

bs n°14

23/01 - 13/04/13

**FAIS UN EFFORT POUR TE SOUVENIR.
OU, À DÉFAUT, INVENTE.**

**MAKE AN EFFORT TO REMEMBER.
OR, FAILING THAT, INVENT.**

bétonsalon

Centre d'art et de recherche

10 ans

ALIOCHA IMHOFF ET KANTUTA QUIROS (LE PEUPLE QUI MANQUE)

« Nous qui sommes sans passé, les femmes / Nous qui n'avons pas d'histoire (...) ». Les premières paroles de l'hymne du Mouvement de Libération des Femmes nous rappellent bien le processus de déhistoricisation dans lequel les femmes ont longtemps été prises.

En 1970, la poétesse américaine Robin Morgan proposait, dans l'anthologie de textes féministes *Sisterhood is powerful*, le néologisme de *herstory* pour qualifier un programme de reconstruction et pourrait-on même dire, littéralement, d'invention d'une « Histoire des femmes ». En jouant sur une forme de féminisation du mot « histoire », ce néologisme, dans son prescriptivisme linguistique, révélait le caractère sexué de l'historiographie.

Au-delà d'une simple célébration de telles ou telles figures de femmes oubliées, l'*herstory* allait poser, plus ambitieusement, les prémices d'une réécriture féministe et queer de l'Histoire, à rebours d'une Histoire positiviste qui non seulement, s'avérait incapable de révéler la présence des minorités en tant que sujets politiques dans la texture de l'histoire, mais produisait davantage encore les conditions mêmes de leur subalternité (Guha, 1988 ; Preciado, 2005).

Produire ce féminisme, et pourrait-on dire, cette *queerisation* de l'histoire, reviendraient alors, en premier lieu, à modifier épistémologiquement la discipline historique et plus particulièrement ses mises en récit et ses formes narratives. C'est alors par l'invention ou le déploiement de nouvelles technologies d'écriture (telles que la mythologie, l'auto-histoire-théorie, la fictionnalisation d'archives, le *reenactment*, la superposition ou la dislocation temporelle) que les écrivains, poètes, artistes (post)fémnistes de l'exposition « Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. » mettent en crise les formes normalisées du savoir et du récit historique linéaire.

Ils-elles disloquent les frontières artificielles entre histoire privée et collective ; faits et affects ; archiviste et producteur(trice) de l'archive, et assument la position située de l'historien(ne), comme lieu spécifique de son énonciation. Plus encore, certaines de ces révisions se distinguent par leurs schémas anti-chronologiques : procédant par chiasmes temporels et réminiscences.

Usant de stratégies parafictionnelles, les artistes inventent des archives ou des personnalités fictives pour suppléer aux généalogies manquantes.

L'exposition se déploie entre les silences de l'Histoire et la nécessité de produire celle-ci lorsqu'elle vient à manquer.

* Monique Wittig, *Les Guérillères*, 1969

ALIOCHA IMHOFF ET KANTUTA QUIROS (LE PEUPLE QUI MANQUE)

"We who have no past, women / We who have no History (...)". The opening words of the hymn of the Women's Liberation Movement serve as a clear reminder of the process of dehistoricisation in which women have long been caught up.

In 1970, the American poet Robin Morgan suggested, therefore, in the anthology of feminist texts *Sisterhood is powerful*, the neologism *herstory* as a way of describing the programme of reconstruction, or one could even go as far as to say, literally, of invention of a "History of women". By playing on the feminised form of the word "history", this neologism, in its linguistic prescriptivism, revealed the gendered character of historiography.

Beyond a simple celebration of one or other figure of women who have been forgotten, *herstory* was to set down, more ambitiously, the premises of a feminist and queer rewriting of History, contra to a positivist History that not only revealed itself to be incapable of acknowledging the existence of minorities as political subjects within the structure of History, but, moreover, further reproduced the very conditions of their subordinacy (Guha, 1988; Preciado, 2005).

Producing this feminism, and so to say this *queerisation* of History, came down first and foremost to an epistemological modification of the discipline of history, and more precisely the way it is recounted and its narrative forms. It is thus through invention or the deployment of new means of writing (such as mythology, auto-history-theory, fictionalising archives, re-enactment, temporal superimposition or dislocation) that the (post)feminist writers, poets, artists of the exhibition "Make an effort to remember. Or failing that, invent." scrutinize normalized forms of knowledge and linear historical narratives. They dislocate them, along with the artificial borders between private and collective history; facts and affects; the archivist and the producer of the archive, and take up the situated position of the historian, as a site of specific enunciation.

Moreover, a number of these revisions are distinguished by their anti-chronological outlines, proceeding through temporal chiasmus and reminiscences, or making use of parafictional strategies. The artists thus invent archives or fictional personalities to compensate for missing genealogies.

The exhibition unfolds between the silences of History and the necessity of producing History when it is found to be insufficient.

* Monique Wittig, *Les Guérillères*, 1969, translated by David Le Vay (1973)



Justine Frank, *The Stained Portfolio*, 1927-1928, dessin et gouache sur papier / drawing and gouache on paper, 33 x 38 cm. Courtesy: Rosenfeld Gallery, Tel Aviv.

Not Not Now

Mobilisations de l'archive dans l'art féministe queer.

L'archive est aussi un lieu de rêves.
— Carolyn Steedman¹

Après des décennies de critiques post-structuralistes du document, de la vérité, de la preuve, de l'expérience, de l'authenticité, de l'aura et de l'identité, il peut sembler étrange que l'archive jouisse aujourd'hui d'un tel intérêt artistique et scientifique. Pourquoi ce si vif intérêt pour un concept si étroitement lié à cette inclination (patriarcale) pour l'ordre et le contrôle, l'identification et la catégorisation, le statut et la pertinence ? Et comment cette figure conservatrice et conservacionniste a-t-elle acquis une place aussi préminente dans les œuvres féministes queer et les travaux théoriques récents ?

Mais de quoi parlons-nous exactement lorsqu'il est question d'archives ? De bâtiments monumentaux, d'entrepôts souterrains, de bibliothèques pleines, d'ambitieux musées, de combles en désordre, d'albums, d'ordinateurs, de cartes mémoire, de corps, de métaphores ? Ce dont nous parlons dépend de qui a la parole. Les traditionalistes parlent souvent des archives afin de consolider et de maintenir le statu quo -- et ces propos nous rappellent les nombreuses manières dont les archives ont été utilisées pour conserver, soutenir et reproduire les legs de l'inégalité comme le colonialisme, le racisme et le sexisme. À l'inverse, au sein de la mouvance queer et féministe, les débats concernant les archives tendent plutôt à se concentrer sur les façons de rompre avec les rétrécissements et les structures de la logique archivistique, cela dans le but d'aménager des espaces à des formes alternatives de transmissions historiques (et herstoriques). Bien que la logique archivistique soit habituellement la cible de critiques dans les travaux et les œuvres queer et féministes, une certaine aspiration aux archives continue de se manifester. Comme l'observe Judith Jack Halberstam dans un texte récent sur les archives queer :

« En dépit de toutes les théories des archives qui nous obligent à les voir comme un ensemble de relations entre la présence et l'absence, entre l'être et le non-être, nous [...] pénétrons toujours en elles en cherchant quelque chose, en espérant trouver quelque chose, en voulant être rachetés, trouvés, remémorés et sauvés grâce aux fragments que nous trouvons, grâce aux vies que nous reconstruisons, et grâce aux souvenirs que nous découvrons. »²

Ainsi, l'attrait et le charme des points d'entrée archivistiques vers le passé ne disparaissent pas, même si nous connaissons leurs limites, les mythes qui les entourent et leurs échecs potentiels.

L'archive est, pour être bref, le théâtre d'un attachement conflictuel dans plusieurs discussions queer et féministes. Au cours des dernières décennies, un important travail archivistique a été entrepris afin d'insérer des perspectives alternatives à l'intérieur des systèmes établis de l'histoire publique. Mais l'enthousiasme suscité par l'approbation et la reconnaissance officielles

Not Not Now

Archival Engagements in Queer Feminist Art

The archive is also a place of dreams.
—Carolyn Steedman¹

After decades of poststructuralist critiques of the document, of truth, of evidence, of experience, of authenticity, of aura, and of identity, it might appear strange that the archive has accrued such artistic and scholarly interest today. Why such a burgeoning interest in a concept so closely connected to a (patriarchal) desire for order and control, identification and categorization, status and relevance? And how come this conservative and conservationist figure feature so prominently in recent queer and feminist artistic and theoretical work?

But then again, what are we really talking about when we talk about archives? Monumental buildings, underground storage spaces, cramped libraries, lofty museums, messy lofts, albums, computers, memory sticks, bodies, metaphors? What we talk about depends on who is doing the talking. Traditionalists often talk about archives in order to secure and sustain the status quo--conversations that can stand as a reminder of the ways in which archives have been put to use to conserve, uphold, and replicate legacies of inequality such as colonialism, racism, and sexism. The conversations on archives in queer and feminist contexts tend instead to center on ways to break with the strictures and structures of archival logics, in order to give room for alternative forms of historical (and herstorical) transmissions. But even though archival logics tend to be a continual object of critique in feminist and queer work, the desire for archives is still present. As Judith Jack Halberstam notes in a recent text on queer archives,

“despite all the theories of archives that force us to see them as a set of relations between presence and absence, being and unbeing, we still [...] enter the archive looking for something, hoping to find something, wanting to be redeemed, found, remembered, and saved through the pieces we find, through the lives we reconstruct, and through the memories we uncover.”²

The appeal and allure of archival entry points to the past do not disappear even though we know its limits, myths, and potential failures.

The archive is in short a site for conflicting attachments in many queer and feminist discussions. Over the last many decades important archival work have been undertaken with the aim to insert alternative perspectives into the already established systems of public history. But the excitement of the official approval and recognition of feminist and queer material is often tempered by a fear that the price for being awarded a place in history seems to be a willingness to be written off as history. If the process of archivization is fundamentally about conferring historical status upon material, how to avoid that the status as archival disconnect the queer feminist “past” from the “present”--the “then” from the “now”?

The archival relations at play in the queer and feminist projects presented in “Make an effort to

du matériel queer et féministe est souvent tempéré par la peur que le prix à payer pour une place dans l'histoire soit d'être oublié en tant qu'histoire. Si le processus d'archivisation consiste fondamentalement à conférer un statut historique à un matériel donné, comment éviter que le statut d'archive ne coupe le « passé » queer et féministe de son « présent » -- le « alors » du « maintenant » ?

Les relations archivistiques en jeu dans les projets queer et féministes présentés dans « Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. » mettent en lumière l'équilibre entre le désir d'avoir une histoire et l'angoisse d'être historicisé, au sens d'être coupé -- métaphoriquement, pratiquement et systémiquement -- du présent. En faisant des pratiques historiques et archivistiques les arènes de joutes politiques, des artistes tels que Pauline Boudry, Renate Lorenz, Renée Green, ainsi que Zoe Leonard et Cheryl Dunye, défient la façon dont nous navigons à travers le temps et l'histoire. En nous tournant vers le « passé » dans le but d'évaluer et d'apprécier le présent, ces démarches mettent l'accent sur l'importance de développer des approches vigilantes et audacieuses, capables d'interpréter les questions relatives à l'injustice, nombreuses et trop longtemps ignorées, qui risquent d'être négligées ou perçues comme anachroniques au sein des logiques historiques marquées par la chronologie et la progression. En se tournant vers les archives pour réouvrir et réactiver les histoires politiques reléguées dans l'incompréhension et l'oubli de l'imaginaire social, ces œuvres posent des questions telles que : quand l'histoire est-elle de l'histoire ? quand le présent est-il le présent ? et qui en décide ? Quels sont les effets du positionnement des cultures politiques actuelles et en développement -- comme le féminisme -- en tant qu'histoire, sur laquelle on peut se retourner, à partir du présent ?

Le fait que la lutte pour un monde plus juste soit très loin d'être terminée indique que la politique queer et féministe n'est pas de l'histoire au sens où « c'est fini et on en a terminé avec cela ». Mais la politique queer et féministe n'est également pas pas de l'histoire : elle a accumulé un vaste bagage historico-politique qui hante le présent. Dans un commentaire sur cette politique de la double négation, Rebecca Schneider fait un constat : « Malgré les fissures dans le « pas pas », quelque chose d'intemporel, quelque chose relevant de l'affectif et quelque chose d'affirmatif circule. Quelque chose est touché. »³ La présence des archives dans l'art queer et féministe démontre une volonté de demeurer en contact avec des temps et des histoires qui ne sont pas (pas) finis. En réfléchissant à la présence du passé dans le présent, ces œuvres soulignent la manière dont se distribue « ce qui est vivant » et « ce qui est mort », « ce dont le passé est fait » et « ce dont le présent est fait », par des analyses du présent historique fondé sur des jugements chronopolitiques qui déterminent à quels temps nous accordons le droit d'habiter le présent. En laissant la place à une réflexion sur la durée des luttes, sur l'adhérence de l'histoire et la fragilité du progrès, l'exposition « Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. » complique les chroniques politiques et les narrations chronologiques qui vont de l'avant en reléguant les batailles en cours dans les archives de passés désormais désuets.

remember. Or, failing that, invent” put pressure on the balance act between the desire for having a history, and the anxiety for being historicized, in the sense of being cut off--metaphorically, practically, systemically--from the present. By positing historical and archival practices as arenas of political dispute, artists such as Pauline Boudry and Renate Lorenz, Renée Green, and Zoe Leonard and Cheryl Dunye challenge the way we navigate in time and history. By turning “backwards” in order to evaluate and assess the problems of the present, these works suggest the importance of developing vigilant and tentative approaches that can fathom the many long-overdue issues of injustice that risk being neglected or positioned as anachronistic within historical logics invested in chronology and progression. Turning to archives of different kinds in order to reopen and reactivate political histories that have been relegated to the drawers of unsolved or forgotten files in the social imaginary, these works invite questions such as: When is history history? When is the present present? And who decides? What are the effects of positioning ongoing and unfolding political cultures--such as feminism--as history, as something one can look back on, retrospectively, from the perspective of the present?

The fact that the fight for a more just world is radically unfinished signals that queer feminist politics is not history in the sense of being “over and done with.” But queer feminist politics is also not not history: it has accumulated a vast historical-political baggage that ghosts the present. In a comment on the politics of the double negative, Rebecca Schneider notes that “through the cracks in the ‘not not,’ something cross-temporal, something affective, and something affirmative circulates. Something is touched.”³ The presence of archives in queer and feminist art suggest a desire to be in touch with times and histories that are not (not) over. By considering the presence of the past in the present, these works highlight how the distribution of “aliveness” and “deadness,” “pastness” and “presentness” in analyses of the historical present is based on chronological judgments that determine what times we allow the present to be inhabited by. By giving a room to consider the duration of struggles, the stickiness of history, the fragility of progress the exhibition “Make an effort to remember. Or, failing that, invent” complicate political chronicles and chronological narratives that move forward by relegating ongoing fights to the archives of outmoded pasts.

1 Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History* (Manchester: Manchester University Press, 2001), p. 69.

2 Judith Jack Halberstam, “Unfound,” *Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980*. Edited by Sarah Kessler and Mia Locks (Los Angeles: ONE National Gay & Lesbian Archive, 2011), p. 158.

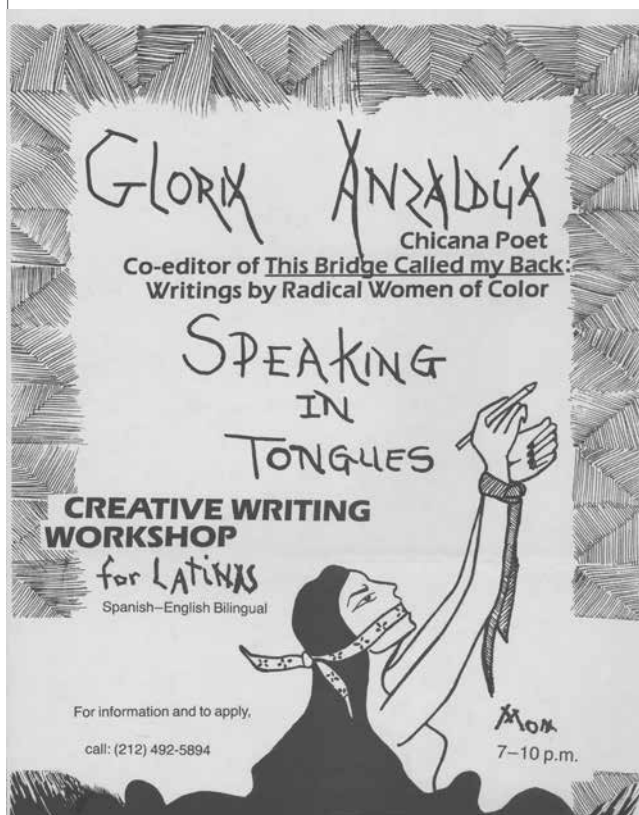
3 Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (New York and London: Routledge, 2011), p. 43.

Mathias Danbolt est un théoricien de l'art et critique queer, basé à Copenhague, Danemark. Il a récemment soutenu sa thèse de doctorat *Touching History: Art, Performance, and Politics in Queer Times*, à l'Université de Bergen et ses écrits sur l'art contemporain et l'activisme, les temporalités queer et l'histoire ont été publiés dans des livres tels que *Lost and Found: Queerifying the Archive* (2009), *Temporal Drag* (2010) et *Chewing the Scenery* (2011). / Mathias Danbolt is an art theorist and queer critic, based in Copenhagen, Denmark. He has recently finished the PhD dissertation at the University of Bergen, and his writings on contemporary art and activism, queer temporalities and history have been published in books including *Lost and Found: Queerifying the Archive* (2009), *Temporal Drag* (2010) and *Chewing the Scenery* (2011).

GLORIA ANZALDÚA

Née au Texas, de parents mexicains, l'écrivaine Gloria Anzaldúa (1942-2004) est une théoricienne des études postcoloniales, chicanas et queer. Gloria Anzaldúa a notamment co-dirigé, en 1981, avec Cherrie Moraga un ouvrage de référence pour le féminisme des femmes de couleur, *This Bridge Called My Back : Writings by Radical Women of Color*. Avec son livre majeur, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987), Gloria Anzaldúa envisageait les territoires frontaliers de la frontière mexicaine-américaine, comme lieu de passage entre les genres et les cultures. « La frontière entre les Etats-Unis et le Mexique est une blessure ouverte où le Tiers monde se frotte avec le Premier Monde et saigne. (...) (Elle) est le lieu d'une transition constante. L'interdit et le prohibé sont ses habitants. Les révoltés à l'air louche vivent ici : le voyeur, le pervers, le queer, celui au regard en biais, le bâtard, le mulâtre, le sang-mêlé, le mort-vivant ». Anzaldúa textualise ces espaces frontaliers et son style littéraire est marqué par le multilinguisme et la pratique du *code-shifting*, du changement de langues dans la même phrase, annulant la relation hiérarchique entre l'anglais, l'espagnol et le nahuatl. Secrétée par les 'Borderlands' et les interstices flous entre ces formations linguistiques, géoculturelles, sexopolitiques contradictoires, émerge une « nouvelle métisse » (new mestiza), qu'Anzaldúa décrit comme une citoyenne transnationale, consciente de ses identités inextricables. Disloquant la frontière artificielle entre récit personnel et écriture théorique, entrelaçant divers registres narratifs – témoignage, conte, théorie, poésie –, Gloria Anzaldúa propose de qualifier d'*autohistoria-teoria* son historiographie non-linéaire des paysages géographiques et psychiques des zones frontalières.

Born in Texas to Mexican parents, the writer Gloria Anzaldúa (1942-2004) is an important theoretician of post-colonial, Chicana and queer studies. Gloria Anzaldúa notably co-directed *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* with Cherrie Moraga in 1981, a reference work for feminism of women of colour. With her key book *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), Gloria Anzaldúa envisaged the frontier lands of the Mexican-American borders as a place of passage between genders and cultures. "The frontier between the United States and Mexico is an open wound where the Third World grates against the First and bleeds. [...] It is in a constant state of transition. The prohibited and the forbidden are its inhabitants. The louche rebels live here: the voyeur, the pervert, the queer, the man with a sideways glance, the bastard, the mulatto, the metis, the living-dead". Anzaldúa textualises these border spaces and her literary style is marked by multilingualism (English, Spanish, Nahuatl) and the practice of code-shifting, of changing languages within a single phrase, annulling the hierarchical relationship between these languages. Dislocating the artificial border between personal story and theoretical writing, interlacing various narrative registers – testimony, tale, theory, poetry –, Gloria Anzaldúa suggests *autohistoria-teoria* as a way of categorising her non-linear historiography of the psychic landscapes of border zones.



Courtesy: Nettie Lee Benson Latin American Collection, the University of Texas à / at Austin

Les temporalités queer mises en scène par Pauline Boudry et Renate Lorenz opèrent par délinéarisation et superposition temporelles et réappropriation d'archives liées aux questions de sexe et de genre – *Normal Work* en 2007 – ou à la période punk – *No future / No past* en 2011. Avec *N.O. Body* (2008), les deux artistes ont effectué une recherche autour de Magnus Hirschfeld, théoricien de la transition sexuelle du début du 20e siècle. Dans *Sexology Pictures* (publié en 1930), Hirschfeld récoltait des photos et des dessins de personnes à l'identité sexuelle « non définie ». Pauline Boudry et Renate Lorenz ont choisi parmi ces images celle d'Annie Jones (1865-1902), célèbre femme à barbe du Barnum Circus. A la fois bête de foire et objet pathologique, celle-ci incarne cette infiltration de la science dans les corps telle qu'elle a eu lieu tout au long du 19e siècle. Cette photographie va faire l'objet d'un *reenactement* par Pauline Boudry et Renate Lorenz dans le film *N.O. Body*. Les interrogations qui traversent l'oeuvre sont alors d'ordre historiographique : que se passe-t-il lorsque les parlés parlent ? Comment s'organise la définition du normal et du déviant lorsque les freaks ne sont plus objets mais sujets du savoir ? *N.O. Body* est spatialement organisé de telle façon qu'une nouvelle histoire puisse s'y déployer, mettant alors en place les conditions de possibilité d'une nouvelle production de savoir – position centrale du professeur, tableau noir et placement des auditeurs –, mais racontée cette fois-ci depuis le point de vue des anormaux, des déviants, des queers et non plus des experts.

The queer temporalities depicted by Pauline Boudry and Renate Lorenz work through the delinearisation and reappropriation of archives linked to questions of sex and gender – *Normal Work* in 2007 – or to the punk era – *No future/No past* in 2011. With *N.O. Body* (2008), the two artists carried out research on Magnus Hirschfeld, the theorist of the concept of sexual transitions at the beginning of the 20th century. In *Sexology Pictures* (published in 1930), Hirschfeld collected photos and drawings of people with "unidentified" sexual identities. From among these images, Pauline Boudry and Renate Lorenz chose that of Annie Jones, the famous bearded lady of Barnum Circus. At once a circus freak and a pathological object, she embodied the infiltration of science into the body, as was the case throughout the 19th century. This photograph was the subject of a re-enactment by Pauline Boudry and Renate Lorenz in the film *N.O. Body*. The interrogations that are to be found throughout the work are thus of a historiographical order: what happens when the spoken-of speaks? How is the definition of normal and deviant decided when freaks are no longer the objects, but the subjects of knowledge? *N.O. Body* is spatially arranged in such a way that a new history can unfold there, thus putting into place the conditions for the possibility of new knowledge production – the central position of the teacher, the blackboard and the placement of the listeners –, but this time, told from the point of view of the not-normals, the deviants, the queers, and not of the experts.



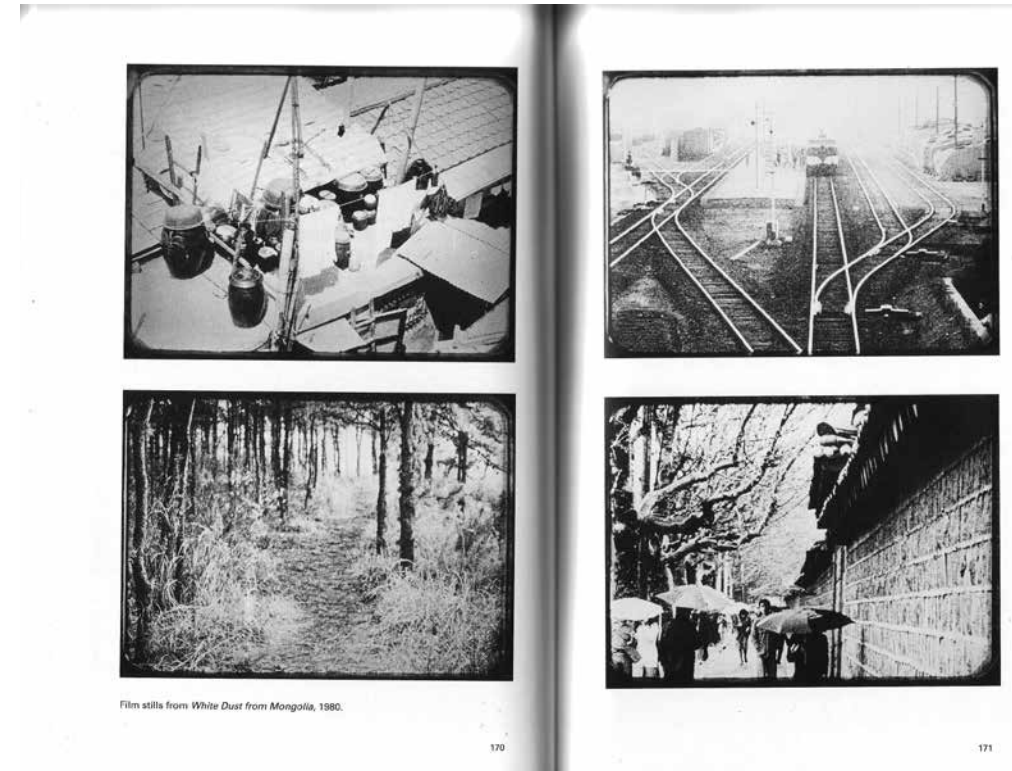
Pauline Boudry / Renate Lorenz, *N.O. Body*, Installation, film (16 mm sur / on DVD, 15 min) et / and 47 photographs / photographs, 2008. Courtesy: les artistes / the artists, Ellen De Bruijne, Amsterdam et Marcelle Alix, Paris

« Le Musée Travesti du Pérou a répondu au besoin de posséder notre propre histoire – une histoire inédite et non-linéaire du Pérou – de refonder une archéologie du maquillage et une philosophie des corps, dans le but de proposer un ensemble de métaphores plus productives que n'importe quel catalogue discriminatoire. Un musée déguisé, dont les différents masques ne dissimulent pas mais révèlent bien plutôt ; ne camouflent pas, mais reenactent le travestissement. » (G.C.). Fondé en 2004, le Musée Travesti du Pérou se propose d'explorer les traces du travestissement dans l'histoire du Pérou, depuis l'ère pré-Inca jusqu'aux cultures contemporaines post-industrielles. Fondé par Giuseppe Campuzano, performeur, travesti universitaire, philosophe de *boudoir* et de salons de beauté, ce musée conceptuel, mobile et portable, laisse place à autant d'interprétations de l'histoire du travestissement que de lieux dans lesquels il s'implante. Campuzano propose une archéologie des corps, à partir des technologies du genre (maquillage, silicone, hormones, plumes de cabaret, paillettes perdues, sang de la blessure de la transphobie, de la presse à scandale) pour un voyage au cœur de la fabrique du corps de la 'nation continent' (l'Amérique latine) et de la chair trans. Photographies, artisanat, performances, danses, vidéos composent l'espace muséal qui devient lui-même une figure de travestissement.

"Peru's Transvestite Museum arose from the need for a history of our own – a non-linear and unwritten history of Peru –, rehearsing an archaeology of make-up and a philosophy of bodies, in order to propose a set of metaphors that would be more productive than any discriminatory naming / cataloguing. A disguised museum, whose masks do not conceal, but rather reveal. They do not camouflage. They enact transvestism." (G.C.) Founded in 2004, El Museo Travesti del Perú sets itself the task of exploring the traces of transvestism in the history of Peru, from the pre-Inca era to post-industrial contemporary cultures. Founded by Giuseppe Campuzano, a performer, a university transvestite, philosopher of the *boudoir* and the beauty salon, this conceptual museum, mobile and portable, gives space to as many interpretations of the history of transvestism as there are places where they are located. Campuzano suggests archaeology of bodies, using gender technologies as a starting point (make-up, silicone, hormones, cabaret feathers, sequins, the blood of the wound of transphobia, of the tabloid press) for a voyage to the heart of the production of the 'continental nation' body (Latin America) and of trans flesh. Photographs, hand-made objects, performances, dances, videos make up the museum space that itself becomes a figure of transvestism.



Giuseppe Campuzano, *La Carlita*, 2004. Objet trouvé / found object. El Museo Travesti del Perú. Courtesy: l'artiste / the artist



Film stills from *White Dust from Mongolia*, 1980.

Theresa Hak Kyung Cha, *Exilée - Temps Morts*, 1980, Livre d'artiste / Artist's book. Images du film / Film stills from *White Dust from Mongolia*, 1980

L'un des motifs les plus importants de l'œuvre de l'artiste conceptuelle américaine d'origine coréenne, Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982), concerne sa représentation de l'Histoire, marquée par l'expérience de l'exil et la migration, de la dislocation temporelle, culturelle, géographique et sociale. Œuvre la plus connue de Cha, son dernier livre *Dictée* (1982) fut publié quelques jours avant son tragique assassinat et peut être considéré comme une autobiographie. *Dictée* est l'histoire de femmes, correspondant aux neuf Muses de l'antiquité grecque, et mélange voix et registres narratifs (journaux, récits allégoriques, rêves) comme métaphores de la dislocation, de la perte et la fragmentation de la mémoire. Ainsi, dans le chapitre « Clio », l'Histoire est représentée par une jeune Coréenne martyre de la lutte contre l'occupant japonais, colligeant vieilles photos, archives et lettres. L'écriture en prose hybride est instable, se dissout en vers, se dédouble par autotraduction en deux langues (l'américain de l'immigration et le français de l'école missionnaire), ou scinde le texte en deux perspectives parallèles séparées par des rectangles blancs comme des écrans vides.

One of the most important motifs in the work of the American conceptual artist Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982), who is of Korean origin, is related to her representation of History, marked by the experience of exile and migration, of temporal, cultural, geographical and social dislocation. Cha's best-known work, her last book *Dictée* (1982) was published several days before her tragic assassination and can be considered to be an autobiography. *Dictée* is the history of women, corresponding to the nine Muses of Greek antiquity, and combines voices and narrative registers (newspapers, allegorical stories, dreams) as metaphors for dislocation, loss and the fragmentation of memory. Thus in chapter "Clio", History is represented by a young Korean martyr in the fight against the occupying Japanese, colligating old photos, archives and letters. The hybrid prose writing is unstable and dissolves into verse, opens out through self-translation in two languages (the American English of immigration and the French of the missionary school), or splits the text into two parallel perspectives, separated by white rectangles that resemble empty screens.

Ce sont des recherches approfondies sur l'histoire de la performance - le livre *Let's twist again* (2001) et le projet *Lora Sana*, deux enquêtes sur son historiographie et sa documentation- qui menèrent l'artiste autrichienne Carola Dertnig (née en 1963) à s'interroger sur la place des femmes au sein de l'Actionnisme viennois. Constatant le rôle que les femmes ont joué dans les productions de l'Actionnisme viennois, Dertnig s'étonne de l'absence de leurs noms dans les ouvrages d'histoire de l'art et part à la rencontre de ces femmes fantômes dont les archives de cette période charnière ont pourtant conservé des preuves visuelles. La figure fictive de l'artiste Lora Sana naît alors de la synthèse de discussions réalisées avec Hanel Koeck et Annie Brus, toutes deux actionnistes dans les années 50 - ou plutôt « modèles », car tel était leur statut de l'époque. A cela s'ajoute une série de copies de photos originales sur lesquelles l'artiste va appliquer d'infimes interférences ou au contraire de grands segments noirs semblant dévorer l'image tout en révélant pourtant la présence de corps et de visages de femmes. Le projet de Carola Dertnig s'ancre donc dans une réécriture de l'histoire de l'art, mêlant vrais témoignages et métafictions historiographiques, permettant ainsi de questionner la valeur d'une archive lorsqu'est porté sur elle un regard non plus masculin mais féministe ou queer.

In-depth research on the history of performance - an account of which is given in the book *Let's twist again* (2001) - was what lead the Austrian artist Carola Dertnig (born in 1963) to question the place of women at the heart of Viennese Actionism. The project *Lora Sana* is based on this research into its historiography and its documentation. Observing the role that women played in Viennese Actionism's productions, Dertnig was surprised by the absence of their names in books on the history of art, and set out to meet these phantom women, visual evidence of whom is nonetheless preserved in the archives of this transitional period. The fictive figure of the artist Lora Sana was born, therefore, from the synthesis of discussions with Hanel Koeck and Annie Brus, who were both Actionists in the 1950s - or rather, "models", as such was their status at the time. This is complemented by a series of copies of original photographs to which the artist applies tiny interventions or, on the contrary, large black segments that seem to devour the image whilst at the same time revealing the presence of female bodies and faces. Carola Dertnig's project is thus anchored in a re-writing of the history of art, combining real testimonies with historiographical metafiction, thus allowing us to question the value of an archive, when it is subjected to a gaze that is no longer masculine, but rather feminist or queer.



Carola Dertnig, *Lora Sana I/1*, 2005, photographie / C-Print, 21 x 21 cm
Courtesy Carola Dertnig & galerie Andreas Huber



Zoe Leonard, *The Fae Richards Photo Archive*, 1993-1996.
Créé pour le film de Cheryl Dunye / Created for Cheryl Dunye's film *The Watermelon Woman*, 1996. 78 photographies noir et blanc et 4 photographies couleur et un carnet de notes dactylographié / 78 black w&t white and 4 color photographs and notebook of typed text. Courtesy: Zoe Leonard

Ce serait une recherche sur l'histoire du *black cinema* et le constat que les noms des actrices afro-américaines manquaient souvent aux génériques des films américains des années 30, qui auraient mené Cheryl Dunye à réaliser en 1996 *The Watermelon Woman*. Dunye remarque au générique d'un film le nom anonyme *The Watermelon woman*, pour créditer une actrice qui incarne le rôle archétypique de la *mammy*, dans lequel étaient reléguées les actrices noires d'Hollywood. Ce sont à la fois cette trace et cette reconnaissance absentes que Cheryl Dunye va corriger en enquêtant sur la vie de l'actrice Fae Richards, afro-américaine, lesbienne et chanteuse de blues. Qu'importe que Fae Richards ait existé ou non, l'important est qu'elle aurait pu exister. Au cours de son enquête, Cheryl trouve des photographies de Fae Richards, en fait spécialement créées pour le film par la photographe afro-américaine Zoe Leonard. Cette série de 78 photographies fictionnalisées est, depuis, connue sous le nom *The Fae Richards Photo Archive*, 1993-1996. Réalisés avec des appareils photographiques et des procédés de développement d'époque, les documents présentent des situations et des moments de vie regroupant tous les indices de la véracité. On y trouve racontée par le médium de la photographie l'histoire de l'actrice - par conséquent imaginée - jusqu'à l'époque de l'obtention des droits civiques. Produire une rétroarchive fictionnelle permet à Dunye et Leonard de constituer une histoire collective et de suppléer à une généalogie manquante. Le film se clôt ainsi : « Sometimes you have to create your own history. *The Watermelon Woman* is fiction ».

It was research on the history of *black cinema* and the realisation that the names of Afro-American actresses were often missing from the credits of American films from the 1930s that lead Cheryl Dunye to make *The Watermelon Woman* in 1996. Dunye noticed the anonymous name *The Watermelon woman* in the credits of a film, as a credit for the actress who played the archetypal role of a mammy, to which black actresses in Hollywood were relegated. This mark and this missing acknowledgment are the things that Cheryl Dunye looked to correct in researching the life of the actress Fae Richards, an Afro-American lesbian blues singer. Whether or not Fae Richards really existed, the important thing is that she could have existed. During her research, Cheryl found photographs of Fae Richards, which were actually especially created for the film by the Afro-American photographer Zoe Leonard. This series of 78 fictionalised photographs is now known under the name *The Fae Richards Photo Archive*, 1993-1996. Created using photographic equipment and developing techniques from that era, the documents present situations and moments from life that bring together all the signs of veracity. There, we find the story of the actress told through the medium of photography - as a result, imagined - up until the era of accession to civil rights. Producing a fictional retro-archive allows Dunye and Leonard to put together a collective history and to make up for missing genealogies. The film ends thus: "Sometimes you have to create your own history. *The Watermelon Woman* is fiction".



Renée Green. *Some Chance Operations*, 1999, image du film / still. Courtesy: Renée Green & Free Agent Media

Renée Green (née en 1958 à Cleveland) est artiste, écrivain, réalisatrice et professeure à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Son œuvre visuelle se situe dans le double héritage de l'art conceptuel et post-minimal et de la critique postcoloniale. Son travail prend souvent la forme d'installations complexes qui impliquent la participation des spectateurs. Des références géographiques, historiques ou architecturales se mêlent à des documents d'archives personnelles, constituant ce qu'Elvan Zabunyan nomme une « archive de soi ». Le travail de Renée Green est essentiellement orienté autour des questions d'identité et des modalités d'écritures de l'histoire. Le film *Some Chance Operations* (1999) retrace la quête de la mémoire d'une cinéaste italienne, Elvira Notari très active entre 1906 et 1930 et très largement oubliée depuis. Se heurtant à une impossibilité de retracer la linéarité et l'objectivité de la vie de la cinéaste, Renée Green va recueillir les témoignages « vrais » et imaginaires de passants à propos des lieux et des époques traversés par Elvira, réalisant alors un collage, une cartographie de cette figure dont l'histoire du cinéma n'a pas gardé de traces. En juxtaposant images du présent et images d'archives, la mémoire devient un lieu d'expérimentation et *Some Chance Operations* un espace particulièrement apte à recueillir le souvenir d'Elvira Notari.

Renée Green (born in 1958 in Cleveland) is an artist, writer, director and professor at the Fine Arts Academy of Vienna. Her visual work situates itself within a dual heritage of conceptual and post-minimal art, and of post-colonial critique. Her work often takes the form of complex installations that involve viewer participation. Geographical, historical or architectural references are mixed in alongside documents from personal archives, forming what Elvan Zabunyan termed to be an "archive of the self" ("une archive de soi"). Renée Green's work is essentially oriented around questions of identity and the modalities of writing history. The film *Some Chance Operations* (1999) trace the search for the memory of the Italian filmmaker, Elvira Notari, who was very active between 1906 and 1930 and has since been largely forgotten. Running up against the impossibility of retracing the linearity and the objectivity of the film-maker's life, Renée Green decided to gather "true" and imaginary testimonies from witnesses of the places and eras that Elvira passed through, thus creating a collage, a cartography of this figure of whom the history of cinema retained no traces. By juxtaposing images from the present with archival images, memory becomes a place of experimentation and *Some Chance Operations* a space that is particularly suited to assembling the memory of Elvira Notari.

Nora's Sisters (2009), de l'artiste estonienne Marge Monko (née en 1976), est une vidéo qui hybride à la fois théâtre et images d'archives - datant des années 1950 et 60 - d'ouvrières de Krenholm, une usine de textile, qui employait à l'époque du régime soviétique à Narva (Estonie), plus de 12000 employées et n'en comptait plus que 400 en 2009. *Nora's sisters* propose un regard en miroir de l'existence de ces femmes et de la pièce *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari, ou les piliers de la société : rien que du malheur* (1977), de l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature 2004, dont l'œuvre est connue pour sa dimension féministe. La scène de la pièce de Jelinek « prélevée » par Marge Monko est celle de la venue du personnage de Nora à l'usine, qui avertit les ouvrières de la fermeture prochaine de la manufacture. Celles-ci ne l'écoutent pas, ne pouvant remettre en cause leur croyance en la protection de la démocratie sociale. Nora tente de faire prendre conscience à ces femmes de la précarité de leur statut induit par leur sexe, mais les discours des ouvrières ne semblent composés que de slogans qui font alors écho au langage imagé des photos d'archives défilant. A travers *Nora's Sisters*, Marge Monko permet, grâce au texte d'Elfriede Jelinek, à ces femmes figées d'un autre temps de renaître, de s'incarner dans une existence et ainsi de devenir actrices d'une histoire, de leur propre histoire.

Nora's Sisters (2009), by the Estonian artist Marge Monko (born in 1976), is a video that hybridizes theatre and archival images - dating from the 1950s and 60s - of workers from Krenholm, a textile factory in Narva (Estonia) that employed more than 12000 employees during the era of the Soviet Regime, but whose employees in 2009 numbered only 400. *Nora's sisters* offers a mirror image of the existence of these women and of the work "What Happened after Nora Left Her Husband; or Pillars of Society" (1977), by the Austrian writer Elfriede Jelinek, winner of the Nobel prize for literature 2004, whose work is known for its feminist dimension. The scene in Jelinek's play that is "transferred" by Marge Monko is that of the arrival of the character of Nora at the factory, who informs the workers of the impending closure of production. They don't listen to her, unable to question their belief in the protection offered by social democracy. Nora tries to make these women become aware of the precarity of their status, a result of their gender, but the discourse of the workers appears to be composed solely from slogans, that are then echoed in the visual language of the display of archival photos. Through *Nora's Sisters*, Marge Monko allows these women, fixed in images from times past, to be reborn, to be incarnated in an existence thanks to the text by Elfriede Jelinek, and thus to become actors of a (hi)story, of their own (hi)story.



Marge Monko. *Nora's Sisters*, 2009, image du film / still. 7 min. Photos : Estonian Film Archive. Courtesy: l'artiste / the artist



Justine Frank, *Franks photographs*, 1933, Courtesy: Roee Rosen and Gallery Rosenfeld

Justine Frank est une artiste et écrivaine surréaliste féministe judéo-belge fictive, supposée être née en 1900 à Anvers et décédée à Tel Aviv en 1973, inventée par l'artiste israélo-américain Roee Rosen. Roee Rosen (né en 1963) s'est fait connaître pour les dimensions à la fois historiques et théologiques de son oeuvre, liées à la mémoire et l'identité. Se positionnant à la fois comme biographe de Justine Frank et archiviste, Roee Rosen imagine la redécouverte de cette artiste mésestimée dont l'esthétique entrelace, dans une combinaison hallucinatoire, motifs érotiques et imagerie judaïque. Les gouaches extraites du *Stained Portfolio (Le portfolio taché)* (1927-1928) de Justine Frank réinterprètent tout autant les outils herméneutiques de la psychanalyse que les symboles de la religion juive, dessinant les contours d'une artiste qui semble attirée par une inexorable pulsion d'autodestruction. La construction de l'identité artefact de Justine Frank se poursuit avec *Sweet Sweat*, roman pornographique, écrit par cette dernière en 1931. A travers sa parafictionnalisation de l'histoire de l'art, du judaïsme et du féminisme, Roee Rosen nous enjoint à penser le droit à réécrire l'histoire, si celle-ci s'avère manquante.

Justine Frank is a fictive Jewish-Belgian feminist surrealist artist and writer, imagined to have been born in 1900 in Anvers and to have died in Tel Aviv in 1973, invented by the Israeli-American artist Roee Rosen. Roee Rosen (born in 1963) is best known for the concurrent historical and theological dimensions to her work, linked to memory and identity. Positioning himself as both the biographer of Justine Frank and an archivist, Roee Rosen imagines the rediscovery of this underrated artist, whose aesthetic brings together erotic motifs with Judaic imagery in hallucinatory combinations. The gouaches taken from the *Stained Portfolio* (1927-1928) by Justine Frank reinterpret the hermeneutic tools of psychoanalysis just as much as the symbols of the Jewish religion, sketching the outline of an artist that appears drawn by an inexorable urge for self-destruction. The construction of the artefactual identity of Justine Frank continues in *Sweet Sweat*, a pornographic novel, written by latter in 1931. Through a parafictionalisation of the history of art, of Judaism and of feminism, Roee Rosen invites us to consider the right to rewrite history, when it is revealed to be lacking.

Monique Wittig (1935-2003), auteure d'une oeuvre importante influencée par le Nouveau Roman, joua dès avant 1970 un rôle important dans l'apparition du mouvement de libération des femmes : publiant autant des manifestes politiques (co-auteur du premier manifeste *Pour un mouvement de libération des femmes* en 1970), des oeuvres littéraires (*L'Opoanax* (1964), *Les Guérillères* (1969), *Le Corps lesbien* (1973), *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976), etc.) que des textes théoriques tels que *La Pensée straight* (1980) dans lequel elle définit l'hétérosexualité comme régime politique, et qui a profondément influencé le courant des études queer. Wittig fut également co-fondatrice du MLF et membre de nombreux groupes militants.

Chez Wittig, l'écriture féministe de l'histoire utilise les procédés du mythe ou de la fable pour constituer une histoire qui n'existe pas encore, toute tendue vers le futur, et depuis une narration grammaticalement féminisée. Les « porteuses de fables », dans le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, incarnent une histoire cyclique, ordonnée autour « d'histoires comme Histoire » et l'imaginaire au service d'un nouveau monde. Le *Brouillon* constitue à la fois une parodie des études patriarcales et la création d'une Histoire des femmes, qui suit la maxime des *Guérillères*, autre somptueux livre de Monique Wittig : « Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente ».

2013 est l'année anniversaire des dix ans de sa disparition.

Monique Wittig (1935-2003), the author of a significant body of work influenced by the Nouveau Roman, played, from 1970 onwards, an important role in the appearance of the women's liberation movement: publishing both manifesto texts (co-author of the first manifesto *Pour un mouvement de libération des femmes* in 1970), literary works (*L'Opoanax* (1964), *Les Guérillères* (1969), *Le Corps lesbien* (1973), *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976), etc.) as well as theoretical texts such as *La Pensée straight* (1980), in which she defines heterosexuality as a political regime, and that had a profound influence on the whole development of queer studies. Wittig was equally the co-founder of the MLF and a member of numerous militant groups.

In Wittig's work, the feminist writing of History uses the methods of the myth or the fable to constitute a history that does not yet exist, entirely oriented towards the future, and on the basis of a grammatically feminised narration. The "fable carriers" ("porteuses de fables") in *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* are the incarnation of a cyclical History, organised around "histories as History" and the imaginary at the service of a new world. The *Brouillon* is both a parody of patriarchal studies and the creation of a History of women, which follows the maxim of the *Guérillères*, another of Monique Wittig's splendid books: "Make an effort to remember. Or, failing that, invent."

2013 is the tenth anniversary of her disappearance.



26 Août 1970, Première manifestation publique de ce qui sera appelé « Le mouvement de libération de la Femme » par les journaux, avec le dépôt d'une gerbe à l'Arc de Triomphe à la femme du soldat inconnu : « Il y a plus inconnu que le soldat inconnu : sa femme » / 26 August 1970, First public demonstration of what will be called "Women liberation movement" by the newspapers, where a wreath is laid to the wife of the unknown soldier : "Someone is more unknown than the unknown soldier: his wife". Droits réservés / Rights reserved « Les 40 ans du mouvement » (à gauche / on the left: Monique Wittig)

Raconter (à nouveau) nos histoires et (re)donner forme à nos vies en transformant le monde : les théories de Gloria Anzaldúa sur l'autohistoria et l'autohistoria-teoría

J'ai toujours eu l'impression que les autobiographies, les mémoires, les récits fictionnels, ainsi que les essais à caractère personnel ou théorique écrits par des membres de minorités raciales, ethniques (/Others) étaient différents des formes traditionnelles. En examinant ma propre écriture, de même que celle d'autres femmes membres de minorités ethniques (/Others), j'ai le sentiment que les vieux genres et leurs conventions ne parviennent pas à 'contenir' nos écrits. Plutôt que de redéfinir ces genres, je change de terrain et identifie, décris et nomme ces façons d'écrire « autres », comme des autohistorias-teorías (autohistorias et autohistorias-teorías constituant alors deux formes distinctes, ou des sous-genres).

Gloria E. Anzaldúa, *Autohistorias-teorías – Mujeres que cuentan vidas : Personal Et Collective Narratives that Challenge Genre Conventions* [Femmes qui racontent des vies : narrations personnelles et collectives qui défient les conventions de genres]

Dès ses toutes premières œuvres dans les années 1970, et jusqu'à sa mort prématurée en 2002, Gloria Anzaldúa croyait au pouvoir transformateur de l'écriture sur les écrivains, les lecteurs et les mondes dans lesquels nous vivons. Ses théories gravitant autour de l'autohistoria et de l'autohistoria-teoría¹ en tant que genres littéraires transformationnels représentent ses tentatives les plus sérieuses d'élaborer ce processus complexe. Bien qu'Anzaldúa ait souvent fait référence à « l'autohistoria » et à « l'autohistoria-teoría » dans ses interviews, ses conférences, ses conversations et lors des cours universitaires qu'elle a occasionnellement donnés, elle n'a jamais publié une définition exhaustive de ces concepts pendant sa vie. Néanmoins, ses archives documentent intensivement sa longue pratique de ces genres, permettant de suivre le développement de ces idées. Même si elle n'a formulé nommément ces théories qu'après 1987, et la publication de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* [La frontière : la nouvelle Métisse, n.d.t.], un examen plus approfondi des interviews qu'elle a accordées, de ses courriels et de ses brouillons inédits indiquent qu'elle a utilisé ses œuvres plus anciennes pour développer, incarner et illustrer ces théories.

Comme les termes le suggèrent, l'autohistoria et l'autohistoria-teoría sont étroitement liées. Les deux genres sont plurivoques et multiples, mêlant la biographie personnelle et culturelle au mémoire, à la fiction, à l'histoire, au mythe et aux autres formes de

(Re)Telling Our Stories, (Re)Shaping Our Lives, Transforming the World: Gloria Anzaldúa's Theories of Autohistoria y Autohistoria-teoría

I've always felt that autobiography, memoir, fictitious narratives, and personal and theoretical essays by some racial ethnic/Others are different from traditional forms. In examining my own writings and those of other female racial ethnic/Others, I find that the old genres and their conventions do not «contain» our writings. Rather than redefining these genres I shift ground and identify, describe, and name these "other" kinds of writings as autohistorias-teorías (autohistorias and autohistorias-teorías being two overlapping but distinct forms or subgenres).

Gloria E. Anzaldúa, *Autohistorias-teorías--Mujeres que cuentan vidas: Personal Et Collective Narratives that Challenge Genre Conventions*

From her earliest work in the 1970s until her untimely death in 2002, Gloria Anzaldúa believed in writing's power to transform writers, readers, and the worlds in which we live—on multiple levels and in multiple ways. Her theories of autohistoria and autohistoria-teoría¹ as transformational literary genres represent her most extensive attempts to articulate (both for herself and for others) this complex process. Although Anzaldúa refers to “autohistoria” and “autohistoria-teoría” in interviews, lectures, conversations, email communication, and the university courses which she occasionally taught, she did not publish a comprehensive definition of these concepts during her life. However, her archives extensively documents her longstanding interest in and practice of these genres, and charts the development of her ideas. In many ways, these genres were central to her work. While she did not formulate these theories by name until after the 1987 publication of *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, a close examination of her interviews, emails, and unpublished drafts indicates that she used her earlier work to develop enact, and illustrate these theories.

As the terms suggest, autohistoria and autohistoria-teoría are closely related. Both genres are polyvocal and multiplicitous, blending personal and cultural biography with memoir, fiction, history, myth, and other forms of storytelling; both genres foster individual and collective self-growth, socio-political resistance, and planetary transformation. While autohistoria focuses more closely on the author's life story, drawing from and at times fictionalizing it (seen,

storytelling ; ils encouragent tous deux le développement personnel et collectif, la résistance socio-politique et une transformation sociale internationale. Tandis que l'autohistoria se concentre surtout sur la vie de l'auteure, s'en inspirant et parfois la fictionnalisant (par exemple la série *Prieta*² d'Anzaldúa), l'autohistoria-teoría comporte ouvertement des dimensions théoriques (par exemple dans les textes *Borderlands* et *now let us shift . . . the path of conocimiento . . . inner work, public acts* [maintenant, permettons-nous de digresser... le chemin de la connaissance... œuvres intérieures, actes publics, n.d.t.]).

Mue par une soif de justice sociale et la recherche holistique de sens à la fois personnels et culturels – ou ce qu'Anzaldúa décrivait, dans ses écrits postérieurs à *Borderlands*, comme l'action « d'assembler Coyolxauhqui »³-, tant l'autohistoria que l'autohistoria-teoría sont nourries par la réflexivité aigüe de la conscience de soi. Leurs caractéristiques principales sont le brouillage des frontières entre les identités individuelles et collectives, la mise en pratique de mouvements non dualistes entre les mondes intérieurs (psychologique et imaginaire) et extérieurs (politique et culturel)⁴, ainsi que l'exposition, l'exploration et la guérison des traumatismes personnels et historiques. Les expériences biographiques de l'auteure⁵ – revisitées, révisées et altérées de manière plurielle – deviennent le cadre d'une résistance aux histoires (stories) environnantes oppressives. L'auteure (re)narre sa vie et met à profit cette histoire, telle des grilles d'analyse ou la perspective au travers desquelles on peut relire et réécrire les récits culturels dans lesquels nous sommes nés. Anzaldúa et les autres 'autohistoria-théoriciens' montrent les limites des paradigmes existants et génèrent des histoires nouvelles de guérison, d'autodéveloppement, de culture critique et de transformation individuelle/collective. Comme l'écrit Anzaldúa dans "*now let us shift . . .*", nous « révisons les scénarios de [nos] identités diverses, et nous nous servons de ces nouvelles narrations pour intervenir dans les histoires déshumanisantes qui existent au sein de nos cultures » (559).

Anzaldúa a forgé ces mots pour distinguer son œuvre, de même que celles d'autres d'écrivaines-de-couleur – *outsider*, des formes traditionnelles d'autobiographie, de mémoire et d'historiobiographie. On constate deux différences décisives entre les genres novateurs d'Anzaldúa et des formes plus conventionnelles d'autobiographie et d'historiobiographie féministes : leur subjectivité multiple et leurs ontologies imaginaires. Tout d'abord, ces genres, bien que profondément imprégnés d'une vision personnelle du monde contemporain et historique, ne placent jamais au premier plan l'auteure ni n'élèvent l'expression de soi au-dessus des tentatives stratégiques visant à transformer le lecteur. Deuxièmement, ces genres n'élèvent pas l'expérience « factuelle » au-dessus de l'imaginaire ou ne tentent pas de refléter ou de représenter la réalité de façon authentique. L'autohistoria et l'autohistoria-teoría tissent plutôt de

for example, in Anzaldúa's *Prieta* series²), autohistoria-teoría includes openly theoretical dimensions as well (seen, for example, in *Borderlands* and “now let us shift . . . the path of conocimiento . . . inner work, public acts”).

Driven by the desire for social justice and the search for holistic personal and cultural meanings or what Anzaldúa describes in her post-*Borderlands* writings as “putting Coyolxauhqui together,” both autohistoria and autohistoria-teoría are informed by reflective self-awareness. Key characteristics include blurring the boundaries between individual and collective identities; enacting nondual movements between inner (psychic, imaginal) and outer (political, cultural) worlds; and exposing, exploring, and healing painful personal and historical traumas. The author's biographical experiences—revisited, revised, and in other ways altered—become a framework for resisting oppressive stories; reclaiming previously erased individual and collective histories; and in other ways enacting multi-layered transformation. The author retells her life story and uses this story as a framework or a lens with which to reread and rewrite the cultural stories into which we are born. Through this lens, Anzaldúa and other autohistoria-teoristas expose the limitations in the existing paradigms and create new stories of healing, self-growth, cultural critique, and individual/collective transformation. As Anzaldúa explains in “now let us shift,” we “revise the scripts of [our] various identities, and use these new narratives to intervene in the cultures' existing dehumanizing stories” (559).

Anzaldúa coined these terms to distinguish her work, as well as the work of other women of colors/outsider writers, from conventional forms of autobiography, memoir, and historiography. There are two key differences between Anzaldúa's innovative genres and more conventional forms of autobiography and feminist historiography: their multiplicitous subjectivity and their imaginal ontologies. First, these genres, while deeply infused with the personal and closely connected to the author's contemporary and historical understandings of the world, never exclusively foreground the author or elevate self-expression above strategic attempts to transform readers. Second, these genres do not elevate “factual” experience over the imaginal or in other ways attempt to authentically reflect or represent reality. Rather autohistoria and autohistoria-teoría interweave the author's experiences and self-examination with other people and issues. They use language's transformational power, coupled with the imaginal, to alter the status quo—the existing stories of our lives in multiple inter-related ways.

concert les expériences du lecteur, l'analyse de soi et celle d'autres personnes et d'autres enjeux. On y utilise le pouvoir transformateur de la langue, doublé de celui de l'imaginaire, pour altérer le statu quo – à savoir les histoires (stories) pré-existantes de nos vies, de manières toutes enchevêtrées.

Il est significatif de noter qu'Anzaldúa ne restreint pas ses concepts aux femmes de couleur ou aux femmes plus généralement. Comme elle l'écrit dans son manuscrit inédit *Autohistorias-teorías--Mujeres que cuentan vidas* : « Bien que je me concentre sur les autohistorias-teorías féminines, les hommes ne sont pas exclus, en particulier ceux qui appartiennent aux minorités ethniques (/Others), tels que les hommes de couleur, les Juifs, les homosexuels ou les hommes issus de la classe ouvrière. » L'objectif, pour Anzaldúa, est la transformation, et Anzaldúa ne croyait pas que la transformation pouvait être limitée à des types spécifiques de corps ou de vies.

Notes

1. J'ai adopté la pratique d'Anzaldúa qui consiste à ne pas mettre en italique les mots qui ne sont pas anglais [ou français, n.d.t.]. Elle pensait (et je suis d'accord) que mettre les mots étrangers en italique les dénormalisait.
2. Vous trouverez les nouvelles de *La Prieta* d'Anzaldúa dans ses archives. Bien que la plupart n'ait pas encore été publiée, trois nouvelles l'ont été : *Les gens ne devraient pas mourir en juin dans le sud du Texas*; *Le paysan est un oiseau de bon augure* ; et *Lire LP*. Anzaldúa discute du processus d'écriture de *Prieta* dans ses *Interviews/Entrevistas*.
3. Dans la mythologie Aztèque - mythologie qui innerve l'ensemble des écrits d'Anzaldúa-, Coyolxauhqui désigne la Déesse de la Lune. Pour Anzaldúa, l'acte d'« assembler Coyolxauhqui » désigne un processus d'auto-guérison des blessures de la honte, permettant à l'auteure (la lesbienne Mestiza) de passer de l'expérience de la fragmentation identitaire (de l'auto-division schizo-phrénique due à ses identités multiples, vécues comme contradictoires) à une forme de complétude. Cette transformation a, pour medium privilégié, l'acte de création, et en l'occurrence, le geste littéraire de l'écrivain. [n.d.e.].
4. Anzaldúa décrit les Borderlands non seulement comme des lieux physiques mais aussi psychiques : « réels-et-imaginés » (Edward Soja), lieux de passage vers les limbes et les dimensions souterraines de la psyché. Des espaces mixtes flottant entre réel et fiction, en marge de toute ontologie stable. [n.d.e.].
5. Celles de la violence de la condition transfrontalière de la lesbienne Mestiza qui est traversée par la conflictualité de ses multiples identités de genre, de sexualité, de classe et de race. [n.d.e.].

Œuvres citées

- Anzaldúa, Gloria E., *Borderlands/ La Frontera : The New Mestiza*, 1987. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 1999.
- *The Gloria Anzaldúa Reader*, édition AnaLouise Keating, Duke University Press, Durham, NC 2009.
- *Interviews/Entrevistas*, Ed. AnaLouise Keating, Routledge, New York, 2000.
- 'maintenant, permettons-nous de digresser ... le chemin de la connaissance... œuvres intérieures, actes publics' *ce pont que nous nommons notre maison : vision radicales en vue de la transformation*, ed. Gloria E. Anzaldúa et AnaLouise Keating, Routledge, New York, 2002, pp. 540-578.

AnaLouise Keating est l'éditrice de *The Gloria Anzaldúa Reader*, *EntreMundos/AmongWorlds: New Perspectives on Gloria Anzaldúa* et *Anzaldúa's Interviews/Entrevistas*; et co-éditrice de *this bridge we call home: radical visions for transformation*.

Significantly, Anzaldúa does not restrict her concepts to women of colors or women, more generally. As she writes in her unpublished manuscript "Autohistorias-teorías--Mujeres que cuentan vidas," "Though I focus on female autohistorias-teorías males are not excluded, especially racial ethnic/others--men of color, Jews, homosexual, working class whites." The goal, for Anzaldúa, is transformation, and she did not believe transformation could be limited to specific types of bodies or lives.

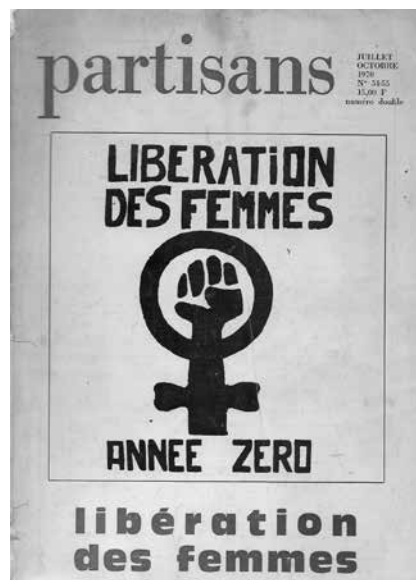
Endnotes

1. I follow Anzaldúa's practice of not italicizing non-English words. She believed (and I agree) that to italicize non-English words denormalizes them.
2. You will find Anzaldúa's Prieta stories in her archives. Although most have not yet been published, three published stories are "People Should Not Die in June in South Texas," "El Paisano is a bird of good omen," and "Reading LP." Anzaldúa discusses her Prieta works-in-progress throughout *Interviews/Entrevistas*.

Works Cited

- Anzaldúa, Gloria E. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 1987. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1999.
- *The Gloria Anzaldúa Reader*. Ed. AnaLouise Keating. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- *Interviews/Entrevistas*. Ed. AnaLouise Keating. New York: Routledge, 2000.
- "now let us shift . . . the path of conocimiento . . . inner work, public acts." this bridge we call home: radical visions for transformation. Ed. Gloria E. Anzaldúa and AnaLouise Keating. New York: Routledge, 2002. 540-78.

AnaLouise Keating, professor of Women's studies at Texas Woman's University, is the editor of *The Gloria Anzaldúa Reader*, *EntreMundos/AmongWorlds: New Perspectives on Gloria Anzaldúa*, and *Anzaldúa's Interviews/Entrevistas*; and co-editor of *this bridge we call home: radical visions for transformation*.



« Libération des Femmes : Année Zéro », in *Partisans*, N° 54-55, Maspéro, juillet-octobre / July-October 1970, D.R. / Rights reserved.

INFOS PRATIQUES / PRACTICAL INFO

Bétonsalon
Centre d'art et de recherche
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines
75013 Paris
Métro ligne / line: 14 - RER C
Arrêt / Stop: Bibliothèque François Mitterrand

Entrée gratuite / free entrance
Ouvert mardi - samedi / 11h-19h
Open Tuesday - Saturday / 11am-7pm

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Adresse postale / Postal address
BP 90415
75626 Paris Cedex 13

EQUIPE / TEAM

Mélanie Bouteloup, directrice / director
Marie Bechetoille, coordinatrice des projets, chargée de la production et des publics / Projects coordinator, in charge of production and education
Flora Katz, coordinatrice des projets, chargée de l'administration et de la communication / Projects coordinator, in charge of administration and communication
Chloé Even, Service Civique / civic service
Claire Porcher, stagiaire / intern
Jennifer Caubet, régie / technician

EXPOSITION / EXHIBITION

Commissaires / Curator: Aliocha Imhoff & Kantuta Quiros (Le peuple qui manque)

Nous remercions chaleureusement / We warmly thank: les artistes et les participants / the artists and participants; l'équipe et les collaborateurs / the team and its collaborators; les partenaires des événements et de l'exposition / the events and exhibition's partners; les prêteurs et galeries / the lenders and galleries: Sande Zeig, Dominique Samson, Suzette Robichon, The University of Texas Libraries - Lee Benson Latin American Collection (Christian Kelleher), Hadas Maor (The Geny and Hanina Brandes Art Collection), Galerie Rosenfeld (Adi Goldner), Salzgeber & Co. Medien GmbH (Daniel Ammann), Free Agent Media (Javier Anguera), UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (Lisa Calden), Galerie Riccardo Crespi (Maria Francesca Saibene), Zoe Leonard studio (Jocelyn Davis), Galerie Gisela Capitain GmbH (Friederike Stangier), Les 40 ans du Mouvement, Galerie Marcelle Alix (Isabelle Alfonsi, Cécilia Becanovic), la Réserve des arts (Jeanne Granger). Et tout particulièrement / special thanks to: Christine Van Assche, Benoît Auclerc, Bibliothèque Kandisky (Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou), Francesca Comisso, Lara Conte, Mathias Danbolt, César Delgado Wixan, Catherine Deudon, Fabienne Dumont, Laura Iamurri, Hélène Fleckinger, AnaLouise Keating, Elisabeth Lebovici, Catherine Lienard, le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Marion Pacouil, Didier Schulmann, Stephen Wright, Elvan Zabunyan, Giovanna Zapperi.

Bétonsalon bénéficie du soutien de / is supported by: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot, Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil régional d'Île-de-France & Leroy Merlin (Quai d'Ivry).



Image en 4ème de couverture / Image on the back cover: Gloria Anzaldúa. Courtesy: Nettie Lee Benson Latin American Collection, the University of Texas à / at Austin.

bétonsalon

- Centre d'art et de recherche
10 ans

CONSEIL D'ADMINISTRATION / ADVISORY BOARD

Bernard Blistène, président / president
Directeur du département développement culturel du / director of cultural development's department at the Centre Pompidou
Marie Cozette, trésorière / treasurer
Directrice du centre d'art / director of the art centre La Synagogue de Delme
Mathilde Villeneuve, secrétaire / secretary
Co-directrice / co-director of les Laboratoires d'Aubervilliers
Guillaume Désanges
Commissaire d'exposition / curator
Laurent Le Bon
Directeur du / director of the Centre Pompidou-Metz
Sandra Terdjman
Directrice de la / director of the Fondation Kadist
Françoise Vergès
Politologue / political scientist
Le Maire de Paris / The Mayor of Paris
La Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France / Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs
Le Président de l'Université Paris Diderot / President of the University Paris Diderot- France

PUBLICATION / BOOKLET

Conception éditoriale / Editor: Aliocha Imhoff & Kantuta Quiros - Participation de / Participation of: Marion Pacouil
Conception technique/ technical design: Flora Katz
Contributions originales / Unpublished texts: Mathias Danbolt, AnaLouise Keating
Traductions / Translations: Elizaveta Butakova, Stéphane Surprenant
Impression / Printer: Corlet Imprimeur S.A.
Tous droits réservés / Copyright: Bétonsalon
ISSN : 2114 - 155X

Bétonsalon est membre de / is a member of: tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France



Partenaire médias / media partner



Partenaire événement / events' partner



Ethnic Autohistorias-teorias:
Writing the History of the Subject

Soy una historia
una memoria que se inventa
Nunca estoy contigo
hablas siempre conmigo
A obscuras voy y planto signos
--Octavio Paz, "Urindaban," Selected Poems, 220.

I am a history
a memory inventing itself
I am never alone
I speak with you always
you speak with me always
I move in the dark

I plant signs.
--trans.

It is the voice that opens ~~the gate~~ ^{the cabinet car} for memory, ~~the~~ ^{I use} ~~the~~ ^{and sound} ~~the~~ ^{the} well. To
By incorporating history, by remembering, Indain Women remembers and
continue to define themselves. It is through this re- must be able
membering that we survive. It is through this speak- to hear the
ing out that our history is preserved more whole and intact the almost
than it was in the past. maddible sounds

--Linda Hogan[8]

"Volví a caminar a lo que me costaba
memoria y remembering
too loud they drown out
the memory. To remember
the past for me is
always connected to
la Llorona, a
figure haunted by
memory, driven
by past acts.
La Llorona's
distinct and
chilling cry in turn
releases stories
and freezes
my own
voice, my
own memories,
I use her
grito to
enter my
own silence,
the place where
words are
born. Her
cry is the drum
that evokes the wailing
to word and the desire
to know. The
cry of La Llorona
is my song.

camino"

the first "historia" I was ever told was about
la Llorona. Storytelling and story making for me are
Pertenesco de la tradición de relatar cuentos. En
pueblito la persona que puede relatar cuentos es muy
respetada. La gente hacia a un lado los queaseres y
mortificaciones del día y dejaban la rienda de la fantasía de
correr libre.

When I was little Mamagrande Locha would tell me
"historias, folktales like la Llorona bits of personal
history and family history. The word historia means both
history and story. An "historia" is comprised more than one
event. It is accepted by narrators and listeners as being
true though it may be part verdad (truth) and part mentira
(lie). An "historia" is a folk narrative told as a
reminiscence during a "visita" with relatives or neighbors.
Each person relates a different part of the story, each
sometimes interprets the meaning of the recounted event
differently and each may use the story to make different
points.

Sometimes narratives are told to illustrate a belief.
These are called caso. A caso is a kind of thing that

open memory's
mouth
forever intertwined
with her
ghostly
figures
Throglas
& and
a long
way from the
place where
she first
appeared to
me her
promise)
like us
history, is
always behind me.
She walks behind me
in many streets
I've walked
Her distant
howl
present with me
screams of
people in
the trees
Her cry and
fear when
I come near
my 11.50 am
5:00 am
chew on
moon
Past
Present
Future
in 1451:ces
Why to:
go her in
her cry
in my song.

of memory and
high high pitches
too loud they drown out
the memory. To remember
the past for me is
always connected to
la Llorona, a
figure haunted by
memory, driven
by past acts.
La Llorona's
distinct and
chilling cry in turn
releases stories
and freezes
my own
voice, my
own memories,
I use her
grito to
enter my
own silence,
the place where
words are
born. Her
cry is the drum
that evokes the wailing
to word and the desire
to know. The
cry of La Llorona
is my song.