (Cat. exp) Nueva York, MOMA
- Vergara, A. (ed.) (2016) *El arte de Clara Peeters* (Cat. Exp) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.
- Vilarós, T. (1998) *El Mono del Desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* Madrid, Siglo XXI.