

Representar/se, indagaciones sobre el artista cuir en Honduras

¹ Elvin Jonny Guerra

Resumen

El siguiente artículo es una indagación sobre la situación de los artistas cuir en Honduras, destacando su posición de subalternos en el ámbito cultural. Se discute cómo los artistas cuir enfrentan exclusiones institucionales y luchan por su reconocimiento en un contexto donde las instituciones culturales y el Estado promueven ideologías que no reflejan sus valores. Se señala que las instituciones culturales actúan como ventrílocuos al representar la voz de los artistas cuir sin permitirles una verdadera participación. Además, se examina el problema de la representación en las artes cuir, que enfrenta obstáculos debido a agendas institucionales y censura. El texto también plantea la inclusión de artistas cuir como una forma de resistencia y transgresión, pero señala cómo esta inclusión puede ser controlada por las instituciones. Se destaca la importancia de comprender las complejas dinámicas de poder y representación para abordar los desafíos que enfrentan los artistas cuir en Honduras.

Palabras clave: artes visuales, representación visual, diversidad cultural

To Represent, indagations about queer artists in Honduras

Abstract

The following article is an inquiry into the situation of cuir artists in Honduras, highlighting their position as subalterns in the cultural sphere. It discusses how cuir artists face institutional exclusions and struggle for recognition in a context where cultural institutions and the state promote ideologies that do not reflect their values. It is pointed out that cultural institutions act as ventriloquists by representing the voice of cuir artists without allowing them real participation. In addition, it examines the problem of representation in the cuir arts, which faces obstacles due to institutional agendas and censorship. The text also raises the inclusion of cuir artists as a form of resistance and transgression, but points out how this inclusion can be controlled by institutions. It highlights the importance of understanding the complex dynamics of power and representation to address the challenges faced by cuir artists in Honduras.

Keywords: visual arts, visual representation, cultural diversity

Introducción

En el contexto cultural hondureño, la representación y el reconocimiento de los artistas cuir emergen como temas de profunda relevancia y complejidad.

En este análisis, se examina la situación de los artistas cuir, quienes enfrentan una dinámica de subalternidad dentro de un entorno institucional y

¹ Artista visual autodidacta y estudiante de Comercio Internacional con orientación a la agroindustria, integrante del Grupo de Investigación en Estudios Culturales de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. <https://orcid.org/0000-0002-9874-8425>
Correo electrónico: elvin.guerra@unah.hn

social que a menudo marginan sus expresiones artísticas. La falta de inclusión y el enfrentamiento a estructuras de poder preexistentes plantean interrogantes fundamentales sobre la identidad, la pertenencia y la representación en el ámbito artístico. A través de esta exploración, se busca comprender las tensiones entre la resistencia y la cooptación, así como los desafíos que enfrentan los artistas cuir para ser reconocidos y valorados en igualdad de condiciones en el panorama cultural hondureño. En este contexto, se examinan las dinámicas de poder, las estrategias de resistencia y las posibles vías para promover una mayor inclusión y representación de las voces cuir en el ámbito artístico y cultural de Honduras.

Problema de investigación

El propósito de este estudio fenomenológico es poder desarrollar una reflexión sobre la representación del arte visual de artistas cuir que permita discurrir sobre las dinámicas de la producción artística diversa y el problema que implica la representación en espacios culturales, como marco referencial se han tomado la exposición *Punto (V)isible II* de la *Colectiva Libre Como las Gallinas*, que es un grupo de sociedad civil que promueve las artes y la economía cultural de los artistas cuir y que presentó una serie de obras de mujeres diversas en el marco del día de la Mujer Hondureña. Para ello se han desarrollado una serie de categorías, que en su conjunto componen la muestra de este estudio, para su posterior análisis de la representación, enmarcando el acto de la representación en los postulados expuestos por la filósofa india Gayatri Spivak en su ensayo *¿Pueden hablar los subalternos?* (2009).

Estrategia metodológica

Esta investigación corresponde a un enfoque cualitativo ya que permite desarrollar conceptos y estudiar fenómenos explorando las experiencias de los participantes y su entorno, para poder comprender la experiencia del fenómeno estudiado se ha utilizado el diseño fenomenológico con un enfoque hermenéutico que permitió concebir un fenómeno y estudiarlo, para desarrollar una serie de categorías que describan e interpreten la representación del arte cuir en el contexto cultural de la capital de Honduras. El proceso metodológico conllevó: 1) el desarrollo de manera inductiva las

categorías por medio de bitácoras de análisis de unidades o segmentos de significado e ilustrar las categorías para compararlas y poder descubrir vinculaciones o nexos que generen temas. 2) Generar una narrativa que indague sobre la representación del arte cuir bajo los postulados de Gayatri Spivak.

Resultados de la investigación

Cuando el 7 de febrero la Galería Nacional de Arte publica en sus redes sociales una disculpa pública a la *Colectiva Libre Como las Gallinas* por «cualquier malentendido por parte del personal de la Galería Nacional de Arte o del suscrito con ocasión de la exposición colectiva “Punto Visible II” (2024)» pone en evidencia la situación de subalternidad del artista cuir, siendo muy significativo que en esta exposición participan mujeres de la diversidad sexual y apenas duró un poco menos de una semana. Esta especificidad conlleva al cuestionamiento sobre si es necesario hablar de un arte cuir o de la integración de artistas cuir en la historia del arte oficial hondureño. Para algunos, esta respuesta puede ser simple, vieja y obvia argumentando que el sexo de los artistas no es relevante sino la calidad del arte *per se*, si la obra creada es buena consecuentemente lograría ser reconocida *a priori*:

Este argumento tenía como consecuencia vaciar de sentido el análisis de las estructuras del poder cultural. Si la calidad del arte tiene tal poder, no importa volver visibles redes de legitimación, funcionamientos institucionales, configuraciones de jurados, tendencias del coleccionismo, ni los filamentos sexuales que recorren distintas iniciativas (Giunta, 2011, p. 12).

Como sujetos, los artistas cuir están insertos en un universal concreto y que a la vez es su propio aparato ideológico; el Estado-Nación que promueve y se instaura como el espacio social donde se determina la existencia y lo hace por medio de procesos globalizadores que se componen de exclusiones internas, sustituyendo la comunidad por una red de relaciones de mercados globales. A la vez que desarrolla ficciones que regulan la hegemonía ideológica, desarrollando comunidades imaginadas (el Estado, la Iglesia, la Comunidad Cuir), que sirven como aparatos ideológicos donde se puede

postular el sujeto como sujeto libre. Y, en tercer lugar, la sociedad se presenta como un Ideal (la revolución, resistencia, golpes de Estado), fijando en este sentido al artista cuir como un sujeto deseante. De manera llana, se puede definir que este sujeto deseante se visualiza un día, dentro del círculo de artistas consagrados.

Es entonces que, el sujeto deseante cuando se ve encaminado a determinar su existencia en una comunidad imaginada, en términos eriksonianos, asume la necesidad de pertenecer a un grupo que no sea la familia a través de una identificación secundaria viviendo una adolescencia perpetua. Así se reforma como un individuo autónomo en una comunidad secundaria, universal y artificial sostenida por la actividad de sujetos independientes, diluyendo las formas tradicionales y hereditarias de la comunidad y sustituyéndolas por profesiones en el sentido moderno de la palabra. El problema que aquí radica para los artistas cuir es que el aparato ideológico que sostiene la identificación es precisamente la relación primaria del individuo (su familia, la comunidad local).

La identificación secundaria universal se mantiene abstracta en la medida en que se opone directamente a las formas particulares de la identificación primaria, esto es, en la medida en que obliga al sujeto a renunciar a sus identificaciones primarias. Se hace "concreta" cuando reinserta las identificaciones primarias, transformándolas en las formas en que manifiesta la identificación secundaria (Jameson & Žižek, 1998, p. 166).

Estas relaciones implicarían que, los artistas cuir se integren al universal concreto del Estado-Nación como vínculo de sus identidades sociales particulares, es decir, que su integración como artistas configura su forma de vida social, la forma específica en la que participan del Estado-Nación, al menos de manera aspiracional ya que esto es solo cuestión de contingencia, un Ideal ya que los valores compartidos por los artistas cuir no son los valores del Estado-Nación y sus instituciones artísticas. En el caso de Honduras, los valores representados en su historia del arte, pareciera que se orientan a la necesidad de presentar a una Honduras lista para la modernidad y la globalización confrontada por la búsqueda constante de su identidad nacional, de hecho, doña Leticia de Oyuela presenta *La Batalla Pictórica* (1995) como una síntesis de la pintura hondureña

donde al parecer el sol histórico del arte hondureño siempre fue el arte eurocentrado y sus sujetos los artistas hondureños de vanguardia, historia dividida en la historia de los artistas-hombres y las mujeres que pintan, aparato ideológico de las artes actuales.

Es entonces que, al hablar de artistas cuir en Honduras, se habla de un sujeto que aspira a ser el sujeto idealizado y generalizado de arte hondureño, aun así, este deseo no altera la especificidad del sujeto deseante, pueden aspirar a ser artistas, pero no dejar de ser gay, lesbiana o trans, en consecuencia, no representan los valores de la sociedad y de las instituciones culturales convirtiéndose en subalternos. Estudiar al artista cuir como subalterno implica, como sugiere Spivak, que su voz no logra ser escuchada por sí misma. Es entonces que el arte cuir encuentra su voz por medio de las instituciones a modo de ventrílocuo ya que no pueden hablar sino es por medio del texto curatorial, actividades específicas, el mes de junio o días conmemorativos. La institución se convierte en el ventrílocuo y las artes cuir sus marionetas. Y aunque institución y artistas estén relacionadas, se presenta una fractura entre ellos ya que las instituciones asumen paradigmas y discursos no dialógicos al empirismo de las artes cuir subalternizadas. Habrá que acotar que al pensar en los artistas cuir como un sujeto subalterno se debe a que existen una serie de condiciones que los separa de los grupos marginados, ya que la subalternidad es un «lugar en el que las líneas de movilidad social no permiten la formación de una base para una acción reconocible» (Spivak, 2009, p. 74), es una posición de identidad, es el espacio que no tiene ningún contacto con la lógica del capitalismo o del socialismo, el subalterno más que actuar sufre las consecuencias de otros.

Todo esto impide que el artista cuir deje de ser sujeto deseante, en otras palabras, llegue a ser un artista. Al implantar una sociedad ideal, gracias al imperialismo/globalización se instauran horizontes al que se desea llegar, es en el camino hacia este supuesto horizonte donde se protegen a los marginados, sea mujer, gay, lesbiana o trans sus experiencias están marcadas como «objetos de protección respecto a los del propio grupo» (Spivak, 2009, p. 103), al final de cuentas sus diferencias los excluyen de la misma sociedad y su integración en los espacios culturales tiene que ver más por

una constante lucha por sus derechos, a modo de interrupción del orden preestablecido que a la “posibilidad de”, ya que «el arte facilita el pensamiento expansivo de posibles, la cultura y sus herramientas permiten generar espacios nuevos de pensamiento y acción» (Cejudo Mejías, p. 5), siempre y cuando sea el arte político, nacionalista, patriarcal, universal y académico.

El hecho trasciende hacia el tema de la representación. Si bien, este tema es ampliamente discutido por la estética, los estudios posmodernos advierten del rol social/político que implica la democratización de los cánones estéticos en las comunidades, abordaje que amplía Jaques Rancière cuando afirma que existen políticas de la estética «en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible» (Rancière, 2009, p. 7). La representación en las artes conlleva el acto de “hacer presente” es pues que las artes se manifiestan como un acto especulativo y empírico a la vez advirtiendo de realidades y otros horizontes. Aun así, el qué se representa y el cómo, no se determina solamente por la obra terminada sino por el sujeto que crea esa obra y las instituciones. De allí la importancia de develar la ideología de las instituciones culturales y sus dinámicas para instituir qué es arte y qué no.

De hecho, al afirmar con anterioridad que la institucionalidad funciona como una especie de ventrilocuo es precisamente porque asumen el rol de dar voz a los artistas, en Honduras esto empezó con el desarrollo de la Escuela Nacional de Bellas Artes y que luego se sumaron los Centros Culturales volviendo a Tegucigalpa en el epicentro de no solo la producción artística sino también definiendo cual es la tendencia del arte mismo.

En cuanto al problema de la representación la distinción kantiana desarrolla una reflexión entre la forma de la intuición y la intuición formal. La forma de la intuición permite conocer el objeto por sus categorías, que se perciben por los sentidos, se es consciente de tal cuando se reciben por la percepción, «Kant afirma que, para tener la percepción, no se requiere solo de la sensibilidad, sino también una síntesis que aplica una espontaneidad (síntesis de la aprehensión)» (Nakano, 2024). En la estética trascendental, Kant

ya ha demostrado que todo lo dado tiene que estar de acuerdo con la forma de la intuición sensible, es decir, el espacio y el tiempo. Por lo tanto, la síntesis de la aprehensión, mediante la cual se da la percepción, debe ser espacio temporal. Es en este contexto donde Kant introduce la intuición formal. Hay pues una correspondencia entre el objeto y sus categorías, que, al hacer la síntesis de la aprehensión, gracias al reconocimiento de categorías universales se logra la percepción de aquello que estamos conociendo, en un determinado tiempo y espacio. Spivak toma este acto de la distinción kantiana como algo especulativo, esto no es nada nuevo, ya que se puede interpretar que, para Kant, la unidad sintética de la aprehensión es el punto último al cual debe estar sometida toda representación. Es consciente de sí como la acción espontánea del entendimiento mismo. La aprehensión es un acto superior a la percepción, es el acto de tomar conciencia, reflexivamente, del objeto percibido.

El problema de esto radica en que la Representación es universal, es decir tiene que representar en sí misma una validez universal «en relación con todas las posibles intuiciones pertenecientes al mismo concepto» (Nakano, 2024). A partir de esta forma descrita, se pueden extraer diversos conocimientos acerca de dicha forma. Al parecer la aprehensión puede depender del metalenguaje, el metalenguaje individual condiciona la intuición con el que el sujeto aprehenderá y construirá el concepto del objeto. En las artes, al concebirse estas como un derecho, son los departamentos de educación y mediación artística los encargados de acercar a los públicos al metalenguaje del arte, el problema aquí es, qué categorías se enseñan para formar el concepto del arte. Si la intuición presupone poder aprehender unas categorías perceptibles en un objeto que develan su esencia logrando que el sujeto logre una aprehensión, esto quiere decir que el sujeto que no esté familiarizado con ciertas categorías que contengan ideas u objetos con un grado alto de abstracción difícilmente pueden llegar a la aprehensión de lo que ven, otra implicación es que el arte como gran universal posee una serie de características que lo hacen tal permitiendo aprehenderlo, es entonces cuando las categorías no solo son dogmáticas como sugiere Spivak también son ideológicas.

La filósofa, aborda la representación partiendo del análisis de la obra *El 18 de brumario de Luis*

Bonaparte de Karl Marx. De este análisis Spivak deduce dos maneras de representación, en primer lugar, aquella representación en el sentido de “hablar por” (*Vertreten*) y en sentido filosófico o como en las artes (*darstellen*). Aunque pareciera que estas formas de representar están relacionadas hay una discontinuación debido a que la voz de quien “habla por” no representa la voz de los subalternos, en este caso, de los artistas cuir. Parte de esta discontinuidad se da porque los artistas cuir no pueden representarse a sí mismos y necesitan de las instituciones culturales para estar presentes. Es entonces que se puede llegar a pensar que lo que se necesita es desarrollar *Darstellen* en las artes cuir, tener la oportunidad de exhibir y desarrollar una agenda cultural que permita conocer mejor las artes cuir ya que la representación de las artes es concebida como una representación de la realidad, una puerta para la toma de conciencia para los sujetos que se enfrentan a la obra y así la representación se convierte en acción y efecto de estar presente y esto es lo que dificulta que un artista cuir se represente en un espacio cultural. Entonces ¿Por qué las exposiciones cuir de la *Colectiva Libre Como las Gallinas* no logran integrarse a las agendas institucionales donde participa? ¿Por qué las exposiciones cuir en Honduras no duran más de un mes expuestas? ¿Cuáles son las motivaciones para que una institución decida quitar una exposición de arte de mujeres diversas antes de tiempo?

Poder presentar arte cuir en Honduras queda condicionado a las agendas de los centros culturales y ya que lo cuir se presenta como una diferencia dentro de la misma sociedad, su integración representa desafiar el orden establecido y es denotar que la aparición de las artes cuir está ligada a un programa de resistencia y es que la hegemonía y resistencia tienen una relación más íntima de lo que se cree, ya que la resistencia no pertenece a los artistas cuir, aunque aparentemente se incluyan, dejarían su posición de subalterno ya que la resistencia tiene voz, es más bien un antagonico controlable, que puede llegar a ser introducido a la hegemonía en el reconocimiento de sus derechos, los derechos blancos, patriarcales por supuesto, aunque se traten de grupos de mujeres y homosexuales. La transgresión que aquí se presenta, al incluir a los artistas cuir en los espacios culturales es precisamente la transgresión del propio sujeto

colonizador y es este el que promueve programas de protección de derechos cuir instaurando estos programas como significantes de “sociedades buenas” por medio del multiculturalismo que tolera las diferencias y que en determinados momentos inauguradores trasgrede lo legal o la normativa pero que a la vez redefine hasta qué punto es tolerado esta transgresión, no es de extrañar ante esto, que las exhibiciones de arte cuir no pasen de ser muestras y que la mayoría de artistas cuir terminen haciendo producciones artesanales, souvenirs o talleres pues no logran desarrollarse en el mercado del arte pues no son objeto de seducción artística.

La representación (*vertreten*) conlleva a que las artes cuir sean integradas bajo ciertos parámetros, sin desnudos de cuerpos diversos, sin muestras radicales de quienes son, los mensajes deben ser alternativos y universales, capaces para todos y sin reflejar las realidades individuales, la censura que provoca *vertreten* genera el exceso que intenta contener y dominar, es así que esto se vuelve una acción violenta de control de la representación (*darstellen*) provocando un quiebre desde adentro del discurso del poder. La censura al artista cuir como el *Otro* se propone como un constituyente libidinal, para que funcione la ideología necesita del grupo censurado, en el caso de los artistas cuir la complicación radica en una coexistencia entre una homofobia externa y violenta y una economía libidinal homosexual, frustrada, subterránea, no reconocida públicamente, es el fetiche de las instituciones culturales y hay que recordar que la ideología divulgará un contenido típico que lo mantendrá como la realidad, aunque sus intenciones no sean esas. Es por ello que es significativo que la Galería Nacional haya elegido el mismo espacio donde se expuso *Punto (V)isible II* para juramentar a sus nuevos socios honorarios, a pesar de su disculpa pública, a pesar del comunicado de la *Colectiva Libre Como las Gallinas* exigiendo un trato igualitario y respetuoso hacia las expresiones artísticas cuir el hecho no fue escuchado, no cambió la realidad de las instituciones culturales ni motivó el cuestionamiento de sus prácticas.

Conclusiones

A manera de conclusión, el acto de la representación ya no solo implica un juego de imágenes expuestas, sino que también implica al

sujeto que hace la representación, esto permite ampliar el espectro del campo de la estética dejando de limitarse solo a las formas exhibidas sino hacia el aparato ideológico que permitió que esas formas fueran expuestas y bajo que parámetros, condiciones e intenciones.

Estas indagaciones han permitido perfilar el posicionamiento de los artistas cuir en las dinámicas culturales del país, queda en evidencia que su posición no solo implica la marginación, sino que su posición es la del sujeto subalterno al no lograr el acto comunicativo o de una movilización social que tiene voz. Por lo que se vuelve necesario

aumentar la representación en el sentido político de los artistas cuir, no solo como productores de sus propias artes sino dentro de las dinámicas artísticas que generan los espacios para exhibir y logran establecer la hegemonía de las artes. Para lograr una representación significativa de las artes cuir en Honduras, se necesita profundizar su estudio histórico y además profesionalizar a los artistas cuir, para que de ellos surjan gestores culturales, comisarios, marchantes, galeristas, mediadores y mediadoras, artistas que permitan entretejer otras dinámicas dentro de los espacios culturales.

Referencias bibliográficas

Cejudo Mejías, V. (s.f.). Mediación cultural, un ejercicio para posibilitar una cultura contemporánea. *Cultura, ciudadanía. Pensamiento*, 1-6.

Galería Nacional de Arte. (7 de febrero de 2024). Instagram. Obtenido de @gna_honduras: <https://www.instagram.com/p/C3EOda6O84w/>

Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.

Jameson, F., & Žižek, S. (1998). *Estudios Culturales, Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

Nakano, H. (19 de mayo de 2024). Scielo.org.mx. Obtenido de Scielo México: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242008000100003&lng=es&tlng=es.

Oyuela, L. (1995). *La Batalla Pictórica, Síntesis de la Historia de la pintura Hondureña*. Tegucigalpa: Centro Editorial S.R.L.

Ranciére, J. (2009). *El Reparto de lo Sensible. Estética y Política*. Santiago de Chile: LOM.

Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* (M. Asensi Pérez, Trad.) Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.