



Henrik Olesen: de la parodia a la imaginación de una historia del arte *queer*

Javier Jiménez-Leciñena

Universidad de Murcia  

<https://orcid.org/0000-0002-6677-4362>

Recibido: 10/01/2024 • Aceptado: 04/06/2024

^{ES} **Resumen.** El presente artículo analizará la obra *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artist Relevant to Homo-Social Culture Between c.1330-1870* (2007) del artista danés Henrik Olesen que, partiendo del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, propone una crítica *queer* a los modos patriarcales y excluyentes de escribir historia del arte. Para ello, se desgarrarán una serie de inercias que la disciplina reproduce con el objetivo de crear un relato único; al mismo tiempo, la obra utilizará estas mismas estrategias en clave paródica para esbozar las bases de una historia del arte *queer* que las minorías sexodisidentes necesitan y merecen. Por otro lado, la obra propondrá, a través del acercamiento heterodoxo y anacrónico a las imágenes, nuevas maneras de relacionarnos con el arte desde el presente que parten del cuerpo activado y el deseo –entre otros– como instrumentos epistemológicos alternativos para escribir otros relatos posibles. En suma, esta obra camina hacia un intento de imaginar críticamente presentes y futuros posibles a través del juego y la desarticulación *queer* de las temporalidades pasadas, ensayándose así una historia del arte *queer* que construya genealogías *queer* propias a través de las cuales narrarnos. **Palabras clave:** Henrik Olesen; Temporalidades *queer*; imaginación *queer*; Historia del Arte *queer*; Arte *queer*.

^{EN} Henrik Olesen: from Parody to the Imagination of a History of Queer Art

^{EN} **Abstract.** This article analyzes the work *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artist Relevant to Homo-Social Culture Between c.1330-1870* (2007) by the Danish artist Henrik Olesen which, taking Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne* as its starting point, proposes a queer critique of the patriarchal and exclusionary modes of writing art history. To do this, a series of inertias will be unraveled, that the discipline reproduces with the aim of creating a single narrative; at the same time, the work will use these same strategies in a parodic key to lay the foundations for a queer art history that sex-disadvantaged minorities need and deserve. On the other hand, the work will propose, through a heterodox and anachronistic approach to images, new ways of relating to art from the present that use –among others– the idea of an activated body and desire as alternative epistemological instruments to develop other narratives. In short, this work seeks to critically imagine possible presents and futures through play and the queer disarticulation of past temporalities, thus rehearsing a different queer art history that constructs its own genealogies through which to narrate ourselves.

Keywords: Henrik Olesen; Queer Temporalities; Queer Imagination; Queer art history; Queer Art.

Sumario: 1. Introducción. 2. De la necesidad de una historia del arte *queer*. 3. Parodiando el relato/parodiando la historia del arte. 4. “Algunos gestos maricas”. 5. Conclusión. 6. Conflictos de intereses. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Jiménez-Leciñena, J. (2024) Henrik Olesen: de la parodia a la imaginación de una historia del arte *queer*, en *Anales de Historia del Arte* n° 34, 211-226

1. Introducción

En 2019, el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid organizó la primera exposición retrospectiva en España del artista danés Henrik Olesen (1967, Esbjerg, Dinamarca). Su obra, de alto contenido conceptual, trata de desvelar los densos poderes discursivos que dan forma a una visión monolítica y excluyente de la realidad. Inserta además en una reflexión foucaultiana del mundo –que toma como horizonte político un replanteamiento *queer* social y epistémico–, intenta desarticular todas aquellas tecnologías de poder que disciplinan los cuerpos y los saberes, contribuyendo a dar forma a una única verdad.

Siguiendo esta línea de actuación, la obra que trataré aquí en extenso será *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artist Relevant to Homo-Social Culture Between c.1330-1870* (2007), una suerte de relectura del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg –compuesta de siete paneles de seis metros de ancho, llenos de cuadros, fotos y recortes de texto–, que rastrea la presencia de lo *queer* en la historia del arte a partir de diferentes categorías, creando así “una de las posibles cartografías de las imágenes homosexuales dentro de la historia [...] de la representación”¹. A este respecto, Helena Tatay puntualiza: “No se trata de un proyecto erudito que proponga una *historia del arte alternativa*, sino de construir una imagen positiva y múltiple de la historia cultural homosexual”². Al contrario de esta afirmación, considero que Olesen no solamente parodia y critica los modos de construir historiografía en el presente, sino que ensaya, basándose en la potencia visual de las imágenes, *otras modos* de contar y narrar vidas *queer* pasadas.

Así, esta obra puede insertarse en el llamado “giro historiográfico” en el arte contemporáneo, por el cual, siguiendo a Mark Godfrey³, el artista se convierte en un historiador interesado en analizar los procesos históricos y la construcción y representaciones del pasado, caminando “hacia una deconstrucción de los modos en los que la historia ha sido elaborada, mostrando sus puntos ciegos y evidenciando su artificialidad”⁴. De esta manera, en un momento en el que las minorías raciales, sexuales y de género están cuestionando la necesidad de un relato, así como las estructuras y disciplinas que lo componen –como la historia o la historia del arte– Olesen, en su obra, recupera un modo de hacer historiográfico en el que reluce una pulsión por recomponer una historia o relato desde una identidad *queer* situada. ¿Qué idea de historia reivindica Olesen? y, ¿qué cauces utiliza para narrarla? ¿Aquellos que reifican una y otra vez un relato único, esta vez centrado en una identidad marginada? O, por el contrario, ¿encontramos una propuesta de crítica epistemológica en la que se ensayan y proponen nuevas articulaciones históricas que imaginen otras maneras de contar? Si la Historia con mayúsculas es un relato cohesionado que margina

¹ Helena Tatay, “Una introducción al trabajo de Henrik Olesen”, en *Henrik Olesen* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2019), 20.

² *Ibid.*, 20.

³ Mark Godfrey, “The Artist as Historian”, *October* 120, (2007): 140-172.

⁴ Anna Maria Guasch, *El arte de la era de lo global. 1989-2015* (Madrid: Alianza, 2016), 305. Véase también Miguel Ángel Hernández Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* (Murcia: Micromegas, 2012).

determinados sujetos y se construye a partir de esa marginación, ¿necesitamos las minorías *queer* acaso tal historia?

En el presente artículo intentaré pensar con Olesen cómo para los sujetos *queer* la creación de una historiografía personal y corporal es una cuestión vital y necesaria, dado que en la configuración de la misma está implícita la posibilidad de imaginar pasados, presentes y futuros posibles como colectividad minorizada. Partiendo de un replanteamiento epistemológico profundo, se caminará hacia lo que aquí alumbraré, con Olesen, como una suerte de historia del arte *queer* que nos ayude a cuestionar la temporalidad hegemónica, a la vez que nos invita a imaginar modos nuevos de escribir la historia que merecemos. Así, no solo “el artista es un historiador que puede abrir nuevas maneras de pensar el futuro”⁵, sino que la propia obra *piensa* por sí misma –parafraseando a Hubert Damisch⁶– esos modos de imaginar y contar historiografías *queer*.

2. De la necesidad de una historia del arte *queer*

A finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XX, en un contexto de pensamiento artístico muy influido por el posmodernismo, el hecho artístico y los relatos históricos que le daban inteligibilidad empiezan a cuestionarse y fracturarse. Así, el relato artístico modernista greenbergiano, articulado por la autonomía de cada medio en un proceso teleológico de depuración y especificidad propia, es criticado⁷, iniciándose así –en palabras de Arthur Danto– el “fin del arte”, caracterizado por la desaparición de los “grandes relatos legitimadores que definieron primero el arte tradicional y más tarde el arte modernista”⁸. Ante la proliferación a finales de siglo de una gran cantidad de tendencias artísticas, prácticas y medios, el relato modernista, que había construido el arte como un devenir de superación y perfeccionamiento, se quiebra, revelándose obsoleto e incapaz de dar cuenta de un mundo del arte diverso y complejo. Con el “fin del arte”, Danto especifica, se acaba un “relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos”⁹ y comienza la presente “época poshistórica”¹⁰ en la que estamos viviendo.

El resultado fue una Historia del Arte debilitada y atacada, cuyas metodologías –centradas en el protagonismo excesivo del autor como genio, la influencia o el “intencionalismo”¹¹– no solo parecían incapaces de dar cuenta de un arte plural, que había mutado y ensanchado a su concepción como “imagen”¹², sino también de toda una variabilidad de género y sexualidad que lo artístico va a comenzar a abordar más intensamente. Con la llegada del posmodernismo, se empieza a criticar –desde los feminismos o el pensamiento decolonial– qué identidades ese discurso artístico modernista había convertido en subalternas y periféricas y cómo intentar rescatarlas.

En el artículo “El Warhol que merecemos” (1999), de seminal importancia para toda propuesta de crear una historiografía *queer* alternativa, Douglas Crimp también sentencia de muerte a la historia del arte¹³. Para Crimp la historia del arte no solamente es un discurso incapaz de dar cuenta de la *queerness* de determinados artistas importantes, sino que además los despoja

⁵ Godfrey, “The Artist as Historian”, 171.

⁶ Véase Ernst Van Alphen, *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2005), XIV.

⁷ Algunos de los críticos más importantes de esta tendencia fueron aquellos en torno a la revista *October*, tales como Douglas Crimp, Rosalind Krauss o Benjamin Buchloh.

⁸ Arthur Danto, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona, Buenos Aires: Paidós, Ibérica, 2010), 20.

⁹ *Ibíd.*, 59.

¹⁰ *Ibíd.*, 159.

¹¹ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje* (Murcia: Cendeac, 2022), 344.

¹² Pedro Alberto Cruz, “El arte en su ‘fase poscrítica’: de la ontología a la cultura visual”, en *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 102.

¹³ Douglas Crimp, “El Warhol que merecemos”, en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad* (Madrid: Akal, 2005), 157-174.

de todo su potencial subversivo con el fin de introducirlos en el canon de grandes artistas. Así, la disciplina histórico-artística se convierte en una tecnología de poder que trabaja a través de complejos mecanismos de regulación y construcción de una única verdad, la cual se construye alrededor de la identidad hombre blanco y heterosexual como ficción política¹⁴.

A modo de posible antídoto, Crimp posiciona los estudios visuales como aquel aparato discursivo que puede “contrarrestar tanto la normalización de la sexualidad como la cosificación de la genealogía de la vanguardia por parte de la historia del arte”¹⁵. Sentencia así:

los estudios culturales trabajan para sustituir esta historia reificada del *arte* por otras historias, historias relativas, por ejemplo, ‘al Warhol que necesitamos y que nos merecemos’. Lo que está en juego no es la historia *per se*, que en todo caso es una ficción, sino qué historia, de quién es esa historia y qué intención tiene¹⁶.

La posibilidad de sustitución de la Historia del Arte –moribunda y agotada, incapaz de dialogar en el tablero cultural y político– por los estudios visuales provocó una gran reflexión académica a finales del siglo XX y principios del XXI. Teóricos afines a los nuevos estudios visuales o culturales desplegaron sus bondades basadas en una ampliación de sus objetos de estudio –que prefería la imagen antes que la obra de arte– para centrarse más en la visualidad como un suceso cultural, social y político. No es mi intención aquí tratar de contraponer la historia del arte a los estudios visuales, ya que esta es una empresa que ya se ha hecho brillantemente¹⁷. Lo que sí que me interesa recalcar es cómo, a pesar de que estos aportaron numerosas herramientas y supusieron una galvanización en el estudio de las imágenes, esa potencia deconstructiva no restó importancia ni poder a la historia del arte como relato y disciplina, quedando sus dispositivos de creación de verdad todavía operativos. De hecho, Matthew Rampley afirma que los estudios visuales no sustituirán la enorme carga institucional y discursiva de la historia del arte, siendo estos tan solo una “intervención estratégica” en la disciplina¹⁸.

Como se ha apuntado, el feminismo y los estudios *queer* devendrán agentes de cambio de la historia del arte en su tarea de saldar cuentas con este relato que les ha negado un lugar en la historia. Desde los feminismos, fue Linda Nochlin la pionera en denunciar la estrechez de la narración artística, señalando cómo este relato había silenciado la labor de las mujeres artistas en el seminal artículo, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971)¹⁹. En este se sentaban las bases que posteriormente permitirán no solamente la relectura feminista de la historia del arte, sino también las relecturas *queer* y postcoloniales, entre muchas otras²⁰.

¹⁴ Esta teorización se infiere del estudio particular que hace de la figura de Andy Warhol. Crimp nos habla de cómo a la muerte del artista de Pittsburg se producen toda una serie de intentos institucionales para insertarlo dentro de la gran constelación de artistas y del discurso de la historia del arte. Un ejemplo de esto será la lectura de Warhol únicamente desde las características más comunes del pop –la querencia por la imagen comercial, lo simulacral, o la superficie–, lo cual tiene como consecuencia vaciar a un Warhol de un contenido *queer* que sus obras explícitamente manifiestan: un contenido que va indefectiblemente unido a su condición vital como persona abiertamente homosexual. Ver, por ello, la obra de Warhol desde los estrechos cauces, a través de los que la mirada androheterosexual ha modelado la historia del arte, no solo supone obviar ciertas características capitales de la obra warholiana, sino, simple y llanamente, despojar de un significado que construye integralmente a la obra y al artista como un referente LGTBIQ+ transtemporal.

¹⁵ Crimp, “El Warhol...”, 174.

¹⁶ *Ibíd.*, 169-170.

¹⁷ Véase José Luis Brea, *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2005); Mieke Bal, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada* (Madrid: Akal, 2016); Keith Moxey, *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia* (Barcelona: Sans Soleil, 2015); Susan Buck-Moss, “Visual Studies and Global Imagination”, en *The Politics of Imagination*, editado por Chiara Bottici y Benoît Challand (Nueva York: Birkbeck Law Press, 2011), entre otros.

¹⁸ Rampley, “La amenaza del...”, 57.

¹⁹ Véase Linda Nochlin *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad* (Madrid: Akal, 2020); y Linda Nochlin, *Mujeres, arte y poder y otros ensayos* (Barcelona: Paidós, 2022).

²⁰ Estrella De Diego, “En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto”, en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas*, editado por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo del Prado, 2020).

Sin embargo, las dificultades inherentes al restablecimiento de mujeres dentro de la narrativa histórica señalan una cuestión que Nochlin adelantaba de esta forma: “Una crítica feminista de la disciplina es necesaria [...] no simplemente respecto a la cuestión de las artistas mujeres, sino en la *reformulación de cuestiones cruciales para la disciplina en su totalidad* [cursivas del autor]”²¹. Griselda Pollock habla en términos más contundentes cuando afirma que “analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción radical del discurso de la ‘historia del arte’”²². En otras palabras: la meta última de la crítica feminista a la historiografía es el replanteamiento epistemológico de una disciplina estructuralmente excluyente y patriarcal en tanto que discurso de poder profundamente ligado a una identidad masculina, blanca y heterosexual, que rechaza estructuralmente la inclusión de otras identidades. De este modo, siguiendo a la pensadora feminista lesbiana Monique Wittig, la historia del arte sería una manifestación del “pensamiento heterosexual” en tanto que esta “es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no solo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos”²³. Gracias a la mirada de Wittig, la historia del arte se explicita como una construcción propiamente heterosexual que naturaliza su propia maquinaria de exclusión.

La historia del arte no solo es un constructo heterosexual por privilegiar a un único sujeto, sino por articularse temporalmente de maneras crononormativas: a través de lógicas reproductivas, secuenciales: heteronormativas, en definitiva. Si Elizabeth Freeman ha hablado de diferentes dispositivos –como el horario o el calendario– como tecnologías de disciplinamiento corporal²⁴, ¿no es la historia del arte, como relato y como disciplina, una manera de normativizar, estrechar y disciplinar los tiempos y vidas que narra?

A este respecto, en los últimos años, los estudios *queer* han sufrido un importante “giro temporal”²⁵ en el que la temporalidad ha pasado a ser estudiada como un mecanismo social de heterosexualización: un discurso somático y político de disciplinamiento de los cuerpos²⁶. Así, no solamente se ha subrayado la “crononormatividad”²⁷ del tiempo occidental –que impulsaría hacia unas determinadas construcciones y orientaciones sancionadas colectivamente como correctas y felices²⁸– sino cómo las vidas *queer* poseen en sí mismas “temporalidades *queer*”, en tanto que poseen “prácticas, experiencias y sensaciones corporales que entran en tensión con formas normativas de sentir, valorar, ordenar o experimentar el tiempo”²⁹. Estas vienen a poner sobre la mesa cómo las vidas *queer* no solamente “han sido caracterizadas por una falta de orientación apropiada en términos temporales”³⁰ sino cómo estas mismas poseen otros tiempos –y están marcadas por experiencias como la asincronía o la detención– que se infieren como incompatibles con los cauces narrativos de progreso y teleología que marca la disciplina histórica y el devenir temporal patriarcal.

²¹ Ana Martínez-Collado, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual* (Murcia: CENDEAC, 2008), 88.

²² Griselda Pollock, “Historia y política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al feminismo?”, *Diario Digital Femenino*, consultado el 1 de enero de 2024, <https://diariofemenino.com.ar/df/historia-y-politica-puede-la-historia-del-arte-sobrevivir-al-feminismo/>. Véase también Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology* (Londres: Pandora, 1989).

²³ Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Madrid: Egales, 2006), 54.

²⁴ Elizabeth Freeman, *Besides You in Time: Sense Methods and Queer Sociabilities in the American 19th Century* (Durham y Londres: Duke University Press, 2019), 1-2.

²⁵ Mariela Solana, “Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer”, *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y política contemporáneas* 5, n.º 7 (2017): 41.

²⁶ Solana, “Asincronía y crononormatividad...”, 47-50.

²⁷ Este concepto es de Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham y Londres: Duke University Press, 2010), 3.

²⁸ Véase, Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica al imperativo de la alegría* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019).

²⁹ Solana, “Asincronía y crononormatividad...”, 40.

³⁰ E. L. McCallum y Mikko Tuhkanen, “Becoming Unbecoming: Untimely Mediations”, en *Queer Times, Queer Becomings*, editado por E. L. McCallum y Mikko Tuhkanen (Albany: State University of New York Press, 2011), 7.

Sin embargo, hay que resaltar cómo en los estudios *queer* los deseos deconstructivos y de subversión epistemológica que caracterizaron a la disciplina³¹ se combinan hoy en día con esfuerzos por construir una historiografía de grandes obras y artistas *queer* que remediarían en cierto modo los moldes tradicionales de narrar la Historia³². Esta tensión entre el ensayo de posibilidades creativas de reformular y la reivindicación de una única idea de pasado, unida a la necesidad de crear archivos duraderos que cuenten los fragmentos de historias *queer*, es una contradicción necesaria a la vez que movilizadora que es preciso pensar. Salvo contadas excepciones –como la “espectralidad *queer*” de Carla Freccero o la evocación a la tactilidad de Carolyn Dinshaw³³– no se han producido propuestas acerca de cómo historizar estos tiempos y vidas *queer* de formas también *queer*. Si la historia del arte no solo ha construido un *straight time* (tiempo *recto/heterosexual*)³⁴ sino que, como nos decía Crimp más arriba, ha hecho perversamente a muchos autores *queer* habitar ese *straight time*. ¿Cómo hallar una distinta que salguarde esos tiempos *queer* a la vez que invente una forma *queer* de historizar?

La respuesta fácil sería olvidar la disciplina histórica, sus modos y métodos, y emprender una búsqueda epistemológica para narrar el pasado de otras maneras. Pero ¿no es inocente pensar que, tras embarcarnos en un proceso de creación de relatos–otros o abrazar las posibilidades redentoras de los estudios visuales, la historia del arte va a desaparecer mágicamente o, cuando menos, quedarse callada? Si la historia del arte está investida por los regímenes de saber/poder y funciona como “elemento de apoyo a los discursos de legitimación de grupos de poder hegemónicos”³⁵, esta seguirá articulando relatos que acaben creando una única realidad.

Por ello, dejar sin tocar la disciplina histórica no hará que esta no siga produciendo sus efectos. No solamente es necesario un nuevo modo de construir historia *queer* en el futuro, sino que las personas *queer* merecen gestionar y negociar un pasado opresor que las deja fuera y que necesitan para narrarse.

Así, trataré de sostener cómo Olesen propone una manera de crear una historia del arte *queer* que recoge aquellos pasados *queer* inasimilables a la vez que trata de dar cuenta de una temporalidad *queer* y escribirse a partir de ella. Primeramente, si el discurso histórico usa todas unas estrategias para afianzarse en su propósito de objetividad y verdad excluyente y monolítica, Olesen parodia este discurso y sus engranajes, inaugurando múltiples posibilidades de subversión y transgresión. Además, propone, en segundo lugar, una praxis histórica *queer* a la hora de recomponer un discurso histórico que cree otra historia –una suerte de metodología *contra*-histórica– que más que esclerotizar un pasado lo haga productivo y creativo, enfocado así más en la construcción de un presente vivible a través de la búsqueda de genealogías propias y gozosas. En la exploración de ambas vías me centraré a continuación.

3. Parodiando el relato/parodiando la historia del arte

Es esta tensión paradójica la que se recoge y sirve de sustrato a la obra *Some Gay-Lesbian Artists Relevant to Homo-Social Culture Born Between c.1330-1870* (2007). Esta obra se propone crear un

³¹ Los estudios *queer* tienen una importante tradición de ensayo y replanteamiento epistemológico de la empresa histórica, véase Nayland Blake, Lawrence Rinder y Amy Scholder, *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice* (San Francisco: City Lights Books, 1995). En el terreno de la exposición artística, destacan por su discurso deconstructivo *Transgénic@s* y *En todas partes: Políticas de la diversidad sexual en el arte*, entre otras.

³² Véase, Catherine Lord y Richard Meyer, *Art & Queer Culture* (Londres: Phaidon, 2013); Alex Pilcher, *A Queer Little History of Art* (Londres: Tate, 2017); Clare Barlow, *Queer British Art. 1867-1967* (Londres: Tate, 2017); José Vicente Aliaga, *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo XX* (Madrid, Akal, 2023).

³³ Véase Carla Freccero, *Queer/Early/Modern* (Durham y Londres: Duke University Press, 2006); y Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* (Durham: Duke University Press, 1999).

³⁴ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (Nueva York y Londres: New York University Press, 2009), 22.

³⁵ Karen Cordero Reiman e Inés Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007), 6.

corpus genealógico y conceptual con todos los rastros que nos informan de presencias *queer* en la historia del arte: listas de artistas homosexuales y lesbianas, representaciones de cuerpos masculinos erotizados, imágenes de “sodomitas”, o una recopilación de espacios de homosociabilidad masculina y femenina, entre muchos otros temas. Mientras construye paulatinamente una historiografía *queer* visual propia, Olesen expone de manera paródica los mecanismos disciplinarios de construcción histórica necesarios para la creación historiográfica hegemónica; y cómo estos pueden ensayar maneras heterodoxas de (re)pensar la historia.



Figuras 1 y 2. Henrik Olesen, “Some Gay-Lesbian Artists and / or Artists relevant to Homo-Social Culture / IV – The Effeminate Son/Out of the City into the Woods/Cruising/Bath/Sex in America/Subculture”, 2007, collage, computer print on board, 140 x 600 cm, HO/P 2007/04. Cortesía de Galerie Buchholz.

Como he anunciado más arriba, podemos comenzar afirmando que esta obra se basa en el *Atlas Mnemosyne*, de donde parte formal y metodológicamente a la hora de construir su propia historiografía *queer*. Pero ¿qué toma precisamente de la empresa warburgiana? El *Atlas Mnemosyne* fue un proyecto llevado a cabo por el historiador del arte Aby Warburg entre 1924 y la fecha de su muerte en 1929. Este se componía de unas 2000 fotografías en blanco y negro distribuidas en 63 paneles de madera forrados de tela negra³⁶. Formalmente, Olesen remeda la disposición de sus imágenes en tabloncillos negros agrupadas en torno a diferentes temas relativos a la cultura homosexual, con el mismo fin que tenía el *Atlas*: “construir una historia *transversal* de la supervivencia de la expresión psicológica *queer* en la cultura visual”³⁷. Lo que Olesen toma del *Atlas* es en última instancia “un comportamiento destructivo que paradójicamente crea espacio para la aparición de relaciones creativas”, “[promoviendo] el despertar de eventos impredecibles dentro del terreno epistemológico”³⁸.

Sin embargo, a pesar de que esto se da decididamente en paneles concretos que analizaré en el epígrafe siguiente, hay otros que, en cierto modo, se separan de la metodología y *ethos* de la empresa warburgiana. Así, si observamos por ejemplo el panel de “Cruising” (figuras 1 y 2) –en el que Olesen hace una recopilación de imágenes de espacios de sexualidad homoerótica, como el baño o el bosque, en donde se producían actos sexuales– vemos que *formalmente* difiere del *Atlas*, y por ello, de la literalidad de su empresa. Si el *Atlas* es un “espacio deconstructivo, un espacio para el contraste y el diálogo, y un campo de batalla de imágenes y conceptos mutables”³⁹, en este panel el enfoque es diferente. Frente a la deconstrucción y promiscuidad temática y visual de

³⁶ Stefka Hristova, “Images as Data: Cultural Analytics and Aby Warburg’s Mnemosyne”, *International Journal for Digital Art History* 2, (2016): 118. Para más información sobre el *Atlas*, véase Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010).

³⁷ María del Carmen Molina Barea, “Rhizomatic Mnemosyne: Warburg, Serres, and the *Atlas* of Hermes”, *Contemporary Aesthetics. (Journal Archives)* 16, (2018): s.p.

³⁸ Molina Brea, “Rhizomatic Mnemosyne...”, s.p.

³⁹ *Ibid.*

las imágenes de Warburg, aquí Olesen toma motivos del *crusing* exclusivamente para construir un relato histórico de esta espacialidad gay. Así, en vez de explorar la veta rizomática inaugurada por Warburg, Olesen aboga más por la construcción de una estabilidad discursiva a través de estas imágenes. Si Warburg estaba centrado en las “conexiones y disyunciones” que la suma de las imágenes inauguraba, Olesen está más interesado en proponer un sentido y dirección única en las imágenes que pasa por mirar directamente a la historia del arte. Esto se ve también en el hecho de que en el *Atlas* se intercalaban obras de arte, con mapas y recortes de prensa y anuncios⁴⁰, mientras que en Olesen, el grueso de imágenes pertenece a lo que podríamos llamar “Gran Arte”.

Formalmente este objetivo olesiano se da también en lo material de la obra. Mientras que en Warburg la disposición de las imágenes era –aparentemente– errática, desordenada, superpuesta, en Olesen, las imágenes, siempre de tamaño muy parecido, se disponen en damero, en cuadrícula, siempre sobre un marco blanco sobre el perpetuo fondo negro y, acompañadas de texto (figuras 1 y 2). Mientras que Warburg alteraba el orden de las imágenes dentro de los paneles para suscitar y crear otras lecturas, la posición de las imágenes de Olesen presenta un carácter terminante y definitivo que las esclerotiza para la consecución de una causa mayor. Estos paneles en los que me estoy centrando aquí no parecen reproducir por ello esa idea warbugiana de “entidad vaga, de corpus de conocimiento difuso”⁴¹, sino que todas ellos buscarían caminar hacia un relato sólido, y en cierto modo, estable y perdurable.

Para ello, sostengo, Olesen se separa de la metodología más literal del *Atlas* pero perpetúa su fin último, que es la creación rizomática de otras maneras de entender las imágenes y la historia que estas segregan. Podemos afirmar que Olesen toma el *ethos* y forma warbugiano en la crítica a la construcción del relato, pero se centra más en explotar esta potencia del *Atlas* para visibilizar los resortes que construyen la historia hegemónica. Si Warburg literaliza la potencialidad de la creatividad en la creación del relato, Olesen la explora y expande para criticar sus derivas disciplinarias.

Así, el alejamiento en estos paneles del *ethos* warbugiano podría ser leído como una *utilización paródica* de los discursos de la historiografía. Olesen mezclaría la enseñanza de Warburg sobre el poder de la visualidad en bruto de las imágenes con unos criterios de ordenación historiográfica de las mismas que al mismo tiempo parodia. Así, ensaya sus historiografías *queer* utilizando los recursos historiográficos normativos, llamando así nuestra atención de cómo estos operan y cuáles son sus mecanismos. Esto viene a rescatar algo que no se ha señalado en la literatura sobre esta obra de Olesen y que el mismo autor menciona a propósito: su carácter *irónicamente* auto-reflexivo y, por ello, eminentemente *paródico*⁴². Lo que aportaría Olesen al método cartográfico del *Atlas* es, en suma, la radicalidad de una mirada *queer* que usa sus herramientas pasadas por la parodia para “responder crítica y creativamente a la cultura predominantemente blanca, heterosexual y masculina”⁴³.

Así, en esta obra se critican sesgos e inclinaciones en la construcción histórica al mismo tiempo que *se juega* con ellos para vehicular un conocimiento *queer*. Por ello, nos movemos en el equilibrio perfecto que la parodia abre: ese espacio entre lo “deconstructivamente crítico y [lo] constructivamente creativo”⁴⁴. De esta manera, y siguiendo a Linda Hutcheon, Olesen repite estos sesgos historiográficos “con irónica distancia crítica, marcando la diferencia en vez de la similitud”⁴⁵. En esta obra la parodia se aparta de las erróneas asociaciones de la parodia con

⁴⁰ Molly Kalkstein, “Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives, and the Afterlife of Images”, *Rutgers Art Review: The Journal of Graduate Research in Art History* 35, (2019): 50.

⁴¹ Molina Brea, “Rhizomatic Mnemosyne...”, s.p.

⁴² Henrik Olesen, “Some Faggy Gestures”, *Art Journal* 72, (2013): 91. “The seven panels mimic Warbugian systems of visual analysis to produce a homocentric (and self-reflexively ironic) genealogy of Western art”.

⁴³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Nueva York, Londres: Routledge, 2000), 35.

⁴⁴ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (Londres: Routledge, 2007), 94.

⁴⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody* (Urbana: University of Illinois Press, 2000), XII.

lo risible o la burla, para devenir una “repetición con distancia crítica”⁴⁶ que “recontextualiza [...] y reformula convenciones”⁴⁷, exponiéndolas y, en cierto modo, participando de ellas, en un interesante juego entre la “complicidad y la distancia”⁴⁸.

Así, primeramente, esta obra literaliza cómo toda historia es una narración ficcional. Olesen subraya una y otra vez el carácter narrativo del discurso de la historia: cómo determinados hechos aislados cobran sentido a partir de su integración en una narrativa autoconcluyente. Si hay algo tal como “acceder al pasado” esto pasa por su textualización, o su visualización, en el caso de Olesen. La historia se convierte en tal por su discursivización narrativa. De ahí que sea una ficción y con ella comparta sus instrumentos. De esta manera, al mismo tiempo que Olesen construye su historia *queer*, literaliza la máxima posmoderna de que “el pasado está ya ‘semiotizado’ o codificado, es decir, ya inscrito en el discurso y por ello ‘siempre ya’ interpretado”⁴⁹. Olesen no intenta esconder o naturalizar estas estrategias: al contrario, las expone visualmente con claridad, a través de la disposición de una plétora de imágenes ya de antemano insertas en una narración concreta, con una dirección determinada. Los “eventos” del pasado de esta manera “los nombramos y los constituimos [...] como hechos históricos por selección y posicionamiento narrativo”⁵⁰. Lo importante es que al movilizar estos modos de hacer discursivos, se da autoridad a una historia *queer* que lo único que busca es narrar(se), poniendo en relieve cómo la historiografía y la ficción “se ven como compartiendo el mismo acto de refiguración, de reformulación”⁵¹.

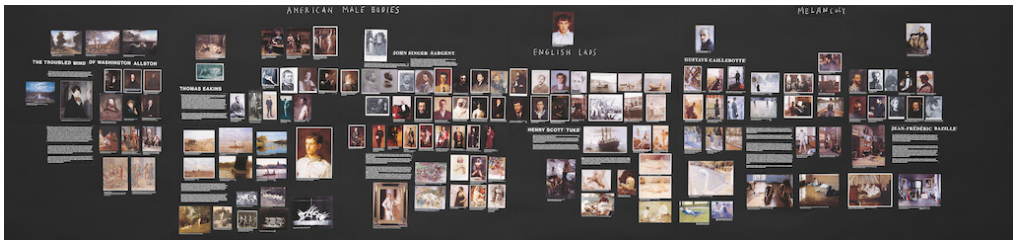


Figura 3. Henrik Olesen, “Some Gay-Lesbian Artists and / or Artists relevant to Homo-Social Culture V / American Male Bodies/English Lads/Melancholy”, 2007 collage, computer print on board, 140 x 600 cm, HO/P 2007/05. Cortesía de Galerie Buchholz.

Otra aproximación a los modos de construir historiografía es la movilización de la genealogía como construcción de un relato cohesionado y familiar de artistas que se suceden unos a otros por razones de maestría y superación. Los feminismos ya criticaron esta figura discursiva por ser masculina e impedir la entrada a otras subjetividades al apuntalar una nómina exclusiva de hombres, además de por reproducir temporalidades teleológicas y patriarcales a la hora de narrar la historia⁵². Olesen toma esta forma discursiva genealógica y compone toda una línea de artistas gays, lesbianas y trans que recupera y compone a partir de trazos y restos rescatados de los detritus del tiempo (figura 3). A pesar de movilizar la genealogía como forma epistemológica patriarcal, Olesen no los trenza en una progresión ascendente ni los liga por cualidades pictóricas. Al contrario: toma una categoría desplazada de la historia del arte, como es la “identidad”⁵³ *queer* –como así nos señalaba Crimp– y la convierte en el criterio articulador de esa genealogía de artistas. El foco no está ya en el criterio rector de maestría –que tiende a borrar artistas e

46 *Ibíd.*, 6.

47 *Ibíd.*, 32.

48 *Ibíd.*

49 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism...*, 97.

50 *Ibíd.*

51 *Ibíd.*, 100.

52 Rosa María Rodríguez Magda, *Foucault y la genealogía de los sexos* (Barcelona: Anthropos, 2004).

53 A pesar de que lo *queer* huye programáticamente de lo identitario, aquí usaré esta palabra porque considero que capta mejor ese sentido aglutinador y colectivizador del término. Para reflejar esta contradicción se entrecomillará la palabra.

invisibilizarlos–, sino en una cierta sensibilidad *queer* reconocida o estética que los personaliza y concreta. En esta suerte de parodia genealógica, vemos esa paradoja incandescente que articula el pensamiento *queer*: la necesidad de crear una genealogía de referentes a partir de los cuales narrarse y que, además, en la forma critique los modos heterosexuales de pensamiento.

El objetivo final de esta obra, o al menos de los paneles que he estado tratando, es dejar que una suerte de “identidad” *queer* transhistórica sea recuperada al mismo tiempo que se exponen los resortes heternormativos que han contribuido a silenciarla. Pero, además, esa identidad *queer* que narrativiza el relato no se esconde detrás de pretensiones de objetividad ni universalidad, al contrario: este es otro enfoque que Olesen subvierte y parodia. Su posición como historiador-artista está siempre presente, hablando desde y con la primera persona, asumiendo “la contingencia, la inestabilidad de la propia posición, [...] la naturaleza necesariamente local del sitio desde donde uno habla, la fragmentación y la parcialidad de la visión propia”⁵⁴. La presencia de una subjetividad disidente que toma la palabra deviene prisma a través del cual la historia se narra. Michel de Certeau ya señalaba tal inevitabilidad cuando afirmaba: “Ciertamente, no hay consideraciones, por generales que sean, ni lecturas, por más lejos que queramos extenderlas, que sean capaces de borrar la *particularidad* del lugar desde donde hablo [...]. Esta marca es indeleble”⁵⁵. Esto contribuye a ampliar la empresa de los feminismos de movilizar maneras de escribir historia que partan de “la propia experiencia, la subjetividad y el deseo en la formulación de interpretaciones analíticas de la escritura canónica sobre el arte y su historia”⁵⁶. Lo que Olesen consigue subrayar a través de la explicitación de su posición como narrador es cómo todo relato histórico está escrito por alguien y por ende es siempre subjetivo y cómo la sempiterna invisibilización de la voz del historiador la construye perversamente como universal y objetiva.

4. “Algunos gestos maricas”

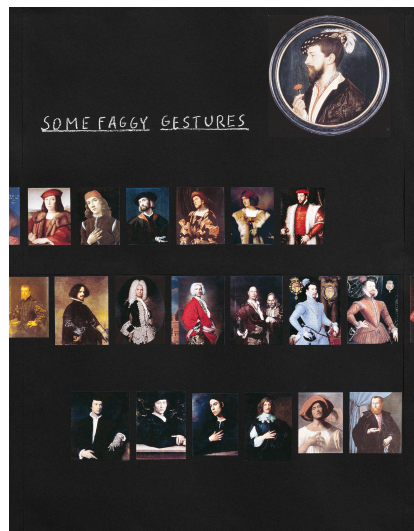


Figura 4. Henrik Olesen, “Some Gay-Lesbian Artists and / or Artists relevant to Homo-Social Culture / III – Some Faggy Gestures”, 2007, collage, computer print on board, 140 x 600 cm, HO/P 2007/03. Cortesía de Galerie Buchholz.

⁵⁴ Crimp, “El Warhol...”, 167.

⁵⁵ Michel De Certeau, *La escritura de la historia* (México D.F.; Universidad Iberoamericana, 2006), 69.

⁵⁶ Cordero Reiman, y Sáenz, *Crítica feminista...*, 7.

Como acabamos de ver, Olesen pone en duda constantemente la presencia de una “historicidad genuina”⁵⁷, al mismo tiempo que estratégicamente levanta la suya propia en paneles concretos de la obra donde ensaya maneras creativas de narrar una historiografía *queer*. O dicho de otro modo: *queeriza* y parodia los presupuestos básicos de hacer historia proponiendo otros alternativos. Sin embargo, como bien nos dice Hutcheon, la parodia refuerza: “inscribe las convenciones burladas en sí misma, y por ello [garantiza] su existencia continuada”⁵⁸. Consciente de esta limitación para una creatividad *queer*, en este epígrafe quiero explorar qué otros modos propone esta obra a la hora de expandir el alcance de sus críticas, imaginando nuevas maneras de escritura histórica que superen –o resquebrajen, al menos– el pensamiento heterosexual que las articula. En los paneles que trataré, Olesen retoma esa radicalidad rizomática del sistema warbugiano para explorar “la producción de conocimiento [histórico] a través de la conectividad y la transversalidad [...] la resonancia y la proximidad”⁵⁹.

En “Some Faggy Gestures” –“Algunos gestos maricas”– (figura 4) Olesen recopila varios cuadros de la historia del arte en el que él detecta una cierta gestualidad, una determinada pose, una suerte de sensibilidad que, leída desde el presente, interpreta como *queer*. No solamente la encuentra en este conjunto de obras, sino que también aparece en las recopilaciones de iconografía de *bondage*, violencia o desnudo masculino que encuentra a lo largo de esculturas, grabados o cuadros (figura 5). Lo que detecto aquí es una apuesta por una epistemología diferente a la hora de escribir y contactar con el pasado histórico que revierte todas las pretensiones de asepsia y mesura de la historiografía tradicional. En “Some Faggy...” no es ese pasado *queer* de las imágenes lo que importaría: lo que Olesen rescata es la *presencialidad* de una corporalidad en las que él lee un deseo y eros *queer* contemporáneo. La imagen por ello no importa en tanto que transmisora de pasado sino como *interlocutora* para –y desde– una sensibilidad presente y actual.



Figura 5. Henrik Olesen, “Some Gay-Lesbian Artists and / or Artists relevant to Homo-Social Culture / II – Fathers/Masculinity/Dominance/Violence/Bondage/Bodies/Männerfreund schaffen”, 2007, collage, computer print on board, 140 x 600 cm, HO/P 2007/02. Cortesía de Galerie Buchholz.

Esto implica concebir las imágenes no como deudoras o representantes de un pasado al que permanecen sólidamente ligadas –presupuesto básico de la historia del arte–, sino como objetos que dialogan directamente con nuestro presente, porque es este el tiempo que física y materialmente habitan. Entender que las imágenes no deben ser experimentadas como manifestaciones de un pasado, sino que deben ser enfrentadas desde el presente supone defender un concepto del arte como *anacrónico*. Georges Didi-Huberman postula una historia del arte necesariamente anacrónica debido a que el anacronismo es “el modo temporal de

⁵⁷ Hutcheon, *A Poetics of...*, 89.

⁵⁸ Hutcheon, *A Theory of...*, 75.

⁵⁹ Molina Barea, “Rhizomatic Mnemosyne...”, s.p.

expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes⁶⁰. Defender esto implica que la obra está viva, incandescente ante nuestros ojos, lista para dialogar con nosotros, a la vez que supone una premisa para impugnar todos los relatos asentados en una concepción inamovible de la temporalidad. Esto supone entender la historia del arte de Olesen como una propuesta también anacrónica y trastornada, como “un modo de hacer historia que conlleva incertidumbres productivas⁶¹ y que se centra en la “investigación sobre el presente y el significado del pasado” en vez de en una reconstrucción del mismo⁶². Olesen no busca aquí tanto la recuperación fiel y exacta del pasado, sino ponerlo estratégicamente a funcionar para la construcción de un relato *queer* en proceso que “no inscribe el objeto pasado en el presente, sino que lo encuentra ya en el presente”⁶³.

Si antes afirmé que, para esta empresa, la subjetividad del historiador era fundamental, lo es más incluso el *cuerpo*: Olesen aquí recupera el cuerpo *queer* como una herramienta metodológica a partir del cual relacionarse con el pasado: un cuerpo literalmente invadido, afectado y excitado por las imágenes, las cuales le hablan a su más estricta intimidad, entablando un diálogo que se asienta en el presente. El cuerpo del historiador se convierte en agente fundamental de este proceso, impugnando al mismo tiempo el borrado que la disciplina normativa exige. Como afirma Freeman: “...la fantasía de sentir la historia con, en, e incluso, como un cuerpo es una alternativa poderosa a las historias disciplinarias que, [...] se entienden a sí mismas como inocentes de violencia”⁶⁴. Esto significa que este historiador se relaciona con esa temporalidad pasada desde su cuerpo, movilizándolo “como un instrumento para efectuar, dar forma, o performar ese encuentro. [Así,] [...] el contacto con materiales históricos puede ser precipitado por disposiciones corporales particulares, y que esas conexiones pueden producir respuestas corporales, incluso placenteras, que son ellas mismas una forma de comprensión”⁶⁵. Así, el relato histórico que Olesen nos propone es inseparable de la movilización historiográfica del cuerpo deseante. Como así muestra la figura 5, las imágenes son erotizadas por la mirada del artista y estas hablan así desde registros más cercanos al placer del reconocimiento y la identificación.

Esta reconfiguración semiótica de la experiencia y escritura artística supone tratar también a la imagen como un cuerpo presente con el que hablar, con el que entrar *en contacto*; viendo, en definitiva, cómo “...los encuentros con la historia son encuentros corporales, y [...] tienen un efecto revivificante y placentero”⁶⁶. Estos supuestos vestigios históricos, al ser pasados por el placer del cuerpo deseante, se convierten en entes parlantes que permiten reconfigurar la historia y la historiografía como algo vivo, en contacto con el espectador y con el historiador. Defender un cuerpo en presente, que toque y sea tocado por las imágenes, implica también defender las imágenes no como entes muertos, dispuestos a ser reanimados por el investigador, sino más bien al contrario: como cuerpos vivos, que quieren algo, y que movilizan al investigador y al espectador por su potencia icónica (figuras 4 y 5). Este cambio en el entendimiento en el estatuto de la imagen hace que la historia del arte cambie como disciplina de manera radical. La historia del arte, tal y como se ha construido, “impone a su objeto su propia *forma específica de discurso*, a riesgo de inventa fronteras artificiales para su objeto”⁶⁷, y solamente busca “en el arte las respuestas *ya dadas* por su problemática de discurso”⁶⁸.

Frente a esto, conviene rescatar la idea de W.J.T. Mitchell que entiende las imágenes como entes vivos, que tienen deseos y necesidades. En sus palabras las imágenes “son como formas

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 38-39.

⁶¹ Mieke Bal, *Quotting Caravaggio* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 6.

⁶² Bal, *Tiempos trastornados...*, 94.

⁶³ Freeman, *Time Binds...*, 95.

⁶⁴ Freeman, *Beside You...*, 122.

⁶⁵ *Ibid.*, 95.

⁶⁶ *Ibid.*, 105.

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de la historia del arte* (Murcia: CENDAC, 2010), 14.

⁶⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen...*, 14.

de vida, impulsadas por el deseo y los apetitos⁶⁹; “no quieren ni ser niveladas en una “historia de las imágenes” ni ser elevadas a una “historia del arte”, sino ser vistas como individuos complejos ocupando múltiples posiciones e identidades”⁷⁰. Siguiendo a Didi-Huberman, debemos abogar por una historia asentada en el “no-saber”⁷¹, que permita a la obra de arte desplegar todo su potencial poder de manera que este no desaparezca ante un discurso heredado y prefijado en la misma. A lo que deberíamos aspirar y construir es una disciplina, una manera de narrar el arte basado en “no apoderarse de la imagen y en dejar, más bien, que ella se apodere de uno”⁷². Esto es lo que los paneles nos producen: la repetición de esas imágenes *queer* se apodera de nosotros constituyéndose como entes que desean nuestra complicidad, tendiendo con el afuera una *queerness* compartida y transtemporal.

5. Conclusión

A lo largo de este *close reading* de la obra de Olesen, espero haber demostrado cómo puede ser posible la creación de una historia del arte *queer* que no rechace la posibilidad de construir un relato histórico y que además lo teja por cauces epistemológicos y metodológicos alternativos. Este relato que se origina será intrínsecamente promiscuo y desordenado, deviniendo en una narración subjetiva y afectiva, más interesada en las potencialidades de imaginación colectiva que en la estabilización objetiva y racional de datos históricos. Para tratar de cerrar el desarrollo de este proyecto, querría resumir los pilares básicos que lo recorren y que han aparecido a lo largo del texto. Esta lista no se pretende cerrada ni tampoco sistemática, sino tan solo un recuento de los aprendizajes que esta obra brinda al espectador.

La imaginación y especulación deviene metodología propiamente *queer*. Las personas sexodisidentes, precisamente por la constante supresión en y de la historia, se enfrentan constantemente al silencio del archivo, al vacío en el relato. Ante esta multitud de huecos silentes y restos inconexos –jirones de historias, pequeños y desapercibidos– la especulación actúa como metodología legítima y afectiva de recomposición temporal. Frente a una solidificación del relato histórico que se empeña en construir una verdad, la imaginación histórica *queer* busca la proliferación de múltiples relatos, no para construir una verdad, sino muchas de ellas, cada cual la que necesite.

Imaginar una historia del arte *queer* de las muchas que se necesitan implica, en última instancia, que es el presente, y no el pasado, el que se quiere construir y re-escribir; un presente *queer* que es necesario en un aquí y ahora articulado por la desigualdad y la violencia. Sin embargo, estas temporalidades pasadas que esta obra contamina y moviliza, en su compromiso por articular un presente vivible, están siempre encaminadas a abrir horizontes de posibilidades por venir. Lo que caracteriza también al proyecto contra-historiográfico de Olesen no es tanto el interés por recobrar un pasado prístino, sino la imaginación colectiva de *futuros de posibilidad queer*⁷³ a los que ese pasado nos puede llevar. Así, se esfuerza por esbozar, en palabras de Mecca Jamilah Sullivan, “historiografías biomíticas”, que funcionan como “una reimaginación creativa de la narrativa histórica y la historicidad [...] con el objetivo específico de afirmar y permitir futuros *queer*”⁷⁴ y que “molesta[n] los modelos normativos de historiografía [...] animados por la teleología, la linealidad, y un enfoque hegemónico en los hechos verificados [...] ofrec[iendo]

⁶⁹ W.J.T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017), 29.

⁷⁰ *Ibid.*, 74.

⁷¹ *Ibid.*, 18.

⁷² *Ibid.*, 27.

⁷³ Véase Muñoz, *Cruising Utopia...*

⁷⁴ Esta cita hace referencia concretamente a personas *queer* racializadas. Aquí sin embargo he querido extender esta potencia del término a todo el colectivo LGTBQ+. Las citas de esta referencia no tienen página, dado que la consulta fue online y el archivo no contaba con paginado. Mecca Jamilah Sullivan, “Biomythic Times: Voice, Genre, and the Invention of Black/Queer History”, en *The Poetics of Difference: Queer Feminist Forms in the African Diaspora*, 31-71 (Champaign: University of Illinois Press, 2021), 31-71, s.p.

nuevos modelos de historicidad que enfatizan la simultaneidad y la constitución mutua de espaciotiempos y la manipulación creativa de estos como cruciales para los seres *queer*⁷⁵.

De lo dicho se infiere que esta empresa histórica no buscaría articular únicamente relatos sino *genealogías queer* transtemporales de pertenencia disponibles para cualquier persona que habite las consecuencias de la falta de referentes históricos. Lo que me interesa de este concepto de Sullivan es la reconceptualización de la historiografía como “una invención *creativa* y *procesual* de linajes, antepasados, relatos de parentesco y narraciones personales a través de las cuales se sostiene el presente y se hace posible el futuro”⁷⁶. En Olesen, como hemos visto, la creación de genealogías *queer* propias es enfatizada en tanto que “construye [...] linajes *queer* a través de actos [...] de subversión y temporalidad imaginativa [...] desarrollan[do] estrategias de puntos de vista heterogéneos para perturbar las construcciones del tiempo narrativo normativo [...]”⁷⁷. En palabras de Dinshaw, las personas *queer* “podemos crear nuevas relaciones, nuevas identificaciones, nuevas comunidades con figuras del pasado” construyendo “conexiones afectivas [...] a través del tiempo”⁷⁸. Es esto a lo que la obra analizada se consagra.

Si, siguiendo con Dinshaw, la tarea del historiador es “‘tocar’ cuerpos a través del tiempo”⁷⁹, la contra-historia del arte *queer* olesiana ha enfatizado este carácter corporal y táctil entronizando el cuerpo como herramienta de conocimiento e investigación: un cuerpo deseante, como lugar de vivencia e inscripción del tiempo histórico. Para ello, quiero recurrir a una distinción que Virginia Woolf establece en su clásica novela *Orlando*. En ella, Woolf habla del “tiempo del reloj” y del “tiempo de la mente”⁸⁰. Mientras que la historiografía tradicional intentaría dominar y establecer el tiempo del reloj como un ente abstracto e incuestionable que disciplina a los cuerpos⁸¹; Olesen defiende la construcción de una historia en el tiempo del cuerpo/ mente: un tiempo que se vive en la piel y a ella responde; que acaba y empieza en el cuerpo; un tiempo del que uno se *apodera* con libertad y emoción. Esta obra rompe así “el tiempo del reloj”, objetivo, único, inamovible, que apuntala el relato hegemónico para que cada unx, de manera estratégica, recomponga la historia para sí mismo y su presente: en definitiva, aquella historia otra que necesita y merece.

6. Conflictos de intereses

Ninguno

7. Referencias bibliográficas

- Aliaga, José Vicente. *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2023.
- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Bal, Mieke. *Quotting Caravaggio*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2022.
- Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016.
- Barlow, Clare. *Queer British Art. 1867-1967*. Londres: Tate, 2017.
- Blake, Nayland, Lawrence Rinder y Amy Scholder. *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*. San Francisco: City Lights Books, 1995.
- Brea, José Luis. *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Buck-Moss, Susan. “Visual Studies and Global Imagination”. En *The Politics of Imagination*, editado por Chiara Bottici y Benoît Challand, 214-233. Nueva York: Birkbeck Law Press, 2011.

⁷⁵ *Ibid.*, s.p.

⁷⁶ *Ibid.*, s.p.

⁷⁷ *Ibid.*, s.p.

⁷⁸ Dinshaw, *Getting Medieval...*, 39 y 12, para cada respectiva cita.

⁷⁹ *Ibid.*, 47.

⁸⁰ Virginia Woolf: *Orlando* (Madrid: Alianza, 2012), 92.

⁸¹ Freeman, *Beside You...*, 3.

- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Crimp, Douglas. "El Warhol que merecemos". En *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Cruz, Pedro Alberto. "El arte en su 'fase poscrítica': de la ontología a la cultura visual". En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 91-104. Madrid: Akal, 2005.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, Ibérica, 2010.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2006.
- De Diego, Estrella. "En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto". En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas*, editado por Carlos G. Navarro, 25-39. Madrid: Museo del Prado, 2020.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de la historia del arte*. Murcia: CENDAC, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Dinshaw, Carolyn. *Getting Medieval. Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Londres y Durham: Duke University Press, 1999.
- Freccero, Carla. *Queer/Early/Modern*. Durham y Londres: Duke University Press, 2006.
- Freeman, Elizabeth. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Londres y Durham: Duke University Press, 2010.
- Freeman, Elizabeth. *Beside You in Time. Sense Methods and Queer Sociabilities in the American Nineteenth Century*. Londres y Durham: Duke University Press, 2019.
- Godfrey, Mark. "The Artist as Historian". *October* 120, (2007): 140-172.
- Guasch, Anna Maria. *El arte de la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza, 2016.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.
- Hristova, Stefka. "Images as Data: Cultural Analytics and Aby Warburg's Mnemosyne". *International Journal for Digital Art History*, 2 (2016): 117-132. <https://doi.org/10.11588/dah.2016.2.23489>.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York, Londres: Routledge, 2000.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 2007.
- Jamilah Sullivan, Mecca. "Biomythic Times: Voice, Genre, and the Invention of Black/Queer History". En *The Poetics of Difference: Queer Feminist Forms in the African Diaspora*, 31-71. Champaign: University of Illinois Press, 2021.
- Kalkstein, Molly. "Aby Warburg's Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives, and the Afterlife of Images". *Rutgers Art Review: The Journal of Graduate Research in Art History*, 35 (2019): 50-73.
- Lord, Catherine y Richard Meyer. *Art & Queer Culture*. Londres: Phaidon, 2013.
- Martínez-Collado, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- McCallum, E. L. y Mikko Tuhkanen. "Becoming Unbecoming: Untimely Mediations". En *Queer Times, Queer Becomings*, editado por E. L. McCallum y Mikko Tuhkanen, 1-21. Albany: State University of New York Press, 2011.
- Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Molina Barea, María del Carmen. "Rhizomatic Mnemosyne: Warburg, Serres, and the Atlas of Hermes". *Contemporary Aesthetics. (Journal Archives)*, 16 (2018).
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Durham y Londres: Duke University Press, 2009.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, 2015.

- Nochlin, Linda. *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal, 2020.
- Nochlin, Linda. *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*. Barcelona: Paidós, 2022.
- Olesen, Henrik. "Some Faggy Gestures". *Art Journal*, 72 (2013): 91-97.
- Parker, Rozsika y Griselda Pollock. *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*. Londres: Pandora, 1989.
- Pilcher, Alex. *A Queer Little History of Art*. Londres: Tate, 2017.
- Pollock, Griselda. "Historia y política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al feminismo?". Consultado el 12 de julio de 2023. <https://diariofemenino.com.ar/di/historia-y-politica-puede-la-historia-del-arte-sobrevivir-al-feminismo1/>.
- Rampley, Matthew. "La amenaza del fantasma. ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?". En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed por José Luis Brea, 39-57. Madrid: Akal, 2005.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Solana, Mariela. "Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer". *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y política contemporáneas* 5, n.º 7 (2017): 37-65.
- Tatay, Helena. "Una introducción al trabajo de Henrik Olesen". En *Henrik Olesen*, 12-37. Madrid: Museo Reina Sofía, 2019.
- Van Alphen, Ernst. *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2005
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, 2010.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Madrid: Alianza, 2012.