

Metodologías del desecho. Apuntes para los cruces entre feminismos y estudios visuales

Refuse Methodologies. Notes for the Crossings between Feminisms and Visual Studies

Dra. Laura Gutiérrez¹

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Argentina

Resumen:

Los debates de género, feministas y de las desobediencias sexuales en el campo de la historia del arte, han cobrado relevancia en el marco de los estudios visuales a partir de los nuevos abordajes y posibilidades teóricas, epistemológicas y metodológicas que se vuelven, además, políticas, en el sentido que abren debates acerca de los modos en que las representaciones visuales construyen, delimitan y disciplinan aquello que se ve (o, justamente, lo que no se ve). El presente artículo desarrolla algunos de los aspectos teóricos y metodológicos que utilicé a lo largo de la investigación de mi tesis doctoral para llevar adelante el análisis de experiencias e intervenciones feministas en las prácticas artísticas en Argentina. Para esto, comentamos brevemente algunos de los desarrollos teóricos, las dificultades y posibilidades que nos permitió la hibridez en las diferentes aproximaciones metodológicas y conceptuales para poner a debate las propias delimitaciones de la disciplina de la historia del arte a partir de la crítica feminista. Así, no disciplinamos nuestra experiencia de abordaje de las experiencias artísticas a los problemas y modos de la propia disciplina y los cánones de análisis de las obras artísticas, sino por el contrario trabajamos desde sus bordes y márgenes de visión. Posteriormente, analizamos el *Archivo Digitalizado del Activismo Lésbico Potencia Tortillera*, como un cruce posible entre prácticas artísticas, imágenes, feminismo, activismo lésbico y visualidades políticas. Saberes y prácticas menores, soterradas, que nos ofrecen estrategias de lectura capaces de interferir en la narrativa de la historia del arte local.

Palabras clave:

FEMINISMOS; ARCHIVOS; ACTIVISMO LÉSBICO; ESTUDIOS VISUALES

Abstract:

The debates around gender, feminisms, and sexual disobediences in the field of art history have been gathering relevance in the context of visual studies from new approaches and theoretical, epistemological, and methodological

¹ Correo electrónico: mlgutierrezpica@gmail.com

possibilities that, in turn, become political in the sense that they enable debates around the ways in which visual representations construct, delimit and discipline what is seen (or, precisely, what is unseen). The present study revises some of the theoretical and methodological aspects that I have been utilizing throughout my doctoral thesis research process in order to analyze feminist experiences and interventions in the case of artistic practices in Argentina. A brief commentary on some of the technical developments, difficulties and possibilities that hybridity enabled in the different methodological and conceptual frameworks is also part of this article, which, at the same time, opens up the debate around the very delimitations of the discipline of art history owing to feminist criticism. Thus, our experience when addressing these artistic experiences is not disciplined to the problems and modes of the very discipline and the canons of analysis of the art works. It consists, rather, of a work from the discipline's borders and margins of vision. This will be followed by an analysis of the Digitalized Archive of Lesbian Activism, *Potencia Tortillera*, as a possible crossing between artistic practices, images, feminism, lesbian activism and political visualities. Minor, underground knowing and practices offer the reading strategies capable of interfering in the local art history narrative.

Keywords:

FEMINISMS; ARCHIVE; LESBIAN ACTIVISM; VISUAL STUDIES

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2019

Fecha de aprobación: 25 de junio de 2019

Metodologías del desecho. Apuntes para los cruces entre feminismos y estudios visuales²

Introducción: Destellos feministas en los límites de una disciplina

*¿Cómo lograr ver? ¿Cómo ampliar las coordenadas de lo visible?
¿Serán estas preguntas, acaso, centrales para una política de las imágenes?*
Georges Didi-Huberman

Dice Teresa de Lauretis que *la pasión de las investigadoras feministas por el lenguaje y la teoría es la contrapartida directa del silencio que ha marcado por mucho tiempo, y continúa marcando, la existencia material e intelectual de las mujeres* (De Lauretis, 2000: 28). La cita no parecería arrojar ya ninguna novedad al interior de los estudios de género, sin embargo sigue teniendo la misma potencia teórica y política que hace veinte años y, en particular, en nuestro país y en el campo de la historia del arte, una vigencia inusitada. La disciplina artística argentina ha sido, en los últimos cuatro años, fundamentalmente revisitada casi por completo a partir de estas premisas de indagación e invisibilidad histórica. La creación de numerosas asambleas en distintos puntos del país —nucleadas bajo el paraguas de la asamblea *Nosotras Proponemos. Compromiso de práctica artística feminista*— es un dato central en esta nueva reconfiguración histórica y teórica.

Sin embargo, este debate tiene ya una larga tradición en las ciencias sociales y las humanidades. Desde la década del '70 en adelante los debates de los feminismos respecto las representaciones artísticas y sus cánones han sido muchos y extensos. A partir de las críticas de historiadoras del arte feministas, la ruptura del silencio y la invisibilidad, han sido clave en la recuperación histórica y en la reformulación específica de la historia del arte y la teoría estética, al punto tal de expandir sus propias delimitaciones disciplinares.

² El presente artículo pertenece a una investigación más amplia que fue mi tesis doctoral *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013)*, (UBA, 2018). Además, algunas de sus hipótesis fueron compartidas en la ponencia *Cartografías del desecho. Debates teórico-metodológicos para los análisis en experiencias artísticas locales* en el las II Jornadas Nacionales y I Congreso Internacional sobre Estudios de Género y Estudios Visuales, UNMdP, en octubre de 2016 y en *Disputas de la imagen e interferencias lésbicas. De los Cuadernos de Existencia Lesbiana al Archivo Potencia Tortillera* en el 5to Congreso de Género y Sociedad, UNC, septiembre, 2018.

Una de las discusiones teóricas más intensas al interior de la historiografía del arte feminista se ha dado en los modos de llevar adelante la metodología histórica de las investigaciones. Aquí podríamos señalar que aquellas estrategias que sólo hacen énfasis en la estructura de la discriminación basada en el canon³, se consideran necesarias pero limitadas. En la actualidad, esta aproximación convive con diferentes abordajes donde la categoría de *mujer artista*, como marco de análisis para la historia del arte feminista, ha sido revisitada a partir de metodologías que dan cuenta cómo los modos de analizar el lugar de *las mujeres*⁴ en el arte y la cultura exige una crítica radical de todo el discurso de la historia del arte y de su práctica metodológica, archivista y teórica. De allí que las alianzas de esas críticas con los estudios visuales y los estudios culturales haya sido clave en este proceso.

Uno de los aportes centrales de los feminismos a la historia del arte⁵ fue descolocar la presunción de que las imágenes fueran *representaciones de* (neutrales marcadores sin sexo y sin género) y pensarlas más bien como los modos en que constituyen *visibilidades generizadas*, es decir, que no *reflejan* mundos sino que *producen* mundos sexuados. Las imágenes y las prácticas artísticas son entonces un medio activo del proceso de pensamiento y no un derivado o ilustración del mismo, una *tecnología de género* (De Lauretis, 1992) que no *representa a* sino que *construye* y a la vez *constituye* procesos de la generización en/desde las imágenes.

Como señala Griselda Pollock (1988, 2010, 2008) algunos de estos modelos teóricos de abordajes produjeron diferentes desplazamientos que van desde los propios márgenes de la historia del arte, hacia una historia del arte *expandida* que analiza los efectos políticos de las intervenciones feministas en el arte y la cultura. Así, las *intervenciones feministas*⁶ en la historia del arte (categoría central

³ Seguimos a Pollock (1999) en su modo de entender el canon como una estructura mítica, un mecanismo excluyente y exclusivo, generizado y *generizador*, construido a partir no solamente de las instituciones (universidades, museos, academias) consagradas a la preservación y continuidad de sus propias pautas, sino también de los propios artistas.

⁴ Al igual que sucede con los movimientos feministas en general y las teorías de género en particular, el debate sobre la categoría *mujeres* es un tema central. No nos detendremos aquí en ello ya que consideramos que son sabidas las disputas que genera en todos los campos del saber.

⁵ Nos hemos dedicado puntualmente a estos debates en el artículo *Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres* (2015).

⁶ En palabras de Pollock las intervenciones feministas *excede la preocupación local por la cuestión femenina y pone al género en una*

del planteo teórico de Pollock) deben ser entendidas como un discurso que produce activamente sus significados a través de la revisión de la exclusión y el silenciamiento, pero también, de aquello que hacen o no pensable e imaginable los propios sistemas de la construcción sexual de la mirada. Es decir, no se trata sólo de la recuperación histórica de la participación de las mujeres para ser ingresada en los marcos normativos de la propia disciplina sino de *hacer estallar* los marcos normativos de la disciplina.

Las intervenciones feministas en el arte y la cultura no son entonces una entidad, no son un movimiento estable ni fijo, ni están definidas por características específicas; no son tampoco un estilo, ni una escuela, ni mucho menos un grupo homogéneo, sino que se definen por ser un tipo de práctica que aspira a tensionar los modos existentes y dominantes de las imágenes y la cultura androcéntrica. El estudio de las prácticas feministas en el arte liga así una serie de actividades tácticas y un desarrollo estratégico de las prácticas de la visualidad proponiendo *un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Una poïesis de futuro, no un simple programa de demandas correctoras* (Pollock, 2010: 53).

Hacemos nuestra la distinción que Pollock (entre otras autoras) establece al insistir y reclamar un lugar para los feminismos en las teorías del arte y la cultura no como un mero apéndice o suplemento a una historia más general de La Historia del Arte, sino como una metodología y una perspectiva que produce un cambio de lo que entendemos por historia del arte y por práctica artística. Es por ello que, aunque la recuperación histórica de la participación de las mujeres es una parte fundamental de las estrategias de intervención feminista, éstas no deberían enmarcarse (ni detenerse) únicamente en una esencialidad acerca del *arte de/sobre mujeres*, sino en indagar estrategias político culturales para pensar la sensibilidad y las propias prácticas artísticas como intervenciones y efectos políticos en el sistema sexo-género en el campo expandido del arte y la cultura. Este tipo de análisis indaga en el sistema de jerarquías y dominación del orden social —y no sólo del sistema del arte— y los modos en que se construyen conocimientos y formas de ver legítimas, cuerpos y existencias posibles de ser (re)presentados o imaginados. Esto

posición central dentro de los términos de análisis histórico. Es una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos de forma que la producción y lectura de prácticas artísticas/culturales pueda tener lugar en una esfera ampliada de las artes y las humanidades (Pollock, [1988] 2013: 33,37).

redefine lo que se estudia y lo que se vuelve relevante investigar, lo que se dice tanto como lo que no se dice.

En la investigación uní esta propuesta a la de Jack Halberstam (2008) quien señala la necesidad de llevar adelante metodologías carroñeras, precarias, errantes, que parecen contradictorias entre sí, para hacer reverberar en las historias esos instantes de luz y supervivencia de imágenes diferenciales. Este investigador trans queer, define esta propuesta metodológica como *una deslealtad a los métodos tradicionales académicos*. Para Halberstam, utilizar metodologías carroñeras implica, por un lado, entrelazar diferentes estrategias, disciplinas y métodos de abordaje: crítica de texto, estudios históricos, investigaciones de archivos, etnografía, producción de taxonomías, etc., que volverán borrosos aquellos límites que han intentado distinguir arte y ciencia, crítica y academia, conocimiento científico y ensayo, forma y contenido. Por otro lado, trabajar desde aquello *arrojado a la basura*, los restos de lo ya conocido, lo descartado por insignificante, en síntesis, los desechos del conocimiento.

La posibilidad de pensar las intervenciones feministas que iba analizando como parte de una metodología carroñera me permitió pensar los modos específicos en que las imágenes se hacen presentes e interfieren los debates feministas en los que están localizados. No se trata entonces, sólo de recuperar el pasado de las *mujeres o las lesbianas* en la historia (del arte o del movimiento feminista) — aunque esto sigue siendo necesario— para saldar las cuentas del olvido y el silencio sino, sobre todo, intervenir en la *tecnología de visualización* que indaga sobre las condiciones que hacen posible, pensable y visible ciertos cuerpos, ciertas experiencias por sobre otras, en su tiempo, o en el de quien las investiga.

1. De la historia (del arte) feminista a la cultura visual... y viceversa

Seguir esta apuesta teórico-metodológica me permitió trabajar con material pocas veces considerado *obra de arte*. Para ello debimos expandir el análisis de las intervenciones desde el campo del arte hacia una mirada global con y desde los estudios visuales y los estudios de la cultura visual. No nos detenemos aquí en las diferencias teóricas específicas entre los denominados estudios de la cultura visual y los estudios visuales, cuya distancia radica fundamentalmente en lo que entienden que son las imágenes⁷. Aquí

⁷ Solo señalamos que, en los estudios visuales, Nicholas Mirzoeff, es quien

trazamos recorridos que unen más bien sus análisis sobre los modos de comprender las imágenes y la crítica que instituyen a la tradición de la institución arte. Siguiendo a Keith Moxey, coincidimos en que *ambos enfoques, escenifican la contingencia de la interpretación y a la par coinciden en que los artefactos visuales tienen una vida, no son vehículos inertes para el transporte de ideas, sino que más bien están dotados de agencia que transforman nuestra concepción de la obra* (2016: 124-125).

En este campo, seguimos, en particular, a la historiadora y artista Mieke Bal quien señala que el desarrollo de los estudios visuales como disciplina surgió del fracaso de la historia del arte en dos aspectos: *debido a la posición dogmática de 'la historia', fracasó en hacer frente a la visualidad de sus objetos y, debido al significado establecido de 'arte', fracasó en hacer frente a la creciente diversidad de los objetos visuales* (2016: 26). Entre ellos, la autora enuncia: las obras de arte no canónicas, las escenas callejeras, las instantáneas privadas, los pequeños rituales que la antropología no consideraría digno de tal denominativo, los comportamientos *raros*, las configuraciones visuales en las calles de una ciudad que cualquiera daría por descontadas, también las extrañas yuxtaposiciones en las exposiciones de los museos que naturalizan las relaciones coloniales de subordinación, o las configuraciones homosociales desfasadas en el siglo XXI. No obstante, señala Bal:

No es sólo la elección de objetos, aunque pueda resultar útil como crítica a las exclusiones que durante tanto tiempo hemos dado por sentada. La cuestión es qué preguntas realizamos a esos objetos: preguntas sobre su uso, sus efectos, sobre el pirateo, interrogaciones sobre el poder, la materia, el contexto (...) cómo dar cuenta de las relaciones cargadas de afecto entre la cosa vista y el sujeto que lleva a cabo el visionado (2016: 54-55).

está más interesado en las funciones culturales y políticas de las imágenes, siguiendo una línea de investigación generada por los estudios culturales ingleses. Expande el lugar específico de la crítica cultural, del ojo que mira e interpreta, es decir, la localización subjetiva y específica de quien lee las imágenes. Por otro lado, Didi-Huberman y Bredekam, por ejemplo, se detienen más en la estructura misma de los objetos/imágenes analizados trazando nuevas maneras de comprender el propio objeto visual (esto les ha valido algunas críticas, a partir de la idea de que rozarían una idea de cierto poder *animado* de las propias imágenes en sí mismas).

Así, esta zona de estudio se hace cargo de lo que otras disciplinas más establecidas han rechazado⁸ y nos recuerda algo que no por obvio deja de ser útil en nuestros desarrollos: que no se trata sólo de la elección de los objetos con que trabajamos y la crítica a las exclusiones que ellos mismos señalan (en nuestro caso *los sujetos de los feminismos*), sino también de las preguntas que le realizamos y los conceptos con los que podemos abordarlos. Bal nos recuerda así que la estrategia de la metodología está en los conceptos antes que en los métodos en sí, es decir, que *no encontramos los métodos de análisis en un caja de herramientas a la espera de ser aplicados; [sino que] ellos mismos son parte de la exploración* (Bal, 2016: 9). Conceptos que la autora llamará *viajeros* (con cierta reminiscencia benjaminiana), que nos permiten producir *lecturas minuciosas* de las experiencias estéticas y artísticas, nuevas lecturas de imágenes, objetos, arquitecturas, prácticas, gestos y acciones.

Este tipo de acercamiento a las imágenes constituye un campo interdisciplinar que no tiene un objeto claro sino que más bien se guía sobre una *micropiratería* que atraviesa la reflexión sobre lo que hacemos y por qué lo hacemos. Esto es, en el acto de mirar, la cuestión no es qué lectura es la correcta sino los modos en que hacemos posible su interpretación. Por lo tanto, es un campo que no puede ser delimitado por la vista, sino que indaga el porqué, con qué fines, es decir, que se apoya no sólo en la pregunta sobre *¿Qué vemos?* sino en el *¿Por qué vemos lo que vemos?* La vista no es, entonces, un mero instrumento del conocimiento, más bien es parte de la *relación con* el conocimiento, una táctica del ver que está sujeta a interrogantes. Así, nos guiamos por una apuesta que instituye una *táctica del ver* que confabula la mirada contra algunos modos establecidos en los trazados historiográficos.

Esto, en palabras de Bal, hace emerger las maneras en que el análisis visual guarda una compleja relación con lo que *no se ve*, las

⁸ No soy ingenua respecto a los modos en que en la actualidad la institución arte y, en particular, las curadurías museográficas parecieran ser capaces de hacer ingresar a sus museos cualquier tipo de imágenes. Ello ha sucedido a inicios del siglo XXI con los cruces entre el arte y la política de América Latina (en especial, con los activismos artísticos gestados en la post crisis del 2001) y también está sucediendo con los cruces de arte y feminismo o con las instancias de recuperación de memoria oral y archivos de las comunidades LGBTTTIQ y las desobediencias sexuales. De hecho, diferentes muestras sobre arte feminista (sobre todo de aquello olvidado del propio *feminismo*) han sido uno de los pilares más destacados de las últimas dos décadas con grandes retrospectivas, exposiciones, recuperaciones de archivos, etc.

formas en que hace presente, audible, lo no visto, lo menos evidente, las suturas, las cicatrices, aquello que ha sido relegado a los márgenes de las imágenes. Como decíamos en un texto previo (flores-Gutiérrez: 2015), en este aprender a mirar de otra manera, no regida por las leyes de la visión (hetero) socialmente instituida, es que cobra relevancia el interés por lo pequeño, lo mínimo, lo imperceptible, lo invisible, pero también por lo sobrante, lo incompleto, lo escondido y lo velado. Volviendo a Bal podemos decir que

El analista visual se interesa por el reciclaje interpretativo de objetos visuales y se pregunta de qué manera cada acto de utilización de un objeto supone una interpretación del mismo. Tales interpretaciones, las motivaciones de los (grupos de) sujetos que han de hacerlas, que se emocionan con ellas y las defienden a veces a un alto precio, son de interés para el analista visual, que es también un filósofo de la cultura (visual) (ob.cit.: 22).

Con estas premisas abordamos el modo en que nos interpelan las imágenes y cómo pueden abrirse a una interpretación carroñera las intervenciones feministas en las prácticas artísticas y la cultura contemporánea

2. Archivos precarios y visualidades lésbicas como interferencias visuales en los análisis locales

Nos interesa pensar esta experiencia en la idea de construcción de archivo precario, una idea que es común a muchos de los colectivos y experiencias artísticas con que contamos en Argentina a la hora de hacer investigación. Sus rastros han sido una constante obstinación de la presencia y, como bien dice Ana Longoni (2017), en Argentina trabajar con archivos es en sí mismo hacer archivo, dar cuenta de un modo de hacer capaz de desplegar nuevos pensamientos sobre cómo una imagen se abre a una interpretación. En este sentido seguimos a Ann Cvetkovich, quien analiza este tipo de archivos de las comunidades LGBTTTIQ como archivos inusuales, de materiales efímeros, de sentimiento y de acción, que *se resisten a la coherencia narrativa o que son fragmentados y ostensiblemente arbitrarios* (Cvetkovich, 2003: 110 [la traducción es nuestra]).

Nos detendremos aquí en el caso particular del *Archivo Documental Digitalizado del Activismo Lésbico*, que contiene rastros,

imágenes, acciones y textos del activismo y las acciones artísticas lésbicas de los últimos cuarenta años. Este archivo/blog se organizó con la intención de *recuperar nuestra memoria, de escribir nuestra propia historia, para evitar nuevos borramientos y silenciamientos* (PT, [en línea]). Hasta el año 2011 —año en que se puso online—, la intervención y las memorias lésbicas estaban en borroneos y huellas difusas, o bien al interior y en los márgenes de los relatos académicos de estudios de género, de mujeres, feministas o gays. Tampoco existían análisis específicos sobre las intervenciones que algunos colectivos de activismo artístico pertenecían, bordeaban o expandían desde su propia práctica de invención lésbica el escenario de los cruces entre arte, feminismo y política.

Antes de la recuperación colectiva de este material existían pocos relatos sobre lo que se suponían eran (y aún son) los *hitos* de la memoria activista lésbica: los *Cuadernos de existencia lesbiana*, editados por Ilse Fuskova, Adriana Carrasco y Josefina Quesada en los tempranos años '80 y la propia persona individualizada de Ilse. En algunos espacios surgía también la memoria oral de las participaciones de Teresa de Rito y Mónica Santino⁹ como otras pioneras del activismo lésbico durante los '80 y principios '90. Otros grupos que se repiten en las narraciones son *Las Lunas y las Otras*¹⁰ y *Lesbianas a la Vista* que se conformaron distanciándose de la invisibilización histórica de las lesbianas al interior del movimiento feminista ya entrado los años '90.

⁹ Mónica Santino fue una de las activistas lesbianas más visibles durante fines de los años '80 y principios de los años '90 en Buenos Aires. Fue integrante de la CHA desde 1987 y llegó a ser presidenta de la institución entre 1994-1995. Luego de eso transformó su activismo en y desde el fútbol. Actualmente es la directora técnica de *Las Aliadas de la 31*, un equipo de fútbol femenino de la Villa 31 de Retiro en Buenos Aires.

Teresa de Rito fue vicepresidenta de la CHA desde su fundación y participó e integró visiblemente el sindicato UPCN, donde llevó adelante su militancia como *mujer homosexual*. Durante fines de los '80 y principios de los años '90 fue una de las interlocutoras principales con las comisarías de CABA ante el constante uso de los edictos policiales y detención de personas LGBTTTIQ.

¹⁰ *Las lunas y las otras* fue fundado en 1991 y tuvo su sede en el barrio de Boedo hasta el año 2000. Era un espacio colectivo donde no podían ingresar varones y donde las lesbianas dictaban talleres, hacían actividades artísticas, se encontraban con otras y creaban espacios colectivos de encuentro, debate, organización y placer. A diferencia de *Lesbianas a la Vista* no tenían un objetivo de intervención en espacios públicos.

Ante esa dispersión, el *Archivo Potencia Tortillera*¹¹ fue impulsado por Gabriela Adelstein (CABA), Valeria Flores (Neuquén), Canela Gavrila (La Plata), María Luisa Peralta (Ramos Mejía) y Fabi Tron (Córdoba)¹², a partir de una doble preocupación: la ausencia de la historia del activismo lésbico y la trasmisión intergeneracional entre activistas. Las cinco activistas habían hecho de la inquietud, el rumor de archivo y las alianzas afectivas y políticas del momento, un blog/archivo en permanente construcción y discusión de cuerpos, relatos, trabajos, escrituras, imágenes y acciones. Las impulsoras son claras respecto a los modos en que entienden esta recuperación archivística e histórica: no escribir LA historia del activismo, porque no creen en una única historia, sino *muchos relatos y claves de lectura que se le pueden imprimir a los documentos, de acuerdo a posicionamientos políticos y teóricos así como afinidades afectivas* (APT, 2011[en línea]).

Memorias orales, imágenes precarias que no tenían modo ni espacio donde albergar los más de treinta años de historias lésbicas en el país. Es en esta construcción de hacer visible y accesible un acervo de imágenes donde vemos la potencia visual de este archivo.

Para las propulsoras del archivo una de sus preocupaciones centrales fue la pérdida de posibilidad de trasmisión y construcción de las memorias lésbicas. Modos que se pierden, se borron, o se invisibilizan sobre las acciones ya ensayadas por otras lesbianas en la historia reciente argentina. Esto tiene como efecto, dicen, un empobrecimiento de la memoria colectiva. Es decir:

El extravío de recursos propios, la invisibilidad de la creatividad, la sensación agobiante de estar siempre partiendo de cero, y la imposibilidad para las nuevas generaciones de activistas de inscribirse en una historia política configurada por un acervo de experiencias, imágenes y pensamientos a los cuales recurrir (APT [en línea]).

¹¹ En el año 2016 el Archivo se traspasó a otras activistas. Como nos detendremos en sus años anteriores no analizamos este traspaso colectivo e intergeneracional.

¹² Hacemos especial hincapié en las localizaciones de sus integrantes ya que el grupo se gestó con una clara pretensión de desterritorializar y disputar la hegemonía de la narrativa porteña en la construcción de los relatos activistas y de los sucesos del propio movimiento.

Así, el archivo funciona como una plataforma de palabras, imágenes, afectos y acciones de diferentes estrategias, movimientos y alianzas que tomó el activismo lésbico en Argentina en los últimos cuarenta años. Modos de construcción que trazan diferentes recorridos en la creación de genealogías y que se disputan política y afectivamente. Como resalta Trujillo (2011) buscar, organizar y preservar las memorias político-afectivas del lesbianismo es fundamental ya que en la historiografía hegemónica algunos colectivos son más borrados de las páginas de la historia oficial que otros. Historias e imágenes de lesbianas que han quedado clausuradas en sus discusiones, sus disputas y sus relatos específicos de construcción en las memorias lésbicas, feministas y LGBTTTIQ y también de los movimientos sociales en general.

El nombre que decidieron darle al blog no describe una experiencia particular del activismo lésbico argentino aunque nomina una experiencia y un texto-inscripción singular del activismo realizado por el grupo de activismo visual *Fugitivas del desierto* en el marco del XXII Encuentro Nacional de Mujeres en Córdoba, 2007. En esta iniciativa se entiende la constitución de un archivo que contiene en su interior trayectorias personales —no individualizadas pero sí recorridos biográficos en su articulación con las alianzas colectivas generales—, grupos específicos de lesbianas y las alianzas que han transitado esos cuerpos con otros colectivos de gays, travestis, trans, feministas, grupos de mujeres, organizaciones y agrupaciones de izquierda.

Atravesadas por la precariedad, individual y colectiva, la apuesta específica —y las condiciones tecnológicas posibles en el año 2011— hicieron que el deseo fuera organizar un archivo digital online. La decisión es una apuesta no sólo económica sino geopolítica. Acostumbradas a la ubicación de la centralidad de los archivos institucionales —en nuestro país ubicados la mayoría en la ciudad de Buenos Aires— apostaron por un archivo online que permitiera, por un lado, el acceso desde otros puntos geográficos del país, por otro, el registro de distintas acciones que se sucedían fuera de Buenos Aires.

Al ser un archivo gratuito online también ofrece acceso a quienes quieran consultarlo sin mediaciones del Estado (cf. Peralta, 2014). En este sentido hay una idea que atraviesa todo el accionar de su creación: la de un archivo como bien común, donde las diferencias, las confrontaciones, las acciones políticas, sensibles y afectivas de los movimientos lésbicos estén presentes y visibles. En este sentido, los antecedentes en los modos de construir un archivo no estatal no eran muchos en 2011, donde no existían archivos feministas o LGBTTTIQ

públicos. La mayoría estaba en manos de personas individuales que habían sido integrantes de los distintos colectivos activistas¹³. De ahí que el primer paso fuera poner en común todos los materiales que cada una de las integrantes tenía para ir armando el archivo colectivo. Rastrear datos, desempolvar fotos y panfletos, fotocopias de traducciones que se compartían o narrar acciones donde habían participado pero de las cuales no se tenía registro. Pedir a distintas militantes y activistas los materiales que sabían que conservaban.

Así se fue armando un acervo de historias que contuvo más de trecientas entradas y alrededor de 450 imágenes de archivos — fotografías, fanzines, dibujos, entrevistas, recortes periodísticos, etc.— al momento de su lanzamiento y que luego fue creciendo con las colaboraciones colectivas. La espesura y permanente construcción se ve en el crecimiento de la cantidad de entradas del blog, sobre todo en los tempranos años ‘70 y ‘80, un vacío importante en la historiografía local. Por ejemplo, al momento de creación del archivo no había rastros de acciones que referenciaran los años comprendidos entre 1974 y 1984, hoy, ocho años después, existen 12 entradas que comprenden diferentes acciones entre esos años.

No hay tampoco un relato homogéneo sobre el activismo lésbico, sus modos de narrarse y mostrarse sino más bien una interpelación afectiva-política sobre las diferencias en las que se construyó y construye ese accionar mutable al interior de los movimientos sociales, en este caso el lésbico. Por último, podemos señalar que la propia utilización de las tecnologías y del ciberespacio, la discusión sobre su uso y apropiación dentro de los activismos marca una transformación de los modos de archivar y activar los espacios públicos de los últimos años que, además, será crucial en los últimos años de los activismos feministas. Como señala Peralta:

El propio archivo puede verse como testimonio de la relación de los movimientos sociales, el de lesbianas entre tantos otros, con las tecnologías y de cómo la tecnología fue cambiando el modo en que el activismo

¹³ Cabe destacar que es recién en el año 2016 donde se crea el Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo-Genéricas *Sexo y Revolución*, en el marco del CeDInCI – Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de las Izquierdas– que se dedica a la reconstrucción de archivos de la memoria de los feminismos y los activismos LGBTTTIQ, coordinado por la investigadora Laura Fernández Cordero y con una colectiva asesora integrada por Virginia Cano, Nicolás Cuello, Fernando Davis, Lucas Morgan Disalvo, Francisco Fernández, Marcelo Ernesto Ferreyra, María Luisa Peralta, Juan Pablo Queiroz y Nayla Vacarezza.

pudo hacer, difundir, reproducir y registrar sus acciones e incluso cómo la tecnología fue cambiando la definición de qué acciones fueron posibles (Peralta, 2014 [en línea]).

Así, una vez que el archivo estuvo en línea se fue acrecentando con los datos, las informaciones aportadas, los envíos de distintas lesbianas y colectivos, las discusiones sobre los años en que habían sucedido tal o cual acción o las integrantes de la misma, etc. Una plataforma que no sólo está en constante construcción sino —y sobre todo— que activa la discusión sobre las memorias lésbicas de manera *sensible*. Indaga esas experiencias, a tientas, para narrar o inventariar poéticas del activismo lésbico que podrían catalogarse como papeles, afiches, relatos, espacios, folletos, pero —sobre todo— que interpelan la propia construcción subjetiva de los cuerpos *en archivo*.

Cuando Suely Rolnik piensa en un dispositivo archivístico capaz de activar experiencias sensibles del pasado en el presente dice que esto trae aparejada una serie de preguntas que nos interesa reponer: *¿Qué poéticas son éstas? ¿Tendrían aspectos comunes? ¿Estarían ubicadas en contextos históricos similares? ¿En qué consiste inventariar poéticas y en qué se diferenciaría esto de inventariar únicamente objetos y documentos?* (Rolnik, 2010: 116). Lo que reverbera en las diferentes entradas del APT es la imposibilidad constante de cosificación e instrumentalización de esas categorías, de las luchas y acciones ocurridas en tal o cual año. Hay, más bien, una búsqueda por interpelar la densidad crítica de las experiencias producidas en el pasado.

Ahora bien, ¿Cómo arden las imágenes en esas discusiones? ¿De qué modo este archivo interpela nuestros modos de comprender las imágenes y eso que hemos denominado en llamar intervenciones feministas en las prácticas artísticas y la cultura contemporánea?

En primer lugar podríamos decir que la visualidad que opera a través del archivo *hace público, muestra o hace visible* las acciones y las imágenes de un colectivo atravesado por sus diferencias a lo largo de treinta años. Sin embargo, no se trata sólo de esa visibilidad que es, de por sí, importante. APT activa un archivo corporal y sensible, una micropolítica del hacerse que infecta y tuerce las narrativas que entienden una sola línea posible de intervención feminista en la narrativa de las imágenes, aun en la propia historia del arte. Si la historia (también la historia del arte) es ciega a la existencia de las lesbianas, dice Valeria Flores (2012), tal vez debamos diseñar una óptica que haga del (con)tacto una insidiosa estrategia corporal

Al igual que lo que decíamos en torno al lugar de las *mujeres artistas* en los relatos canónicos de la historia del arte, no pretendemos hacer ingresar las visualidades lesbianas (y tortilleras) como una identidad simplemente olvidada para introducirlas sin más al final del apéndice de la historia del arte. Tampoco ofrecerle cuerpos a la hegemonía del norte que piensa, como bien decía Nelly Richard, para que ingresen como el testimonio de la (nunca nueva) lucha política latinoamericana a los museos que recuperan el arte político, pero, ahora, desde la identidad lésbica.

Si enunciamos estos devenires es porque dan cuenta de los modos en que aún hoy siguen vigentes las voces, las jerarquías y los conocimientos habitables y posibles en la construcción de los saberes académicos locales y sus imágenes inteligibles que, de hecho, sigue marcando la ausencia de los cuerpos lésbicos o las invenciones lésbicas en las grafías y la potencia de las imágenes precarias, menores, que no entran con claridad en ninguna historia más que las de sus propias participantes (ni la del arte, ni la de los movimientos sociales), pero que, sin embargo, desordenan sus coordenadas de lo visible y funcionan como constelación de invención y visibilidad particular. Así, se excede, se bordea, se interpela el entramado de categorías donde las imágenes transitan como un contrapunto de acciones posibles que desdibujan sus fronteras de un campo específico y crean e imaginan otras experiencias posibles de ser narradas y habitadas, aun en sus frágiles líneas de demarcación.

No hay aquí una *recuperación* de un archivo en términos de representación de algo o alguien que represente el ser lesbiana sino, más bien, la posibilidad de construir una memoria emocional (Cvetkovich, 2002). Esto es, una memoria que produce un archivo inusual que se resiste a su propia coherencia narrativa. Recuperando la idea de esos archivos de sentimientos podemos ver aquí una apuesta por preservar, enunciar, hacer visible y táctil una historia de la palabra y las imágenes lésbicas que interfieren las coordenadas de lo visible y reconstruyen lugares, espacios públicos, tramas del saber, miradas, imágenes, proximidades, cuerpos, memorias, oralidades y debates que arden en la memoria colectiva. Hacen visibles, audibles y táctiles, nombres, historias, acciones colectivas e individuales. Interfieren los sentidos que ubican a las imágenes como una parte transparente de lo visible, y no como proceso activo de esa visibilidad, es decir como redistribución sensible de los cuerpos que pueden ser vistos, como la multiplicación y el cruce de la producción de lo sensible. Así, las imágenes que articulan estas experiencias construyen lo que podríamos denominar un dispositivo sensible de la memoria y la acción colectiva. Es decir no interesa tanto lo que esas

imágenes significan sino lo que visibilizan, lo que hacen pensable en cada uno de sus contextos de emergencia, usos y apropiaciones, así como lo que son capaces de activar en el presente de quien las mira. Nunca homogéneas, no ofrecen una sola reconstrucción posible, crean un espacio acerca de lo que se puede ver, lo que es posible recordar en las potencialidades políticas de las imágenes. Parafraseando a Jacques Rancière (2014, 2008) estas prácticas son maneras de hacer que intervienen, irrumpen, distorsionan la distribución general de las formas de lo posible y lo decible, sus relaciones con las maneras de ser y sus formas de visibilidad. Interfieren los sentidos que ubican a las imágenes necesarias como una parte transparente de lo visible y no como proceso activo de esa visibilidad, es decir, como redistribución sensible de los cuerpos que pueden ser vistos.

Conclusiones como imágenes abiertas

En este sentido, el APT no hay una memoria desactivada en sus vitrinas de museo, esas que, en palabras de De Certeau (2004), *tiene por origen un duelo y por efecto un engaño: la apología de lo no perecedero*. La vibración de la potencia tortillera es creación perecedera, acto que mantiene en llamas, o en pequeñas brasas, un archivo vivo capaz de fugar del registro fósil. Hay allí, a través de producciones disímiles, archivos deshonestos a la clarificación de sus producciones, incapaces de hacer transparente un único modo de registro y vitalidad de las experiencias que alberga. Así, el archivo se presente como un puntapié diferencial al régimen heterosexual de visualidad e invisibilidad que instaura preguntas antes invisibles.

Podría argumentarse que el corpus de imágenes (o imaginaciones) establecido no pertenece a la historia del arte, ni siquiera a sus contornos, de allí nuestra metodología del desecho. Como dijimos, la historia del arte se ha pensado a sí misma como un discurso sin cuerpo, sin deseo, sin sexo y sin género que, sin embargo, ha sido históricamente un sistema fundante de la construcción y la cristalización sexual de la mirada y de la tecnología sexo-política. Así la historia del arte no ha dejado nunca de enunciar, disciplinar y administrar cuerpos y subjetividades sexuadas, otorgando además diferenciales privilegios de enunciación y autoridad a la voz del varón blanco y heterosexual como aquella que administra lo decible y lo pensable en los modos de representación de las imágenes.

Es por esto que podemos decir que en el cruce singular que realizamos entre prácticas artísticas, imágenes, feminismo, activismo lésbico y visualidades políticas, se disloca de esa narrativa del *arte*, mostrando los pliegues de los cuerpos ausentes en los relatos

historiográficos donde estas experiencias son clausuradas, no vistas, o consideradas poco relevantes para las tramas de sus análisis.

Evocamos y reescribimos estas imágenes como una genealogía discontinua, un mapa de afiliaciones posibles, ya sean visuales-políticas, sexuales, identitarias o activistas/militantes. Reescribir un terreno en disputa antes que un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales. Se trata, quizá, más que de inventariar para *reconstruir* el pasado, movilizar el presente desde esas imágenes y experiencias que se pusieron en juego en estas acciones colectivas. Historizarlas como un llamado contra el silenciamiento de la historia y como un ejercicio para agitar el presente acerca de los modos en que las representaciones visuales construyen, delimitan y disciplinan aquello que se ve y lo que no se ve. Un punto estratégico desde donde agitar los silencios. Una posibilidad precaria y virulenta de afectar la memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

- Bal, Mieke (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y política de la mirada*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter [1939] (1989) *Tesis de la filosofía de la historia en Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Cvetkovich, Ann (2003). *An archive of feelings: trauma, sexuality and lesbian public cultures*, Durham: Duke University Press.
- _____ (2002). In the Archives of Lesbian Feelings: Documentary and Popular Culture. En *Camera Obscura*, 17(149), 107-147. Recuperado de <https://goo.gl/hFeH33>
- De Certeau, Michel ([1980]1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana: México.
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- ([1984] 1992). *Alicia Ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, Georges ([2002] 2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- flores, valeria (mayo, 2012). Desplazamientos epistemológicos, interpelaciones políticas, itinerarios subjetivos: jóvenes investigadoras lesbianas. *II Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: Lo personal es político*. Córdoba. Recuperado de <https://goo.gl/nxz26q>
- Grupo Micropolíticas de las desobediencias sexuales (2014). “Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte”, en *Coloquio Internacional De una raza sospechosa. Arte, archivo, memorias, sexualidades*. Archivo Nacional-DIBAM. Santiago de Chile.

- Gutiérrez, Laura y Cuello, Nicolás (2016). Mujeres Públicas: La incomoda lengua del hacer feminista. En *Catálogo de Exposición*, 36-42. Córdoba: MACEC.
- Gutiérrez, Laura y flores, valeria (2015) *La sangre del pueblo (también) es lesbiana. La experiencia artístico política de Lesbianas en la resistencia*. Archivo documental digitalizado del activismo lésbico. Disponible en <http://goo.gl/ZzV7ve>.
- Halberstam, Jack (2008). *Masculinidad Femenina*. Madrid: Egales.
- Hernández Navarro, Miguel (2007). *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Colección de Arte Público & Fotografía. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.
- Longoni, Ana (2017). ¿Quién le teme a los escraches? *América. Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine, 1990-2015* (vol.1), 51, 20-32. Disponible en <http://journals.openedition.org/america/1904>; DOI: 10.4000/america.1904
- Mirzoeff, Nicholas (1999). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Moxey, Keith (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria Gasteiz-Buenos Aires: San Soleil ediciones.
- Parker, R.; Pollock, G. (1981). *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, London: Pandora.
- Peralta, María Luisa (octubre, 2014). Potencia Tortillera: el deseo de memoria y la
- Pollock, Griselda ([1988] 2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- (2010). *Encuentro en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- (2008). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En Arakistain, Xavier y Méndez Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. 42-65. Euskadi: AYTO. VITORIA-GASTEIZ.
- (1999). *Differencing the canon*. Oxon: Routledge.
- Rancière, Jacques. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2008). El teatro de imágenes. En Nicole Schweizeri (dir.). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rolnik, Suely (1989). *Cartografía Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, Sao Paulo: Estação Liberdade.
- ----- (2010). “Furor de archivo”, en *Estudios Visuales*, N° 7, Murcia: CENDEAC.