

Arte digital y temporalidades queer. Análisis de la obra de Danielle Brathwaite-Shirley, Morehshin Allahyari y Heesoo Kwon

DIGITAL ART AND QUEER TEMPORALITIES: ANALYSIS OF THE WORKS BY DANIELLE BRATHWAITE-SHIRLEY, MOREHSHIN ALLAHYARI, AND HEESOO KWON

ABSTRACT

Digital artworks allow us to visualize complex and abstract ideas. This article focuses on alternative epistemologies of time expressed through contemporary digital art. Its objective is to analyze how the work of Danielle Brathwaite-Shirley, Morehshin Allahyari, and Heesoo Kwon showcases queer temporalities opposed to cis-heterosexual and colonial chrono-normativity. To achieve this, it begins by theoretically describing Western temporal worldviews. It then explores critical approaches to these worldviews from queer theories and concepts such as “archive” and “utopia.” The theoretical review serves as a foundation for the analysis of the pieces in the exhibition, consisting of seven works by the mentioned artists. The analysis of each piece is presented individually, organized by each artist. The conclusions discuss the pieces collectively. The results reveal a tension between the concepts of “archive” and “utopia,” simultaneously present in the analyzed pieces. Consequently, the article proposes new conceptual frameworks that allow understanding them beyond the dichotomous division of these terms: “blutopias” (following Keeling) and interventionist “hauntologies” (following Fisher).

Keywords: temporalities, queer, digital art, archive, utopia

RESUMEN

Las obras de arte digital nos permiten visualizar ideas complejas y abstractas. Este artículo pone el foco en epistemologías alternativas sobre el tiempo expresadas a través del arte digital contemporáneo. Su objetivo es analizar cómo la obra de Danielle Brathwaite-Shirley, Morehshin Allahyari y Heesoo Kwon muestra temporalidades queer contrarias a la crononormatividad cis-heterosexual y colonial. Para ello, comienza por describir teóricamente las cosmovisiones temporales occidentales. A continuación, recoge aproximaciones críticas a las mismas, desde las teorías queer y alrededor de los conceptos de “archivo” y “utopía.” La revisión teórica sirve de base para el análisis de las piezas de la muestra, formada por siete obras de las artistas mencionadas. Los análisis de cada una de las piezas se presentan primero de forma individual, ordenados por cada una de las artistas. En las conclusiones se discuten las piezas conjuntamente. Los resultados muestran una tensión entre los conceptos de “archivo” y “utopía,” presente simultáneamente en las piezas analizadas. Consecuentemente, el artículo propone nuevos marcos conceptuales que permitan entenderlas lejos de la división dicotómica de estos términos: las “blutopías” (siguiendo a Keeling) y las “hauntologías” intervencionistas (siguiendo a Fisher).

Palabras clave: temporalidades, queer, arte digital, archivo, utopía

1 INTRODUCCIÓN

A menudo nos resulta complejo imaginar estructuras temporales más allá del discurrir ordenado de presente, pasado y futuro. Nuestros imaginarios temporales, herederos de la modernidad occidental y del cartesianismo (Hui, 2020), dificultan nuestra comprensión de temporalidades múltiples y paralelas, o de conexiones inter-temporales. Para quienes heredamos esta cosmovisión occidental, es complejo imaginar o vislumbrar modos alternativos de comprender y habitar el tiempo. En *Materializing New Media*, Anna Munster (2006) describe el potencial de los medios digitales para representar modos alternativos de comprender y habitar el tiempo. Es decir, mediante recursos digitales podemos visualizar estructuras temporales diferentes a la hegemónica. De la misma manera, José Esteban Muñoz (2020) entiende el medio artístico como herramienta capaz de mostrarnos aquello que todavía no podemos ver; ideas intuidas pero todavía suspensas en el terreno de lo posible, de lo alternativo.

Uniendo ambas intervenciones, el presente artículo tiene como objetivo el análisis de obras de arte digital que nos permiten entrever temporalidades diferentes. Temporalidades que, en el marco de esta investigación, se abordarán desde las epistemologías queer. Su punto de partida es la convicción de que en piezas de arte contemporáneo encontramos representaciones estéticas que nos ayudan a concebir temporalidades distintas.

Para ello, el artículo se detiene sobre una muestra de obras preseleccionadas por su interés temático y pertenecientes a tres artistas. De Danielle Brathwaite-Shirley incluyo *Resurrection Lands* (2019), *Black Trans Archive* (2020), y *Pirating Blackness* (2021); de Morehshin Allahyari, la serie *She Who Sees the Unknown* (2016-actualidad) –concretamente, sus materializaciones tituladas *Huma* (2016), *Ya’jooj* y *Ma’joo* (2017), *The Laughing Snake* (2018) y *Kabous* (2019); y de Heesoo Kwon, *A Ritual for Metamorphosis* (2019), *Leymusoom Mogyogtang* (2019) y *Leymusoom Ssitgimgut* (2021). Analizo cada una de estas piezas siguiendo la metodología de la “lectura atenta” (“close reading,” en inglés) (Brummett, 2019), que permite poner el foco de atención sobre elementos particulares de los textos investigados, y que ya ha sido previamente utilizada desde perspectivas queer (Martínez-Carrasco & Báez-Humanes, 2023). Para la “lectura atenta” de esta investigación parto de las aportaciones teóricas del campo de las temporalidades queer, que luego sirven de guía de análisis de las obras artísticas seleccionadas.

El artículo, por lo tanto, comienza por una reflexión teórica alrededor de la llamada “crononormatividad” (Freeman, 2010) o normatividad temporal, a la que siguen sus respuestas por parte de las temporalidades queer. Me detengo en los conceptos de archivo y de utopía, por su relevancia en la discusión queer sobre el tiempo. A continuación, muestro el análisis de las piezas desglosado por cada una de las artistas. Finalmente, los resultados se discuten conjuntamente en el desenlace del artículo, bajo los conceptos compartidos de “blutopías” (Graham Lock, en Keeling, 2019) y de “hauntologías” (Fisher, 2018) intervencionistas.

2 TEMPORALIDADES QUEER

El tiempo es un sistema normativo. En lo más concreto, lo muestran calendarios, estructuras vitales o zonas horarias. En lo abstracto, aparece en nuestras ideas arraigadas de un discurrir lineal entre presente, pasado y futuro; o en la imposibilidad de pensar en tiempos simultáneos. La “crono-normatividad” (Freeman, 2010) señala este carácter reglamentario; y cuando afecta a la legislación de los cuerpos deviene “crono-biopolítica” (Luciano, 2007). Desde el punto de vista neoliberal, la crono-normatividad y la crono-biopolítica responden a los criterios de productividad; mientras que, desde el punto de vista de género, a un “tiempo hetero-lineal” (Muñoz, 2020) que legisla las tareas de cuidados, la reproducción, la familia; siempre desde una perspectiva sexista y binaria. La crono-normatividad también se explica desde el colonialismo y el racismo: la imposición de epistemologías temporales, el borrado violento de cosmovisiones temporales no-occidentales, o la importancia de los husos horarios en la constitución de las rutas esclavistas (Keeling, 2019; Phillips, 2015). En conjunto, el tiempo se despliega epistemológica y corporalmente como régimen de poder (Dinshaw, 2007).

Las teorías queer han abordado críticamente el tiempo normativo. A menudo, las teorías queer son consideradas exclusivamente teorías de la identidad y de la sexualidad, pero esta noción es incorrecta y limitante (Quiroga, 2003, p. 134). Como el resto de teorías postestructuralistas, las teorías queer desestabilizan ontologías modernas más allá de lo únicamente LGBTI+ (Boellstorff, 2010). En el caso del tiempo, la vinculación es fundacional: las propuestas queer nacen en la emergencia de la epidemia del VIH/sida, que movilizó temporalidades nuevas –la muerte, el diagnóstico, la incerteza, el duelo o el olvido (Dean, 2011; Sedgwick, 1993). Además, la vida queer está marcada por una ruta temporal paradigmática –la “salida del armario,” el “es solo una fase,” el sexilio, la segunda adolescencia, la transición– que Halberstam definió como un “tiempo queer” (2005). No obstante, al acudir a las temporalidades queer no pondré el foco sobre experiencias queer concretas en el desarrollo de una narrativa vital, sino en cómo la vivencia incómoda de nuestra relación con el tiempo normativo –lo que Dinshaw define como “anacronismo” (2007)– nos permite entender la temporalidad como régimen. Sobre todo, me interesa la posibilidad de que esta conciencia crítica del tiempo permita intervenciones críticas y desestabilizadoras: “un rechazo a la lógica temporal” (Edelman, en Dinshaw et al., 2007, p. 188), recogiendo el potencial feminista del “decir que no” (Honig, 2021).

Así, Kara Keeling (2019) promueve los errores o “*glitches*” en el desarrollo “lógico” del tiempo. Por ejemplo, la supervivencia de sexualidades y cosmovisiones de género de los pueblos originarios “*glitched*” la temporalidad normativa del supremacismo heterosexual blanco. Puede leerse conjuntamente al “feminismo *glitch*” de Legacy Russell (Russell, 2022), para quien el cis-heteropatriarcado es un sistema (un *software*) que se puede irrumpir contaminando su código, escribiéndolo erróneamente, modificando sus parámetros. O Jian Neo Chen y micha cárdenas (2019), que acuden a la experiencia trans para proponer una nueva temporalidad basada en el tránsito y el devenir constante, en lugar del “avance” estructurado de un momento a otro –en este caso, “de un género a otro” (sic.).

De entre las diferentes metáforas originadas en las teorías queer y desestabilizadores de la temporalidad normativa, me interesa especialmente la propuesta de Lloyd Pratt de “ensanchar” el tiempo (2011). Habitualmente el progreso se interpreta como un avance hacia “arriba” o hacia “adelante”, pero nunca como un ensanchar los márgenes –“*growing sideways*.” Frente a

la lógica lineal del presente-pasado-futuro, ensanchar el tiempo implica abandonar su discurrir ordenado a favor de desfigurar sus límites compartidos. Dos de las principales intervenciones de “ensanchar” el tiempo queer han sucedido en el archivo y en la utopía. Estos dos conceptos, además, son fundamentales en las obras que analizo en esta investigación.

2.1 Archivo

En 2012, en el marco del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS), se inició un ejercicio de memoria local LGBTI+ bajo el título de “Archivo Queer.” Durante este proceso, Carrascosa et al. (2015) encuentran y reflexionan las limitaciones y posibilidades de inventariar lo queer. Por un lado, archivar responde a la necesidad colonial de guardar, coleccionar y categorizar *ad infinitum*, en lo que Jacques Derrida denominó “mal de archivo” (1997). Además, categorizar lo “queer,” cuya propuesta política es evitar las definiciones estancas (Butler, 1993), complica este ejercicio archivístico. Paralelamente, el borrado sistemático de la memoria LGBTI+ hace de su archivo un ejercicio de justicia histórica. La tensión entre ambos polos es tan intensa, que la construcción de genealogías y la revisión histórica se convierte, en el marco de las teorías queer, en uno de los focos de intervención más habituales (Haschemi Yekani et al., 2016).

Del archivo queer nacen también nuevas formas de archivar –o nuevos objetos dignos de archivo. Los “archivos de sentimientos” de Cvetkovich (Cvetkovich, 2018; Cvetkovich et al., 2011) son paradigmáticos en este sentido. Para la autora no solo es importante registrar los hechos o documentos, sino también las emociones y pasiones que despertaron. También, en un giro fundamental, ganan relevancia los sentimientos que nos provoca nuestro propio encuentro con el archivo, en lo que Dinshaw denomina “tocar a través del tiempo” (2007), y Freeman, “eroto-historiografía” (Freeman, 2010). Al archivo sentimental y corporal, Dana Luciano (2007) añade otro elemento “queerizador:” el archivo desordenado. Frente al rigor clasificatorio de compartimentos estancos y definiciones exclusivas, Luciano fomenta la contradicción y la desorganización al recoger nuestra historia pasada.

2.2 Utopía

El principal trabajo queer en torno a la utopía es, sin duda, *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, de José Esteban Muñoz (2020). Muñoz lo escribe como reacción a la deriva anti-futurista en los estudios LGBTI+. Teóricos como Lee Edelman (2014) o Leo Bersani (Bersani, 1987, 1995) rechazan cualquier ideación de futuros LGBTI+ porque consideran que el porvenir es territorio exclusivo de la reproducción cis-heterosexual –tanto biológica como epistemológica. Al contrario, proponen habitar un presente perpetuo y anti-social (Bernini, 2015) que desestabilice las narrativas normativas del futuro –de la familia, de la nación, de la sociedad, etc. Para Muñoz (2020), esta perspectiva no contempla que para muchas personas LGBTI+ no existe un presente, y su única posibilidad emancipadora se escribe en la esperanza de un porvenir mejor. De esta manera, Muñoz apuesta por la imaginación y el optimismo en una política queer que, lejos de ingenua e inmovilista, interviene en el presente para construir ese mañana, que deviene utópico.

Para Muñoz (2020), además, esta utopía puede verse y activarse a través del arte contemporáneo. Esta noción ha provocado que sus “utopías queer” sean una referencia *quasi*-obligatoria en la teoría y práctica de arte LGBTI+. La omnipresencia de Muñoz en el campo de estudio, no obstante, ha derivado en una lectura que adolece de algunos problemas no debatidos. En primer lugar, la lectura mayoritaria de Muñoz adscribe su utopía exclusivamente al futuro, por lo que perpetúa de forma acrítica las epistemologías occidentales modernas y lineales del progreso. En segundo lugar, la vinculación de la utopía con las retóricas de navegación y descubrimiento que sustentan ideológicamente el colonialismo (Keeling, 2019) no son abordadas, así como su carácter “prescriptivo” (Farrier, 2013) –la noción de que, probablemente, cualquier idea estática y segura de a dónde queremos llegar implica cierto totalitarismo.

3 DANIELLE BRATHWAITE-SHIRLEY

Danielle Brathwaite-Shirley (1995) es una artista trans negra asentada en Londres. Sus piezas, principalmente digitales, combinan vídeo, animación y videojuegos, con un fuerte componente interactivo. Aunque la performance también es un método habitual en la artista, aquí pongo el foco sobre sus piezas digitales, habitualmente accesibles de forma libre mediante su alojamiento en páginas webs específicas. En cuanto a su estilo, si bien es heterogéneo entre piezas, sí se define por una serie de características que lo hacen fácilmente identificable. En el ámbito estético, destaca el empleo de gráficos simplificados, entre la bidimensionalidad y los volúmenes bruscos, herederos de los videojuegos de los años 2000 y que la propia artista abraza como rechazo consciente y crítico a los entornos híper-realistas mayoritarios en el sector de la imagen tridimensional (Khanna & Brathwaite-Shirley, 2021). Otras de sus características estéticas son el uso de la web como medio artístico, la importancia del texto escrito frente a la voz en la narrativa de sus piezas, o el uso no realista de las texturas que contribuye a una propuesta plenamente formalista y que son el resultado de talleres colaborativos donde el cuerpo auto-fotografiado de personas trans y negras texturiza suelos, fondos, hierba, u otros elementos de sus entornos virtuales (Vallette, 2020). Temáticamente, la obra de Brathwaite-Shirley coincide en poner el foco sobre las experiencias de las personas trans y negras: la memoria, el colonialismo, la ancestralidad, la transfobia, etc. –experiencias que, en algunos casos, también proceden de dichos talleres (Rawson, 2022).

En la mayor parte de sus piezas, además, Brathwaite-Shirley introduce elecciones interactivas de carácter básico pero fundamentales en el contenido que busca transmitir. Mediante la posibilidad del formato web para la interacción de la audiencia, la artista introduce preguntas de respuesta múltiple, a las que debemos responder clicando en la opción que consideremos. No es la única posibilidad de interacción y decisión en sus piezas (en otras también debemos seleccionar, en el orden que queramos, cómo discurrir por las diferentes partes que forman la obra); pero sí es la interacción más relevante en lo que a discurso se refiere. La pregunta suele aparecer en el principio de la pieza, tras un vídeo introductorio, y nos pregunta directamente por nuestra identidad. En *Black Trans Archive* (2020)¹, por ejemplo, la pregunta es: “¿Cómo te identificas?”, y las tres respuestas posibles son: “1. Me identifico como persona negra y trans”, “2. Me identifico como trans” y “3. Me identifico como cis”. En *Pirating Blackness* (2021)² nos pregunta: “¿Quiénes fueron tus ancestros?”, con dos posibles respuestas: “1. Los que fueron llevados a través del océano” o “2. Los colonizadores”. Lo fundamental de estas decisiones es que la experiencia de la obra cambia radicalmente en función de nuestra respuesta. De esta

manera, a través de una funcionalidad de interactividad simple, Danielle Brathwaite-Shirley coloca los privilegios raciales y de género en el epicentro de su pieza y de nuestra vivencia en ella, en un proceso que Skye Arundhati Thomas llama “*gamificación* de la responsabilidad” (2022). Generalmente, implica que las personas que se identifican como negras y trans encuentran un espacio de reflexión cómodo y seguro, atento a sus necesidades. Mientras que las personas blancas y cis, o las herederas de los colonizadores, son expuestas a las violencias que su privilegio o su herencia perpetúan. Se revierten, de esta manera, las dinámicas de racismo y transfobia.

Si bien las obras de Danielle Brathwaite-Shirley ofrecen múltiples focos de interés y una perspectiva global a su obra todavía está ausente en la literatura académica (e. g., Kaplinsky, 2023; Rawson, 2022; Smurthwaite, 2022)³; mi “lectura atenta” de su obra en este artículo se centrará en tres de sus piezas: *Resurrection Lands* (2019), *Black Trans Archive* (2020), y *Pirating Blackness* (2021).

Resurrection Lands (2019)⁴ es puramente ciencia-ficcional. Narra una historia en la que personas trans y negras pudieron resucitar virtualmente a sus ancestras en un espacio-santuario digital. Pero al abrir este “archivo” al público, personas blancas y cis lo convirtieron en un torneo de *e-sport*: un videojuego competitivo que retransmitía *online* el jugar con el “dolor negro” (Brathwaite-Shirley, en Hart, 2020). Esta narrativa –que continúa en la secuela de la pieza, *Resurrection Pro League* (2020)– reflexiona sobre el “turismo trans y negro:” la visita inconsciente y exploratoria hacia la marginalidad y la opresión –en este caso, las personas racializadas y trans. Frente a esta situación, el archivo decidió construir una protección: dos preguntas para poder entrar en él. La primera de ellas: si nuestro equipo es el de las personas trans y negras, o si somos del equipo visitante. La segunda: si estamos de acuerdo o no en proteger las vidas trans y negras. La segunda pregunta, respondida negativamente, impide acceder al archivo. La primera puede ser respondida en ambos sentidos, pero el archivo cambia sustancialmente dependiendo del equipo escogido, siguiendo la dinámica de la inversión del privilegio descrita previamente. En ambos casos, no obstante, entramos a las “*Resurrection Lands*,” un espacio virtual tridimensional formado por seis sub-espacios temáticos, a los que podemos acceder clicando en cada uno de ellos –desde las hormonas a las emociones, desde el cementerio de nombres que ya no usamos a los círculos de apoyo, desde la empatía al arte trans o la mirada cis. Temporalmente, *Resurrection Lands* sorprende por su intervención especulativa en el pasado –no hay objetividad historicista y las “ancestras” revividas no son personas concretas, sino figuras metafóricas más amplias que simbolizan a las personas que precedieron y sus experiencias–, su carácter ciencia-ficcional –por el espacio virtual, por la resurrección de “ancestras” en forma de avatares, por los *e-sports*– y la a-temporalidad de sus contenidos –pese a ser un archivo, no encontramos un inventario de personas o hechos, sino reflexiones sobre la vivencia trans y negra, por un lado, y el privilegio cis y blanco, por el otro.

Black Trans Archive es continuista de *Resurrection Lands*, aunque parece haber adquirido más peso en la trayectoria de la artista ya que profundiza en su propuesta narrativa e interactiva de forma sustancial. Se estrenó en 2019 bajo otro título, *We Are Here Because of Those That Are Not* (Rawson, 2022). La respuesta identitaria de su arranque determina fundamentalmente esta pieza, en una narrativa en árbol de decisiones compleja cuya explicación superaría los límites espaciales de este artículo. Si, por ejemplo, nos identificamos como una persona trans, no negra, comenzaremos por colaborar en la resurrección de una “ancestra.” Tras resucitarla, podemos vagar por el archivo. En lugar de un espacio fijo con sub-espacios que clicar (como era el caso en *Resurrection Lands*), aquí avanzamos por la narrativa, con decisiones puntuales

de hacia dónde dirigimos (por ejemplo: a la “torre de las hormonas” o al “spa de relajación trans”). Al igual que en *Resurrection Lands*, el ejercicio archivístico es especulativo, alejado de la disciplina historicista. Aquí es, además, colaborativo: participaron personas trans, negras y jóvenes (Rawson 2022). *Black Trans Archive* puede leerse temporalmente desde la idea de un presente continuo que desestabiliza las separaciones pasado-presente-futuro. En primer lugar, el archivo transmite la idea de que las personas trans siempre han estado aquí, aunque la historia hegemónica las haya querido borrar. De esta manera, la intervención especulativa que la obra hace en la ancestralidad, en la resurrección, o en la recuperación de historias pasadas, es un ejercicio de “creación-de-presente,” más que un simple inventario de experiencias o personas. Por otra parte, mediante su archivar-común, preserva a las ancestras de la misma manera que preserva a las personas del presente y sus inquietudes.

Pirating Blackness es, quizás, la pieza más ciencia-ficcional de la muestra de Brathwaite-Shirley seleccionada. Se sitúa en las rutas esclavistas del Atlántico –momento en el que se consolida el archivo colonial como ejercicio de poder y de violencia. Pero en lugar de retratar lo que sucedió, la obra introduce un “glitch” (Russell, 2022) histórico que desestabiliza la narrativa colonial. En el relato de Brathwaite-Shirley, el mar conspiró contra los barcos, evitando el comercio de esclavos y protegiendo a las personas negras. En consecuencia, *Pirating Blackness* puede ser descrita como una “fábula crítica,” en el sentido acuñado por Saidiya Hartman (2008): una combinación de análisis histórico, perspectiva crítica y escritura ficcional que permite rellenar aquellos espacios de la memoria que la genealogía hegemónica ha obviado o borrado. Las acusaciones de falta de rigor historicista son evidentes. Pero la fábula crítica moviliza retóricas más complejas que la objetividad de los hechos. Responde al famoso “¿qué pasaría si...?” que, simultáneamente, nos empuja a cuestionar nuestro pasado y nuestro presente, desestabilizando aquello que damos por sentado. De esta manera, una intervención crítica imaginativa en el archivo funciona como ejercicio de extrañamiento de, en este caso, lo históricamente “objetivo” –léase desde la crítica a la objetividad de la ciencia (Haraway, 2019). Un ejercicio, el extrañamiento, que en el ámbito de la literatura ciencia-ficcional (Lefanu, 1989) se ha aplaudido por su capacidad de intervención sobre nuestras ideas, pensamientos e ideologías.

Resurrection Lands, *Black Trans Archive* y *Pirating Blackness* coinciden en una estrategia temporal común: la intervención crítica e imaginativa sobre el archivo. Frente al borrado de la historia trans y negra, Danielle Brathwaite-Shirley se propone reescribirla especulativamente, de tal manera que dicha reescritura contribuya a la mejora de las vidas trans y negras en el presente y en el futuro. Sus intervenciones no se limitan a una perspectiva historicista que privilegie los “hechos”, sino que motiva un “entrelazamiento temporal” (Rawson, 2022, p. 78) en el que la supervivencia ancestral permite el presente y el futuro, la intervención presente en el archivo hace florecer el pasado, y la fábula de ciencia ficción futurista se transporta al epicentro del relato genealógico para continuar este “proceso cíclico” (p. 79).

4 MOREHSHIN ALLAHYARI

Morehshin Allahyari (1985) es una artista, teórica y activista de origen iraní asentada en Nueva York. Su trabajo reflexiona acerca de la digitalidad contemporánea. Por un lado, es especialmente reconocida por su trabajo en torno a las estéticas, escaneados e impresiones 3D, a través del proyecto *3D Additivist*, realizado junto a Daniel Rouke (2015). Por otra parte, la propuesta de Allahyari reflexiona sobre el “colonialismo digital” (Kwet, 2019; Pinto, 2018). El colonialismo

digital define una serie de prácticas de naturaleza diversa que replican las dinámicas del antiguo poder colonial, actualizadas a través de las grandes corporaciones digitales occidentales. Desde la extracción de recursos del Sur global para la fabricación de *hardware*, pasando por la cultura expansionista de las empresas tecnológicas, la extracción masiva de datos, la implantación de una epistemología única sobre la tecnología –véase, en este sentido, el concepto de “monotecnología” de Yuk Hui (2020)– y hasta las retóricas civilizatorias de “progreso” con las que justifican sus intervenciones (Nothias, 2022).

De entre el trabajo de Morehshin Allahyari, aquí pondré el foco sobre su serie *She Who Sees the Unknown*, un proyecto multidisciplinar que arrancó en 2016 y continúa en el presente⁵. Las obras de *She Who Sees the Unknown* combinan esculturas de impresión 3D con instalaciones, vídeos, textos o realidad virtual. Su eje temático son las *jinn*, criaturas femeninas del Corán que provocan temor. Para Allahyari el feminismo puede usar las *jinn* como figuras metafóricas de sus políticas de identidad, desplazando al omnipresente y eurocéntrico ciborg. De esta manera, una figura tradicional y pre-digital deviene metáfora del post-humanismo feminista, entrelazando tiempos y cuestionando la idea de progreso como antónimo a tradición. La artista, por lo tanto, toma las *jinn* del Corán y reescribe sus significados, en un ejercicio que denomina “re-figurar”. *Huma* (2016), por ejemplo, *jinn* que provoca fiebres y calor, se re-figura como justiciera contra las consecuencias coloniales del cambio climático. *Ya’jooj Ma’jooj* (2017), que Alá consiguió aislar con un muro, lucha contra las políticas migratorias xenófobas de Donald Trump. O *The Laughing Snake* (2018), que rio hasta su propia muerte, se re-figura como metáfora de la imposición de cánones de comportamiento y decoro en las mujeres.

Me detengo en *Kabous* (2019), una *jinn*-demonio que posee a las personas mientras duermen. Para su re-figuración, Allahyari construye una instalación que simula una habitación infantil. La audiencia debe tumbarse en la cama y, mediante las gafas de realidad virtual, la *jinn* les visita. Nos lleva, “en sueños,” a un baño público, que en la cultura kurda de la artista funciona como espacio de socialización entre mujeres. En el baño coinciden la abuela, la madre, la artista y su hija –ésta última, imaginada. Ellas narran su historia: la abuela, la persecución violenta del pueblo kurdo; la madre, la guerra entre Irán e Irak; la propia artista, sus preocupaciones sobre la maternidad. El baño se convierte, de esta manera, en un archivo de saber e historia kurdo a través de un encuentro intergeneracional.

Temporalmente, *Kabous* (2019) sucede en un tiempo extraño y “sin-sentido,” que asociamos inmediatamente al tiempo de los sueños. De la misma manera, las cuatro generaciones coinciden en un tiempo suspendido, donde pasado (abuela y madre), presente (la artista) y futuro (su hija), coinciden de forma simultánea y codependiente –lo que Muñoz (2020) ha denominado “tiempo extático:” un borramiento de los límites entre cada uno de los tiempos canónicos que los hace suceder todos en el mismo momento. Ideas normativas del tiempo de la familia y sus generaciones (Halberstam, 2005) también sobrevuelan la escena, pero la artista subraya conexiones trans-temporales e “ilógicas” que dificultan esa estructura lineal hegemónica: la libertad de la hija de la artista motiva la esperanza de su bisabuela, los miedos de la artista a la maternidad responden a las preocupaciones de su madre embarazada de ella.

5 HEESOO KWON

Heesoo Kwon (1990) es una artista multidisciplinar surcoreana afincada en San Francisco cuyo trabajo gira alrededor de la tradición familiar, el feminismo y una visión utópica y religiosa sobre la digitalidad. Un ejemplo es *A Ritual for Metamorphosis* (2019)⁶, que podemos clasificar como archivo intervenido. Kwon parte de imágenes caseras amateurs de su familia. Pero más allá de idealizar, romantizar, o simplemente preservar ese pasado, Kwon localiza en él las dinámicas patriarcales que guiaban el día a día de su familia, y que sufrían su madre y el resto de las mujeres de su familia. Decide, entonces, intervenir sobre dicho archivo de imágenes *amateur*, y lo hace modelando un avatar digital 3D de ella misma, habitualmente desnudo, que coloca en los vídeos para compartir, burlar, ironizar o simplemente señalar la misoginia presente en dichas imágenes. La artista concibe este ejercicio como la creación de una narrativa alternativa, la aparición de un nuevo pasado intervenido en el que la violencia no sucedió –y que deviene, consecuentemente, utopías en el ayer.

Leymusoom es el mayor proyecto de la artista. *Leymusoom* se materializa en prácticas artísticas de diversas índole, pero tiene un eje temático común. Kwon concibe *Leymusoom* como una religión feminista que reconfigura el espacio digital para convertirlo en un lugar donde lidiar con el trauma de la tradición patriarcal –al modo que hemos visto en *A Ritual for Metamorphosis*–, a la vez que transformarlo en un espacio utópico de salvación. Resuenan, por lo tanto, ideas del primer cyberfeminismo utópico, que entendía el espacio digital como un espacio utópico de emancipación (e. g., Plant, 1997) –y que luego sería revisado desde posiciones más matizadas (Fernandez et al., 2002). Volviendo a Kwon, bajo la “religión” de *Leymusoom* engloba una serie de creaciones multidisciplinarias como *Leymusoom Mogyogtang* (2019)⁷, que coincide con Kabous de Allahyari en representar el encuentro entre mujeres de diferentes generaciones de su familia en un baño, esta vez coreano. Aquí, el baño también es un espacio femenino que permite la socialización fuera de la vigilancia masculina. Reconvertido a su versión digital, el baño deviene uno de los santuarios utópicos virtuales propios de la autora. Además, junto a las mujeres aparece la propia *Leymusoom*, una figura mítica, mitad humana, mitad serpiente, que muda de piel. El cambio de piel simboliza la posibilidad de transformación de las mujeres. O el desprenderse de la máscara de conducta exigida por la sociedad patriarcal. El santuario de Kwon también propone una suspensión temporal, una pausa –un corte en el progreso lineal, o un freno en las repetitivas tareas domésticas– simbolizada por la aparición de un reloj sin agujas. Frente a la perpetuación cronológica del patriarcado, este espacio digital es una utopía de reposo para las ancestras de Kwon.

Leymusoom Ssitgimgut (2021)⁸ también es un santuario digital. Es la reacción de Kwon al asesinato de ocho personas en Atlanta (Estados Unidos) el 16 de marzo de 2021. Seis de las ocho víctimas eran mujeres asiáticas, por lo que el crimen se enmarcó en los discursos racistas antiasiáticos. A modo de homenaje a las víctimas, Kwon reformula un tradicional ritual coreano de enterramiento, en el que el chamán invita a las almas muertas a ocupar su propio cuerpo. Aquí es el avatar de Kwon el que funciona como chamán y al que atraviesan cada una de las ochos muertas. Todas las personas asesinadas reciben, de esta manera, un nuevo cuerpo virtual, y son invitadas a acceder al espacio virtual utópico de protección y celebración de las mujeres junto al resto de ancestras y familiares.

El trabajo de Kwon en el archivo familiar o en sus espacios digitales utópicos, coincide en

una voluntad intervencionista en el que lo virtual, el feminismo y la utopía son los elementos primordiales. Desde el punto de vista temporal, destaca que las utopías de Kwon no pertenecen al futuro, no son un proyecto al que debemos llegar. Existen, más bien, en paralelo a nuestro tiempo, pero también fuera de él. En un momento suspendido que irrumpe los ciclos, las repeticiones o la linealidad –que en su caso es, también, la perpetuación cronológica del patriarcado y el racismo.

6 CONCLUSIONES

Las obras de arte analizadas de Danielle Brathwaite-Shirley, Morehshin Allahyari y Heesoo Kwon corroboran la idea de partida de este artículo: en el arte contemporáneo digital podemos visualizar ideas complejas sobre temporalidades alternativas y queer. Podemos leer las piezas, por lo tanto, como ejercicios creativos de “ensanchar el tiempo” (Pratt, 2011), entendido como ampliar sus epistemologías y fenomenologías más allá del progreso lineal de la “crononormatividad” (Freeman, 2010) –y sus ramificaciones de género (Muñoz, 2020) y coloniales (Keeling, 2019). Brathwaite-Shirley “ensancha” las ideas normativas del archivo, al insertar en él el presente –en lugar de únicamente los hechos y nombres históricos– y lo fabuloso. Allahyari “ensancha” las narrativas familiares generacionales al mostrar cómo éstas también se constituyen en ciclos temporales fuera de la linealidad. Y Kwon “ensancha” la utopía al transportarla al pasado: se las ofrece a sus ancestras “dentro” de su propia vida, y no en un momento por llegar. Todos estos “ensanchamientos” coinciden en intervenir el tiempo desde lo ciencia-ficcional, deviniendo “fabulaciones críticas” (Hartman, 2008) que no siguen el rigor historicista, sino que lo “extrañan” para motivar reflexiones y acciones para la mejora de las vidas de mujeres, personas queer y racializadas.

Las obras son, por un lado, archivos. Frente a los archivos canónicos, se muestran como archivos creativos que privilegian lo emocional (Cvetkovich, 2018; Cvetkovich et al., 2011) y donde el “tocar a través del tiempo” (Dinshaw, 2007) se hace explícito (el ejemplo paradigmático es el avatar digital de Kwon dentro de las grabaciones *amateur* de su familia). Son, además, ejemplos de “archivos desordenados” (Luciano, 2007), que no responden a los criterios coloniales de la clasificación y la completitud. Pero igual que son archivos, las obras son, también, utopías, a la manera que las entiende Muñoz (Muñoz, 2020). Se construyen como espacios virtuales de un “allí” y un “entonces” diferentes, donde las mujeres, personas queer y racializadas encuentran calma y protección –en los archivos de ancestras de Brathwaite-Shirley, en los baños familiares de Allahyari y en los santuarios de Kwon.

Esta tensión entre las nociones de archivo y de utopía –normativamente, pasado y futuro– nos empuja a buscar nuevos marcos conceptuales que permitan entender estas obras fuera de divisiones dualistas. A modo de conclusión de este artículo, propongo entender las obras analizadas desde la idea de las “blutopías” (Graham Lock, en Keeling, 2019) y de las “hauntologías” (Fisher, 2018) intervencionistas. Las “blutopías”, descritas por Keeling (2019) siguiendo el trabajo de Graham Lock, son utopías que no se escriben en el porvenir, sino en lo que nos precede. Es decir, en lugar de configurar mundos ideales hacia los que dirigimos, fabulan pasados deseables. Responde a dos voluntades claras: al pensamiento utópico de que existe algo mejor y a la necesidad de no olvidar a quienes estuvieron antes. La “hauntología”, por su parte, descrita por Fisher (2018), señala la capacidad “fantasmagórica” de momentos del pasado para intervenir en nuestro presente. Frente a visiones nostálgicas y derrotistas de un

pasado cancelado y perdido, la “hauntología” valora cómo el pasado actúa sobre el presente, movilizándolo. Al proponer el concepto “hauntologías intervencionistas” propongo que las obras analizadas, mediante las “blutopías” que crean en sus mundos digitales virtuales, no buscan esos momentos pasados de forma historicista. Al contrario, los crean de forma fabulosa y crítica, dan forma a narrativas creativas del ayer que movilizan energías renovadas en el presente y en el porvenir, en un ciclo trans-temporal crítico.

7 REFERENCIAS

Bernini, L. (2015). *Apocalipsis queer: Elementos de teoría antisocial* (Albert Tola, Trad.). Editorial Egales.

Bersani, L. (1987). Is the Rectum a Grave? *October*, 43, 197. <https://doi.org/10.2307/3397574>

Bersani, L. (1995). *Homos*. Harvard University Press.

Boellstorff, T. (2010). Queer techne: Two theses on methodology and queer studies. En C. J. Nash & K. Browne (Eds.), *Queer methods and methodologies: Intersecting queer theories and social science research* (pp. 215-230). Routledge.

Brummett, B. (2019). *Techniques of close reading* (2.a ed.). SAGE.

Butler, J. (1993). Critically queer. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1(1), 17-32. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17>

Carrascosa, S., Platero, L., Senra, A., & Vila Núñez, F. (2015). ¿Archivo Queer? *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

Chen, J. N., & cárdenas, micha. (2019). Times to Come. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6(4), 472-480. <https://doi.org/10.1215/23289252-7771639>

Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos: Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (J. Sáez, Trad.). Bellaterra.

Cvetkovich, A., Frantz, D. E., & Locks, M. (Eds.). (2011). *Cruising the archive: Queer art and culture in Los Angeles, 1945-1980*. ONE National Gay & Lesbian Archives.

Dean, T. (2011). Bareback time. En E. L. McCallum & M. Tuhkanen (Eds.), *Queer Times, Queer Becomings* (pp. 75-100). State University of New York Press.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta.

Dinshaw, C. (2007). Temporalities. En P. Strohm (Ed.), *Middle English* (pp. 197-223). Oxford University Press.

Dinshaw, C., Edelman, L., Ferguson, R. A., Freccero, C., Freeman, E., Halberstam, J., Jagose, A., Nealon, C., & Hoang, N. T. (2007). Theorizing Queer Temporalities. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13(2-3), 177-195. <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-030>

- Edelman, L. (2014). *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte* (J. Sáez & A. Baschuk, Trads.). Editorial Egales.
- Farrier, S. (2013). It's about Time: Queer Utopias and Theater Performance. En A. Jones (Ed.), *A Critical Inquiry into Queer Utopias* (pp. 47-68). Palgrave Macmillan US. https://doi.org/10.1057/9781137311979_3
- Fernandez, M., Wilding, F., & Wright, M. M. (Eds.). (2002). *Domain errors! Cyberfeminist practices*. Autonomedia.
- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra.
- Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.
- Haraway, D. J. (2019). *Las promesas de los monstruos: Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables* (J. Fernández Gonzalo, Trad.; Primera edición). Holobionte Ediciones.
- Hart, T. (2020). Dining on trauma: Danielle Brathwaite-Shirley talks trans-tourism, motherhood, & being a 'Freaky Friday everyday'. *AQNB*. <https://www.aqnb.com/2020/08/10/dining-on-trauma-danielle-brathwaite-shirley-on-trans-tourism-motherhood-and-being-a-freaky-friday-everyday/>
- Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 12(2), 1-14. <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>
- Haschemi Yekani, E., Kilian, E., & Michaelis, B. (Eds.). (2016). *Queer Futures: Reconsidering Ethics, Activism, and the Political* (0 ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315603193>
- Honig, B. (2021). *A feminist theory of refusal*. Harvard University Press.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad* (T. Lima, Trad.). Caja Negra.
- Kaplinsky, H. (2023). Caring for 'Range-ful' Identities in the Work of Danielle Brathwaite-Shirley. En E. Krasny & L. Perry (Eds.), *Curating with Care*. Routledge.
- Keeling, K. (2019). *Queer times, black futures*. New York University Press.
- Khanna, S., & Brathwaite-Shirley, D. (2021). Interview with Danielle Brathwaite-Shirley by Flatness for Feminist Review and Women's Art Library, April 2021. *Feminist Review*, 129(1), 109-122. <https://doi.org/10.1177/01417789211037031>
- Kwet, M. (2019). Digital colonialism: US empire and the new imperialism in the Global South. *Race & Class*, 60(4), 3-26. <https://doi.org/10.1177/0306396818823172>
- Lefanu, S. (1989). *Feminism and science fiction*. Indiana University Press.
- Luciano, D. (2007). *Arranging grief: Sacred time and the body in nineteenth-century America*. New York University Press.

Martínez-Carrasco, R., & Báez-Humanes, R. (2023). Localizar lo queer: Una lectura demasiado atenta de Undertale. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 16(1), 204-228. <https://doi.org/10.17533/udea.mut/v16n1a12>

Munster, A. (2006). *Materializing new media: Embodiment in information aesthetics*. Dartmouth College Press.

Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (P. Orellana & M. López Seoane, Trads.). Caja Negra.

Nothias, T. (2022). How to Fight Digital Colonialism. *Boston Review*. <https://www.bostonreview.net/articles/how-to-fight-digital-colonialism/>

Phillips, R. (2015). *Black Quantum Futurism: Theory & practice*. AfroFuturist Affair, House of Future Science Books.

Pinto, R. Á. (2018). ¿Soberanía digital o colonialismo digital? Nuevas tendencias alrededor de la privacidad, la seguridad y las políticas nacionales. *Sur. Revista Internacional de Derechos Humanos*, 15(27), 15-28.

Plant, S. (1997). *Zeroes + ones: Digital women + the new technoculture* (1.a ed.). Doubleday.

Pratt, L. (2011). Close Reading the Present: Eudora Welty's Queer Politics. En E. L. McCallum & M. Tuhkanen (Eds.), *Queer Times, Queer Becomings* (pp. 183-204). State University of New York Press.

Quiroga, J. (2003). From Republic to Empire: The Loss of Gay Studies. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 10(1), 133-137. <https://doi.org/10.1215/10642684-10-1-133>

Rawson, K. J. (2022). The trans rhetorical practice of archive building. En J. Rhodes & J. Alexander (Eds.), *The Routledge Handbook of Queer Rhetoric* (1.a ed., pp. 77-84). Routledge.

Russell, L. (2022). *Feminismo Glitch: Un manifiesto* (F. Fernández Gordiano, Trad.; 1.a ed.). Holobionte Ediciones.

Sedgwick, E. K. (1993). *Tendencias*. Duke University Press.

Smurthwaite, J. (2022). Danielle Brathwaite-Shirley: She Keeps Me Damn Alive. *Art Monthly*, 453, 30-31.

Thomas, S. A. (2022). Danielle Brathwaite-Shirley. *Frieze* 231, 68-77.

Vallette, J. (2020). Gaming, Visibility and Black Trans Experience: An Interview with Danielle Brathwaite-Shirley. *Berlin Art Link*. <https://www.berlinartlink.com/2020/08/14/gaming-visibility-and-black-trans-experience-an-interview-with-danielle-brathwaite-shirley/>

8 NOTAS

1. <https://blacktransarchive.com/>. Último acceso: 2/11/2023.
2. <https://www.blacktranssea.com/>. Último acceso: 2/11/2023.
3. La prensa especializada sí ha comenzado a prestar una atención holística a la obra de Danielle Brathwaite-Shirley, tal y como demuestra su portada para el número 231 de la revista de arte contemporáneo Frieze (noviembre/diciembre de 2022).
4. <http://resurrectionland.com/>. Último acceso: 2/11/2023.
5. <https://shewhoseestheunknown.com/>. Último acceso: 2/11/2023.
6. <https://heesookwon.com/A-Ritual-for-Metamorphosis-1>. Último acceso: 2/11/2023.
7. <https://heesookwon.com/Leymusoom-Mogyogtang>. Último acceso: 2/11/2023
8. <https://heesookwon.com/Leymusoom-Ssitgimgut>. Último acceso: 2/11/2023