



Influyendo en la historia

Relaciones de archivo en el arte y la teoría queer

Danbolt, Mathias; Aguirre, Florencia

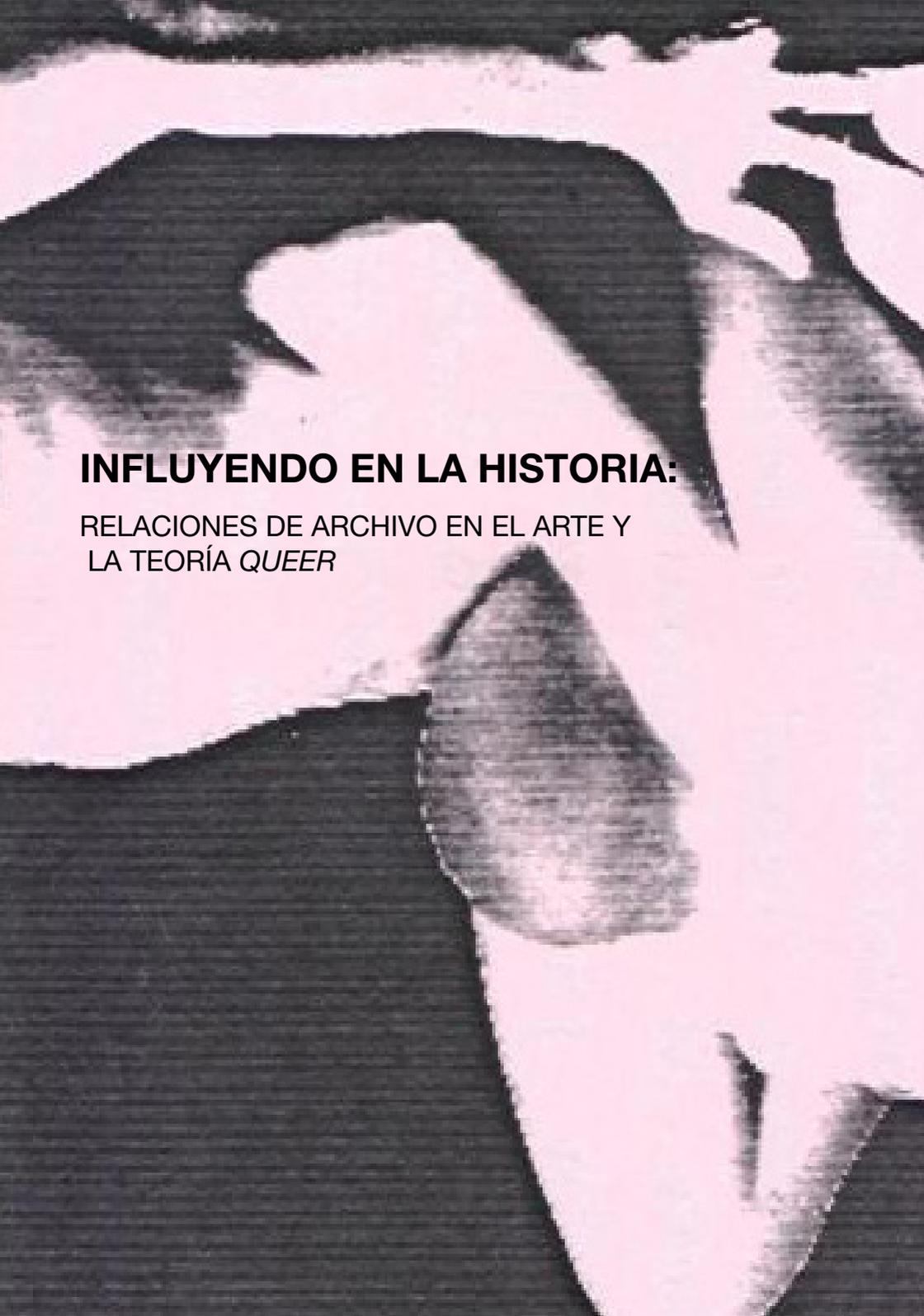
Published in:
Revista ACTA

Publication date:
2016

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

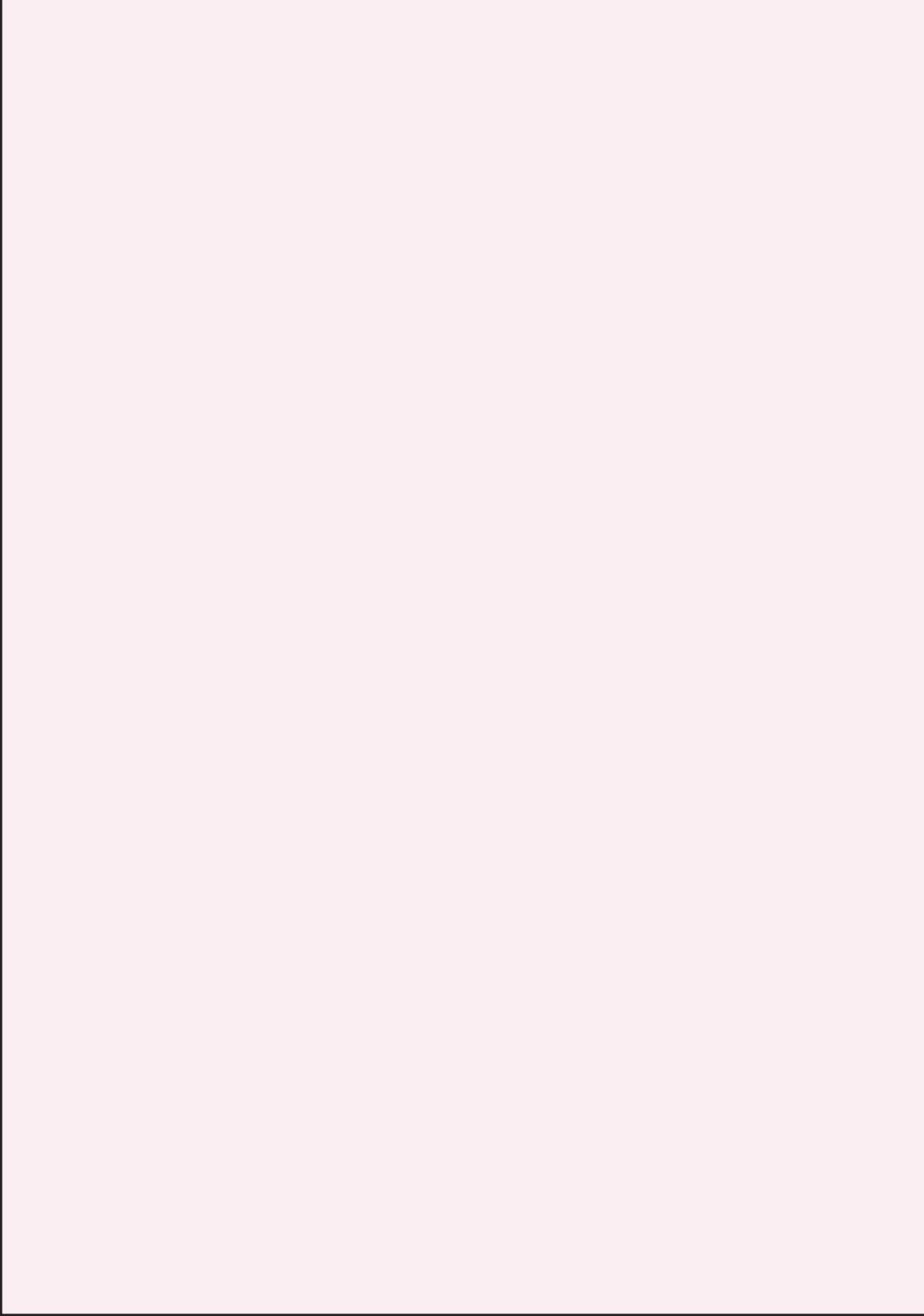
Document license:
[Ikke-specificeret](#)

Citation for published version (APA):
Danbolt, M., & Aguirre, F., (TRANS.) (2016). Influyendo en la historia: Relaciones de archivo en el arte y la teoría queer. *Revista ACTA*, 1(1).



INFLUYENDO EN LA HISTORIA:

RELACIONES DE ARCHIVO EN EL ARTE Y
LA TEORÍA *QUEER*



INFLUYENDO EN LA HISTORIA: RELACIONES DE ARCHIVO EN EL ARTE Y LA TEORÍA QUEER¹

Mathias Danbolt

“El archivo también es un lugar de ensueño”².
Carolyn Steedman

Uno de los momentos más conmovedores del galardonado film de Gus Van Sant *Milk* (2008) es la secuencia inicial realizada a partir de imágenes de archivo. En el noticiero en blanco y negro vemos los arrestos de grupos de hombres jóvenes y elegantes durante las redadas policiales en bares gays en los 50 y 60. En la grabación predominan los gestos de vergüenza: mientras esperan sentados a que los lleven al camión de policía, los jóvenes esconden la cara ante los agresivos fotoreporteros que documentan el arresto. La secuencia contextualiza históricamente, a través del material tomado de los archivos de violencia homófoba, la narración del inesperado éxito político del activista gay Harvey Milk y su trágico asesinato en 1978. Las imágenes subrayan la brutalidad del proceso de documentación, mostrando cómo la cámara puede ser utilizada como un dispositivo de deshonra. Sin embargo, la reutilización de este material en *Milk* intenta revertir este proceso de agravio: mientras se despliega el relato del activismo de *Milk*, son la policía y el aparato homofóbico los que quedan en ridículo.

La historia de cómo gays y lesbianas pasaron de taparse la cara por vergüenza a convertirse en sujetos “declarados y orgullosos”³ marchando por la calle se transformó en un tópico narrativo de la liberación gay en occidente. Se considera que los desfiles anuales del “orgullo” en las capitales y grandes ciudades de Europa y Estados Unidos manifiestan la victoria de la lucha por la igualdad, y que la homofobia y discriminación de género son cosas del pasado. Cuando los activistas *queer* nos indignamos y criticamos la situación actual, se nos tacha de “vivir en el pasado”, de nostálgicos tras haber perdido nuestro estatus de víctimas y de ne-

1 Ensayo publicado en el catálogo de la exposición homónima *Lost and found: queering the archive* celebrada en el *Copenhagen Contemporary Art Center* en 2009.

Agradecemos a Mathias Danbolt, historiador del arte y autor del ensayo, por ceder los derechos del texto y hacer posible esta (tentativa de) traducción.

2 STEEDMAN, Carolyn: *Dust*, Manchester : Manchester University Press, 2001, p.69.

3 N. del. T.: En el texto “out and proud”.

garnos a darnos cuenta de lo “verdaderamente” liberados que estamos. Pero, desafortunadamente, esto está lejos de la realidad. Como nos recuerda la historia del asesinato de Harvey Milk, tener mayor visibilidad no garantiza un progreso político a largo plazo y las supuestas victorias son generalmente condicionales. Sólo a algunos gays y lesbianas se les han garantizado derechos civiles básicos, y en algunos casos sólo fue posible rompiendo “los lazos con todos los que aún están fuera”, como Heather Love formula en su ensayo dentro de *Lost and found*. Es importante resistirse a la tentación que provoca la noción histórica de progreso y, cuando reflexionemos sobre el pasado de la manera en la que nos inspira a hacerlo la película *Milk*, recordar que la lucha por una sociedad en la que todos podamos vivir aún continúa.

Quizás quede algo de esta interpretación de la posición *queer* como una cosa del pasado, aunque no como algún residuo *pasée* u obsoleto. Más bien, podría orientarnos hacia las diferentes maneras en que el pasado sigue influyendo a las posturas *queer*⁴. La reivindicación del espinoso término *queer* por parte de los activistas y teóricos a principios de los años 90, a pesar de la históricamente arraigada evocación de su uso peyorativo, es un ejemplo de las conexiones afectivas establecidas a lo largo del tiempo. En el fundamental ensayo *Critically Queer* (1993), Judith Butler pone en tela de juicio la fuerza performativa de esta apropiación, preguntándose si *queer* puede “superar su constitución histórica de injuria” y designar “objetivos políticos urgentes y en crecimiento”⁵. Este complejo equilibrio entre las posturas del pasado y el presente es clave en las políticas *queer*, así como en varias de las contribuciones de *Lost and found: queerying the archive*.

El arte y teoría *queer* reciente entraron en relación con el pasado de diferentes formas, desafiando la interpretación tradicional de archivo, testimonio, visibilidad y verdad. Estos son asuntos esenciales en los que se centra la publicación *Lost and found* en cuanto a “hacer *queer* el archivo”⁶, donde los artis-

4 En relación al concepto de “influencia” y el pasado consultar DINSHAW, Carolyn: *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre and Post Modern*, Durham y Londres: Duke University Press, 1999.

5 BUTLER, Judith: “Critically Queer”, en *Bodies That Matters: On the Discursive Limits of Sex*, Nueva York y Londres: Routledge, 1993, p. 223.

6 N. del T.: En el texto original el autor utiliza *queer* no sólo como sustantivo, sino también como verbo, tal y como sucede en el nombre de la publicación. *Queer — como verbo —*, y por extensión *queerying*, a lo largo del texto se traducen como “hacer *queer*” o “volver *queer*”.

tas y teóricos cuestionan y “vuelven *queer*” la manera en la que “hacemos” y entendemos la historia. Este texto subraya algunas de las estrategias de archivo que se plantean en este trabajo, indagando cómo prácticas de especulación, coqueteo, imaginación, confrontación y el olvido de lo aprendido, pueden abrir nuevas vías para influir y ser influidos por el pasado.

LA ERA DEL ARCHIVO

El archivo tiene diferentes formatos de presentación: edificios monumentales, museos, bibliotecas, desvanes desordenados, álbumes, ordenadores o memorias USB. Cuando hablamos de archivos solemos referirnos a depósitos de documentos y materiales individuales o colectivos, que pueden o no ser oficiales; depósitos que funcionan como base para nuestros intentos, aunque sean parciales o ineficaces, de reconstruir y representar historias del pasado.⁷ Sin embargo, la interpretación del archivo como un lugar de consulta para escribir la historia es bastante reciente, pues data del siglo XIX. Tradicionalmente el archivo remitía a depósitos legales y actas burocráticas, pero la apertura al público del Archivo Nacional en París el 25 de julio de 1974 simbolizó un giro hacia un espíritu nuevo y moderno del archivo, en el que este “se transforma en una institución híbrida basada tanto en la administración pública como en la investigación histórica”⁸. Este proceso también coincide con un desplazamiento simbólico desde la forma soberana de una “memoria real” de las grandes acciones hacia nuevas formas de “memoria común” de la vida cotidiana⁹. No obstante, aspectos como la relevancia y la trascendencia se vuelven centrales en la tarea de selección entre la vasta cantidad de material que puede tener potencial interés en el futuro. La preponderancia de documentos oficiales y las limitaciones de los archivos oficiales para abarcar la memoria colectiva han hecho patente la importancia de diferentes tipos de estructura de archivo para la transferencia del conocimiento y la escritura de la historia.

7 BRADLEY, Harriet: “The Seductions of The Archive: Voices Lost and Found”, en *History of the Human Science*, vol. 12, nº 2, 1999, pp. 108-109.

8 SPIEKER, Sven: *The Big Archive — Art from Bureaocracy*, Londres y Cambridgre: MIT Press, 2008, p. xxi. Ver también OSBORNE, Thomas: “The Ordinarity of the Archive”, en *History of the Human Science*, vol. 12, nº 2, 1999, pp. 54-55.

9 Osborne toma el término *memoria* del libro *History and memory* del historiador Jacques Le Goff.

El manejo del archivo siempre implica cuestiones de poder. Como Jacques Derrida apunta en su obra fundamental *Mal de archivo* (1995): “No hay poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación en y el acceso al archivo, su constitución e interpretación”¹⁰. El control del archivo y la memoria son cuestiones cruciales aún hoy en nuestro contexto, generalmente definido como “la era del archivo”¹¹. El crecimiento desmesurado de la tecnología de la información dio lugar a nuevas estructuras de archivo, basadas en microchips y discos duros, y disponibles a través de nuestros ordenadores, iPods y teléfonos móviles. En la era de la “Googlemanía” se dice que “todos” somos tanto archivistas como consumidores de archivos¹². Y al mismo tiempo sigue siendo importante ser consciente de la universalización eurocentrista que recorre gran parte de la retórica en torno a la Web 2.0¹³; sin duda, internet ha transformado la estructura y relación con los archivos para muchos de nosotros.

La información “caóticamente ordenada” de internet nos plantea archivos dinámicos e interactivos que, más que una acumulación inmóvil, se transmiten y están en constante cambio¹⁴. Los archivos tradicionales asumieron este reto y varias bibliotecas y museos han abierto sus colecciones online, otorgando nuevas oportunidades a personas de todo el mundo para acercarse a un conocimiento al que antes sólo tenían acceso unos pocos. Aun así, es importante recordar que este desarrollo tecnológico también crea nuevas posibilidades de vigilancia al instaurar archivos ininteligibles de seguridad estatal en nuestras “sociedades de control”.

Es crucial cuestionar el uso y abuso político de los archivos, así como sigue siendo primordial discutir las políticas de archivo. Los archivos están constituidos por exclusiones. El proceso de selección, clasificación y presentación para su posterior análisis es lo que “hace a un objeto archivable”¹⁵. De esta manera, el archivo se sitúa entre la memoria y el olvido, el orden y el caos. Ernest van Alphen

10 N. del T.: Para esta cita se tomó como referencia DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, 1997, p.12.

11 KOLTUN, Lilly: “The promise and Threat of digital Options in an Archival Age”, en *Archivaria*, nº 47, 1999, pp. 114-135.

12 BURTON, Antoinette: “Introduction: Archive Fever, Archive Stories”, en *Archive Stories —Facts, fictions and the writing of history*, Durham y Londres : Duke University Press, 2005, p. 4.

13 HUTNYK, John: *Bad Marxism —Capitalism and culture studies*, Londres y Ann Arbor: Pluto Press, 2004, p. 63.

14 ERNST, Wolfrang: *Sorlet fran arkiven. Ordning ur oordning*, Göteborg: Glänta Produktion, 2008, pp. 94-97.

15 TAYLOR, Diane: *The Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in The Americas*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005, p. 19.

dejó claro que la introducción de sistemas, clasificaciones, delimitaciones y lógica en lo que es dispar e informe se puede percibir como una práctica de “construcción de conciencia y significados”. Sin embargo, el principio de coherencia tiene un precio, dado que los objetos “pierden su singularidad e individualidad en el proceso”¹⁶. Es decir, el archivo depende de un principio de identificación y reconocimiento, un principio que pone en riesgo reducir el material a la tiranía de la categorización, que rompe conexiones y otros posibles significados. Como consecuencia, el proceso de archivo se ha descrito como un acto de violencia en el que la admisión de un objeto en el mismo representa una “destrucción protegida”¹⁷. Se han planteado dudas sobre la *violencia de archivo* en relación con los métodos de los regímenes totalitarios como el estalinismo soviético y la Alemania nazi, en los que la manipulación y destrucción de archivos y evidencias eran estrategias de control —un contexto histórico importante para el trabajo de muchos artistas y teóricos sobre archivos y memoria en la segunda mitad del siglo XX¹⁸.

El museo, entendido como un archivo que almacena y presenta obras al público, ha estado en el punto de mira de la crítica en el ámbito del arte, desde los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX hasta la crítica institucional y la teoría feminista de los 60 y 70. Mientras la vanguardia criticaba al museo por crear y mantener la distancia entre arte y vida, las segundas pronunciaron un riguroso análisis de los supuestos económicos, de género, racistas y heterosexistas arraigados en la idea de “neutralidad” del cubo blanco en la galería¹⁹. Teóricos y artistas trabajaron para cambiar el desequilibrio representativo en los museos de arte, prestando atención a la exclusión de artistas mujeres, no-heterosexuales y no-blancos en las colecciones y programas de estudios²⁰. En la lucha por anular la herencia patriarcal que dominó al mundo, el arte posmoderno de los 80 lanzó una profunda crítica a la noción de representación en sí.

En el actual “impulso archivístico” del arte con-

16 VAN ALPHEN, Ernst: “Obsessive Archives and Archival Obsessions”, en *What Is Research in The Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, Londres: Yale University Press, 2008, p. 66.

17 WINZED, Matthies: *op.cit.*, p. 66.

18 Para entender la relación entre totalitarismos y archivos enfocada desde la lógica de los campos de concentración nazis, ver VAN ALPHEN Ernest *op. cit.*

19 Ver CRIMP, Douglas: *On the Museum's Ruins*, Cambridge y Londres: MIT Press, 1993.

20 Ver NOCHLIN, Linda: “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, en *ARTNews*, enero 1971, pp. 22-39, 67-71 y POLLOCK, Griselda: *Vision and difference: Feminism, Fertility and the Histories of Art*, Nueva York y Londres: Routledge, 2003.

temporáneo, descrito por el historiador del arte Hal Foster, las relaciones con los archivos de arte son de alguna manera diferentes. Foster alega que “las críticas a un conjunto representativo y la integridad institucional generalmente se dan por hechas, sin proclamarlas triunfalmente o ponderándolas de manera melancólica”²¹. Dicho de otra manera, el reciente interés en los archivos parece menos motivado por la crítica a la capacidad de destrucción de los archivos que por el uso de los archivos como punto de partida para desarrollar “conocimiento alternativo u otras memorias”²². Para Foster, examinar la labor de artistas contemporáneos como Thomas Hirschhorn, Liam Gillick, Tacita Dean o Sam Durant apunta al deseo del nuevo arte de archivo de “hacer presente físicamente la información histórica ocasionalmente perdida o desplazada”²³. Generalmente estos artistas actúan como archivistas que invitan a los espectadores a participar en la producción de significados a través de fragmentos o restos oscuros que los embarcan en nuevas indagaciones. La descripción de Foster de este “impulso” es relevante para muchos de los trabajos recogidos en *Lost and found*, que están también ligados a las estrategias de archivo como la postproducción y mezcla, cita y yuxtaposición, recopilación y combinación. Pero considerando que cuestiones de género, sexualidad y raza están manifiestamente ausentes en el análisis de Foster sobre el arte archivístico contemporáneo, una perspectiva *queer* puede proporcionar nuevas lecturas de estos impulsos en la teoría y arte contemporáneo.

ARCHIVOS ALTERNATIVOS

El archivo ha sido uno de los ejes del debate en torno a la escritura de relatos de sexualidades no-normativas. Un rasgo común, tanto en los estudios homosexuales iniciados en los años 70 y los actuales estudios *queer*, es la arraigada desconfianza en las instituciones públicas de archivo. El recelo tiene diferentes estadios relacionados con la ideología y políticas de estado del material reunido. Peter Hegarty ha señalado que “los precoces pioneros en

21 FOSTER, Hal: “An Archival Impulse”, en *October*, 110, 2004, p. 5.

22 *Ibid.*, p. 4.

23 *Ibid.*, p. 4.

este campo encontraron truncada la recuperación de pasados gays y lésbicos por la falta de coherencia en los archivos, la destrucción deliberada de cartas personales y la denegación de acceso a los especialistas en homosexualidad”²⁴. Existen historias interminables de archivos perdidos o destruidos debido a la homofobia, tanto del pasado como contemporánea, y de investigaciones sobre género y sexualidad que se han encontrado con fuertes resistencias. La omisión de material relacionado con la sexualidad dentro de los archivos basada en principios “morales” también tiene su origen en el hecho de que la homosexualidad y otras “perversiones” fueron criminalizadas y/o tratadas como una enfermedad hasta hace poco en occidente. En el artículo *La vida de los hombres infames* (1977), Michel Foucault trataba esta particular forma de presencia “negativa” en los archivos²⁵. Encontrándose con un registro sepultado en la *Bibliothèque Nationale* de París, Foucault escribe sobre la intensidad de estos fragmentos de “vidas que parecen no haber existido; vidas que sólo sobreviven gracias a la colisión con el poder, que no había querido eliminarlas, o por lo menos borrarlas de golpe; vidas que regresan a nosotros como consecuencia de diferentes circunstancias”²⁶. Como nos recuerda Foucault en el influyente estudio *Historia de la sexualidad*, la represión no implica necesariamente invisibilidad, sin embargo, esos discursos de la sexualidad pueden encontrarse en inesperados, y a veces incómodos, lugares.

En Estados Unidos y Europa se abrieron algunos archivos como respuesta a las entidades estatales heterosexistas y patriarcales. Para evitar que los relatos cayeran en manos de potenciales conservadores homófobos, se crearon instituciones alternativas con el objetivo de salvaguardar materiales e historias de vida de lesbianas y gays olvidadas por la historia oficial. Una de las principales características de estos archivos es su estructura comunitaria, en la que colaboran voluntarios que crean colectivamente su propio sistema de evaluación e inclusión²⁷. Por lo general estos sistemas van más allá de las tecnologías de inventario de los archivos

24 HEGARTY, Peter: “Harry Stack Sullivan and His Chums: Archive Fever in American Psychiatry?”, en *History of the Human Sciences*, vol. 18, n° 3, 2005, p. 41.

25 FOUCAULT, Michel: “The life of Infamous Men”, en *Power: Essential works of Foucault 1954-1984*, vol. 3, Londres: Penguin Books, 2002, pp. 157-175.

26 *Ibid.*, p. 163.

27 DUGGAN, Lisa: “History’s Gay Ghetto: The Contradictions of Growth in Lesbian and Gay History”, en *Representating the Past —Essays on History and the Public*, Filadelfia: Temple University Press, 1986, pp. 283-284. Para más información sobre archivos alternativos de gays y lesbianas ver CVETKOVICH, Ann: “In the Lesbian Archive”, en *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham y Londres: Duke University Press, 2003 y MCGRAW, Charles: “Archive and sources: The Papers of Foster Gunnison, Jr, and the Politics of Queer Preservation”, en *History Workshop Journal*, n° 65, 2008, pp. 179-187.

institucionales que dan prioridad a documentos textuales e identificables. Puesto que las historias de homosexuales fueron excluidas de los discursos oficiales, estos archivos alternativos generalmente se centran en otro tipo de restos históricos, como el arte, objetos de la cultura popular, vestimenta, panfletos anónimos y *zines*, y otros objetos “efímeros”.

Uno de los archivos más destacados y antiguos de este tipo es el *Lesbian Herstory Archives* (LHA) de Nueva York. Fundado por un colectivo de lesbianas en 1974, durante muchos años se ubicó en el piso de Joan Nestle en la zona oeste de Manhattan y creció hasta ocupar un edificio de cuatro plantas en Brooklyn. LHA es un ejemplo de cómo los archivos alternativos a veces tienen una función social importante, posicionándose claramente en contra del imaginario del archivo como “un lugar monótono, sucio y oscuro lleno de cajas con papeles que sólo tienen interés para un reducido grupo de investigadores y escritores”²⁸. En cambio, como manifiestan en su página web, LHA es “un lugar mágico: en parte biblioteca, en parte museo, un punto de encuentro comunitario” abierto a todas las lesbianas²⁹. LHA tiene una política basada en la inclusión de algo si tiene relevancia para, o está hecho por, una lesbiana; reemplazando el principio de neutralidad y objetividad asociada al archivo como institución. Sin embargo, LHA no es una “colección de modelos a seguir”, como señala Joan Nestle: el archivo no se limita a mostrar lesbianas “buenas” y “dignas de representación” ya que también incluye historias difíciles³⁰.

La importancia de archivos separatistas como LHA no debería vincularse al contexto de desequilibrio representativo en la historia LGBT. Incluso dentro de este ámbito es evidente que algunos sujetos son más visibles que otros. Como señaló el comisario de la exposición *Becoming visible: The legacy of Stonewall*, dedicada a la vida de gays y llevada a cabo en la *New York Public Library* en 1994: “los homosexuales blancos de clase media han sido (y siguen siendo) mucho más visibles en los testi-

28 *Lesbian Herstory Archive's Virtual Tour* [en línea]. [Consulta: s.f.] Disponible en Internet: <http://www.lesbian-herstoryarchives.org/tourintro.html>

29 *Ibíd.*

30 NESTLE, Joan: *Lesbian Herstory Archive's Virtual Tour*, [en línea]. [Consulta: s.f.]. Disponible en Internet: <http://www.lesbianherarchives.org/viditl.html>

monios fotográficos y de archivo, así como en los medios y la calle, que las lesbianas, la gente de color y la clase trabajadora”³¹. Mientras estas críticas de igualdad representativa tienden a rechazarse y quedar reducidas a lo “políticamente correcto”, es importante ser conscientes de los factores estructurales que intervienen en cuestiones de invisibilidad: ¿quién tiene acceso a los archivos y la recopilación?, ¿qué tipo de materiales es conservado y considerado valioso?, ¿quién organiza el archivo?, ¿qué buscamos cuando pensamos y escribimos la historia?

HACIENDO *QUEER* EL ARCHIVO DE GAYS Y LESBIANAS

La crítica de la teoría *queer* hacia las identidades y categorías sexuales ha desafiado las políticas de identidad que tradicionalmente articulan la lógica de los archivos de gays y lesbianas. Una de las críticas está fundamentada en el anacronismo que subyace bajo estos archivos. Dado que el término “homosexualidad” es una construcción relativamente reciente, que se remonta a las dos últimas décadas del siglo XIX, y la definición de categorías como “gay” y “lesbiana” son incluso más recientes, categorizar a partir de estos conceptos modernos se considera problemático. ¿Podría ser un tipo de *violencia de archivo* etiquetar de “gay” o “lesbiana” a personas que no conocieron las connotaciones modernas de identidad del término? Por supuesto, el hecho de que las categorías en sí mismas no existiesen no significa que no ocurriesen actos homosexuales, pero ¿cómo categorizamos esas prácticas del pasado en el presente?

La contingencia histórica de las categorías de identidad también se ha planteado en relación a la recuperación de sujetos históricos como lesbianas o gays. En el proceso de rectificación del borrado heteronormativo de la homosexualidad, grandes figuras históricas y artistas como Leonardo da Vinci, Caravaggio y Oscar Wilde han sido reivindicadas

31 MCGARRY, Molly; WASSERMAN, Fred: *Becoming visible: An Illustrated History of Lesbian and Gay Life in Twentieth-Century America*, Nueva York: New York Public Library & Penguin Studio, 1998, p. xvii.

dos como hombres gays. Pero el proceso suscitó problemas, no sólo de anacronismo, sino también de inclusión. Teniendo en cuenta que se sabe que muchas de estas personalidades tuvieron relaciones con mujeres, ¿qué es lo que los hace gays y no bisexuales, como proclaman algunos activistas bisexuales?, ¿quién lo decide? Como apunta Clare Hemmings en *Bisexual spaces* (2002), hay muchos problemas con estas recuperaciones como formas políticas de inclusión que “crean una interminable necesidad de identificar la siguiente personalidad marginada a la que incorporar”³². Hemmings advierte que, de esta manera, “se mantienen las estructuras de inclusión y exclusión, las mismas que producen minorías”³³. Puesto que, en última instancia, no conseguiremos encontrar reflejos de “nosotros mismos” en la historia, en su lugar podríamos aprender más estableciendo relaciones parciales y tangibles con estas inconmensurables vidas y experiencias del pasado. Esta imposibilidad de categorización apela a la esencia de las políticas de archivo, haciendo que la crítica *queer* a las identidades consiga alterar su lógica. La manera en la que la teoría *queer* define la sexualidad como algo heterogéneo y especialmente indeterminado desafía a los archivos tradicionales dedicados a gays y lesbianas, debido a que los relatos y materiales han sido incluidos e identificados en relación a categorías de identidad sexual.

En este sentido, un archivo *queer* puede parecer una contradicción, dado que si entendemos la identidad como algo esencial para catalogar el archivo, la fuerza de la teoría *queer* está, precisamente, en la continua lucha y conflicto contra estas categorías y definiciones. Aunque la teoría *queer* critique la condición esencial de las identidades, eso no significa que las cuestiones de identificación y reconocimiento sean innecesarias o insignificantes. La falta total de identificación puede hacer la vida invivible³⁴. Las prácticas incluidas en *Lost and found* se sitúan en esta conflictiva coyuntura, poniendo en cuestión los términos que condicionan a los archivos para ofrecer posibilidades de nuevos métodos y relaciones entre ellos³⁵.

32 HEMMING, Clare: *Bisexual Spaces: A Geography of Sexuality and Gender*, Nueva York y Londres: Routledge, 2002, p. 31.

33 *Ibid.*, p. 31.

34 BUTLER, Judith: *Undoing Gender*, Nueva York y Londres: Routledge, 2004, p. 4.

35 Esta frase es una versión prestada y distorsionada de Judith Butler, en la que apunta a que “la crítica se entiende como poner en cuestión los términos que condicionan la vida para ofrecer la posibilidad de nuevos modos de vivir”. *Ibid.*, p. 4.

ESPECULANDO

El centro de atención de la teoría *queer* más reciente en relación a los archivos es el papel y posición de archivistas e investigadores. En el ensayo *What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives* (2005), la teórica de la cultura Judith Halberstam critica el hieratismo dentro de los estudios de subculturas, donde la cultura *queer* (especialmente aquella que incluye lesbianas y gente de color) se deja en último lugar y tiende a quedar excluidas de consideraciones teóricas e históricas. Alegando que estas subculturas deben contar con sus propios términos, sostiene que “la naturaleza de las actividades *queer* requiere de una teoría de archivo y almacenamiento matizada”³⁶. Un aspecto importante del sistema de archivo *queer* es que las barreras entre archivistas y productores culturales están desdibujadas. Generalmente son los mismos miembros de grupos o comunidades los que documentan las actividades y no expertos externos “autorizados”. Por lo tanto, para los procesos de registro son fundamentales los círculos de amigos y su cooperación, que reemplazan a la figura del archivista e investigador imparcial con una interpretación reflexiva de los activistas-archivistas implicados”³⁷.

Halberstam describe el archivo *queer* ideal como un magma ecléctico que puede incluir historia oral, bases de datos en línea y páginas web, colecciones de *zines* y objetos temporales, o declaraciones y descripciones de activistas y productores culturales. Pero no sólo se queda con este acopio de diferentes materiales:

“La noción de archivo tiene que extenderse más allá de la imagen de un lugar en el que retener documentos y transformarse en un significativo variable del tipo de vida implícito en los panfletos de shows, clubs, eventos y reuniones. El archivo no es sólo un depósito, también es una teoría sobre la relevancia cultural, una construcción de la memo-

36 HALBERSTAM, Judith: *In a Queer Time and Space — Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York: New York University Press, 2005, p. 169.

37 *Ibid.*, p. 162.

ria colectiva y un registro complejo de las actividades *queer*³⁸.

Apuntando a que un archivo necesita usuarios e intérpretes para funcionar, insta a los historiadores de la cultura a “consultar el material y reconstruir el puzzle de la historia *queer* que se está gestando”³⁹.

La práctica que describe Halberstam desafía el discurso, la materialidad y las barreras conceptuales de los archivos convencionales. El enfoque de los trabajos de los teóricos Ann Cvetkovich y José Esteban Muñoz se inspira en la importancia de incluir experiencias de vida en el archivo. En su prestigioso libro *An Archive of feeling*, Ann Cvetkovich alega que “la historia homosexual demanda un archivo sustancial de emociones que consiga documentar la intimidad, la sexualidad, el amor y el activismo; es decir, aquellas experiencias que son difíciles de relatar con los materiales de un archivo tradicional”⁴⁰. Pero ¿cómo se documentan los sentimientos? Cvetkovich analiza en su artículo *Photographic objects* que las emociones y la sexualidad sólo se pueden archivar de manera indirecta y los productos culturales y el arte pueden servir como importantes prácticas de archivo.

Siguiendo la misma línea, José Esteban Muñoz en *Ephemer as Evidence* (1996), sostiene que lo efímero es indispensable para entender la historia *queer*. Centrándose en la temporalidad de los actos y performance *queer* comenta:

“Lo *queer* se transmite en muchos casos de manera encubierta. Esto tiene que ver con el hecho de que hacerse notar demasiado significaba que el sujeto se exponía a sí mismo a agresiones. En lugar de ser una evidencia expuesta con claridad, lo *queer*, en cambio, ha existido como un momento insinuado, murmurado y fugaz, como un acto destinado a quienes tienen que interactuar dentro de este ámbito epistemológico,

38 *Ibid.*, p. 169-170.

39 *Ibid.*, p. 170.

40 CVETKOVICH, Ann: *op. cit.*, p. 241.

que se evaporaba en las manos de quienes querían eliminar la posibilidad *queer*⁴¹.

Muñoz nos recuerda que la falta de presencia de la homosexualidad en los archivos y la historia se debe al carácter efímero y performativo de las acciones *queer*. A partir de la idea de “testimonio invisible” de la homosexualidad, el autor demuestra la necesidad de repensar el principio de evidencia al escribir una historia *queer*. El interés por prestar atención a las “cualidades de crear mundos” de las performances y actos homosexuales (actos que desaparecieron “en su propia materialización”⁴²) lleva a Muñoz a demostrar la importancia de una interpretación más amplia de la materialidad, una que se centre en “huellas, resquicios, residuos y lo minúsculo de las cosas”⁴³. Luego, su enfoque de lo efímero no debe interpretarse como un abandono de los aspectos de verdad o materialidad: lo efímero no implica inmaterialidad, es más bien “otra percepción de lo que importa”⁴⁴. Su razonamiento sobre la importancia de las evidencias invisibles a algunos les puede parecerle especulativo, aunque en este caso lo especulativo no es algo negativo. Más bien, la adopción de una metodología menos rigurosa sirve como estrategia para hacer frente a la doctrina de los “datos duros” que domina las humanidades, una doctrina que excluye los recuerdos temporales y performativos de la homosexualidad.

COQUETEANDO

Hacer hincapié en lo efímero perfila una modalidad diferente de demostración y argumentación que acoge lo tentativo y provisional. Muñoz no es el único que destaca la importancia de volver *queer* lo evidenciable⁴⁵. En *Dear Friends-American Photographs of Men Together 1849-1918* (2001) David Deitcher también se decanta por el valor de la *incertidumbre* en la interpretación histórica. En este trabajo, en el que aborda fotografías anónimas de hombres, argumenta que él no “conoce” lo que significan las poses y gestos para los fotografía-

41 MUÑOZ, José Esteban: “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, en *Woman & Performance*, vol. 8:2, nº 16, 1991, p.6.

42 *Ibíd.*

43 *Ibíd.*, p. 10.

44 MUÑOZ, José Esteban: “Gesture, Ephemera, and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance”, *Dancing Desire — Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2001, p. 441.

45 Gran parte de mi entendimiento de lo evidenciable se lo debo a la interpretación de Gavin Butt en su destacado libro *Between You and Me: Queer Disclosures in New York Art World 1948-1963*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005.

dos. No tiene testimonios que puedan probar que había una relación sexual o erótica entre los afectuosos hombres de esas fotografías. Sin embargo tampoco hay nada que pruebe lo contrario. Contra lo que podríamos llamar lógica probatoria de la heteronormatividad (suponiendo que todos son heterosexuales hasta que se demuestre lo contrario) Deitcher aboga por un método especulativo. “Desde una perspectiva *queer*, este horizonte autoimpuesto del conocimiento histórico tiene un efecto beneficioso, porque refleja el orgullo que tan a menudo motiva intentos legítimos de una recuperación histórica más meticulosa”⁴⁶. Este proceso se puede ver como una extensión dentro de la teoría *queer*, lejos de la fantasía esencialista de encontrar la prueba clave que revele la homosexualidad de alguien, y más cercana a un reconocimiento de la *incertidumbre* como un escenario fecundo.

Obviamente, el análisis de material histórico en el que los “datos duros” son escasos o nulos no se aplica únicamente a los estudios *queer*, ni es algo con lo que los sujetos minoritarios tengan una relación privilegiada. No obstante, raramente se reconocen las consideraciones y la valía de este procedimiento en otras áreas de estudio. En la introducción a su libro sobre sexualidad y erotismo en la fotografía victoriana, *Becoming*, la historiadora del arte Carol Mavor reflexiona:

“Todas las investigaciones históricas, tanto de objetos de estudio antiguos como recientes, se alimentan de un deseo de conocer y acercarse a las personas y objetos por analizar. Aunque hacemos grandes esfuerzos para ocultar este deseo manteniendo un tono objetivo, cuidando que nuestros descubrimientos estén fundamentados y desechando nuestra propia voz, terminamos coqueteando (unos de manera más explícita y otros de forma más secreta) con el pasado. Este coqueteo, entendido como un juego suspendido que no alcanza la seduc-

46 DEITCHER, David: *Dear Friends — American Photographs of Men Together 1849 - 1918*, Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 2001, p. 51.

ción, mantiene a nuestros objetos de estudio vivos (listos para más indagaciones, para ahondar más en la investigación). Cuanto más coqueteamos y fantaseamos con nuestra materia, más escurridiza y deseable se vuelve⁴⁷.

IMAGINANDO

El largometraje *The watermelon woman* (1977) de Cheryl Dunye comparte esta relación especulativa y de flirteo con la historia. La película se centra en Cheryl (interpretado por la propia Dunye), una dependienta de una tienda de video que quiere convertirse en cineasta. Tras haber decidido que su primera película sería un documental sobre *The Watermelon Women*, una actriz negra del Hollywood de los años 30, la narrativa se despliega en una serie de encuentros con diferentes archivos. Seguimos a Cheryl en su exhaustiva pero inútil búsqueda de información sobre *The Watermelon Woman* navegando a través de libros en la biblioteca pública, interrogando a personas por la calle, visitando una colección sobre “black film” y memorabilia, entrevistando a un investigador y hasta a su propia madre. No encuentra información en ningún sitio. Sin embargo, una conocida de su madre, llamada *stone butch* Shirley, la pudo encaminar correctamente: había conocido antaño en los locales de baile a Fae Richards, que era el verdadero nombre de *The Watermelon Woman*. Una vez sabido su nombre y entendiendo que también era una “hermana sáfica” como ella, Cheryl viajó a Nueva York para visitar el CLIT —Center for Lesbian Information and Technology (una parodia del LHA). En este caótico y acogedor archivo encuentra una caja llena de fotografías de Fae Richards y se las arregla para localizar a la pareja de Richards, quien le cuenta que Fae ya ha muerto. A pesar de que Cheryl concluye que no puede hacer el documental, la película termina con ella presentando la vida de Fae Richards a través de las preciosas fotografías en blanco y negro que había encontrado y recogido. Mientras cuenta esta historia, en los créditos finales se intercala un

47 MAVOR, Carol: *Becoming — The Photograph of Clementina, Viscountess Hawarden*, Durham y Londres: Duke University Press, 1999, p. 16.

texto que indica que la artista Zoe Leonard creó las imágenes de Fae Richards. Los créditos concluyen con la siguiente cita: “A veces tienes que construir tu propia historia. *Watermelon Woman* es ficticia — Cheryl Dunye”.

Que los testimonios de archivo de la vida y carrera de Fae Richards se revelen tan ficticios como la propia película, no significa que personajes como ella no hayan existido. Por el contrario, la escenificación de la predisposición racista y heteronormativa de los archivos institucionales propuesta por el film nos recuerda que este tipo de historias probablemente nunca han sido incluidas en los archivos oficiales. Como respuesta a estos archivos vacíos Dunye y Zoe Leonard han creado el suyo.

En este sentido, el autor Tony Morrison hace una afirmación importante en el artículo *The Site of Memory* (1990). A partir de la reflexión sobre la tarea de escribir la traumática historia de la esclavitud desde el punto de vista de una mujer negra, señala que en la historia es indispensable diferenciar, no tanto entre hecho y ficción, sino entre hecho y verdad:

“Los hechos pueden existir sin la inteligencia del hombre, pero la verdad no. Si estoy intentando encontrar y exponer una verdad sobre la vida interior de una persona que no dejó un testimonio escrito (lo cual no quiere decir que no la haya tenido); si quiero llenar los vacíos que dejaron los relatos de los esclavos, entonces la aproximación más fructífera y valiosa para mí es la que va de la imagen al texto y no a la inversa”⁴⁸.

Morrison es crítico en cuanto a la credibilidad otorgada a los hechos comprobables en el archivo, un discurso en el que raramente los sujetos marginales tuvieron la posibilidad de formar parte, aunque a menudo fueron ellos mismos los protagonistas. En cambio, Morrison defiende la “seria responsabilidad” de la imaginación⁴⁹. Las pruebas ficticias

48 MORRISON, Toni: “The Site of Memory”, en *Out there: Marginalization in Contemporary Culture*, Cambridge y Londres: MIT Press, 1990, p. 303.

49 *Ibid.*, p. 305.

de Fae Richards en *The Watermelon Woman* nos invitan a reflexionar sobre el hecho de que el archivo, aunque sea ficticio, aún así puede encarnar una verdad.

HACIENDO FRENTE

The Watermelon Woman, así como varios de los trabajos incluidos en *Lost and Found*, representa lo que Carolyn Dinshaw describe como “un impulso histórico *queer* por hacer conexiones a través del tiempo”⁵⁰. Sin embargo, como Conny Karlsson y Andy Candy dejan claro en el video *I Am Other (Candy & Me)*, estas conexiones pueden ser cualquier cosa menos agradables. Este poético video nos presenta preguntas complejas sobre identificación, reconocimiento y expectativas de la transexualidad a través de una cuidadosa estrategia de reconstrucción. En la obra, el escritor y activista sueco Andy Candy reencarna a *Candy Darling* tal y como la retrató Peter Hujar en la famosa fotografía *Candy Darling On Her Death Bed* (1974) —conocida para muchos por la portada del álbum *I am a bird now* (2005) de Anthony and the Johnson. La voz en *off* de Andy Candy habla sobre el enfrentamiento con estas imágenes históricas:

“*Candy Darling* representa para mí lo que se puede esperar de una mujer trans. La imagen más conocida de Candy es de 1974, mientras estaba en su lecho de muerte. Durante mucho tiempo no quise identificarme con la imagen común de una persona trans. Me niego a ser esa persona solitaria, asustada, vulnerable y trágica”⁵¹.

El hecho de llamarse Andy Candy y reencarnar la imagen de *Candy Darling* se puede leer como un acto de identificación que crea una comunidad a través del tiempo, en términos de Carolyn Dinshaw. A pesar de ello, este enfoque crítico a los argumentos estereotipados que esta historia representa su-

49 *Ibid.*, p. 305.

50 DINSHAW: *op. cit.*, p. 1.

51 La voz en *off* de *I am Other (Candy & Me)* está en sueco, pero con subtítulos en inglés. Esta cita es ligeramente diferente a la que aparece en los subtítulos.

braya la ambivalencia y la naturaleza conflictiva de este tipo de conexiones con el pasado. Prestando atención al legado de mujeres transgénero como *Candy Darling*, Andy Candy no pretende encasillarse en esta comunidad victimizada. Sosteniendo que la única forma de desmantelar una imagen es primero “reconocer que existe”, el video muestra cómo desafiar al archivo puede ser una estrategia de resistencia: después de que Andy Candy manifieste que “no hay nada liberador en ser un objeto”, se levanta de la cama y camina hasta quedar fuera del plano, fuera del archivo.

DESAPRENDIENDO

¿Qué es aprender? pregunta repetidas veces el teórico postcolonial Gayatri Chakravorty Spivak en su ensayo *Archiving Bits/Identity Talk* (1992)⁵². En *I Am Other (Candy & Me)* esta cuestión casi irresoluble se aborda mediante el argumento de la transición de género implicada en el concepto de “transsexualidad”, un planteamiento que Andy Candy se niega a aceptar. Esta pregunta sobre cómo aprender a “construir” un género se asoma, de alguna manera, de forma diferente cuando la comparamos con la instalación de Kimberly Austin, *Learning Normalcy* (1997), compuesta por cubos a escala humana con letras del abecedario. Las letras de los bloques hacen referencia al abecedario con imágenes de objetos y textos de antiguos manuales sobre salud, comportamiento infantil, higiene, y sexo y matrimonio. El texto en el cubo “A” dice: “Los adolescentes necesitan vías de escape para la tensión sexual que experimentan. Si no se establecen relaciones normales y naturales con el sexo opuesto, pueden desarrollar comportamientos anómalos”. La finalidad de estas guías de comportamiento era que padres y adultos pudieran dar a los niños una educación intachable y tradicional. Pero en *Learning Normalcy*, las instituciones quedan apartadas de su contexto y reinsertadas en estos desmesurados cubos para que juguemos con ellas. Entonces, al relacionarlos con la instalación se nos alienta a (re)incorporarnos al proceso de aprendizaje. Pero ¿qué es lo que hay que aprender?

52 SPIVAK, Gayatri Chakravorty: “Acting Bits / Identity talk”, en *Critically Inquiry*, vol. 18, n° 4, verano 1992, pp. 775-776.

En un momento en el que el debate público está enfocado en la enseñanza de comportamientos específicos de género basado en las ideas estereotipadas de masculinidad y feminidad, la relación que establece Austin con el archivo de textos pedagógicos sobre normalidad no puede ser más actual. Así como los cubos de la instalación están orientados a los adultos, también señalan el hecho de que nunca terminamos de aprender cómo construir el género y la sexualidad. El género es una actividad que representamos, sabiéndolo o no. Pero no podemos reconstruir por nosotros mismos los términos y maneras en las que se entiende el género, puesto que están conectadas con el ámbito social —con el lenguaje, los vínculos y con cómo somos percibidos por los demás. Siempre “actuamos en consenso”, como dice Judith Butler⁵².

Learning Normalcy nos incita a pensar sobre la identidad en términos de proceso y repetición, y en este sentido *declara*⁵³ “lo inconcebible de la normalidad”, utilizando el término de Deborah P. Britzman, quien deja claro en su libro *Lost Subjects, Contested Objects* que el concepto de normalidad es fundamental en la pedagogía. En sus investigaciones sobre cómo desarrollar una pedagogía *queer*, se cuestiona si “la pedagogía se puede mover más allá de la postura de producción de sujetos rígidos y ponderar la concepción del individuo que surge cuando se presta atención al carácter performativo del sujeto”⁵⁴. Defiende la importancia de desarrollar una pedagogía de la incertidumbre y del riesgo, que altere al sujeto como centro de la educación. La crítica a las reglas y efectos de la normalidad es fundamental en este proyecto: “La normalidad es un concepto que impide imaginar la mera posibilidad del otro [...] porque la producción de la otredad como un afuera es el pilar de su propio reconocimiento”⁵⁵. Apuntando a la lógica no inclusiva que subyace en la idea de normalidad, nos muestra como una pedagogía centrada en esta idea implica una enorme pérdida de posibilidades.

Si la normalidad se puede aprender, ¿se puede

52 Ver BUTLER, Judith: “Introduction: Acting in Concert”, en *Undoing Gender*, pp. 1-16.

53 N. del T.: En este caso el autor utiliza la acepción de *out* como declaración, que guarda relación con la expresión *out and proud* antes utilizada.

54 BRITZMAN, Deborah P.: *Lost Subjects, Contested Objects: Towards a Psychoanalytic Inquiry of Learning*, Albany: State University of New York Press, 1998, p. 81.

55 *Ibid.*, p. 80.

también desaprender? La teoría crítica de la raza y los estudios postcoloniales han planteado la importancia del “desaprender” en el proceso de desarraigo de suposiciones sobre raza, género y sexualidad. En su crítica a los privilegios de raza y género, Gayatri Spivak plantea el problema de aprender y olvidar, centrándose en la profunda pérdida de los privilegiados⁵⁶. Donna Landry y Gerald MacLean explican estas pérdidas en la introducción de *The Spivak reader*: “nuestros privilegios, ya sea en términos de raza, clase, nacionalidad, género o cuestiones similares, puede que nos hayan impedido adquirir cierto conocimiento del Otro; no solo información que aún no hemos recibido, sino también el conocimiento de que no somos capaces de razonar sobre nuestra condición social”⁵⁷. Olvidar nuestros privilegios significa luchar contra la “pasión por la ignorancia”⁵⁸ de la normalidad; nos incita a cuestionar nuestra condición, nuestra producción de conocimiento y nuestra relación con los demás. La aproximación a aquellos cubos que encierran la historia de la pedagogía en *Learning Normalcy* nos puede llevar a ahondar en las historias y conceptos con los que, y según los cuales, vivimos; alimentando nuestro deseo de “olvidar la normalidad”, “revisando críticamente nuestra propia historia, prejuicios y lo aprendido, pero ahora con respuestas aparentemente instintivas”⁵⁹. A través de este difícil proceso podemos luchar por obtener conocimientos que antes estaban escondidos de nuestras limitadas perspectivas, perspectivas que, afortunadamente, nunca están completamente determinadas o definidas.

RECORDANDO EL AQUÍ Y AHORA

La práctica de archivo de *Lost and found* no sólo altera la jerarquía de legitimidad que estructura los archivos tradicionales, también cambia la producción de significado en la historia. En la historia del arte, la relevancia e importancia son aspectos que se asocian con la obra y con la relación que establece con las tradiciones artísticas. Pero varias prácticas de arte *queer* tienen relaciones con el pasado al margen de esta conexión teleológica de los

56 Ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty; GUNEW, Sneja: “Question of Multi-Culturism”, en *The Post Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, 1990, pp. 59-66.

57 LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald: “Introduction: Reading Spivak”, en *The Spivak readers*, Nueva York y Londres: Routledge, 1995, p. 4.

58 BRITZMAN, Deborah P.: *op. cit.*, p. 80.

59 LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald: *op. cit.* p. 4.

marcos temporales, sin encontrar su legitimidad ni en el respaldo de la tradición histórica, ni en su relevancia para las siguientes generaciones.

La teoría feminista ha criticado el paradigma de “legado generacional” fundamental en la concesión de relevancia en la historia, en la que el presente cumple con normas del pasado, asumiendo una problemática lógica de repetición⁶⁰. Las prácticas de archivo *queer* nos piden que sobrepasemos esta lógica de “futuro reproducido” desarrollando otros modelos de transmisión que superen la narrativa dominante de la familia nuclear, en la que el niño sigue las expectativas de lo que creemos y pensamos del futuro⁶¹. Cualquier archivo *queer* tiene que reelaborar esta proclamación de la heteronormatividad en la historia. En esta publicación, el experto en performance David Román acentúa que el valor del “aquí y ahora” es imprescindible. Román resalta que las performances “no deberían tener que probar su relevancia para las futuras generaciones para determinar su valor hoy, ni estar obligadas a construirse a partir de los valores convencionales de la tradición para ser consideradas significativas. Por el contrario, lo contemporáneo debería ser evaluado, principalmente, en términos de cómo sirve al público más inmediato”⁶².

En *Lost and Found* el artista y teórico se refiere a su propio momento histórico. Estableciendo encuentros impredecibles con la historia (encuentros que son coquetos y dolorosos, divertidos e inquietantes), subraya cómo, queramos o no, estamos influidos por el pasado. La importancia de estas influencias no tiene por qué ser legitimada por una referencia al pasado o al futuro —basta con sentir las aquí y ahora.

60 WEIGMAN, Robyn: “Feminism’s Apocalyptic Futures” en ROMÁN, David: *Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005, pp. 14-15.

61 Para tener una aproximación a una crítica más incisiva de la lógica heteronormativa de “futuro reproducido” ver EDELMAN, Lee: *No Future — Queer Theory and the Death Drive*, Durham y Londres: Duke University Press, 2004.

62 ROMÁN, David: *op. cit.*, p. 15.

