

Tan incomplet com la realitat que tinc junt als meus peus



The Fae Richards Photo Archive, 1993-1996. Zoe Leonard (Arxiu per a *The Watermelon Woman* de Cheryl Dunye, 1996).

POLS

15.10.23, València
Pau Lorenzo Chiva

El fantasmagòric a *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996) s'erigeix com un buit lesbià i cuir que necessita ser assenyalat i parlat. Aquest forat transita en una **temporalitat saltiva** per poder comptar-se, recorre personatges i moments del passat barrejant-los amb el present. Alhora, també una **narrativa ficciorealista**, en què no sabem si allò que s'explica de veritat va passar, i una **espacialitat aquiàllinista** on els fantasmes poden conviure amb les persones de carn i ossos a través d'arxius ficticis, posades en escena teatrals o testimonis.

Extracte de text que vaig escriure per a l'Open Studios del projecte 'Lo Memorable' de Paula Romero y Javier Hedrosa durant una residència seua del Consorci, al Museu de Belles Arts de Castelló. *

temporalitat saltiva:

un temps que salta, de davant cap a enrere, de darrere cap a davant.

,

espacialitat aquiàlinista:

en un espai, diversos espais alhora

,

narrativa ficciorealista:

que va a cavall entre la ficció i la realitat. De vegades costa saber què és què.

Marianne Hirsch i Diana Taylor.
El archivo en tránsito (2012)

<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-91/hirschtaylor>

I per què l'arxiu ara? Com és que el terme s'ha tornat tan ubic i tan vast, albergant la col·lecció, l'inventari, la biblioteca, el museu, i fins i tot el conjunt dels nostres projectes d'estudi, o les referències que fem servir? Per què els arxius i les pràctiques arxivístiques han esdevingut tan centrals per a la comprensió del nostre moment històric i de nosaltres com a subjectes de la història?

Hervé Guibert.

L'image fantôme (1971)

Segueixo buscant en aquesta pila d'imatges algun enigma, una fotografia que presenti un misteri, una semblança que pugui posar en dubte algun parentiu, un gest inquietant traçat accidentalment per la fotografia (però aquestes fotografies podrien trencar-se fàcilment en mil trossos), o alguna relació inesperada entre aquests individus que surti a la llum i reescrigui la història familiar de manera diferent de com jo l'he conegut.

*

Les fotografies que devia veure moltes vegades de nen no es corresponen amb els meus propis records; malgrat la seva realitat tangible, van ser incapaces de crear impressions anteriors a les formades per la memòria (encara que existissin abans que ella).

Anette Kuhn.

Acts of memory and imagination (1995)

A family without secrets is rare indeed. People who live in families make every effort to keep certain things concealed from the rest of the world, and at times from each other as well. Things will be lied about, or simply never mentioned. Sometimes family secrets are so deeply buried that they elude the conscious awareness even of those most closely involved. From the involuntary amnesias of repression to the wilful forgetting of matters it might be less than convenient to recall, secrets inhabit the borderlands of memory. Secrets, in fact, are a necessary condition of the stories we are prompted by memory to tell about our lives.

Telling stories about the past, our past, is a key moment in the making of our selves. To the extent that memory provides their raw material, such narratives of identity are shaped as much by what is left out of the account – whether forgotten or repressed – as by what is actually told. Secrets haunt our memory-stories, giving them pattern and shape. Family secrets are the other side of the family's public face, of the stories families tell themselves, and the world, about themselves. Characters and happenings that do not slot neatly into the flow of the family narrative are ruthlessly edited out.

Joaquín Torres-García.
Lo temporal no és més que símbol (1917)



Ralph Ellison.

Invisible man (1952)

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids -- and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination -- indeed, everything and anything except me.

Nor is my invisibility exactly a matter of a bio-chemical accident to my epidermis. That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality. I am not complaining, nor am I protesting either. It is sometimes advantageous to be unseen, although it is most often rather wearing on the nerves. Then too, you're constantly being bumped against by those of poor vision. Or again, you often doubt if you really exist. You wonder whether you aren't simply a phantom in other people's minds. Say, a figure in a nightmare which the sleeper tries with all his strength to destroy. It's when you feel like this that, out of resentment, you begin to bump people back. And, let me confess, you feel that way most of the time. You ache with the need to convince yourself that you do exist in the real world, that you're a part of all the sound and anguish, and you strike out

*

La invisibilitat, permetiu-me explicar, li dóna a un un sentit lleugerament diferent del temps, mai estàs del tot en el ritme. De vegades vas per davant i de vegades darrere. En lloc del ràpid i imperceptible flux del temps, ets conscient dels seus nodes, aquests punts en què el temps s'atura o s'avança. I llisques i mires al teu voltant.

Felix González-Torres.
Untitled, billboard series (1991)



Patricia Keller.

Unarchive: there's a stutter in the archive (2021)

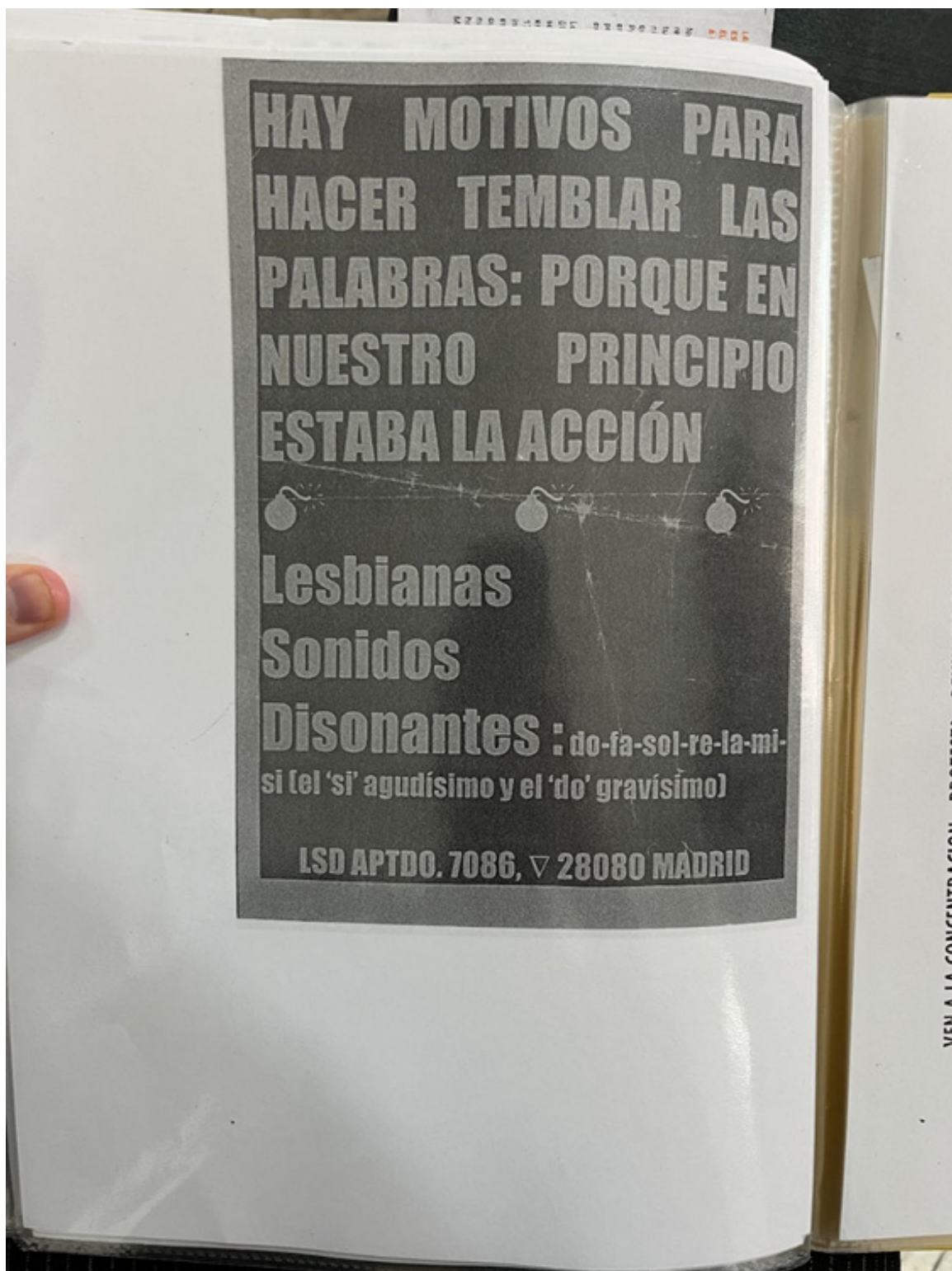
A l'espai de complicitat i embolic de l'arxiu, de cossos i desitjos, de tot el soroll i la pausa entre els sorolls, espero pensar també en el tartamudeig. I com pot ser una nova obertura contra una vella superfície on podem obrir-nos. Penso en la tendència al tartamudeig, de manera que també em refereixo a l'inevitable tartamudeig de la història. El tartamudeig és un enunciat que no es pot completar, que no pot fructificar. I per això es manté perpètuament com a potencialitat. El llenguatge a l'aguait. Suspès a l'espai de la detenció temporal. Imprès en el subjecte, al lloc "protegit però preparat per a l'èxtasi silenciosa", m'interessen aquestes formes de parla, els actes de parla i els gestos integrats en el llenguatge i també retinguts per ell. Com podríem considerar la subjecció del llenguatge com una forma de cura?

*

Si l'arxiu ens presenta "trossos de temps ensamblats, fragments d'una vida que cal posar en ordre", com escriu Mbembe, què podria significar la suspensió o el desmuntatge d'aquests fragments i ordres temporals? Com seria o sonaria aquest desordre, aquest desarxiu? A qui podria pertànyer? En la mesura que es pugui conceptualitzar un sentit de pertinença. Si "igual que el procés arquitectònic, el temps teixit per l'arxiu és el producte d'una composició", llavors "aquest temps té una dimensió política resultant de l'alquímia de l'arxiu: se suposa que pertany a tothom" Mbembe es refereix a això com a "la comunitat del temps", la copropietat d'un ordre temporal que hem heretat col·lectivament i que culmina en "l'imaginari que l'arxiu pretén disseminar" o dispersar.

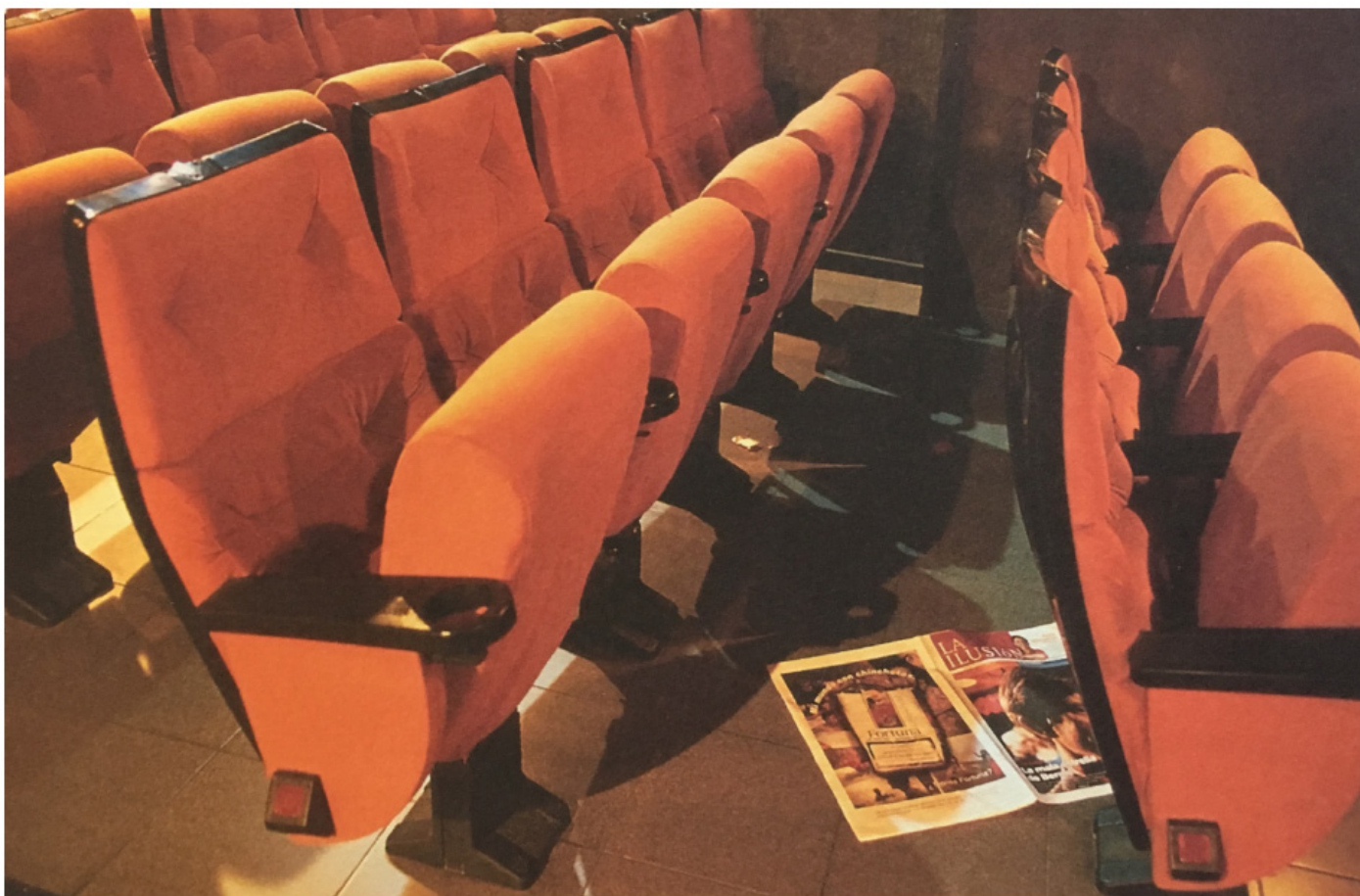
Lesbianas Sin Duda.

***Hay motivos para hacer temblar las palabras,
porque en nuestro principio estaba la acción:
Lesbianas Sonidos Disonantes (1994)***



Fotografía presa en l'arxiu transfeminista cuir de la Neomudejar, Madrid.

Cabello/Carceller.
The end (después y antes) (2004)



Alice Austen.

***Julia Martin, Julia Bredt i jo mateixa disfressades,
jo asseguda, el 15 d'octubre de 1891.***



Trude i jo amb màscares i faldilles curtes el 6 d'agost de 1891.

Jo, Julia Martin i Julia Bredt, 15 d'octubre de 1891.

The Darned Club (el club de les maldites), 29 d'octubre de 1891.

The Darned Club en una cadira, 29 d'octubre de 1891.

Trude sentant-se al braç de la cadira, juliol 1892.

Julia Bredt de cos sencer, de cara sencera, septembre 19, 1892.

De cos sencer, amb el mateix palmito que el meu, septembre 19, 1892.

Julietta Sigh.

No archive will restore you (2018)

Les històries que ens comprenen ens han deixat amb ganes de més, desitjant accés a un marc narratiu més complet. Anomene a aquest desig de voler més “l’arxiu fantasma”. Tot el que necessitem saber però no podem saber mentre seguim donant voltes i tafanejant per les vores. Tot el que segueix afectant-nos i afectant els altres a través de nosaltres. Tot el que segueix aquí, però fora del nostre abast.

Diana Taylor.

El archivo y el repertorio (2015)

L'arxiu, vaig escriure, “existeix en forma de documents, mapes, textos literaris, cartes, restes arqueològiques, ossos, vídeos, pel·lícules, discos compactes, tots aquests articles suposadament resistents al canvi”. El repertori “requereix de presència, la gent participa en la producció i reproducció de saber en estar allà i ser part d'aquesta transmissió”. De manera contrària als objectes suposadament estables de l'arxiu, les accions que componen el repertori no romanen inalterables. El repertori manté, alhora que transforma, les coreografies de sentit.

*

El que canvia amb el temps és el valor, la rellevància o el significat atribuït a l'arxiu, la manera com els articles que conté són interpretats, fins i tot corporalitzats.

*

Hi ha diversos mites concernents a l'arxiu. Un d'ells és que aquest no està intervingut, que els objectes localitzats en ell poden significar alguna cosa fora del marc de l'ímpetu arxivístic mateix. El que fa un objecte arxivable és el procés pel qual és seleccionat, classificat i presentat per a l'anàlisi. Un altre mite és que l'arxiu resisteix el canvi, la corruptibilitat i la manipulació política. Les coses individuals —llibres, evidències d'ADN, fotos d'identificació— poden aparèixer o desaparèixer misteriosament de l'arxiu.

José Esteban Muñoz. ***Ephemera as evidence* (1996)**

En lloc d'estar clarament disponible com a evidència visible, la *queerness* ha insistit en la insinuació, la xafarderia, els moments fugaços i les actuacions que estan destinades a ser interactuades per aquells dins de la seva esfera epistemològica, mentre que s'evapora al toc d'aquells que eliminarien la possibilitat queer.

*

Atès que els arxius queer són improvisats i estan organitzats a l'atzar a causa de les restriccions a què històricament s'han vist sotmesos els treballadors culturals minoritaris, la dreta pot qüestionar l'autoritat probatòria de la investigació queer. Tot això equival a una crítica general de la pretensió de "rigor" de l'acadèmia queer. Una pregunta: A qui pertany el rigor? Suggerixo que el rigor és propietat de la ideologia institucional, que s'elabora i es desplega a través d'aquesta.

*

La presentació d'aquest tipus de proves anecdòtiques i efímeres permet l'entrada i l'accés a aquelles que han estat excloses de les històries oficials i, per tant, de la "realitat material". El problema de les evidències es fa palès quan intentem descriure i imaginar identitats contemporànies que no encaixen en un únic arxiu preestablert d'evidències.

Saidiya Hartman.

Venus in two acts (2008)

El mètode que guia aquesta pràctica es pot designar com a fabulació crítica. La 'faula' denota els elements bàsics de la història, els blocs a partir dels quals es construeix la narrativa. Una faula, segons Mieke Bal, és "una sèrie d'esdeveniments relacionats lògicament i cronològicament que són causats i experimentats per actors. Un esdeveniment és una transició d'un estat a un altre. Els actors són agents que executen accions. (No són necessàriament humans.) L'actuar és causar o experimentar un esdeveniment".

*

En reordenar i jugar amb els elements bàsics de la història, en representar la seqüència d'esdeveniments en històries divergents des de punts de vista en disputa, he intentat posar en perill l'estatus de l'esdeveniment, desplaçar el relat autoritzat o rebut, i imaginar què hauria passat o què podria haver estat dit o haver-se fet. En posar "el que va passar quan" en crisi i en explotar la "transparència de les fonts" com a ficcions de la història, volia fer visible la producció de vida *desechable*.

Barbara Hammer,
Queer History Trilogy

Tender Fictions (1995)

Construeix la teua autobiografia abans de que algú la faja per tu. Vaig inventar-me a mi mateixa com a artista llegint altres biografies i biografies d'altres artistes, poetes, pintores... poc sabia o pensava sobre si podien ser relats ficticis. [...] Cap d'aquests llibres que es van convertir en la meua guia sobre com ser artista era de lesbianes o tractava sobre lesbianes.

*

Qüestionar el concepte de veritat al cinema de no ficció és qüestionar la forma mateixa del documental. Nous significats requereixen noves formes.

Barbara Hammer,
Queer History Trilogy

Nitrate Kisses (1992)

NOTHING THAT HAS EVER HAPPENED SHOULD
BE REGARDED AS LOST FOR HISTORY

Barbara Hammer,
Queer History Trilogy

History Lessons (2000)



Monika Talarczyk, *Barbara Hammer Lesson's as a documentary utopia* (2017)

order she wished to deconstruct. Since the beginning of cinema, women have been interested in operating with ready materials, creating cinema without a film camera, and thereby circumventing the production system which both excluded them from positions of power and denied them the financial means to produce films. Turning to rejected materials also had a critical dimension in relation to dominating narratives, both fictional and documentary. Few events in world cinema history are combined with a woman's last name, but found footage is a source in which one can be found. Cinema historians agree that the activities of Esfir Shub (1894–1959) were a milestone in the art of secondary documentary image operation, alongside documentalists as vital to world cinema as Dziga Vertov and Joris Ivens. "Their film expression presents newly calibrated scenes from politically stigmatized materials, thus giving them a different meaning. They made use of materials previously rejected by film chronicles as well as more marginal sources"[6] When thinking in the categories of production culture, it is worth remembering that the position of the cutter in Russian cinema before the revolution was lower than in the age of the avant garde, comparable to that of the assistant editor whose job is cutting and putting the materials in order, and not selecting or combining the shots, which is the function of the director. The Goskino Editing Bureau, where Shub was able to get a position after a series of rejected applications, was an exception in this regard. Women editors did not typically work in the director's shadow; Shub herself realized in practice the revolutionary concept of the film collective, which added to the birth of the "genius" of Einstein, although he did not mention her name among the co-creators of *Strike* (Stollery 2002, p. 94). She went down in the history of world cinema as a pioneer of *found footage* documentary on a full-length feature scale, with a trilogy comprised of compilation films: *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927), *The Great Road* (1927) and *The Russia of Nicholas II and Lev Tolstoi* (1928). From the perspective of women's studies in world cinema, it is worth noting that in 1933 she began working on a script for the film *Women*, which she ultimately did not manage to make. Using the means of film, she sought to document the changes in women's position in society from the beginning of WWI, through the October Revolution, to the 1930s, to showcase how the potential of women's activities set political breakthroughs in motion, with her own self providing both proof and a symbol of the limits of women's emancipation in Russian cinematography.[7]

The digital breakthrough and a return to the archives resulted in another wave of interest in recycled imagery. As Małgorzata Radkiewicz points out, "Modern female artists engage in dialogue with narrative cinema and its 'technologies' with the help of found footage. [...] The result of re-creative projects is a new, alternative cinema of change – in

**Gertrude Stein i Maria Salgado,
*El momento analírico. Poéticas Constructivistas
en España desde 1964, 2015*
(tesi Maria Salgado)**

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition.

Gertrude Stein

Composition as explanation, 1926

No hay una diferencia pero hay una diferencia y está aquí, desplazada unos milímetros. Es lo que al cabo distingue las generaciones y lo que al cabo evita la distinción, polvo en la tierra. Un asunto de composición moderna que por otro lado no tiene por qué preocupar a nadie. A nadie que no haga nada. Porque a quien haga algo ha de preocupar saber cómo hacer lo. Hasta que no empiece a hacer lo y lo haga no va a saber y el saber finalmente es un constante recomienzo de principios del hacer. Es el momento de hacer. Hacer lo nuevo.

Traducción libre

Philadelphia, 7/4/2011