

Museologías cuir en América Latina.

Benjamín José Manuel Martínez Castañeda.

Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

bmartinezc@fad.unam.mx

Mesa 40.

Sobre políticas estéticas. Arte, visualidad y política.

Introducción.

El presente artículo tiene como objetivo estudiar las posibilidades de plantear una metodología cuir aplicada a la museología contemporánea para el archivo y activación de un patrimonio sexual en América Latina. Para ello se revisaron diferentes posturas en torno al museo utópico (León, 2010), museología crítica (Hernández, 2011; Santacana y Hernández, 2006), y metodologías cuir (Hufschmidt, 2018; Berná, 2011; Preciado, 2005), que se aplicaron para el estudio y curaduría de archivos y experiencias de la comunidad LGBT+ latinoamericana. Finalmente, se presentan propuestas museológicas en América Latina que atienden a la necesidad de activar archivos y curar memorias en museos experimentales, tales como: Museo Travesti del Perú (Perú), Museo Q (Colombia), Museo Di (Chile) y Museo Digital de la Insurrección Sexual (México). Como hallazgos significativos, se detecta que la museología cuir no solo implica al género y la sexualidad, sino que también desde la mirada crítica ante el colonialismo en la construcción de patrimonios; pero también debe considerar estrategias participativas donde los usuarios desarrollan experiencias valiosas para la transformación social.

Museología y patrimonio.

Comencemos con la idea general de que la museología es la ciencia que estudia los museos, pero también, es la relación entre sujetos-objetos-sentidos-medios-arquitectura; lo que nos llevaría a pensar, que el material de la museología radica en la realidad histórica y social determinada en un tiempo-espacio específico (León, 2010, p. 93). En este sentido, Aurora León menciona que el ser de la museología está en la idea que debe seguir el museo para el estudio, catalogación y conservación de los elementos históricos; por lo que, la museología no se puede definir “como algo cerrado sobre sí misma sino como una permanente autocrítica,

que, reflexionando sobre sus propios recursos, realidades y posibilidades, transforme y enriquezca la realidad museística” (León, 2010, p. 96). Es decir que, la museología al ser la realidad histórica y social su materia de trabajo, se ve en la necesidad de actualizarse constantemente para el estudio de los objetos históricos, a los que llamaremos patrimonio.

Al respecto, Francesc Hernández menciona que, si bien el patrimonio está ligado a bienes materiales de los antepasados, hoy en día debemos entenderlo como un concepto más abierto en el que cualquier cosa puede ser patrimonio, siempre y cuando posea un valor simbólico y adquisitivo. En un tiempo histórico como el que vivimos, “el patrimonio se nos presenta como una parte del pasado que forma parte de nuestro presente, y que puede ser valorado de manera poliédrica en tanto que es una de las manifestaciones del iceberg de la historia” (Hernández, 2011, p. 26); lo que nos permite comprender al patrimonio como un concepto interdisciplinar en el que se cruzan otros marcos conceptuales, como la geografía, el arte, la ciencia, la historia, la técnica, el deporte, la economía, y un largo etcétera. Sobre esto, Hernández propone el término “patrimonios emergentes” en el marco de la democratización del acceso a la cultura, en el que el patrimonio, además de ser abierto e interdisciplinar, también ha de ser imaginativo, en la que cualquier cosa puede ser patrimonio.

Por consiguiente, si el patrimonio es así de abierto, la museología también vive cambios importantes al reconocer que el sujeto interviene sobre el patrimonio, convirtiéndolo en una parte visible y viva de la historia; así pues, en esta nueva ola de la museología es importante la relación entre sujetos y objetos para que exista una reconstrucción y agenciamiento del museo. Esta nueva ola ha sido llamada como “museología crítica”; Joan Santacana y Francesc Hernández la definen como una operación sobre cualquier tipo de espacios y patrimonios, encaminados al diseño de otros tipos de entornos para la socialización del conocimiento a través de un diálogo desmitificador para la creación de otros discursos sociales (Santacana y Hernández, 2006, p. 19). En otras palabras, la museología crítica, promueve la creación de saberes y emociones a través de cualquier cosa como patrimonio en el marco de la democratización del acceso a la cultura.

Metodologías cuir, archivo y patrimonio sexual.

Así pues, al existir metodologías y estándares para archivar y catalogar el patrimonio se ejercen juicios de valor que determina qué cosas sí y qué cosas no entran al salón de la fama

del patrimonio cultural; lo anterior, está determinado por lógicas de dominación y centralidad del conocimiento, saberes y espacios. Dicha didáctica del patrimonio tiene como resultado “la construcción de un concepto epistemológico que supone comprender los esquemas simbólicos y las relaciones de jerarquía que aparecen entre los sujetos y los objetos” (Calaf, 2009, pp. 52-53). Entonces, si la noción de patrimonio indica que es abierto flexible, ¿por qué en la praxis parece algo tan rígido? Sobre esto, Roser Calaf, citando a Foucault, dice que un saber oficial es el que ostenta su forma posesiva y que reconoce su dominio a través de otro saber que lo contrarresta como resistencia (Calaf, 2009, p. 54); por lo que, nos invita a valorar lo que se encuentra entre lo oficial y la resistencia, voltear a ver el borde y lo efímero.

Entonces, si podemos hablar de patrimonio escolar o militar, ¿cómo podemos hablar de un patrimonio sexual? Para comenzar a esbozar una posible respuesta recurriremos a la Teoría Queer, aquella que Paul Preciado definió como:

“un trabajo de ‘desterritorialización’ de la heterosexualidad. Una desterritorialización que afecta tanto al espacio urbano (por tanto, habría que hablar de desterritorialización del espacio mayoritario, y no de gueto) como al espacio corporal. Este proceso de ‘desterritorialización’ del cuerpo supone una resistencia a los procesos de llegar a ser normal” (Preciado, 2005 pp. 160-161).

Se puede decir que, la Teoría Queer es un proceso de desidentificación ante las categorías de hombre y mujer para la creación de identidades estratégicas que resisten a la normalización de la subjetivación sexopolítica. Por lo que, lo que está presente en esta teoría es el cuerpo, el género, la sexualidad, la raza, la posición geográfica, además de tecnologías semióticas que terminan de producir a las subjetividades normales y desviadas. Entiéndase por tecnologías semióticas, las arquitecturas totalizantes (hospital, prisión, escuela, casa), ortopedias políticas (cirugías, antidepresivos, hormonas, vibradores, etc.) y multimedios (cine, televisión, fotografía, internet).

Con lo anterior, es necesario preguntarnos por la relevancia y necesidad de un patrimonio sexual; para ello, hablaremos de qué implica una metodología cuir. Para comenzar, es necesario recordar que el saber es poder, y que el poder constituye saberes oficiales, por lo general (universales, binarios, racistas, clasistas y heterocissexistas); lo que nos lleva a pensar que dentro de ese saber-poder metodologías abstractas donde, según David Berná (2011), uno debe olvidarse de la piel, el género, el sexo, el cuerpo y la clase social; lo anterior es presentado como un saber-poder ficcional, ya que implica no saber cómo nos ha constituido la

violencia que se ejerce a través de esos caracteres. Ante la ficticia neutralidad y objetividad de las metodologías hegemónicas, una metodología cuir apuesta por los seres y saberes fronterizos con la finalidad de “entender y luchar contra las posiciones de poder que subyugan y castigan a los maricas, las bollos, las y los trans; entender las estrategias que hermanas y hermanos han desarrollado para sobrevivir a la domesticación castradora” (Berná, 2011, p. 84); así, la metodología cuir parte de nuestras historias y contextos personales, por lo que es más conveniente hablar de metodologías, ya que cada sujeto diseña su propia metodología.

Por lo cual, las metodologías cuir funcionan para la construcción de un archivo del patrimonio sexual, como se dijo en el párrafo anterior, esta metodología parte de la historia personal de cada sujeto; en este sentido, “la memoria individual se convierte en memoria social a través del intercambio social de experiencias y emociones. El intercambio social está mediado por instrumentos culturales” (Ketelaar, 2017, pp. 53-54). Dichos instrumentos han de ser entendidos como textos, que, aunque sean parte de la memoria individual, siempre forman parte de la memoria de un grupo; entonces, la memoria de ese grupo dependerá de los imperativos morales por los que un sujeto se asocia a este (Ketelaar, 2017, pp. 76-77). Entonces, a partir de esto, ¿cómo se construye un patrimonio sexual?

Si los instrumentos culturales son textos, como se acaba de mencionar, valdría la pena recuperar lo que Paul Preciado señala como tecnologías semióticas (arquitecturas totalizantes, ortopedias políticas y multimedios), las cuales nos pueden ayudar a construir un archivo del patrimonio sexual cuir. Así, los baños del hospital o la escuela, se convierten en el lugar de encuentro social y erótico, *glory holes* que nos indican que ahí es el lugar especial; es el afiche de la marcha lesbiana separatista, que nos recuerda que la violencia y desigualdad también se vive dentro de esa comunidad LGBT; es el corsé de la Draga, que noche a noche modela y transforma su cuerpo para la construcción de uno nuevo; es la jeringa con la que se le inyectó aceite a una chica trans en los años 80, que nos presenta los avances en cirugía plástica, así como los derechos ganados en el terreno de la salud; es el *Chest Binder* que nos permite comprender a las subjetividades en transición. En suma, el patrimonio sexual está determinado por objetos semiósforos (Eco, 2014), es decir, objetos que su uso dista de su diseño, signos-testimonios que devienen en textos de las historias de vida de las disidencias sexuales.

Museología cuir.

Hasta este punto, hemos referido a la museología crítica en torno al patrimonio como algo abierto, pero que es normalizado por los espacios arquitectónicos que lo albergan y a través del cual se construyen narrativas oficiales. Entiéndase por este espacio al museo. Aquí es donde entra la pregunta: ¿qué significa cuirizarlo? Retomando la tesis de Héctor Domínguez-Ruvalcaba, cuirizar puede ser entendido como:

“amaricnoar, enjotecer, desviar, pervertir, torcer (...) significa entender lo desviado como sujeto de cambio histórico en el ámbito cultural y político (...) consiste en abrir un espacio antihegemónico para los individuos excluidos, oprimidos y marginados” (Domínguez-Ruvalcaba, 2019, pp. 17-18, 76).

En este sentido, una museología cuir implica el estudio del patrimonio en el marco de la formación de alteridades y la capacidad de torcer y deformar los archivos y discursos históricos.

Sin embargo, la museología cuir no solo se trata de la sexualidad, sino que es una estética social para repensar discursos de cómo y por qué la sexualidad es una tecnología de clasificación y vigilancia; al respecto Isabel Hufschmidt menciona:

“Tenemos que ir aún más lejos y borrar esa noción inefable y naturalizada de que lo queer se trata de minorías; de lo contrario, dado que se trata de la construcción de categorías sexuales a gran escala, es claramente pansocial. Así, el pensamiento queer tiende a alejarse de lo específico y del nicho hacia las grandes macroestructuras de nuestra sociedad” (Hufschmidt, 2018, p. 30).

Sobre lo anterior, es necesario ver la museología cuir más allá de la sexualidad, y verla como un proceso de democratización de la cultura y un desafío cultural y ético, así como una crítica severa a los orígenes del museo en pos de la defensoría y la representación de los públicos y visitantes.

Entonces, en este tenor, es importante hacernos las siguientes preguntas: ¿dónde y cuándo ocurre/ocurrió ese museo/exposición?, ¿a quién/es va dirigida ese museo/exposición?, ¿cómo ese museo /exposición visibiliza e invisibiliza contextos?, y ¿qué tipo de cosas hace posibles ese museo/exposición? (Doyle, 2006). Con estas preguntas se busca resolver una pregunta aún más grande: ¿cuál es la historia que nos merecemos? Así, la museología cuir debe considerar sí el patrimonio sexual, pero también, la mirada crítica ante el patrimonio construido desde el derecho de guerra y que implica colonialismo para los países latinoamericanos, así como las

estrategias participativas de los museos donde los usuarios crean, interactúan y desarrollan experiencias valiosas para la transformación y el desarrollo social.

Algunos ejemplos de museologías cuir en América Latina.

El Museo Travesti del Perú (MTP).

El MTP tiene su origen en el año 2004 como una apuesta artística del Drag Queen y filósofo Giuseppe Campuzano (1969-2013), cuyo objetivo es generar una relectura de la historia sexual y colonial del Perú a través de diversos medios (performance, baile, archivo, conferencias y publicaciones); esta propuesta reacciona al museo como espacio totalizador, primero, porque no cuenta con una arquitectura y es un museo itinerante, segundo, dentro de él no hay obras de arte sino producciones culturales, tercero, en él no hay curadores sino comunidades travestis reconstruyendo su propia historia. En la museología del MTP es la voz y la memoria de las travestis las que corroen todos los discursos hegemónicos para recuperar la historia que les fue arrebatada y con la que fue estigmatizada.

Museo Q.

El Museo Q es un museo “anormal” y sin muros, pero situado en Colombia, con la misión de recuperar y socializar las historias y memorias LGBTTTIQ+ en relación al relato nacional colombiano. Al no tener una arquitectura activa espacios físicos y virtuales, por lo cual se autodenomina como un museo en tránsito; lo que enriquece la apuesta museológica a través de cartografías colaborativas y ejercicios curatoriales pedagógicos, donde intervienen tres conceptos guía: espacio, archivo y cuerpo. Primero, consideran al espacio como una agente sensible, transformador y experimental, segundo, el archivo no es visto como una reliquia custodiada sino como una memoria viva, y, por último, el cuerpo es entendido como una red de afectos que posibilitan la experiencia y la vivencia del archivo y la transformación del espacio.

Museo Di.

El Museo Di es un museo alojado en *Instagram* con el objetivo de intervenir esta aplicación desde lo diverso, disidente y diferente para reconstruir, narrar y visibilizar las historias y memorias de la comunidad LGBTTTIQ+ en Chile. Su eslogan “Saquemos juntxs la historia del closet” invita a cuirizar el patrimonio para dialogar entre el discurso patriarcal y la historia LGBTTTIQ+ a través de efemérides, objetos, afiches, fotografías, videos, etc. Actualmente el

Museo Di se activa con la participación de sus seguidores al ser convocados para compartir sus archivos personales y experiencias de vida; lo anterior puede ser considerado como metodologías participativas para la reconstrucción del patrimonio histórico, cultural y sexual de Chile.

Museo Digital de la Insurrección Sexual (MUDIS).

El MUDIS es el proyecto más reciente que desarrollo dentro del Seminario de Creación, Diseño y Gestión de Exposiciones “Patricia Real Fierros”, el cual, busca difundir proyectos de estudiantes de arte y diseño que abordan temáticas de género, cuerpo, disidencia y diversidad sexual. El MUDIS es una apuesta para generar una pedagogía curatorial y una curaduría pedagógica de lo LGBTTTIQ+; la primera, al estimular la exploración en los modos de presentar y catalogar obra desde metodologías cuir, y la segunda, al proponer dinámicas de trabajo y participación con estudiantes para la socialización de sus proyectos. Así pues, el MUDIS tiene como objetivo ser una plataforma digital de divulgación de artistas y diseñadores en formación, que contribuyan a la memoria y cultura visual de la disidencia sexual.

Reflexiones finales.

Para concluir, me gustaría mencionar que no se trata de cuirizar los museos sino de establecer metodologías y dinámicas inscritas en la defensa y representación de públicos y discursos dentro de los espacios expositivos y sus colecciones. Es importante recordar que los museos están al servicio de la sociedad y su desarrollo, lo que nos permite contemplar procesos museales para la emancipación y la resistencia; tal es el caso de la reconstrucción y archivo del patrimonio sexual y LGBTTTIQ+ de los países latinoamericanos. Si por agendas culturales, políticas y nacionales no es considerado importante dicho patrimonio; es nuestra obligación deslocalizar al museo a través de la web, apps, blogs, podcast, intervención del espacio público, etc., con la finalidad de hackear las instituciones y dignificar nuestras emociones, afectos, saberes, experiencias y valores identitarios, y transformarlos en archivos vivos para la generación de conciencia social e histórica en torno a la disidencia y diversidad sexual.

Fuentes de consulta.

- Berná, David, (2011). “Jirafas, colobris y otras aberraciones. Apuntes alrededor de unas metodologías *Queer* en la investigación en Ciencias Sociales”, en *La Página 91. Año XXIII, núm. 3*, 2011, Tenerife, pp. 79-96.
- Calaf Masachs, Roser, (2006). *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudio de caso*. Gijón.
- Campuzano, Giuseppe, Kateryn Lorenzo Abalo y Ardiel Rodríguez Batista, (2015), “Museo Travesti del Perú”. En *Nerter 25-26. Invierno-primavera 2015-2016*, pp. 43-53.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor, (2019). *Latinoamérica Queer. Cuerpo y política Queer en América Latina*. Ciudad de México: Ariel.
- Doyle, Jennifer, (2006). “Queer Wallpaper”, en Jones, Amelia, (ed.), (2006). *A companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 343-355.
- Eco, Umberto, (2014). “El museo del tercer milenio”, en Eco, Umberto, et al. (2014). *El museo*. Madrid: Casimiro.
- Hernández Cardona, Francesc Xavier, (2011). “Museografía didáctica”, en Santacana Mestre, Joan y Núria Serrat Antolí, (coords.), (2011). *Museografía didáctica*. 2ª ed. 5ª reimp. Barcelona: Ariel, pp. 23-61.
- Husfschmidt, Isabel, (2018). “The Queer Institutional, Or How to Inspire Queer Curating”, en Katz, Jonathan, Isabel Husfschmidt y Anne Söll, (ed.), (2018). *On Curating, Issue 37, Queer Curating*. Mayo 2018. Zurich: University of the Arts.
- Ketelaar, Eric, (2017). “Compartir: memorias recopiladas en comunidades de registro”, en Blasco, Jorge, et al. (2017), *Archivar*. Barcelona: Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, pp. 53-80.
- León, Aurora, (2010). *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. 8ª ed. Madrid: Cátedra.
- Museo Di [En línea]: <https://www.instagram.com/museo.di/> [Consulta: 2/00/22].
- Museo Digital de la Insurrección Sexual [En línea]: <https://www.mudisart.com.mx> [Consulta: 2/09/22].
- Museo Q [En línea]: <https://museoq.org/> [Consulta: 2/09/2022]
- Santacana Mestre, Joan y Francesc Xavier Hernández Cardona, (2006). *Museología crítica*. Gijón: Trea.



Preciado, Paul, (2005). “Multitudes *queer*. Notas para una política de los anormales”, en *Nombres. Revista de filosofía. Núm. 19: Queer*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Julio, 2005, pp. 157-166.