

Counts would not acknowledge

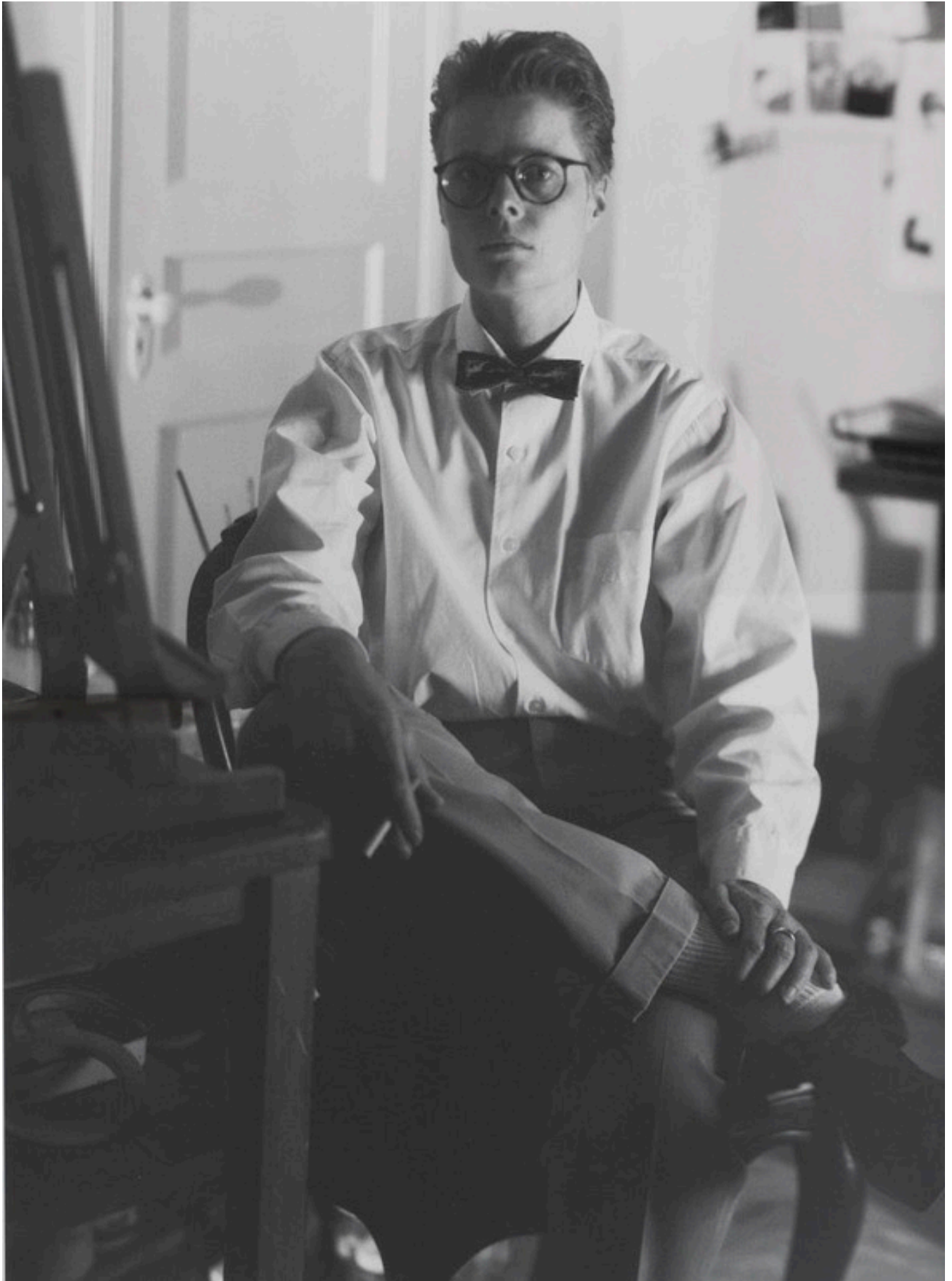
Millie Wilson, Nayare Soledad, Francesc Ruiz

y Che Gossett

09.05.22 Juf

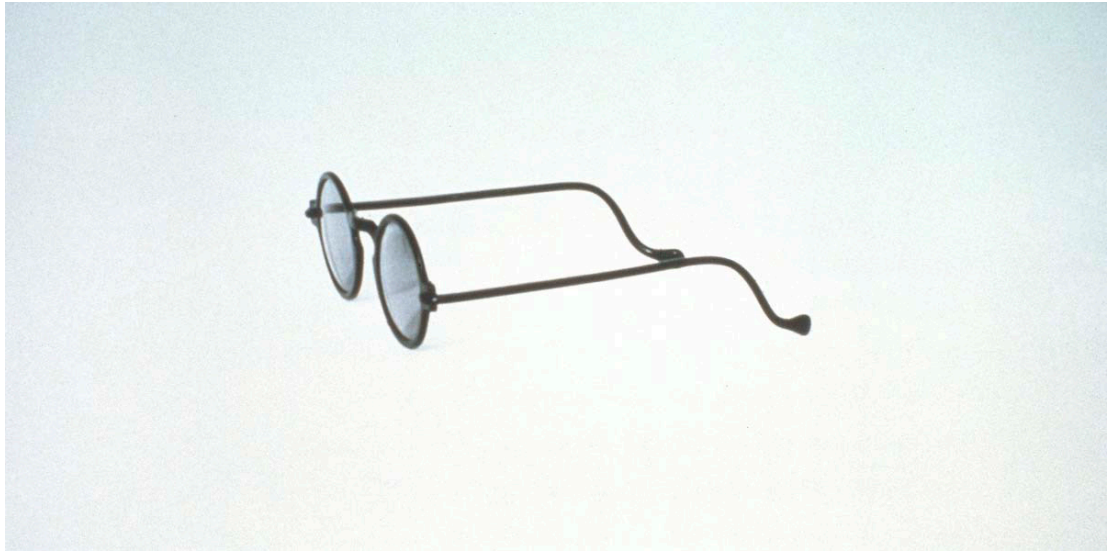
Millie Wilson

Fauve Semblant: Peter (A Young English Girl)



Era una mujer. Vestía como un hombre. Era autoritaria e intransigente. Era romántica y doméstica. Nació siendo clase obrera. Fue aclamada en círculos estilosos. Se hizo famosa. Se retiró de la vida pública. Era una renegada masculina. Quería casarse con el amor de su vida. Era una técnica impecable. Se olvidó de pintar durante años. Arriesgó todo para ser artista. Renunció a su arte por amor. Hizo alarde de su sexualidad. Aceptó varias teorías sobre la inversión. Despreciaba las escuelas de arte. Fue generosa en su apoyo al talento genuino. Era una inadaptada. Continuamente buscó ser reconocida. Era peligrosa en sus intenciones. Era una de las favoritas de las esposas de hombres distinguidos. Anhelaba la naturaleza. Solo podía vivir en la ciudad. Quería autonomía. Le perseguían los lazos familiares. Generó entusiasmo. Secretamente deseaba tranquilidad. Era descaradamente promiscua. Insistía en la integridad en las transacciones más mundanas. Trabajaba muy rápido. Pintaba con una precisión exquisita. Tenía un temperamento temerario y era arrogante. Estaba profundamente conmovida por la difícil situación de las personas desafortunadas.

Era una expatriada desilusionada. Descubrió que ciertos barrios permitían refugiarse en salones poco convencionales. Estaba sujeta a la ansiedad que le inculcaba su alienación de la historia del arte. Estaba involucrada en los debates centrales del período. Interesada en la invención de una estética lésbica. Ante la nostalgia que la vanguardia masculina mostraba por las mujeres de la antigüedad, ella era irrelevante. Soportó la soledad particular de aquellos que han sido borrados de la historia. Trazó estrategias estéticas basadas en la reciprocidad. Nunca podría igualar el ingenio devastador de la intelligentsia. Mostró en ocasiones el don de la réplica. Los críticos masculinos la describieron como la heroína del modernismo. Ella estuvo casi ausente de las cuentas del período. Abrazó la retórica de la colectividad. Reclamó que cada uno de sus amantes fuera todo para ella. Escapó al extranjero buscando aventuras anónimas. Anhelaba el placer del amor y la unión perfecta. Era objeto de la especulación sexual. No se asemejaba a los case studies sobre las consecuencias de los apegos antinaturales. Fue acusada por los hombres de su época de mostrar un deseo morboso. Se dio cuenta que la ley no reconocería la existencia de un deseo como el suyo.





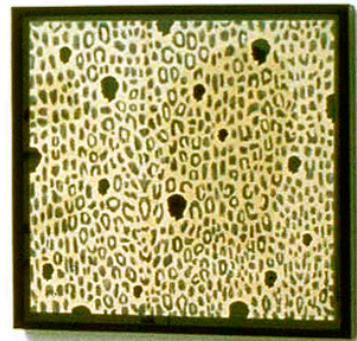




LEOPARD



CHEATER



PANTER

The Theoretical Closet: All But the Obvious (1990) [El armario teórico: todo menos lo obvio]

The Theoretical Closet

Due in part to the virtual absence of the lesbian in feminist and postmodern theory, I devised a retrospective exhibition for a fictitious lesbian artist and called it "Peter (A Young English Girl)." The reference is a portrait of the lesbian painter Gluck by the lesbian painter Romaine Brooks. The show included a deliberately aggrandizing photo blow-up of me, crossdressed as a turn-of-the-century artist/dandy. The show invoked Left Bank lesbians of early modernism, issues of cross-dressing, exoticism, the foibles of history and theory, and the intertwined pathologizing of sexual deviance and race. The following were comments in response to that work. Everyone

FIFTEEN

Millie Wilson

quoted is more or less an avid reader of postmodernist discourse. Most are engaged with theories of feminism, though many straight feminist friends and colleagues whose practices are informed by gender made no comment at all.

Straight feminist art historian *Someone really should theorize the lesbian gaze.*

Straight feminist friend *You did it so tastefully. No one was offended.*

Lesbian feminist stranger *I was totally outraged and insulted by the title "A Young English Girl." She was clearly an adult woman.*

Closeted lesbian dealer *No one is as interested in this as you are. There are no collectors for this work. Isn't there something else in your life to make art about?*

Straight male critic *It was great. No, I didn't write about it.*

Straight male stranger *It was well done. There was no bitter aftertaste.*

Straight male artist *Last year I invented a lesbian artist and painted all her works for her.*

Straight feminist artist *When I first saw that photograph of you, I thought it was a mistake.*

Gay male editor *That's all very well, but what does your work have to offer gay men?*

Another straight feminist *I've been writing the story of an art historian nineteenth-century lesbian artist. You stole my idea.*

MILLIE WILSON IS CURRENTLY PRODUCING THE MUSEUM OF LESBIAN DREAMS. SHE LIVES IN LOS ANGELES AND DIRECTS THE PROGRAM IN ART AT CALARTS. © 1990, MILLIE WILSON.

THOUT E

Debido en parte a la virtual ausencia de la lesbiana en la teoría feminista y posmoderna, decidí hacer una exposición retrospectiva de una artista lesbiana ficticia y la llamé “Peter (A Young English Girl)” [Peter (Una chica inglesa joven)]. La referencia para este proyecto es un retrato que la pintora lesbiana Romaine Brooks hizo de la también pintora lesbiana Gluck. La exposición incluía una foto mía ampliada deliberadamente y travestida como un artista/dandy de principios de siglo. La exhibición invocaba a las lesbianas de la Orilla Izquierda [Le Rive Gauche] de la modernidad temprana, temas de travestismo, exotismo, los puntos flacos de la historia y la teoría, y la entrelazada patologización de la desviación sexual y la raza. Lo que sigue son comentarios en respuesta a ese trabajo. Todas las personas citadas son más o menos lectores voraces del discurso posmodernista. La mayoría comprometidas con las teorías del feminismo, aunque muchos amigos y colegas heterosexuales cuyas prácticas se basan en el género no hicieron ningún comentario.

Historiadora del arte heterosexual y feminista. La verdad es que realmente alguien tendría que teorizar la mirada lesbiana.

Amiga heterosexual y feminista. Lo hiciste con muy buen gusto. Nadie se ofendió.

Lesbiana feminista desconocida. Me ofendió e insultó mucho el título “A Young English Girl” [Una chica inglesa joven]. Claramente era una mujer adulta.

Dealer lesbiana en el armario. Nadie está tan interesada en esto como lo estás tú. No hay coleccionistas para esta obra. ¿No hay algo más en tu vida sobre lo que puedas hacer obra?

Crítico heterosexual. Estaba muy bien hecho. No dejaba un sabor de boca amargo.

Artista hombre heterosexual. El año pasado me inventé una artista lesbiana y pinté todas sus obras por ella.

Artista feminista heterosexual. La primera vez que vi esa foto tuya pensé que era un error.

Editor gay. Todo eso está muy bien, ¿pero qué ofrece tu trabajo a los hombres gays?

Otra feminista heterosexual. He estado escribiendo la historia de una historiadora del arte y artista lesbiana del siglo diecinueve. Me has robado la idea.

Nayare Soledad

Recuerdo que te besé, y lo volvería a hacer

Sí recuerdo como llegue a esa boca. Recién me acababan de aclarar el pelo, yo, desde que entré, había deseado que me peinara ella, toda despreocupada y maquillada. Me sonrió, eligió mi asiento y dejó que un tipo se encargara de mí. En el segundo aclarado ella intervino, añadió un suavizante con olor a pisco con mucho limón. La espuma creció como el merengue y más que miedo me sentí aliviada, acariciada. Me levanté del asiento y pregunté por agua. Apareció una piel marrón hermosa unida a unos tacones blancos, desgastados y radiantes. Un dedo con una uña afilada me señaló a mí y después a ella. La seguí, y acabé tomándola de la mano, como cuando recorres la disco con tu amiga guiándote al baño. Solo espuma, pisco y limón. Un mordisco a las nubes debe saber así, me empecé a preguntar cómo sería ser mordida por mi nueva amiga.

A veces no hace falta hablar, pero siempre hace falta la música. Fue lo único que dijo. Se acercó a una burbuja más azulada que las demás y le susurró. Absurdo.

Al punto. Juntos. Juntas.

123 beats por segundo. Vibran las pompas, nuestra pom pom pa. No pensé que iba a bailar hoy. No pensé que iba decirte que sí voy. Pensé que eras una isla pero eres una montaña, no me extraña que me entiendas (que me enciendas), que a tu alrededor vuelen ángeles armados con saliva espesa, ácida. Ángeles amargos. Me besan. Custodian tu carne porque el amor no tiene fronteras pero estos labios conocen la pena de los que besan sin ganas. Me encantas. Te encarnas, Giuseppe, en una teta sin leche, en un pastiche de keta. Un gusto, Campuzano. Tampoco elijo lo sano, voy a sanar por el ano..

Para no perder el ritmo de mi nuevo peinado, salgo de la pelu y recuerdo el camino pisado. Pasado pisado. El pasado me persigue y a mí me encanta que me persigan. El pasado también la persigue a ella. Nos chocamos, íbamos despacio y aun así. Nuestros pasados se chocan. Ella es una línea discontinua, y yo un garabato hecho con un boli sin tinta. Ahora hay por todo el callejón recuerdos que no se si son míos o suyos. Los vamos recogiendo juntas y veo que algunos míos tienen un color parecido a los tuyos. Capullos. Puños. Rasguños, chanchullos, arrullos. Nos tomamos un descanso y me cuentas que en el norte también hay sur, y yo te cuento que los cardos también son flores. Nuestros pasados empiezan a girar, recuerdan que hubo un tiempo en que fueron imposibles, nos lo comentan, nos cantan. No escuchamos, nos miramos, tu boca corre pero tus ojos intentan abarcarlo todo, quieren ver hasta detrás de sí mismos, mis ojos están en mi boca y quieren ver más adentro, tú dices que hay Veneno, yo te creo. ¿Qué más escupe esa garganta profunda, intensa en la que abundan deseos que no encontraron el camino de vuelta a casa? Unos labios carnosos, mojados, aceitosos. Te regalo una palabra y un deseo. Y es de noche y llego tarde, pero estás invitada a mi montaña, no es muy alta pero se ven estrellas nuevas cada noche. Si no vienes, bendiciones, y que el Veneno fluya por todos los rincones.

No vienes. Yo llego, me quedo, me tumbo. 7 de julio en el parque de las 7 tetas. Es una de esas noches cálidas y fresquitas. Me tumbo y las estrellas van apareciendo, mientras más veces recorres el cielo con los ojos más aparecen, aprietan el espacio, llenan la luna nueva,

renuevan el agua que flota sobre nosotras. Todas las tetas apuntan a una estrella, y las de este pa que apuntan una constelación que he visto siempre en sueños y hoy por fin veré en persona. De tanto mirar arriba las estrellas decidieron bajar, la lluvia comenzó, unas pocas gotas que aterrizan como sudor, es como recibir el llanto de alguien amado. A un lado aparece un cuerpo, que es mejor almohada que el césped, lo acaricio y es peludo, un pelo suave, un cuerpo que tiembla que ruge. Yo lo que quiero es que me comas, tigre, que saques la lengua y me dejes desfilas por ella, posar para cada colmillo, que aprietes el gatillo, prendas otro, ver tu rostro en el cielo, ver un cielo en tu rostro.

Más que un beso es un rezo. Choque Chinchay, eres mi constelación favorita, cosita.

Solo un beso mío bastará para sanarte,

solo un beso tuyo bastará para vengarme.

Francesc Ruiz
TTT











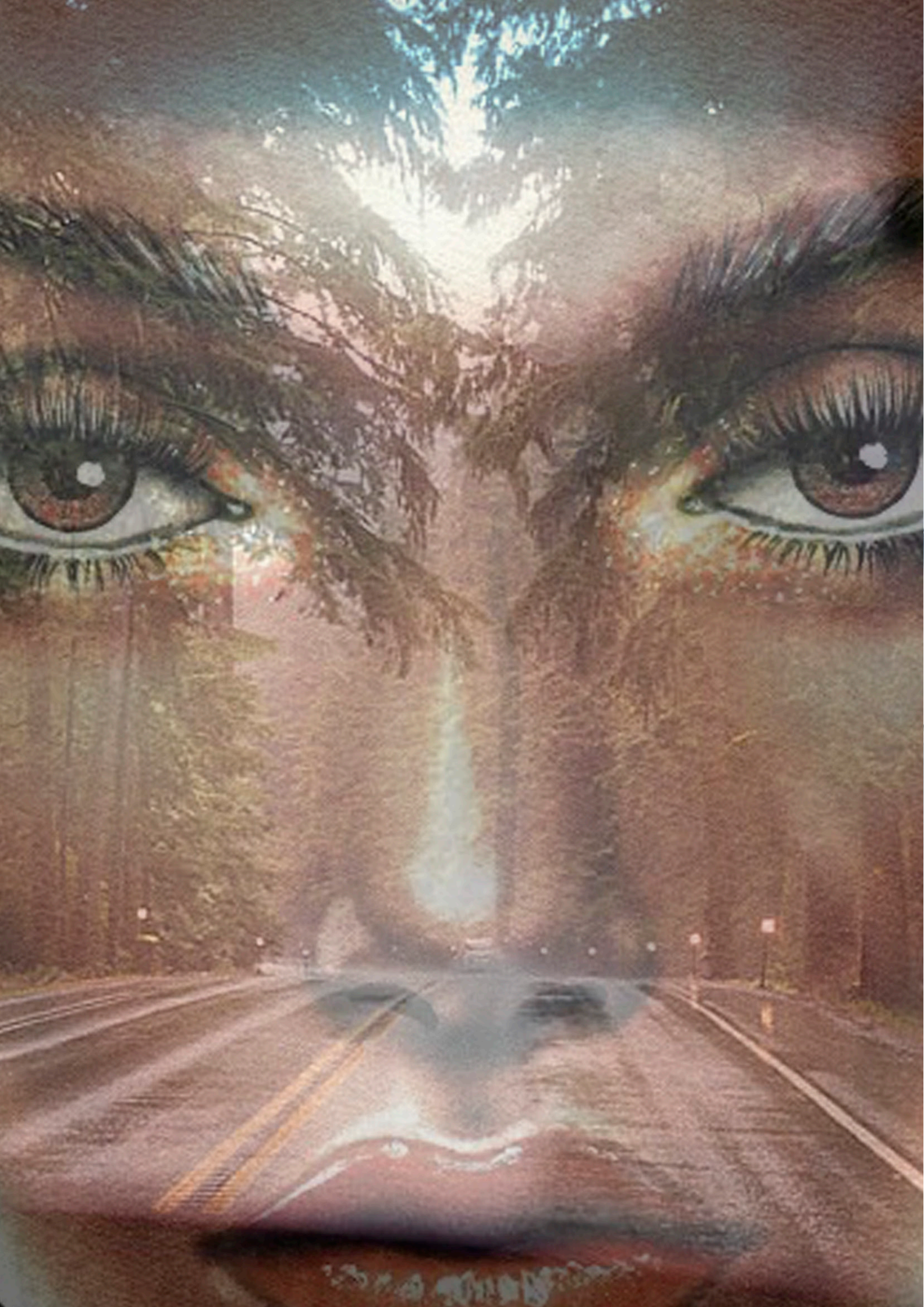
WEST TRANS GROUP

TIR

UA

SCHMITZ

МІТНИЦЯ
DOUANE

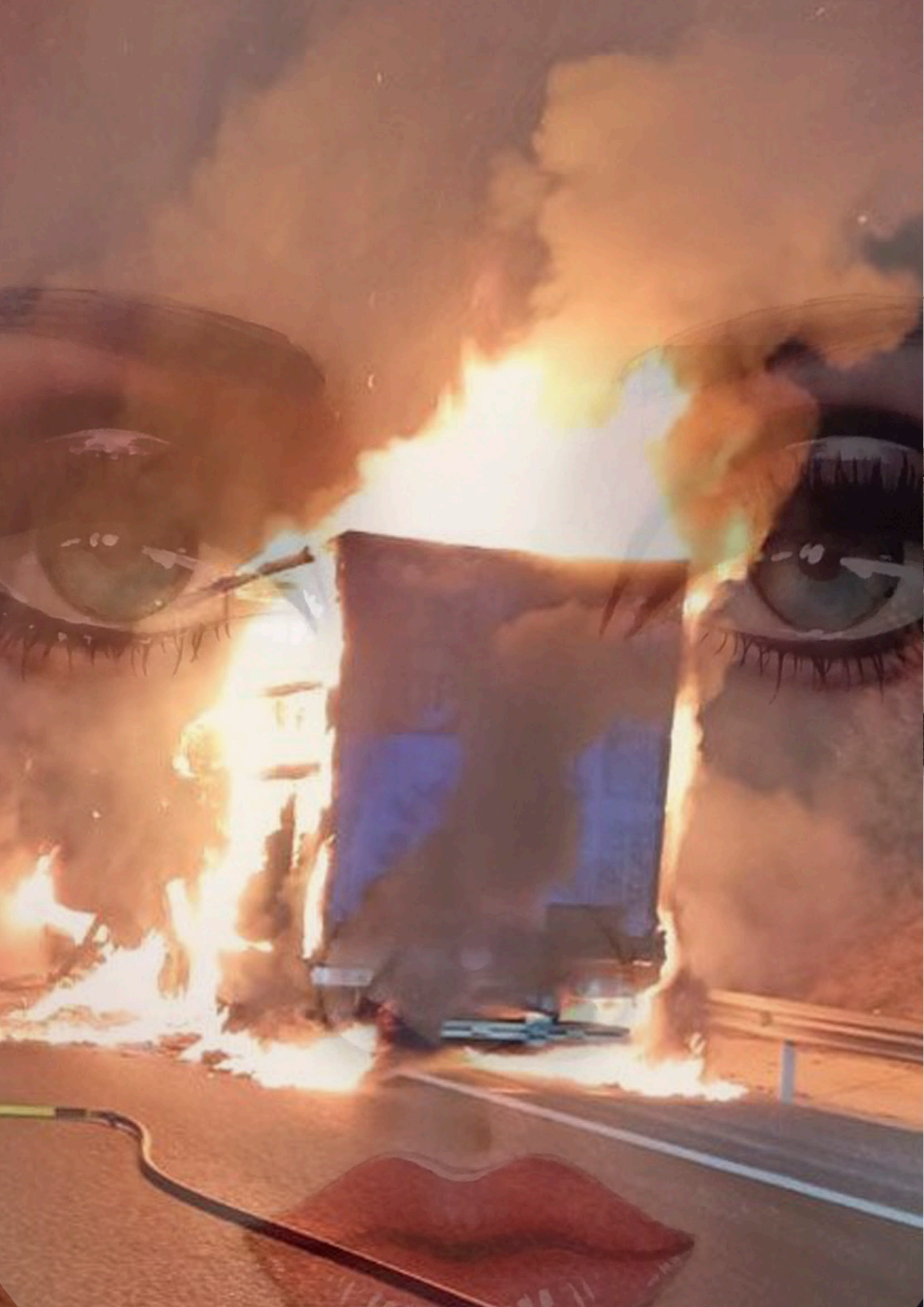








VOLVO





BRIDGE TO U.S.A.
CARS TRUCKS LOCAL







Che Gossett

Lo sublime oscuro: negritud, lo oceánico y el archivo no orientable

El mar es un archivo ecológico de la esclavitud. El mar induce vértigo. Vértigo se remonta al latín para referirse a la sensación vertiginosa de girar en forma de remolino, la pérdida de coordenadas fijas y el despojo que acompaña a la lenta o rápida descomposición y evaporación de la sensación de orientación estable. Es esta sensación de vértigo la que Glissant describe en “The Open Boat” [la barca abierta], el primer capítulo de *Poetics of Relation* (University of Minnesota, 1990). En esta contribución, “The Dark Sublime”, examino instalaciones del artista británico y etíope Theo Eshetu, y del cineasta y artista negro y británico John Akomfrah, con el fin de abordar cómo el oceano indexa la fluidez temporal y espacial del más allá ontológico, financiero-capitalista y ecológico de la esclavitud racial. Abolicionista entonces, implica el desmantelamiento de la gramática moderna de lo racial como una gramática de cautiverio, y esto no solo requiere terminar con el género de Hombre sino también el reconocimiento del entrelazamiento más allá de lo humano que el concepto de proximidad afectiva de Akomfrah pone de manifiesto.

El vértigo que acompaña el “cielo vertiginoso pegado a las olas” es un deshacer meta-físico y una des-orientación¹. El barco negrero es una máquina de deportación, y la trata transatlántica de esclaves fue la mayor migración forzada en la historia mundial. ¿Quién fue deportado?

Les aristócratas africanes no solo eran cómplices en el comercio sino que estaban protegidos de él. Ahora, ¿cómo llamamos a las personas que esta realeza ayudó a rastrear, capturar y comercializar desde sus zonas de influencia, márgenes y entre sus “súbditos”? Esas personas eran indígenas, desplazadas de la manera más brutal por la codicia sociópata europea con la ayuda de reyes, reinas y aristócratas africanes. En otras palabras, desde el principio, la indigenidad y la clase se dan en les africanes que sufrieron el Paso Medio...²

Aún así, les aristócratas africanes no eran inmunes ni podían anticipar el despojo que ejercería el colonialismo sobre su posición aristocrática y la violencia recursiva de la ideología anti-negritud y el capitalismo racial que se plegaría sobre el continente en el futuro cercano y en nuestro presente histórico.

Glissant diferencia la experiencia y condición ontológica de le exiliade de la de le esclavizade. “El exilio se soporta, aun cuando sea fulminante. La segunda noche se hizo de torturas, de la degeneración del ser proveniente de tantas increíbles gehenas”³. El ‘deterioro de la persona’ es una de las firmas de la esclavitud racial, del barco negrero y sus tecnologías de tortura y su bodega, diseñadas tanto para extinguir las coordenadas de personalidad de le esclavizade como para afirmar la soberanía de la categoría de la persona como propie-

1 Édouard Glissant, *Poética de la relación*. (Trad: Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh).Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Bernal, 2017 p. 40

2 Yollotl Gómez Alvarado et al., “Conversación Los Abajocomunes,” *The New Inquiry*, 5 de septiembre, 2018, consultado el 22 de febrero de 2021, <https://thenewinquiry.com/conversacion-los-abajocomunes/>. (Alvarado, et al. 2018)

3 Édouard Glissant, *Poética de la relación*. (Trad: Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh).Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Bernal, 2017 p. 39

dad exclusiva de la blanca. El horizonte negativo de la esclavitud racial era la reducción violenta de la figura de la persona a “carne”, que como argumenta Hortense Spillers estaba al alcance de cualquiera (cualquier persona/blanca). ¿Qué es exactamente la carne? Para analizar la política vernácula: la carne comparte un imaginario anatómico con el cadáver (la etimología se remonta a *caída*), pero denota sensación, tal vez una sensación abrumadora. La carne es la esfera de los vivos, el cadáver es la esfera de los muertos. La piel delimita la carne, pero la carne es lo que queda expuesto cuando la piel se corta, se rasga o, para usar la descripción de Spillers, se “desgarra”.⁴

Quizá un nombre para la ética de la diferencia inseparable, de Denise Ferreira da Silva, es la carne. Para Spillers, el cuerpo es una posición de sujeto liberado y la carne el “grado cero de la conceptualización social”, una posición cautiva. La carne es sensible pero no inteligente. La carne no tiene narrativa. La carne busca marcar lo que está marcado, lo que está expuesto, vulnerable, herido y lacerado, desgarrado. La carne, a diferencia de la sensibilidad, figura puramente como un receptáculo sensorial para la violencia. Aún así, la carne también es -como ese grado cero- lo que precede, resiste y supera el encierro meta-físico como posesión del cuerpo. Si se invierte la fórmula cuerpo = liberado y carne = cautivo, entonces la carne se convierte en una crítica del cuerpo como gramática de captura. La carne es entonces vida compartida. Una cierta “oscuridad compartible”, como podría llamarla David Marriott⁵. En *Beloved* (Vintage, 2004) publicada por primera vez en 1987, en el inicio reconocido de la epidemia del SIDA, Toni Morrison plantea una llamada ética a amar la carne.⁶

El barco negrero en su aparato infernal figura para Glissant como un vacío y, sin embargo, el vacío no es solo la nada del vórtice negativo, sino más bien una ontología de captura que es deconstructiva (generativa en oposición a destructiva) en su gratuita violencia. “El vientre de esta barca te disuelve, te precipita en un no-mundo donde gritas. Esta barca es una matriz, la fosa-matriz.”⁷ Similar a la versión de Spillers sobre la bodega del barco como reformulación del sentimiento oceánico freudiano, y a la poética de la bodega como limbo de Edward Kamau Brathwaite –que en sentido teológico marca el espacio atópico y la temporalidad suspendida del purgatorio– para Glissant la bodega es un “no-mundo”. ¿Qué es un no-mundo?⁸ La gramática de la captura, ya sea aquí en la bodega, aún cuando es una política y una poética completamente diferente, aquí de la tradición poética y literaria radical negra, todavía falla en dar cuenta y comunicar adecuadamente lo que pretende describir. En medio de la tortura, la voz, las palabras y el poder de la narración –que es visto como uno de los principios centrales de lo humano, deslindando a lo humano de la categoría del animal que tiene sonidos pero no logos y habla razonada– no logran registrar; la voz falla como registro y en su lugar el lenguaje se fractura y se descompone en inquietantes gritos, gemidos y llantos. El barco negrero es una empresa ontológica para la negación de la personalidad, un espacio de olvido donde el ser está entre paréntesis. Para Glissant, el océano es parte de la ecología de la anti-negritud y la esclavitud racial.

4 Hortense J. Spillers, *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), p. 206

5 David Marriott, *Haunted life: Visual culture and Black modernity*. (New Brunswick: Rutgers University Press, 2007), xix.

6 Toni Morrison, *Beloved* (Nueva York: Vintage International, 2004), p. 103

7 Édouard Glissant, *Poética de la relación*. (Trad: Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh). Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Bernal, 2017 p. 40

8 Édouard Glissant, *Poética de la relación*. (Trad: Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh). Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Bernal, 2017 p. 41

Cuando las regatas dan caza al negrero, lo más simple es aligerar la barca tirando por la borda la carga, lastrada de grilletes. Signos de una pista submarina en la Costa de Oro de las islas de Sotavento (...) El abismo es en verdad una tautología, todo el océano, todo el mar al fin dulcemente dispuesto a los placeres de la arena, como un enorme comienzo, se halla únicamente acompasado por estas bolas enmohecidas ⁹.

Aquí el mar está de hecho en vértigo, dado la vuelta, hay una inversión de la topología terrestre a la oceánica, la óptica se mueve de terrestre a subterránea. Las señales están bajo el agua, una ruta sumergida que se encuentra debajo del mundo “humano” y lo acecha. El mundo humano es el primero, razón por la cual el mundo oceánico a menudo se experimenta como algo tan extraño. Le humane etimológicamente también es de la tierra, uno de los principios y registros biológicos del hombre como ser antropológico es el bipedalismo evolutivo (un atributo enraizado en la distinción entre humano y animal que en su capacitismo se bifurca entre el tropo del cuerpo humano naturalizado y su animal y otre con discapacidad/crip). El ser humane está sombreado por su raíz latina, humus, tierra/suelo. El océano es el más allá de la esclavitud y el capitalismo racial.

Vertigo Sea de John Akomfrah piensa a través (como proceso activo) de la estética y afecto Negros. John Akomfrah activa una carga afectiva y estética Negra dentro de la potencialidad de lo sublime. *Vertigo Sea* genera afecto a través de un sensorium cinematográfico, el uso de una tríada de pantallas grandes que abruman a le espectador pero también obligan a una conversación visual que no se siente disyuntiva o disonante dado el tamaño dramático y la dificultad de mirar tres pantallas a la vez, sino que se siente como si hubiera una sincronización entre imágenes aparentemente dispares. “Pronto me di cuenta de que si la forma que elegimos es la multipantalla, por implicación, también estamos diciendo que queremos algo discursivo, algo multifacético, y que queremos que hablen entre sí de alguna manera.”¹⁰ Esto es intencionado por parte de Akomfrah, quien originalmente creó la película para hablar de la actual crisis de desplazamiento,—denominada “crisis de refugiados”— pero luego se dio cuenta y decidió que esta narrativa, en lugar de ser singular, excepcional o aislable, estaba en cambio, entrelazada. La ecología se remonta a la palabra griega para “hogar” – oikos. Los esclaves de la antigua Grecia, oiketes (sub)tenían el hogar, eran su condición de posibilidad doméstica. La Negritud realiza una disección del sujeto moderno, como traza Saidiya Hartman en *Scenes of Subjection* (Oxford University Press, 1997): “Le esclavo es el objeto o el terreno que posibilita la existencia del sujeto burgués y, por negación o contradicción, define la libertad, la ciudadanía y el cercamiento del cuerpo social”¹¹.

The Slave Ship (2015) de Theo Eshetu aborda la manera en la que el mundo, como residencia terrenal, está desalojado y perseguido por la esclavitud racial. El esclavo es el nudo gordiano que une las dimensiones del mundo como gramática de captura. La abolición es el proyecto de desarticularlo. Sus portales visuales dramatizan la esclavitud como fuerza ecológica sobre la tierra a través de un modo de distorsión visual. Creando una especie de

9 Édouard Glissant, *Poética de la relación*. (Trad: Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh). Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Bernal, 2017 p. 40

10 Jeffrey Freymann, “The Beauty and Dangers of ‘Vertigo Sea’,” *KFDC*, 12 de mayo de 2018. Consultado el 22/02/2021 <https://www.kdfc.com/culture/the-state-of-the-arts/beauty-dangers-vertigo-sea/>

11 Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (Nueva York: Oxford University Press, 2010), p. 62

vórtice visual, le espectadore cree estar mirando una vida marina bastante serena y, sin embargo, se enfrenta al truco de apertura que crea Eshetu –un vestíbulo a través del cual le espectadore se ve obligado a lidiar con la violencia racial de la “configuración del mundo”. La imagen en el portal se redobra, se refleja, el tiempo por lo tanto se repliega sobre sí mismo. ¿Cuál es la diferencia entre un pliegue temporal y un colapso temporal? ¿Dónde comienza el pliegue y termina el derrumbe y viceversa? No un pliegue geométrico sino un pliegue de tejido temporal, o incluso una onda como pliegue. Los objetos –animados e inanimados– se pliegan entre sí, caen en cascada y desaparecen en el horizonte que divide el medio de la pantalla, creando un punto de fuga en el centro. Este horizonte podría ser una reminiscencia e indexar el horizonte oceánico. Eshetu bebe de la literatura, el arte, el mito y el teatro: la ópera *The Flying Dutchman* (1843) de Richard Wagner¹², con su tripulación de espectros condenados para siempre a navegar el mar y Drexciya, después de la fábula de una necrópolis submarina africana, mito generado a partir de la historia de suicidio africano por ahogamiento tras la supervivencia del Paso Medio¹³. La muerte como rechazo de la esclavitud. Estas historias míticas hablan de la hauntología de la esclavitud, cómo su legado eclipsa los puertos de la metrópoli, como Hamburgo, donde se tomaron las imágenes y que fue un importante puerto de comercio de esclaves. Alemania está perseguida por el más allá en curso de la esclavitud y Eshetu convierte el supuesto mundo natural en una escena de confrontación con el archivo de la esclavitud.

“Es esta conversación entre espíritus afines sin tener necesariamente la proximidad geográfica. Es una especie de proximidad afectiva en juego...”¹⁴ John Akomfrah

Si bien existen diferentes lugares y sitios para las películas de Eshetu y Akomfrah, ambas se preocupan por el océano, su ontología y su poder sublime. También hay superposiciones en los objetos y archivos estéticos que ambos artistas ensamblan en sus respectivas instalaciones. Tanto Eshetu como Akomfrah hacen referencia al famoso daguerrotipo de un hombre esclavizado, Renty Taylor, cuyo perfil visual y retrato ha circulado y es hipervisible mientras que al mismo tiempo su personalidad e historia son en gran parte desconocidas para el público. Actualmente los descendientes de Renty están demandando a la Universidad de Harvard por sacar provecho de sus fotografías, que son los primeros daguerrotipos de personas esclavizadas y fueron encargados por el biólogo y profesor de Harvard Louis Agassiz en 1850. Harvard se niega a cederlos a las familias de las personas esclavizadas. Cuando estas fueron liberadas, desposeídas por primera vez, no tenían propiedad ni derechos sobre las imágenes y un miembro de la familia Taylor observó recientemente que “169 años después, Harvard le dice al descendiente de Renty que todavía no es dueño de su imagen, todavía es un esclavo”.¹⁵ La otra imagen que comparten es la representación de J.M.W. de Turner de 1840 de la masacre del Zong en 1781. Este imaginario compartido apunta a una intimidad estética Negra compartida. Esta intimidad estética Negra denota los vínculos afectivos y las tradiciones culturales que persisten a través de las violencias raciales capitalistas y coloniales

12 Kevin Maddison, Mike Ashman, John McMurry, *Flying Dutchman – an opera in three acts* by Richard Wagner (Nueva York: Simon & Schuster, 1987)

13 Estudios y artículos sobre Drexciya mencionan varios suicidios colectivos por ahogamiento de esclavos africanos como origen del mito. Uno reciente: Mick Harvey, “Harnessing the Storm—Rereading Drexciya with The Black Atlantic”. *Studies in Gender and Sexuality* 21, no. 2 (2020): pp. 136-140

14 Anthony Bogues y John Akomfrah, “The Black Intellectual in the African Diaspora: The Example of Stuart Hall,” *Callaloo* 40, no. 1 (2017): 87

15 Mara Reinstein y Susan Svrluga, “Harvard Accused in Lawsuit of Retaining and Profiting from Images of Slaves,” *The Washington Post* (WP Company, March 21, 2019). Consultado el 22/02/2021 <https://www.washingtonpost.com/education/2019/03/20/harvard-accused-lawsuit-seizing-profiting-images-slaves/>

de desplazamiento (la deportación y el encarcelamiento de la esclavitud racial) que crearon la diáspora negra.

Entonces, ¿cómo encuentra una la manera de hablar de las personas vietnamitas que se ahogaron por miles en el mar en la década de 1970 junto con los prisioneros políticos arrojados al mar tanto por los franceses en Argelia como por la junta militante en Argentina? Una vez que empiezas a conectar esas cosas, comienzas a pensar que si la política de la identidad en oposición a las “políticas identitarias” tiene algún valor, entonces seguramente en algún momento podría ser importante insistir en la cuestión de la sensibilidad en sí misma como una especie de registro. – John Akomfrah¹⁶

El proyecto de Akomfrah no consiste en localizar y confirmar como si se tratase de un proceso de veracidad científica, forense o epistémica que podría resistir el borrado y la falsificación, formaciones de identidad a través de iteraciones históricas. Más bien, Akomfrah piensa la identidad en una forma más líquida a través de un registro oceánico ontológico. Akomfrah aboga por un entrelazamiento del pasado y el presente, en oposición a su asincronía y la división de los dos en la teleología liberal racial como si fueran inconmensurables y necesitaran ser resueltos, gobernados y puestos en orden secuencial a través del marco lineal del progreso histórico. En la época contemporánea de colapso climático y aumento del nivel del mar y la hipermilitarización de las fronteras, las atmósferas afectivas de la colonialidad y la anti-negritud y el capitalismo racial inciden cada vez con más fuerza en la vida finita no solo de los humanos y (otras) animales, sino también, en última instancia, poniendo en peligro la sostenibilidad del planeta. ¿Cuál es la relación entre las personas vietnamitas ahogadas en el mar y los presos políticos arrojados al mar por los franceses en Argelia y las juntas militares en Argentina? ¿Otra manera de plantear esta pregunta sería indagar en la relación entre la filosofía de la historia y el concepto de acontecimiento? ¿Cuáles son los entrelazamientos afectivos entre estos eventos y momentos históricos aparentemente dispares y discretos? La conceptualización de proximidad afectiva de Akomfrah se resiste a la figuración de la identidad como una categoría fija y estable y, en cambio, propone una forma de conectividad más allá de una taxonomía y tipología jerárquica de las formas de vida, optando por la plasticidad de lo sensible.

16 Erik Morse, “The Oceanic Ecologies of John Akomfrah,” *ArtReview*, March 4, 2016, consultado el 22/02/2021, <https://artreview.com/jan-feb-2016-feature-john-akomfrah/>

Millie Wilson es artista. Su práctica emplea el marco del museo para proponer una historia secreta de la modernidad, basada en la sexualidad queer, la feminidad, la raza y la clase. Su trabajo se ha presentado en numerosas exposiciones, entre ellas: *All but the Obvious* (Los Angeles Contemporary Exhibitions, 1990); *Bad Girls* (New Museum of Contemporary Art, New York, 1994); *In a Different Light* (Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 1995); *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion* (Hayward Gallery, London, 1998); *A Wayward Construction* (Laguna Art Museum, Laguna Beach, CA, 2003). Su trabajo forma parte de numerosas colecciones incluyendo las del Hammer Museum, Los Angeles; San Francisco Museum of Modern Art; Orange County Museum of Art, Costa Mesa, CA; Henry Art Gallery, Seattle; y Tang Teaching Museum and Art Gallery, Saratoga Springs, NY. Ha recibido numerosas becas por su trabajo, como la California Arts Council, City of Los Angeles, National Endowment for the Arts, y la beca de la Pollock-Krasner Foundation. Sus textos se han publicado en distintos medios y contextos, y ha impartido clases tanto en los Estados Unidos como en Europa. Fue parte del equipo docente del Program of Art en California Institute of the Arts desde 1985 hasta 2014.

Nayare Soledad travesti torcida, tozuda y romántica. Poeta, DJ, conductora asalariada, curadora y sanadora. Tuvo una residencia artística en Matadero Madrid en 2020/2021, ha autopublicado su poemaria *Bendiciones travestis y algunas maldiciones*.

Francesc Ruiz (Barcelona, 1971) parte del cómic como sustrato estético, narrativo e intelectual, y también como material histórico y operativo. Aplicándolo a modo de continente o descripción de lo real (a través de la creación, la alteración, la restitución o el ensamblaje, entre otras vías) generando historias posibles que revelan los engranajes a través de los que se construyen las identidades individuales y sociales, la identidad sexual o también la identidad de la urbe. Ha alternado la práctica artística individual junto a otros proyectos de carácter colectivo como el equipo de comisariado experimental CREATURES (junto a Amanda Cuesta, Maribel López y Glòria Pou), el Grupo de Dibujo Radical (junto a Efrén Álvarez), el fanzine feminista y queer PIPA (junto a Maite Garbayo, ferranEI Otro y Roger Adam) o más recientemente el Instituto de Estudios del Porno (junto a Ona Bros y Lucía Egaña).

Che Gossett es investigadore de postdoctorado de justicia racial en el Center for Contemporary Critical Thought, Columbia University and Law School.

Créditos y agradecimientos

La reproducción del trabajo de Millie Wilson ha sido posible gracias a la colaboración y el comriso de David Evans Frantz.

Las imágenes de las páginas 1-6 son de la instalación *Fauve Semblant: Peter (A Young English Girl)*, expuesta por primera vez en LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions) en 1989. Todas las imágenes son cortesía de la artista.

El texto de la página 7 (traducción en la pág. 8) apareció en el catálogo *All but the Obvious* (1990), editado por Pam Gregg y Catherine Lord y diseñado por Susan Silton para LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions).

Traducciones

Traducción de los textos de Millie Wilson y Che Gossett al castellano: Beatriz Ortega Botas y Leticia Ybarra