Masculinidades múltiples en el arte contemporáneo costarricense: espacios, subjetividades y museología

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Sofía Villena Araya
Goldsmiths College, Inglaterra
svillena-araya@artists.sfai.edu

CC BY NC SA

Recibido: 9 de octubre de 2017
Aprobado: 10 de diciembre de 2017

Como citar este artículo: Villena Araya, Sofía (2018). Masculinidades múltiples en el arte contemporáneo costarricense: espacios, subjetividades y museología. Calle14: revista de investigación en el campo del arte 13 (24) pp. 318-330. DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.13528

Giorgio Timms (2017). *Homenaje al Barroco II*. Fotografía digital impresión b/n, 57 x 38 cm. Imagen cortesía del MADC.



Masculinidades múltiples en el arte contemporáneo costarricense: espacios, subjetividades y museología

Resumen

¿Cómo se han relacionado estético-conceptualmente los espacios físicos —públicos, privados y fronterizos— con los espacios psicológicos dentro de la formación y vivencias de masculinidades múltiples desde el arte contemporáneo costarricense? Se atiende esta pregunta a través de un análisis detallado tanto de las fotografías como del montaje curatorial de la exhibición "Mil y un hombres. Tres fotógrafos: Timms/Alban/Tischler", curada por Adriana Collado-Chaves y expuesta en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica (MADC) en el 2017. Se propone una metodología con un enfoque interseccional, que indaga en cómo se juegan las sexualidades y el género dentro de los diversos espacios —públicos, privados, psicológicos, subjetivos, y otros— y dentro del propio espacio del museo, enfocando los desplazamientos de los cuerpos representados, de los fotógrafos, del público e inclusive de la propia curadora, como una forma creadora de subjetividad.

Palabras claves

Arte contemporáneo centroamericano, género, MADC, masculinidades, sexualidad, teoría queer.

Multiple masculinities in Costa Rican contemporary art: spaces, subjectivities and museology

Abstract

How are the relationships between physical spaces—public, private and borders—and psychological spaces, within the formation and experiences of multiple masculinities, expressed from the stand point of Costa Rican contemporary art? This question is addressed through a detailed analysis of both the photographs and the curatorial assembly of the exhibition "One Thousand and One Men. Three photographers: Timms/Alban/Tischler", curated by Adriana Collado-Chaves and exhibited at the Museum of Contemporary Art and Design of Costa Rica (MADC) in 2017. A methodology with an intersectional approach is proposed, which explores how sexualities and gender are played within the various spaces—public, private, psychological, subjective, etc.—and within the museum's own space, focusing on the movements of the represented bodies, photographers, the public and even the curator herself, as a creative form of subjectivity

Keywords

Central American contemporary art gender; MADC, masculinities, sexuality, queer theory.

Masculinités multiples dans l'art contemporain costaricien : espaces, subjectivités et muséologie

Résumé

Comment les espaces physiques — publics, privés et frontaliers — ont-ils été liés esthétiquement et conceptuellement aux espaces psychologiques dans la formation et les expériences des masculinités multiples à partir de l'art contemporain costaricien ? Cette question est abordée à travers une analyse détaillée des photographies et de l'assemblage de l'exposition «Mille et un hommes. Trois photographes : Timms/Alban/Tischler», organisée par Adriana Collado-Chaves et exposée au Musée d'Art Contemporain et de Design du Costa Rica (MADC) en 2017. Une méthodologie avec une approche intersectionnelle est proposée, qui explore comment les sexualités et le genre sont joués dans les différents espaces -public, privé, psychologique, subjectif, etc.- et dans l'espace même du musée, en se concentrant sur les mouvements des corps représentés, des photographes, du public et même du conservateur, comme forme créative de la subjectivité

Mots clés
Art contemporain d'Amérique centrale, genre, MADC, masculinités, sexualité, théorie queer.

Masculinidades múltiplas na arte contemporânea costa-riquenha: espaços, subjetividades e museologia

Resumo
Como os espaços físicos -públicos, privados e fronteiriços- foram relacionados estética e conceitualmente aos espaços psicológicos dentro da formação e das experiências de masculinidades múltiplas a partir da arte costarriquenha contemporânea? Esta questão é abordada através de uma análise detalhada das fotografias e da montagem da exposição "Mil e Um Homens. Três fotógrafos: Timms/Alban/Tischler", com curadoria de Adriana Collado-Chaves e exibida no Museu de Arte Contemporânea e Design da Costa Rica (MADC) em 2017. Propõe-se uma metodologia com abordagem intersetorial que explora como as sexualidades e o gênero s ão desempenhados dentro dos vários espaços - público, privado, psicológico, subjetivo, etc. - e dentro do próprio espaço do museu, enfocando os movimentos dos corpos representados, dos fotógrafos, do público e até da própria curadora, como forma criadora de subjetividade.

Palavras chaves
Arte contemporânea centro-americana, gênero, MADC, masculinidades, sexualidade, teoria queer.

Masculinidades multiples en el arte contemporáneo costarricense: Tukui kausai, kawachii, tukuikunamanda parlangapa.

Maillallachiska:
Sug pangapi ruraspa kawachiku imasamika Nukanchipa kausai ukunimanda mana Nukanchi kikin suurra kawarinchi. Karikunamanda parlumika kawachispa. Kilkaspa Kawachispa kanchasinama aidachispa tukuikunata mananakungapa imasa nukanchi kausaskasina.

Rimangapa Ministidukuna:
Ruraspa kawachispa, tukuikunamanda, MADC,warmi kari. Teoría queer.

El pensamiento de la socióloga[1] transgénero R.W. Connell, 1997, provee la plataforma para la cual el discurso curatorial de Collado-Chaves, resalta cuatro tipos de masculinidades además de la hegemónica: las homosexuales, las cómplices del proyecto hegemónico, las que toleran el proyecto hegemónico, y las marginales —donde el género interseca vulnerabilidades sociales—. El medio de representación fotográfico se utiliza en esta exhibición para explorar estas categorías dentro de tres ejes de distribución espacial/conceptual, creando una progresión que va desde lo público hasta lo íntimo, pasando por la (de)construcción de arquetipos: la primera sala es un cuarto azul denominado *Cuerpo, hombre, espacio público*; se avanza luego hacia un cuarto púrpura y gris titulado *Rito, mito, desmitificación,* y se termina en el único cuarto del segundo piso en el museo, pintado de rojo intenso y titulado *Masculinidades las nuestras*.

Podríamos deducir que el título de esta exhibición alude a la compilación de cuentos del Medio Oriente titulada *Las mil y una noches*. En esta narrativa de sobrevivencia, extendida hacia la infinidad, una esposa cuenta una historia cada noche, mil y una historias, para poder ganar tiempo y salvarse de la amenaza de muerte de su esposo. En su reflexión sobre esta narrativa, Jorge Luis Borges (1980) menciona a los *confabulators nocturne*: hombres cuya profesión se basaba en contar historias de noche en la calle, narrando y elaborando las historias de *Las mil y una noches* con frecuencia. Con esta premisa propongo que empecemos este recorrido donde las experiencias de género y sexualidad alternas retejen el sistema de espacios compuesto por (lo) privado, (lo) público y (lo) subjetivo-psicológico, y viceversa. Como en los cuentos de *Las mil y una noches,* a partir del uso de la herramienta de la creatividad, este ensayo reflexiona sobre cómo cierta diversidad se narra y se define espacio-temporalmente con el fin de elaborar estrategias que nos lleven de la sobrevivencia[2] a una vida más plena.

1 R.W. Connell es una socióloga australiana, conocida por el concepto de 'masculinidad hegemónica'. Su libro *Masculinities* (1995, 2005) es uno de los más citados dentro de esta área de estudio.

2 Con sobrevivencia hago referencia a dos elementos. Primero, me interesa rescatar la idea de que en *Las mil y una noches* la esposa dependía de su capacidad para crear y diversificar narrativas para salvar su vida. Segundo, es importante indicar que a través del texto investigo estrategias utilizadas por diferentes cuerpos para navegar su sexualidad y expresión de género dentro de un mundo heteronormativo que niega la propia existencia y el desarrollo de esta.

***

Siguiendo el diseño arquitectónico del propio MADC, no hay más posibilidades para recorrer los tres ejes temáticos de la exposición que el orden de sucesión lineal: espacio público, arquetipos y por último lo íntimo. Una vez se llega a la última sala hay que recorrer este mismo camino de vuelta para poder salir de la exhibición. Las transiciones de una sala a otra son cortantes, no hay fotografías o alguna otra señal conceptual/estética que indiquen áreas intermedias entre las tres divisiones formales del espacio expositivo. Más allá, es importante señalar que los trabajos de los tres fotógrafos ocupan, aunque en diferente medida, las tres salas.

En la primera sala, un cuarto azul denominado *Cuerpo, hombre, espacio público,* se exponen dieciocho trabajos fotográficos en blanco y negro de un tamaño estándar promedio de 57x38 cm, algunos de estos compuestos por dos o más fotografías. Esta sala es larga y angosta y la mayor parte de los trabajos fueron instalados a pares en cuatro paredes provisionales paralelas en el medio del cuarto. Los cuerpos en estos trabajos son de piel clara, de clase media (esto se puede deducir por sus ropas, el tipo de trabajo o actividad que realizan y el lenguaje corporal), muestran vestimenta variada (por ejemplo: uniformes de policía, camisas futboleras, ropa de trabajo manual, atuendos para la marcha de la diversidad —traje de la mujer maravilla, peluca y tocados exuberantes, *looks* que exhiben parte o la totalidad del torso y trajes de baño—) y son relativamente jóvenes (con tres excepciones). Estos sujetos no posan ni miran al fotógrafo, y en este sentido al público. Hay fotos que capturan el día a día al igual que eventos específicos: el camino hacia un partido de fútbol del equipo de Saprissa realizado en Tibás, cantón de la provincia de San José, la marcha de la diversidad en San José y un "turno" o fiesta religiosa popular. De esta manera, la mayoría de las fotografías exponen el espacio de la calle. Las excepciones a esto son las fotografías: *Golfito* 1992 de Giorgio Timms —una toma poco extendida del golfo, donde en un primer plano hay unos policías de pie en el malecón, y en el segundo plano unos botes en el mar—. La segunda excepción es la colección de fotos, instalada al final de la sala por Tischler, titulada *Bajar al cielo*, 1995, y *En el cielo se baila merengue*, 1994 —un espacio campestre de disfrute: la gente tiene energía y vestimenta vacacional, hay ríos, piscinas y la naturaleza abunda—. Por último, añado que, aunque no hay referencias claras sobre el valor simbólico del azul en esta sala, el azul dentro del himno nacional de Costa Rica simboliza el cielo de la patria, un cielo pensado limpio y puro.



Imagen 1. Vista de la primera sala. Fotografía: Adriana Artavia (2017). Cortesía del MADC.

Las paredes de la segunda sala, *Rito, mito, desmitificación,* están pintadas de morado eclesiástico y gris. En este espacio amplio se exponen dieciséis fotografías de formato más o menos pequeño y un trabajo videográfico. Los cuerpos o personajes/arquetipos que vemos aquí son hombres *fitness*, dibujos animados de príncipe y princesa, cuerpos musculosos y desnudos, cuerpos jóvenes y de edades mayores con vestimentas religiosas. Aquí se pueden identificar los primeros cuerpos desnudos —tres fotografías capturan a los sujetos a una distancia media y en unas poses de gran dramatismo que enfatizan sus cuerpos musculosos y con un cierto grado de sensualidad. En las fotografías se muestran espacios diversos: parques, una procesión de semana santa en las calles, una catedral, el mar, un bosque, ilustraciones de cuentos de hadas, concursos *fitness* y fondos con letras de canciones románticas. Es importante destacar que, por medio de los visores estereoscópicos y video en *loop* de Jorge Albán, se muestra el primer espacio doméstico en la exhibición.

La tercera y última sala de este recorrido curatorial se encuentra en un segundo piso de techo bajo, paredes pintadas de un rojo *velvet* intenso y un espacio caliente —*Masculinidades las nuestras*. Al subir las escaleras una pared tapa la visibilidad completa de la muestra. A un lado de ese muro un rótulo advierte que, de acuerdo a la ley 7440, el museo está obligado a anticiparle al público que la siguiente sala retrata escenas íntimas de la vida de los fotógrafos. Aquí se exponen quince trabajos a color y en blanco y negro, de formato pequeño y medio, los cuales revelan en mayor medida desnudos y a su vez espacios domésticos (dormitorios) o interiores privados. Hay mayoritariamente cuerpos de piel clara, bastante musculosos, en poses sensuales o que enfatizan su musculatura de una manera delicada. La aproximación de los fotógrafos a estos cuerpos es cercana, pero todavía mostrando la mayor parte del cuerpo de los sujetos. Excepción a esto son las series fotográficas de Tischler— secciones del cuerpo presentadas en escala grande. La cara (el rostro) es la parte del cuerpo que persistentemente se nos oculta, corta o esquiva en las obras de esta sala, a excepción de los dos últimos trabajos de Jorge Albán que hacen parte de su serie *Monólogos*.



Imagen 2. Vista de la segunda sala. Fotografía: Adriana Artavia (2017). Cortesía del MADC.



Imagen 3. Vista de la tercera sala. Fotografía: Adriana Artavia (2017). Cortesía del MADC.

***

En su libro *Las gavetas sexuales del costarricense* (1996) Jacobo Shifter expone que dentro del pensamiento de los jóvenes en Costa Rica, tanto de clase media como de clase baja, existe una dicotomía de espacios físicos. Está la calle donde habita la sexualidad que "practican las parejas no casadas, los infieles, los homosexuales y lesbianas, por el dinero y el placer." Esta sexualidad es la más visible y se percibe como más excitante, pero es la que, por limitaciones externas como el control policial, tiene menor duración. A diferencia de esto, la alcoba es donde "la sexualidad pertenece simbólicamente a la del discurso religioso, ya que es un ámbito del matrimonio" y viene a ser la "sexualidad más oculta y de la que nunca se habla." (p. 220) A esta división se le añade el género: la calle es pensada como el lugar donde los hombres aprenden de su sexualidad y el ámbito doméstico o privado, donde la mujer aprende mínimamente de la suya.

Las experiencias de "salida del closet" incitan a profundizar la aproximación a estos espacios físicos mediante la dimensión psico-espacial. El libro de historias *Zigzagger* (2003), escrito por Manuel Muñoz —narrando acciones y gestos de deseo homo-erótico y transgresivo de jóvenes latinos en Estados Unidos— ejemplifica una comprensión compleja y distributiva del peso que se ejerce socialmente e internamente (subjetivamente) sobre las experiencias de salida de closet y de enunciación *queer*. Investigadores de las masculinidades como Tony Jefferson igualmente enfatizan la relevancia de la dimensión psíquica (citado por R.W. Connell, 2002).

Me aproximo a los espacios psicológicos y físicos siguiendo la metodología interdisciplinaria propuesta por John Mowitt, la cual interseca la sociología con la psicología y la historia. El autor plantea "to tease out how psychoanalysis comprehends the structure of the subject's encounter with the social, not simply from within, but from the production of the relation between within and without." (2002: 18). Retomando el interrogante introductorio a este ensayo se exploran los procesos de subjetivización del género y las sexualidades disidentes desde la producción de la relación entre el adentro psico-espacial y lo externo físico (público e íntimo) dentro del discurso curatorial y de montaje.

En las fotografías de la sala *Cuerpo, hombre y espacio público*, tomadas principalmente en las calles, vemos una gran cantidad de hombres en poses quietas o de descanso mirando a la distancia objetos/sujetos/lugares. Estos últimos no se incluyen en el marco fotográfico y su lectura abierta se deja al público. Estas fotografías, que inclusive muestran la marcha de la diversidad, no resaltan actitudes o actos que se podrían calificar como sexuales o íntimos, por lo menos a nivel explícito, aunque si se observan atuendos desinhibidos. Los trabajos que exhiben mayores gestos sexuales, de deseo, afecto y/o intimidad abiertos entre los propios sujetos fotografiados son los de la serie de Tischler (1994), la única que transcurre en un ambiente campestre, un espacio casi utópico. En esta serie los gestos de los sujetos, aunque capturados desde una perspectiva voyerista, son expresados con naturalidad por parte de los sujetos —en unos casos familias heterosexuales, y en otros una serie de hombres observándose unos a otros. Este lugar rural es poco reconocible para un visitante del museo, mientras que las calles mostradas pueden ser más familiares desde un lenguaje visual coloquial. Así, la calle, el espacio más familiar para el público y mayormente mostrado, es un lugar donde los fotógrafos capturan micro insinuaciones homoeróticas, pero que nunca se desarrollan sino hasta llegar al espacio privado y doméstico, como argumentaré más adelante.

Es en el espacio presentado como público en el museo, donde la psicología tanto de los sujetos como de los fotógrafos se siente más privada. El espacio público aquí se podría leer como el que requiere la mayor conciencia personal o control interno para poder negociar, invisibilizar, censurar y reprimir el deseo transgresivo de lo social; la propia visibilidad personal interna adquiere mayor peso y conciencia, disminuyendo así la externa social. Tomando en cuenta, inclusive, las fotografías de Giorgio Timms —espacios claustrofóbicos integrados por diversos personajes poco relacionados entre sí y pensados como masculinos— las fotografías son tomadas con cierta distancia, cautela o timidez. En estos espacios públicos no se encuentra una confianza o relación profunda de los fotógrafos con los sujetos. Se siente la velocidad del clic de la cámara que aprovecha el momento rápido, el tiempo es furtivo más que suspendido, y los sujetos, por su parte, no parecen identificar el momento en que la fotografía es tomada.

La segunda sala, *Rito, mito y desmitificación*, se puede interpretar como un lugar donde la imposición de los estereotipos, el duelo y la duda se enfrentan y cuestionan a través de diversas estrategias estéticas como el fotomontaje ("Sometido", Albán 1999), un visor de formato *peephole* ("Juana la anda", Albán 2017), la clasificación por nombre/título ("Malamansado", Albán 1999, "El elegido", Timms 2016 y "Devotos", Timms 2015) y la puesta en relación de las miradas de los sujetos fotografiados (la serie "Una semana al año", (Timms, 2016). Es

decir, aparece una interacción más puntual entre lo social externo y lo psicológico interno, conllevando al desarrollo de la persona como individuo; un tipo de transición entre la primera sala, (lo) público y social, y la última, (lo) íntimo e individual privado. A través de esta sala intermedia se nos orienta a entender la curaduría como una propuesta narrativa de varios caminos personales.

La última sala, *Masculinidades las nuestras*, tanto como por su arquitectura como por su mayor inclusión de espacios aislados y domésticos, se siente más privada y menos visible. Los trabajos aquí muestran sensualidad, erotismo y afecto, tanto de hombre a hombre como por ejemplo el afecto de padre a hija, de manera mucho más evidente. Los rostros de estos sujetos siempre están ocultos, excepto en las últimas fotografías por Jorge Albán. Tres ejemplos de estos trabajos de Jorge Albán son "Paramos", "Tras un buen" y "Era solo", parte de la serie *Monólogos*, 1999. En estas tres imágenes aparece el mismo joven en actividades cotidianas: rasurándose, lavando platos y leyendo un libro a una niña. Estas fotografías son tomadas con distancia cercana y están acompañadas por pequeños escritos que parecen ser dedicados a la niña de la última imagen. Tomando esto en cuenta, se puede pensar que en el espacio privado y en otros casos domésticos transcurre no solo una sexualidad homo-erótica, sino también un afecto masculino más amplio. Ahora, aunque este efecto se siente de forma más palpable, este todavía resiste completa visibilidad, apertura y confianza. Pensando en los primeros trabajos de esta sala, antes de llegar a las imágenes de Jorge Albán, las relaciones eróticas representadas, aunque transcurren dentro de un espacio doméstico, privado o aislado, no se presentan o se enmarcan dentro de una identidad sexual y/o amorosa formal permanente, sino que se nos presentan como momentos fugaces. Se podría decir que, a través del uso reiterado de luces contrastantes y teatrales, del difuminado en algunos casos, de espacios aislados irreconocibles, marcos poco extendidos y poses sexuales, estas fotos ocupan un lugar en la fantasía.

El mayor ejemplo de intimidad y cercanía con los sujetos en esta sala son las fotografías al fondo, por Tischler. Aunque estas imágenes de escala grande nos enseñan un acercamiento tal al sujeto —capturas que amplían el tamaño de partes corporales como pies y torsos en la playa— estas son las fotos que mayormente impiden visibilidad. El alto brillo del papel fotográfico y el intenso claroscuro demanda que la audiencia se mueva, modifique su propia posición y cuerpo, para así ganar mayor visibilidad en ciertas partes mientras se pierde en otras. De esta manera, las fotografías incitan casi un baile entre el visor y los momentos capturados, ¿quizá un baile de seducción? ¿tal vez un debate interno que contempla más aceptación, conciencia y/o apertura hacia este deseo y placer? Este concepto metaforizado como baile se podría ilustrar a través del relato de un joven llamado Renzo, incluido en el libro *Relatos y Espinas: Hombres gay, relaciones de pareja y violencia* de Rodrigo Vargas Ruiz, quien reelabora "Recuerda que siempre le gustó ver a los otros niños, aunque fuera *de reojo*." (2003, p.94) (énfasis añadido). Este "de reojo" nos permite visualizar cómo la metáfora del baile se podría traducir a otros relatos que negocian la visibilización con el deseo disidente, relacionando el movimiento del cuerpo con el de la mirada. Las fotografías en esta sala transforman el uso del espacio y el tiempo del público en uno igualmente voyerístico; nos podríamos entender como agentes externos que requieren de habilidad espacial y temporal para alcanzar mayor visibilidad.

La manifestación de sexualidad y el género alternos en esta exhibición no llegan a alcanzar una presencia en un espacio social visible. En contraste, estos deseos llegan a obtener espacio, tiempo y mayor visibilidad en espacios domésticos y privados no reconocibles, incitando al público a pensar estos momentos como fantasías y anhelos internos. La posición del público se puede interpretar, tanto en lo público como en lo íntimo, como la de sujetos exteriores, como lo señalé antes: una posición voyerista. En lo público, los pensamientos y deseos no llegan a ser expresados explícitamente en la superficie física —en lo público los sujetos y los fotógrafos se presentan más privados— mientras que en lo privado hay mayor libertad, pero todavía cierta resistencia— inclusive postulando hacia un tipo de relación ajena con uno mismo. En esta exposición, aunque las posibilidades que proporciona lo público son menores que las que posibilitan lo interno aislado y privado (físico y psicológico), el espacio y tiempo del deseo disidente están en gran medida obstaculizados y ocultos de lo social e inclusive del propio individuo.

***

Para entender las posibilidades de tránsito dentro, entre y a través de estos espacios, añadiendo aquí el museológico, acudimos a los pensamientos de Elizabeth Freeman, Sigmund Freud y Jacobo Shifter. Elizabeth Freeman, en su libro *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010, p.567), dice: "Orality, anality, fetishism, and so on became, in the Freudian itinerary, places that children visited on their way to reproductive,

genital heterosexuality, but not places to stay for long... This stubborn lingering of pastness...is a hallmark of queer affect.", reflexionando acerca de este postulado, pongo a dialogar la información acumulada por Jacobo Schifter (1996) con el concepto de Freeman: el afecto *queer* como una persistencia terca en el pasado, que se resiste a continuar su trayecto hacia la heterosexualidad reproductiva. En su investigación, Shifter muestra que lxs jóvenes de un barrio urbano central de clase media en Costa Rica con frecuencia describen la homosexualidad, transexualidad y otros como un *desvío* psicológico metaforizado como un desvío en el espacio (129). Es decir, las sexualidades y géneros disidentes son pensadas como un camino aparte. Esto contrasta con el pensamiento de Freud, simultáneamente complicado y reivindicado por Freeman, donde esas sexualidades se piensan como etapas temporales delegadas al pasado de un mismo camino que *debe* conllevar a la heterosexualidad reproductiva. El aspecto que comparten las tres lecturas aquí es la identidad cisgénero heterosexual como (El) camino, proceso interno, lineal. Por mi parte, desarrollo una lectura espacio-temporal de la exhibición, enfocada en el propio desplazamiento físico del público, con el fin de reunir herramientas para el cuestionamiento de esta metáfora heteronormativa.

El camino lineal, creado por el discurso curatorial organizado arquitectónicamente, donde el único desvío posible es el abandono temprano de la exhibición, se interpreta como un avance desde una externalidad física y emocional hacia un adentro físico y de mayor profundidad emocional y psíquica. Este tránsito de fuera hacia adentro se podría plantear entonces como una penetración que alcanza un punto máximo de relación de tipo homo-erótica. Así, pensando las imágenes más como ventanas que como espejos, se propone el rol del público no solo como espectador voyerista, sino como ejecutante[3]; a la vez que concibo los cuerpos exhibidos como cuerpos para ser consumidos y deseados, más que como cuerpos que nos consumen, nos reconocen o reciprocamos. Esta lectura se deriva de las características de estos cuerpos sexuados que ocultan o cortan sus rostros. Por un lado, esta penetración es enmarcada por el contexto de lo íntimo, pero por otra parte no parecen haber otras pistas que nos hagan pensar que esto ocurre dentro de una relación consolidada de amor o de pareja. Curiosamente, aunque se nos permite tener cierta cercanía a estos cuerpos, no se nos da un acceso de penetración espacial intensa. Las fotos, aunque tomadas con cierta proximidad, tienen una cercanía poco extrema, bochornosa, intimidante. Esto se refuerza con la escala de las figuras, que siempre es menor que 1; una dimensión que podemos consumir visualmente con mayor rapidez, una escala que no nos desborda, controlable con nuestra mirada.

En la charla organizada por el propio museo para comentar la exhibición (Junio 22, 2017), un miembro del público compartió su experiencia personal de esta. Su narración consistía en un camino de lo externo físico hacia lo interno psicológico, donde él empezaba su día a día "normal" y terminaba en un momento psicológico de cuestionamiento sexual. Esta información corrobora la lectura que estoy proponiendo, según la cual el discurso curatorial espacio-temporal utiliza la propia distribución espacial del museo para reflexionar y narrar experiencias de género y sexualidad disidentes, las cuales enfocan el propio recorrido del público como una manera de subjetivación. Más allá, la etapa que es presentada como final del recorrido, no llega a una claridad o realización afirmativa del deseo disidente. La etapa final se nos presenta como una etapa de exploración, negociación, anhelo, resistencia; no hay resolución o respuestas determinadas —es decir, la "transgresión" no se consuma a través del progreso lineal, transparencia, seguridad afirmativa y sociabilidad. De esta manera, la curaduría se aleja de conceptos cartesianos y se presenta como una provocación para un andar hacia el espacio interno que se manifiesta a través del baile entre las imágenes y la audiencia.

El trabajo de Jacobo Shifter hace evidente que esta concepción de las identidades de género y sexualidades alternas como un desvío, en muchos casos no es compartida por lxs jóvenes entrevistados de las clases bajas costeras de Costa Rica. Shifter expone que, en esta zona geográfica-económica, lxs jóvenes conceptualizan el género y la sexualidad de acuerdo al poder físico de los cuerpos. Es aquí donde nacen los conceptos de *cachero* diferenciado del de *playo*. Cachero es un hombre activo, el penetrador que, por su poder y capacidad física, independientemente de si penetra mujeres u hombres, es visto como hombre heterosexual. El playo, por su parte, sería el penetrado, un cuerpo débil, que se entiende como una mujer atrapada en un cuerpo

3 Aquí me gustaría hacer una pausa para aclarar un aspecto de este discurso que fácilmente se podría presentar como problemático. Enfatizo en que no deseo generalizar ni mucho menos establecer que las relaciones eróticas de hombre a hombre están o deberían estar enmarcadas dentro del lenguaje de penetrador y penetrado. Utilizo este lenguaje como un ejemplo de una de las varias formas en que las diferencias de poder dentro de las relaciones eróticas entre hombres se articulan y de cómo esta perspectiva se podría traducir en una forma de experimentar esta exhibición.

de hombre[4] (p.128). El autor Rodrigo Vargas Ruiz, hablando sobre la homosexualidad y las relaciones de pareja en Costa Rica, agrega a esto:

> La penetración se convierte en un asunto de poder porque se asocia con un rol masculino activo. Esto podría asociarse con la recuperación de la masculinidad perdida a través de todas las bromas a las que estuvieron expuestos y de la significación social impuesta erróneamente a la homosexualidad. Es decir, la homosexualidad es sinónimo de mujer. (2003, p.105)

Es importante señalar que, a diferencia del discurso que piensa al penetrado como cuerpo débil, los cuerpos que se presentan en la exposición como los deseados, los consumidos, los penetrados, son de gran musculatura y habilidad física. En algunos casos, esto es demostrado por la flexibilidad de sus poses y el rigor físico y en otros, aunque pasivos, los cuerpos siguen siendo musculosos y contenidos, pareciendo más apolíneos que dionisiacos inclusive.

Resaltando las diferentes maneras en que las relaciones homo-eróticas se articulan, tanto desde adentro como desde el entorno social más amplio, la hegemonía masculina se revela aquí como un concepto específico local y adopta toda una variedad de lenguaje y expresiones distintas. Más allá, estas experiencias de género y sexualidad diversas, entendimientos que varían desde lo psicológico a lo físico, exponen la hegemonía como parte de un sistema de categorías que operan conjunta y contradictoriamente a través de distintas relaciones dentro de un mismo cuerpo.

***

Me gustaría retomar la metáfora del baile planteada en el análisis de la última sala. Defino esta como una forma de relación con el entorno a través de un abarcamiento multidireccional y creativo del espacio que reacciona e incorpora una variación de ritmos y tiempos— tanto vertical como horizontal y otros. La idea de la puesta en relación del público con las fotografías, a través de un tipo de baile en la última sala, abre paso para explorar cómo el desplazamiento del público dentro de las salas expone maneras alternativas de desplazamiento que van más allá del avance lineal.

En la primera sala tenemos un espacio angosto y largo con cuatro paredes provisionales ubicadas paralelas unas a otras. Para atravesar esta sala se requiere un zig-zageo. Además, esta distribución crea un espacio de movilización bastante reducido y hasta hacinado. Si recorriéramos esta sala con un grupo de personas, estaríamos en aproximación cercana a ellxs. La propia cercanía entre cada pared no permite que negociemos nuestra distancia con las fotografías. Esto ilustra o traduce el planteamiento del espacio en las fotografías de Timms como saturado, claustrofóbico en la propia experiencia física del público. El espacio público planteado, físicamente hablando, lo sentimos como uno obstaculizado y con una dirección determinada de avance; uno calculado que simultáneamente limita la espontaneidad, pero incita la creatividad y el ingenio.

La segunda sala en el recorrido expositivo viene a ser la más amplia y con techo más alto. Las fotografías están instaladas en las propias paredes de la sala, no hay ningún objeto en el medio. Vale la pena resaltar aquí que esta es la única sala donde se ubican fotografías mucho más altas que la altura del ojo. Este espacio, pintado de morado eclesiástico, introduce una nueva relación corporal entre el público y la imagen, no horizontal sino vertical.

El tipo de análisis que propongo se enfoca no en los objetos en sí, sino en la relación de estos con el público y el espacio museológico, desafiando entendimientos de la capacidad de la vista vertical y el movimiento progresivo lineal. Enfatizando cómo los objetos ubicados espacialmente en el museo coreografían al público y cómo el público recíprocamente negocia esta coreografía a través de su desplazamiento, elaborando así su propia espacialización y subjetivación.

***

Analizar las posibilidades del discurso y montaje curatorial de esta exposición es tan importante como investigar sus límites. De esta manera resalto que las herramientas museológicas y curatoriales de la propia exhibición se apoyan en cierta medida en argumentos étnicos constituyentes de planteamientos de sistemas de poder jerárquico. La diversidad masculina propuesta en esta exhibición, tanto en cuanto a los fotógrafos como en cuanto a sus fotografías y los cuerpos aquí capturados, es de piel clara. Más allá, esto no se plantea o problematiza ni en el discurso curatorial ni en la charla organizada por el museo.

4 Se incluyen en esta sección los discursos de Shifter y Vargas Ruiz para dar dos ejemplos de cómo esta noción generalizada entre penetrado y penetrador se incorpora y se traduce a un lenguaje local costarricense más específico. Señalo también, que los dos libros en los que me apoyo para elaborar este argumento fueron publicados en 1996 y 2003, periodo dentro del cual se ubica la obra creativa de los fotógrafos expuesta en esta exhibición.

Me gustaría resaltar algunos espacios importantes dentro de la exhibición donde se podría abrir una reflexión productiva sobre cómo las diversidades étnicas en Costa Rica afectan las diferentes luchas por la diversidad sexual y de género, la manera en que este aspecto se entrelaza con el deseo y cómo este va de la mano con la objetivación, denigración y violencia sexual hacia diversos cuerpos. Por ejemplo, los trabajos estilo fotomontaje de Albán en la segunda sala podrían dar paso a una discusión de cómo ciertos ideales de belleza blanca occidental penetran el desarrollo del deseo hacia los cuerpos masculinos en Costa Rica desde una edad joven, por medio de películas e historias románticas de princesas y príncipes. En la tercera sala, los trabajos de Timms y Tischler son una oportunidad para la curaduría de pensar cómo la etnia afecta las propias relaciones de poder dentro de relaciones sexuales y/o de afecto.

Analizando las entrevistas hechas por Rodrigo Vargas Ruiz a varios jóvenes que se asumen como *gays,* vemos la recurrente necesidad de querer resaltarse como blancos y de presentar la "blanquitud" como un rasgo de belleza. Es muy importante resaltar aquí que este no es un rasgo particular de la comunidad *gay,* sino un rasgo que se presenta en el ámbito nacional general. Esta problemática ha sido discutida más a fondo por el filósofo costarricense Alexánder Jiménez. Las complejidades étnicas y económicas (y aquí añadiendo religiosas, condición de libertad civil, estado legal, etc.) deben asumirse dentro de la lucha por la desestabilización de los discursos jerárquicos de poder, no solo como variables, sino como factores siempre presentes y en juego.

***

En el ensayo "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept" (2005) escrito por R.W. Connell y James W. Messerschmidt, se enfatiza la importancia de no entender las categorías de masculinidades en las que se apoya el discurso curatorial de esta exhibición como estáticas o decisivas en la posición de un cuerpo. En vez de esto se proponen como un tipo de sistema, donde un mismo cuerpo se enfrenta a diversas categorías a través de un flujo de relaciones de incompatibilidad, tensión, resistencia, ambivalencia, contradicción, distorsión, represión y ascendencia provisional. Es así como un análisis de los espacios y tiempos dentro de una exploración de las masculinidades múltiples es crítico. Los tiempos y los espacios, en relación a un entendimiento local y específico, permiten ver las presiones, dificultades y posibilidades, así como las estrategias de diversos cuerpos para relacionarse y acceder a una o varias de estas categorías, inclusive simultáneamente. Más allá, permiten ver el rol de lo social en la vigilancia, control, obstaculización y permisividad de los tiempos y los espacios para diversas manifestaciones de las masculinidades.

En esta investigación se plantea cómo juegan las sexualidades dentro de los variados espacios —públicos, privados, psicológicos, subjetivos, etc.— dentro del propio espacio del museo, enfocando los desplazamientos de los cuerpos representados, de los fotógrafos, del público e inclusive de la propia curadora, creando así cada participante su propia espacialidad y subjetividad. Esta profundización nos lleva a entender que inclusive los discursos y vivencias disidentes tienen matices y distancias múltiples en relación con los espacios y tiempos hegemónicos. En una de las entrevistas de Shifter, un joven costero de clase baja cuenta su perspectiva de la virginidad de los hombres: "Mikol considera que no existe facilidad para casarse y para comprar una casa en su comunidad, por lo que no es "lógico" esperar al matrimonio para tener relaciones sexuales" (p.90). Con esta cita reitero que la posibilidad y accesibilidad a ciertas expectativas, no están delimitadas por el género por sí solo, sino por condiciones interseccionales[5]. Leticia Sabsay en su libro *Fronteras sexuales: Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía* (2011, p.70) discute:

> Contrario a la presunción generalizada que se expresa en la retórica de la diversidad desde la cual supuestamente la diversidad sería un hecho aparente y manifiesto, no existe un claro consenso acerca de qué es lo que esta debería incluir o involucrar.

El análisis de Sabsay sobre la diversidad en relación al espacio urbano en Argentina elabora discursos sobre cómo la visibilidad de ciertas diversidades puede invisibilizar a otras, pero también cómo a partir de la ambigüedad del término se pueden igualmente cavar espacios para otras diversidades. De esta manera, atendiendo la promesa del museo en términos de narrativas diversas de hombres diversos (los "mil y un hombres" prometidos), resalto la necesidad de plantear tanto las posibilidades como los límites de las diversidades

5 Una definición de "interseccionalidad" puede encontrarse en el Webster´s Dictionary. Aquí esta se plantea como: "Intersectionality—the complex, cumulative manner in which the effects of different forms of discrimination combine, overlap, or intersect". Vea: https://www.merriam-webster.com/words-at-play/intersectionality-meaning. Para un entendimiento de la interseccionalidad como metodología aplicada ver los textos de la académica Kimberlé Crenshaw.

representadas / expuestas, evitando la normativización de características geográficas, económicas y étnicas a través de discursos que priorizan y aíslan la sexualidad y el género.

Referencias

Artavia, A. (2017). *Cuerpo, hombre y espacio público*. Fotografía: imagen 1. Cortesía del MADC.

_____ (2017). Fotografía de sala *Masculinidades las nuestras*. Imagen 3. Cortesía del MADC.

_____ (2017). Fotografía de sala *Rito, mito y desmitificación*. Imagen 2. Cortesía del MADC.

Borges, J.L. (1980). "Las mil y una noches" [en línea]. Disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/Borges/lasmil1noche.pdf

Connell, R.W. y Messerschmidt, J. (2005). "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", en: *Gender and Society*, *Vol. 19*, No. 6 (Dec., 2005), pp. 829-859. Sage Publications, Inc [en línea]. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/27640853

Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press.

Mowitt, J. (2002). *Percussion: Drumming, Beating, Striking.* Durham and London: Duke University Press.

Muñoz, M. (2003). *Zigzagger.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales: Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía.* Buenos Aires: Editorial Paidós.

Shifter, J. (1996). *Las gavetas sexuales del costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial IMEDIEX, S.A.

Vargas, R. (2003). *Pétalos y espinas: Hombres gay, relaciones de pareja y violencia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Aleph.