



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

El contrahumanismo y la *New Studia* de Sylvia Wynter
en la obra de Precious Okoyomon y Juliana Huxtable

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
Laura Gabriela Cepeda Fernández

TUTOR PRINCIPAL
Dr. Cuauhtémoc Medina González
Instituto De Investigaciones Estéticas

TUTORAS
Dra. Helena Chávez Mac Gregor
Instituto De Investigaciones Estéticas

Dra. Riánsares Lozano De La Pola
Instituto De Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos - 2

Introducción - 3

Capítulo I - 12

Sylvia Wynter: El proyecto contrahumanista, el desciframiento y el camino hacia la *New Studia*

Capítulo II - 29

Earthseed: Poesía, conocimiento y el objeto que es siempre sujeto

Capítulo III - 48

INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK: Género, raza, visibilidad, y las otredades con la misma raíz

Consideraciones Finales - 67

Bibliografía - 72

Apéndice de Imágenes - 77

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento, primero que nada, a mis tutores, el Dr. Cuauhtémoc Medina González, la Dra. Helena Chávez Mac Gregor y la Dra. Riánsares Lozano de la Pola, por haberme acompañado en este arduo, virtual y pandémico proceso. Por haberme cuestionado, ayudado y sobre todo, respetado.

Quisiera agradecer también a mi familia humana y no-humana. Derrick, increíble compañero intelectual, emocional, total; Jelly, la mejor amiga que un alma pueda desear; Billy, siempre el más fiel e incondicional; y Sixto, el más descarado. A mi mamá, mi papá y mi hermano, por no hacerme demasiadas preguntas cuando estuve estresada, y por siempre darme la bienvenida en los refugios que fueron sus casas en dos años de pandemia. Gracias muy especiales a mi hermano por venirnos a buscar en su coche y luego regresarnos cuando queríamos ir a descansar a Puebla :) A mis sobrines Mateo, Julia, Javi, por ser tan inteligentes y contemporáneos.

Gracias a Hannah, Milagros, Agus, les Ficciones Operantes y Caro Fusi, por ayudarme a pensar más profundo y raro en más de una ocasión. A Natalia y Daniel, por ser muy excelentes compañerites de escuela dentro y fuera de la cuadrícula de zoom.

Muchísimas gracias también al Conacyt, por permitirme el placer de sentarme a leer Sylvia Wynter por dos años, y de pensar sin preocuparme demasiado. A todes mis editores por enseñarme a escribir. A bell hooks, SOPHIE, Rihanna, Kimberly Noel, Shinji y Charli XCX por su enorme influencia. Y todas las flores a les artistas y pensadoras brillantes, sin les que este ensayo no existiría.

INTRODUCCIÓN

Mi primer encuentro con los artistas en cuyos proyectos se centra este ensayo fue a través de su poesía. Precious Okoyomon, le artista americane-nigeriane, publicó *AJEBOTA* — una palabra yoruba que se podría traducir al mexicano como “fresa” — en el 2016, cuando tenía apenas 23 años. El pdf fotocopiado de la colección de poemas se compartió vía Twitter y Whatsapp entre grupos de artistas, sobre todos los relacionados de una u otra forma a mundillo de escritorxs del arte de Nueva York — al que yo pertenezco sólo de forma tangencial, como escritora/reseñista para un número de revistas ubicadas allí. Sus poemas en esa época estaban más enraizados en la cotidianidad, en la existencia habitual biforme material/digital, los mensajes de texto y les amigos, aunque ya extendían sus ramas hacia la comunión mística con el mundo material que caracteriza a sus poemas y práctica artística hoy. *The Dreaded Female Life* (La indeseable vida femenina), es un buen ejemplo de un puente entre esos dos afectos poéticos:

estoy triste. me revuelco como una medusa en tu bolsillo.

las pequeñas caídas

sigue scrolleando

gente que circula de una forma lenta, significativa

las panochas sonrientes de otras personas

soy una buena chica. soy una buena chica

dientes que siempre puedes ver

estoy triste

baja tu celular

muévete lentamente.

el paraíso en tu cuerpo

el cielo en mi boca¹

Dos años después colaboró con Hannah Black, una artista y escritora a la que aprecio muchísimo, en su primera exhibición de arte, *I NEED HELP* (Necesito ayuda, 2018) en la galería Real Fine Arts de Brooklyn, para la que escribieron un libro en conjunto, copias del cual estaban regadas por la galería y también trituradas en el piso. También había osos de peluche, símbolos de relaciones parasociales muy común en la obra de Black, e incorporaba las primeras muñecas de lana cruda realizadas por Okoyomon. La muestra se pensó como un gesto “hacia una política o estética basada en el proceso subyacente y francamente asqueroso de putrefacción y colapso que produce la tierra de la que todo crece”², y así perfilaba el interés de ambas artistas por un porvenir *otro*, quizás no menos distópico pero sí radicalmente distinto al que nos encaminamos ahora. Justamente me encontré con la obra de Juliana Huxtable de forma similar. Hannah Black y ella colaboraron en una novella titulada *life*, que funcionó como el catálogo de una exhibición individual que Black realizó en MUMOK, el Museo de Arte Moderno de Viena en el 2017. En ella, Huxtable y Black comparten un diálogo jugando los roles de dos analistas de riesgo y ex-amanes que vuelven de la jubilación para tomar juntas un último encargo: detener el fin del

1 Precious Okoyomon, *Ajebota*, (Bottlecap Press, 2016), 1.

2 Citado del comunicado de prensa de la exhibición, disponible aquí:
<https://media.contemporaryartlibrary.org/store/doc/23272/docfile/original-4249a8ef135537c7e25aba922049ff97.pdf>

mundo. El librito de ciencia ficción, como los textos de Black y los poemas de Huxtable, está lleno de observaciones rápidas tan filosas como vulnerables. Aquí unos cuantos fragmentos del primer capítulo :

JH: Es un poco estresante, porque estas cosas que poetizamos en descripciones y datos, querida Hannah, son las cosas de las que está hecha la vida y ya no sé si yo estoy viviendo la mía aún... Disculpa las fluctuaciones (👁👁)

...

HB: ... Ya me retiré del riesgo, y ahora nada puede pasarme. Soy un organismo unicelular esculpido del hueso blanco del mundo. La mente es un milagro... El lenguaje es una superficie suave sobre la que puedo revolcarme y perderme.

...

JH: ... Pero aún trabajo, aún escribo, puedo percibir la animación donde otros sólo ven material inerte listo para ser manipulado. Mi trabajo es la guía para leer el sostén *push-up* y las restricciones respiratorias que entrenan mi cintura para estarse quieta a pesar del desparrame de mi torso — ¡un riesgo de verdad!

Hannah, si pudieras tan siquiera verme, visitarme.

...

HB: Sé por tu fe en la encriptación que lo que dices es solamente el exterior superficial de tu verdadero sentido. ¿Realmente me estás pidiendo que

salga del retiro para salvar el mundo? Sólo me ha herido, básicamente sólo me ha herido... Los políticos no pueden entender las condiciones de la vida; recuerdo cómo se les agriaron las caras cuando los metieron a habitaciones secretas para instruirlos sobre la fragilidad de los hilos que sostienen todo... ¿Evocas el nombre abstracto de la vida en general para pedirme que entregue la mía? ¿qué me importa a mí si todo ésto cae en la ruina? No pudiste amarme, y entonces no tienes derecho a pedirme que eme entregue a la vida.³

Ese mismo año Huxtable publicó una brillante colección de poemas titulada *MUCUS IN MY PINNEAL GLAND* (Moco en mi glándula pineal, 2017), como la describe McKenzie Wark, “*MUCUS*... es, entre otras cosas, una suerte de autobiografía negra, *queer*, trans, aberrante, pero una en la que la Juliana larval es legible sólo en refracción, o no, mediada a través de superficies.” Los poemas de Juliana — como mucho de su diálogo en *life* — son siempre ultra-referenciales, apuntando constantemente a elementos de la cultura pop, de la alta y la baja cultura, del universo mediático que nos aprieta, para generar identidades, experiencias, formas distintas de existir en el mismo cuerpo, poniendo en duda si realmente sigue siendo el mismo para cualquiera de nosotres. Aunque conocía su obra visual gracias a su cuenta de Tumblr y a su debut en la Trienal del New Museum del 2015, no fue hasta la publicación de su *MUCUS* que comencé a seguir su obra tan asiduamente como su SoundCloud. Había algo sobre la producción de Okoyomon y de Huxtable que para mí apuntaba hacia algo mucho más complejo.

Mi atracción estaba altamente condicionada por tres distintos cuerpos de conocimiento a los que más me he dedicado en los últimos casi diez años: la corriente filosófica de los nuevos

³ Hannah Black & Juliana Huxtable, *life: a novel*, (Viena: mumok – Museum moderner Kunst Stiftung, 2017), 7-15.

materialismos, las ideas del afropesimismo, el anti-racismo y el abolicionismo, y la escritura de arte. Del giro especulativo y los nuevos materialismos, me interesaba entonces y aún ahora, el trabajo de autoras feministas como Donna Haraway, Karen Barad y Rosi Braidotti, por mencionar algunas, sobre todo la propuesta de la abolición de las jerarquías que colocan a lo humano por encima de todos los seres vivientes y no-vivientes en el planeta. Los sistemas simpoiéticos de Haraway, entendidos como el incesante *devenir-con* de todos los agentes de la Tierra, la intra-relación de todos los organismos, elementos y presencias sobre el planeta⁴, el “hacer en-sinfonía, hacer con, nunca uno solo, siempre en nudo con otros mundos”.⁵ La performatividad *queer* de la naturaleza descrita por Karen Barad como una causalidad paradójica, cuántica y *queer* “que implica la disrupción de la dis/continuidad... [y] la naturaleza indeterminada de la existencia...”.⁶ Y la teoría post-humana de Braidotti que busca re-pensar el antropocentrismo y lo que significa ser humano en la era que algunos llaman el antropoceno, y en la que el afecto post-humano característico es la paradójica combinación de inversión/abuso que emerge del capitalismo tardío.⁷

Al mismo tiempo, me costaba trabajo encontrar un punto en común, vínculos significativos entre estas teorías y mi interés profundo en el afro-pesimismo —un punto de referencia común también para Okoyomon, Huxtable y Black— una corriente de pensamiento afroamericana que propone un “mapa estructural de la experiencia humana... [en el que] las personas negras son integrales a la sociedad humana pero en todo momento y en todos los

4 Donna Haraway & Carey Wolfe, “Companions in Conversation,” in *Manifestly Haraway*, Donna Haraway (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2016), 221.

5 Haraway & Wolfe, “Companions in Conversation”, 216.

6 Karen Barad. “Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come,” *Derrida Today* 3.2 (2010), 240

7 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 8.

lugares excluidos de la misma”.⁸ El afropesimismo piensa la condición de la negritud como siempre colindante con la esclavitud, y como una suerte de “muerte social”.⁹ Al mismo tiempo escritoras afro-feministas y abolicionistas como bell hooks y Angela Davis, expresan en numerosos escritos lo difícil que es sentirse parte de un movimiento feminista que no las considera como iguales, y en el que sus urgencias específicas son tildadas de insignificantes. Mientras me sumergía en todas estas teorías y formas de pensamiento, me preguntaba constantemente cómo podría aterrizar estos conceptos para pensar en prácticas artísticas específicas, analizarlas, interrogarlas y entender mejor sus alcances y sus límites. Fue entonces cuando me propuse pensar más profundamente en la práctica artística de Okoyomon y Huxtable.

Con cierta suerte, en ese tiempo me encontré con el trabajo de la filósofa, novelista, dramaturga, crítica y ensayista jamaicana Sylvia Wynter, en el que encontré un puente, complejo y vasto, entre todas esas partes de mi pensamiento antes desarticuladas. Para Wynter, lo humano ha sido históricamente limitado y vinculado a modos de existencia muy específicos. Ella identifica al *Hombre* (1), como una versión de lo humano, que como lo pone Katherine McKittrick, está “atado al orden teológico del conocimiento de la Europa medieval pre-renacentista latina-cristiana”¹⁰; el *Hombre* (2) que lo sigue, es “una figura basada en el modelo occidental burgués de ser humano... articulado, desde la segunda mitad del siglo diecinueve, como el *homo oeconomicus* liberal monohumanista”.¹¹ Estos géneros específicos de lo humano

8 Vinson Cunningham, “The Argument of ‘Afropessimism’”, *The New Yorker*, Julio 13, 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/07/20/the-argument-of-afropessimism>

9 Frank B. Wilderson III, “Afro-Pessimism and the End of Redemption”, *Humanities Futures*, Octubre 20, 2015 <https://humanitiesfutures.org/papers/afro-pessimism-end-redemption/>

10 Sylvia Wynter & Katherine McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species? Or, to Give Humanness a Different Future: Conversations,” in *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, ed. Katherine McKittrick (Durham/London: Duke University Press, 2015), 10.

11 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 10.

tienen un enorme bagaje proveniente de sistemas de pensamiento dominantes, historias y leyes, todo lo cual permite y le da forma a:

[L]as categorías vividas y racializadas de lo racional y lo irracional, los seleccionados y los no-seleccionados, los que tienen y los que no, como agrupamientos humanos raciales-sexuales asimétricos naturalizados que son específicos a un tiempo, lugar, e individualidad a pesar de que guían los procesos a través de los cuales las vidas empíricas y experienciales de *todos* los humanos están subordinadas a la figura del [*Hombre 2*] quien se engrandece desde la acumulación.¹²

El proyecto contrahumanista de Wynter busca finalmente arrancar, separar de la idea de lo humano, esta etiqueta/clasificación que representa realmente a una mera etno-clase, el *Hombre* (2) y su forma de existir en el planeta, misma que ha sido impuesta con violencia sobre la gran mayoría de las comunidades humanas y que ha llevado a las catastróficas consecuencias bajo las que tenemos que existir hoy. A través de su convicción en una humanidad cuyas capacidades narrativas pueden verdaderamente llevar a la materialización de nuestra realidad — “narradores (*storytellers*) que narrativamente (*storytellingly*) se inventan a sí mismos como seres puramente biológicos”¹³ — Wynter postula un camino hacia adelante en el que nuevas concepciones y narrativas de origen re-articuladas podrían permitir el advenimiento de un “humanismo planetario”, que realmente responda a las necesidades actuales de todos — y por todos Wynter quiere decir el planeta entero, cada humano, no-humano, y todo lo que existe en el planeta, todo aquello que solemos considerar como recursos explotables. Por ésto, por su reconocimiento específico de un orden social en el que las personas negras y todas aquellas sometidas a los

12 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 10.

13 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 11.

procesos de colonización, Wynter es también muy influyente en los campos del afro-pesimismo, el anti-racismo, el abolicionismo y el pensamiento decolonial.

La importancia que Wynter le da a las capacidades imaginativas, narrativas de los humanos, se prestan también para aterrizar muchos de sus complejos conceptos a los actos de *worlding*, o de construcción/imaginación de mundos que es el centro de la práctica Okoyomon y Huxtable. Este ensayo busca analizar qué rol juegan esas artistas en esta esencial programación-narrativa propuesta por Wynter, enfocándose en dos exhibiciones recientes: *Earthseed* de Okoyomon, y *INFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK* de Huxtable. Ambas exhibiciones sugieren nuevas narrativas, modos alternativos de entender la relación entre lo humano y el reino natural, entretejidos alternativos de la historia, así como acercamientos distintos a lo material/natural. Ofrecen una crítica del humanismo como lo entendemos hoy, uno que se rehúsa a admitir lo que Wynter y muchos otros pensadores afrodescendientes y anti-coloniales pueden ver con claridad, que los términos “humano”, “hombre”, “objeto”, “mercancía” nunca han sido estables, o mutuamente excluyentes, un hecho que se hace especialmente evidente en el comercio transatlántico de personas esclavizadas, la colonización y los perdurables procesos de la colonialidad. Esta crítica justamente representa una especie de punto ciego bastante doloroso en la producción neo materialista, feminista y especulativa de las autoras enlistadas en esta introducción, que aunque han sido muy influyentes en el marco que le da forma a éste ensayo, este punto ciego atormenta como el espectro de una realidad que se resiste a las descripciones incompletas que hacen de ella estas teóricas brillantes.

El primer capítulo, “Sylvia Wynter: El proyecto contrahumanista y el camino hacia la *New Studia*”, abunda en los conceptos de Wynter que en su combinación y mutua auto-institución dan forma al proyecto contrahumanista de Wynter hasta arribar a su propuesta de un nuevo modo de producción de conocimiento, la *New Studia*. También piensa con la profesora e investigadora estadounidense Zakiyyah Iman Jackson, especialmente su análisis de cómo el proyecto de Wynter involucra al campo de la estética a partir de la práctica crítica del ‘descriframiento’ propuesto por Wynter. El segundo capítulo, “*Earthseed*: Poesía, conocimiento y el objeto que es siempre sujeto”, usa como marco el proyecto de Wynter y numerosos conceptos del mismo en cruce con los planteamientos del conocimiento poético de Aimé Cesaire, el rol de la raza en la matriz colonial del poder de Aníbal Quijano, el método de fabulación crítica para animar al archivo de los muertos de la historia de Saidiya Hartman, algunas perspectivas de la idea de agencia de Tim Ingold, así como la ficción de Octavia Butler para analizar la exhibición *Earthseed* de Precious Okoyomon, teniendo en cuenta la intra-acción que en ésta sucede entre los agentes botánicos, humanos, virales, poéticos e históricos. El tercer capítulo, “*INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK*: Género, raza, visibilidad, y las otredades con la misma raíz” realiza un ejercicio similar a partir de la exhibición de Juliana Huxtable, analizando la relación que ésta propone entre lo humano y lo *otro*, en encuentro con las meditaciones del horror trans/cis de Torrey Peters, con el cruce de raza, género y opresión que describe también Zakiyyah Iman Jackson, el carácter *glitcheante* del cuerpo en el feminismo de Legacy Russell, y la idea de *pornotroping* de Hortense Spillers. *INTERFERTILITY* apunta a la raíz que comparten distintas formas de opresión y propone así una crítica de los límites de lo permisible, al señalar a quiénes sirven y a quienes excluyen.

CAPÍTULO I

El proyecto contrahumanista y el camino hacia la *New Studia*

No son los poetas y críticos de la racionalidad científica quienes niegan la fuerza de la gravedad (usado comúnmente como metonimia de la “realidad” del mundo) sino los científicos quienes niegan la gravedad del lenguaje y de su ser en el mundo, que es la razón por la que continúan actuando como si el lenguaje finalmente no importase. Aquellos que practican esta negación distribuyen extensamente el daño que ésta causa, pero las consecuencias también serán para ellos.

— Ira Livingsgton, *Between Science and Literature: An Introduction to Autopoetics*.

En su visionario trabajo, la filósofa jamaíquina Sylvia Wynter articula una crítica expansiva del humanismo que parte del cuestionamiento de los ideales y universales sobre los que éste se fundamenta. Su obra construye lo que Katherine McKittrick reconoce como un *contrahumanismo*, al proponer “una versión alternativa de lo humano que, *aunque no menos secular*, es imaginada por fuera del [paradigma del] monohumanismo liberal”¹⁴ de nuestra era. El *contrahumanismo* de Wynter es *contra* — y no *anti* — porque encuentra en los grandes saltos epistemológicos y los ciertamente deslumbrantes logros de la Iluminación el atrevimiento y la herejía¹⁵ necesaria para pensar a contrapelo y superar nuestro paradigma actual. Uno que ha representado siempre un sólo lado de una historia que necesitó de la opresión y de procesos

¹⁴ Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 11.

¹⁵ Para Wynter es justamente este espíritu “herético” que fue necesario para alcanzar el secularismo, el que es requerimos ahora para escapar nuestro paradigma actual.

violentos, extractivos y despojantes en contra de una mayoría racializada para alcanzar la así llamada modernidad de un universal asumido y representado por la etno-clase de unos pocos.¹⁶ El proyecto de Wynter tampoco es post-humanista, porque no se ubica a sí mismo en esa línea temporal progresiva, en ese momento “después de” que implica el *post*; en cambio se piensa desde la “gaze from below”, la mirada desde abajo y el legado emancipatorio de otros importantes pensadores afrodescendientes como W.E.B Dubois y especialmente el influyente contingente caribeño que incluye a C. L. R. James, Frantz Fanon, Aimé y Suzanne Césaire, Elsa Goveia, entre otros.¹⁷ Como se verá a continuación, el proyecto contrahumanista de Wynter no busca nada menos que el nacimiento de un nuevo paradigma de conocimiento, uno que no aspire a sumarse al resto de nuestras “tecnociencias neoliberales, instrumentalizables y orientadas al mercado”¹⁸ sino el desmantelamiento del sistema/modelo occidental de dominación global.

El punto de partida de Wynter, es el ingenioso concepto de la sociogenia del filósofo martiniqués Frantz Fanon que hace aparición, si bien marginal, en su libro *Piel Negra, Máscaras Blancas*.¹⁹ Fanon apuntaba que más allá de la lógica de las relaciones genéticas interespecie de la filogenética darwiniana, y de la perspectiva ontogenética del desarrollo individual que subrayó Freud, existía además la sociogenia: la capacidad materializante que tienen las historias en una sociedad, lo que una civilización cuenta sobre sí misma y los efectos que esas narrativas originales/originantes tienen sobre la experiencia real del ser. Fanon no desarrolla mucho más el concepto, sumando simplemente que “al contrario de los procesos bioquímicos, no se hurta a la

16 Es justamente este fenómeno al que Wynter se referirá como “la doble cara de Janus” o más claramente “la aporía del occidente secular”, la cual implica que al mismo tiempo que procesos emancipadores suceden en un lado del mundo, la subyugación de humanos sucede simultáneamente en el otro, y éstos procesos van de la mano, cada uno indispensable para la existencia del otro.

17 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 11.

18 Sylvia Wynter, “The Ceremony Found: Towards the Autopoietic Turn/Overturn, its Autonomy of Human Agency, and the Extraterritoriality of (Self-)Cognition.” en *Black Knowledges/Black Struggles: Essays in Critical Epistemology*, de. Jason R. Ambrose y Sabine Broeck. (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), 184–252.

19 Frantz Fanon, *Piel Negra, Máscaras Blancas* (Madrid: Akal, 2009), 45.

influencia humana... [e]l hombre es eso por lo que la sociedad llega a ser.”²⁰ Fanon parece sugerir que si bien los procesos filogenéticos y ontogénéticos pueden pensarse como inevitables, algo debería de poder hacerse sobre las creencias culturales de una sociedad y las consecuencias materiales que éstas arrastran. Wynter considera que la sociogenia, aunque fue puesta en circulación sin mucha alharaca por Fanon, es en realidad un salto conceptual de dimensiones neo-copernicanas:

Esta vez... el salto no es con respecto a la realidad copernicana de un planeta que también se mueve, *una estrella como muchas otras*, sino con respecto a las hasta ahora inexploradas regiones del orden híbrido de nuestra conciencia, sus modos género-específicos (*genre-specific*) de mente/mentalizar (*mind/minding*), cuyas leyes híbridas de funcionamiento, junto con sus *no-biológicamente determinados*, pero aún así biológicamente *implementados principios de causalidad*, continúan siendo obedecidos por nosotros mismos aún fuera de... nuestra conciencia cognitiva.²¹

A partir de la idea de sociogenia, Wynter desarrolla el principio sociogénico, la dimensión socialmente impuesta/ejecutada de los límites de lo que es posible en nuestra realidad. El principio sociogénico como “el suelo en el que se erige la historia que se narrará y vivirá existencialmente”,²² más allá de las delimitantes que erige nuestra realidad física y biológica, los humanos erigimos un tercer orden de tipo social a partir de lo que podemos llamar indistintamente nuestras cosmogonías, narrativas originarias, mitos o representaciones de origen. Cuando Wynter habla del orden híbrido de nuestra conciencia, se refiere a que no existiría el

20 Fanon, *Piel Negra, Máscaras Blancas*, 45.

21 Sylvia Wynter & Katherine McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species? Or, to Give Humanness a Different Future: Conversations,” in *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, ed. Katherine McKittrick (Durham/London: Duke University Press, 2015), 50.

22 Scott, David. “The Re-enchantment of Humanism: An Interview with Sylvia Wynter,” *Small Axe*, no. 8 (Septiembre 2000), 197.

principio sociogénico si no fuese precisamente por el Nivel Híbrido/Tercer Nivel de Existencia Singularmente Humano. Este nivel refiere a la capacidad temprana de los humanos de evadir las limitaciones impuestas por la programación genética que condiciona la eusocialización,²³ las relaciones inter-altruísticas y de parentesco de las familias de primates a las que alguna vez pertenecemos.²⁴ Wynter se refiere a la Primera Emergencia como el momento en el que los humanos, en su etapa más temprana, aún un grupo de habitantes en el suroeste de África, lograron superar la programación inicial del ADN, del código genético, para ser capaces de expresar significados y símbolos, logrando incluso reconfigurar su propio comportamiento a través del lenguaje y de la narrativa.²⁵ Nuestro Nivel Híbrido/Tercer Nivel de Existencia aparece entonces en este Tercer Evento. El primero es el momento del origen del universo físico, el segundo cuando las condiciones se dieron para la emergencia de la vida biológica en la Tierra, el tercero es el momento descrito por el paleontólogo Juan Luis Arsuaga cuando:

Los primeros humanos modernos en África, aunque rodeados de poblaciones homínidas tan robustas como los Neandertales en Europa, tomaron una *ruta evolutiva diferente, una estrategia alternativa para resolver problemas ecológicos...* un cerebro especializado en la manipulación de símbolos... [aunado a] un lenguaje articulado al servicio de una capacidad única de... *contar historias y crear mundos ficticios.*²⁶

Esta sería el surgimiento de lo que Wynter llama el *Homo Narrans*, a partir de una mutación que permitió en los humanos “la singularidad de la co-evolución del cerebro humano

23 Eusocialización es uno de muchos términos que Wynter toma prestado de las ciencias naturales, y es uno que alude al comportamiento social de distintas especies de insectos, crustáceos y algunos mamíferos. Refiere específicamente al nivel más alto de organización de la socialidad encontrado en el reino animal e implica tres elementos: la crianza cooperativa, generaciones superpuestas de adultos en una colonia, y una división del trabajo en grupos de labores reproductivas y no-reproductivas. Es un tipo de organización social sofisticada que funciona para incrementar las posibilidades de supervivencia de una colonia de organismos.

24 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 221.

25 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 209.

26 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 217

con... las facultades emergentes del lenguaje, de la narrativa [y] la región excepcional del cerebro humano cuya función es la creación de mitos”.²⁷ Para Wynter, esta condición híbrida del *bios* y el *logos/mythoi*, este tercer nivel de existencia más allá de lo filogénético, ontogénético, lo sociogénico/narrativo como capaz de configurar nuestro comportamiento, tiene implicaciones enormes para lo que significa ser *humano* ya no como un sustantivo, sino como verbo, el “ser humano como praxis”.²⁸ Es justamente esta narratividad (*storytellingness*) de lo humano, esta mutación *bios/mythoi*, lo que da lugar al principio sociogénico y las cualidades auto-instituyentes de nuestras narraciones y cosmogonías. Lo que nos une como humanos no es la universalidad de nuestra condición biológica, todos los humanos compartimos 99.9% de nuestra composición genética y aún así instauramos jerarquías arbitrarias para diferenciarnos, sino que “somos co-humanos porque estamos sujetos a las mismas *Leyes de Auto-Institución*, a las de el tercer nivel de existencia, es decir, las que definen al humano como *Homo Narrans*”.²⁹ Estas Leyes de Auto-Institución son tan “*específicas al funcionamiento de este nivel [social] de la realidad* como las leyes puramente biológicas lo son al funcionamiento de nivel [biológico]”.

En más de una forma, este tercer nivel o nivel híbrido de la existencia humana, representa la pregunta de quiénes-somos como humanos y el principio sociogénico es la respuesta narrativa, cosmogónica que decidimos darle. En lugar de aceptar la respuesta puramente biológica que las ciencias humanas y Freud le daban a la misma pregunta, Fanon opone su propia respuesta, “[j]unto a la filogenia y la ontogenia, está la sociogenia”.³⁰ Para Walter Mignolo, este gesto de Fanon — y la recuperación que hace del mismo Sylvia Wynter — es esclarecedor:

27 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 25.

28 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 23.

29 Sylvia Wynter, “The Ceremony Found”, 194.

30 Fanon, *Piel Negra, Máscaras Blancas*, 45.

[E]l principio sociogénico revela lo que el principio ontogenético esconde: que la raza no se localiza en el cuerpo sino que se construye en el imaginario social fundamentado en la diferencia colonial. Wynter sigue a Fanon al sentar los límites de la ontogenia: la ontogenia es una categoría imperial mientras que la sociogenia introduce la perspectiva del sujeto que la ontogenia clasifica como objeto.³¹

Esta cita ilumina un aspecto fundamental del principio sociogénico, y es que éste es siempre específico a una sociedad, y surge a partir de la idea que la misma crea de sí misma, está atado a su identidad, forma de vida, perspectiva y organización social. Para Wynter, hoy vivimos bajo el régimen forzosamente universalizado y sobre-representado del *Hombre* (2). Sucesor del *Hombre*(1), quien fuese el sujeto europeo del renacimiento, recién secularizado, racionocéntrico, humanista, *homo politicus*, ciudadano/sujeto del estado occidental, que es *por-Naturaleza diferente* y más racional que su *Otro*: el conquistado, expropiado objeto de las Américas, el Caribe y África, clasificado como *Indio* o *Esclavo*. Nuestro actual *Hombre* (2) emerge en el siglo diecinueve, post-Darwin y post-Revolución Industrial, es bio-céntrico, burgués, *homo oeconomicus*, liberal-monohumanista, *por-Evolución diferente*, seleccionado y eugénico *vis a vis* su contraparte des-seleccionada y disgénica, el biológicamente racializado *Otro*, los así descritos por Fanon como *Los Condenados de la Tierra*.³² Como iteración post-Darwiniana, el *Hombre* (2) es ya consciente de su lugar como un organismo más en el orden natural del mundo, uno que, sin embargo, dado que está *seleccionado*, es digno de ubicarse en el punto más alto de la jerarquía de seres vivos, una jerarquía que se impone destructivamente sobre todos los niveles de existencia en el planeta Tierra. El *Hombre* (2) liberal-humanista burgués, se instituye a sí mismo respondiendo a la pregunta de quiénes-somos con las teorías económicas de Adam Smith, y de

31 Walter Mignolo, "Sylvia Wynter: What Does It Mean to Be Human?" en *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, ed. Katherine McKittrick (Durham/London: Duke University Press, 2015), 116.

32 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 187.

“el cliché demográfico-cosmogónico” de la *Escasez Natural* de Thomas Malthus;³³ así como con lo que Wynter llama “el decreto bio-cosmogónico [y] la *origin story* burguesa” también conocida como la teoría de la Evolución de Charles Darwin;³⁴ que en su traslado del campo de acción puramente biológico al teleológico sirve para “legitimar nuestro presente sistema mundo Occidental-burgués como el aparente clímax/fin de la historia”.³⁵ El principio sociogénico al que los sistemas y estructuras globales de conocimiento, política y producción se adhieren, es el de este *Hombre (2)*: el varón blanco, heterosexual, burgués, sin discapacidad, adulto, empleado y no-encarcelado, obstinadamente enfocado en el capital y su acumulación. Es su mundo y — gracias a los ya conocidos procesos de colonización, colonialidad, imperialismo y extractivismo — el resto de nosotros vivimos en él, forzados a asimilar sus preceptos normativos.

Se dice que el *Hombre (2)* está sobre-representado porque es el ideal de una etno-clase reducida, la europea burguesa, que ha impuesto de forma violenta su identidad provincial y organización social sobre el resto del planeta. Esta universalización forzada de la masculinidad, blanquitud y occidentalidad, es entonces, una de muchas formas posibles de ser humano. De hecho se trata de lo que Wynter llama un mero *género (genre) de ser humano*, con todas las posibles alternativas de experimentar el ser humano en el mundo aplastadas bajo el descriptivo único, emblemático del estrechísimo *Hombre (2)* monohumanista liberal occidental. Al tratarse de un *género específico de lo humano*, y no-representativo de la humanidad en su totalidad, éste debe siempre instituir e instituirse a partir de lo que Wynter llama su código simbólico de vida/muerte, una serie de binarios que se desdoblan constantemente a partir del original

Hombre/Otro, y que instituye y administra la vida/muerte a través de la creación compulsiva de

33 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 205.

34 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 229.

35 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 215.

opuestos ante los cuales delinear al ideal *Hombre* (2). Lo que este código refuerza es el hecho de que sólo se puede acceder a, y ser, *humano*, mientras se suscriba, performe y ejecute la propia experiencia bajo los “desde-siempre, cosmogónicamente constituidos, estatutos de su/nuestro [género humano] simbólicamente codificados y ficticiamente contruidos[;] ellos mismos desde-siempre programados por su/nuestro respectivo [principio] sociogénico [y su] código simbólico de vida o muerte.”³⁶ Este código de vida/muerte, en su fungir a la par de la condición híbrida de la existencia humana en la que el nivel *bios* y el *mythoi* operan simultáneamente sobre nuestra realidad, termina por condicionar nuestras reacciones biológicas, específicamente el sistema neurológico/bioquímico de castigo/recompensa. El código es entonces bio-implementante y funciona sobre el sistema simbólico positivo/negativo que regula el comportamiento bioquímico u opiáceo castigo/recompensa, motivante/demotivante de nuestro cerebro.³⁷ Si hay reservas sobre la plausibilidad de ésta relación código vida/muerte *vis a vis* reacciones-cerebrales-bioquímicas, sólo hace falta mirar con detenimiento los efectos que la idea abstracta del dinero/capital han tenido sobre la organización de nuestras vidas, sobre nuestra salud mental y sobre nuestro comportamiento en general. El capital se proyecta hoy en nuestras vidas como “la fuente indispensable, empírica y metafísica de toda la vida humana, capaz de activar semánticamente la neuroquímica opiácea del sistema cerebral de castigo/recompensa para actuar acorde”.³⁸

Otro rasgo importante de nuestras cosmogonías/narrativas originantes, los principios sociogénicos que éstas reproducen y su consiguiente código simbólico de vida/muerte, es que solemos proyectarlas retroactivamente sobre agentes extra-humanos. Wynter describe el paso de una *Causalidad Divina* — o la época en que la pregunta de quiénes-somos era respondida de

36 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 198.

37 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 211.

38 Wynter & McKittrick, "Unparalleled Catastrophe of Our Species?", 10.

forma teológicamente absoluta — a una *Causalidad Natural*, en la que el agente súpernatural extra-humano divino (el Dios bíblico monoteísta) se convirtió en el agente extra-humano *natural*, encarnado en las siempre razonables y cognoscibles *Leyes de la Naturaleza*, que con su aparecer permitieron la creación de las ciencias físicas y biológicas. Para Wynter, el Occidente logra esta “desupernaturalización epocal[,] sólo sobre la base de la re-proyección de la agencia humana sobre dos agencias ya no súpernaturales pero no por eso menos extra-humanas, ahora construidas sobre fundamentos más peligrosos — porque ostensiblemente *naturales/naturales-científicos*.”³⁹ Estas dos agencias refieren al momento en el que bajo los términos de la primera cosmogonía post-religiosa, la Cívica-Humanista, el occidente — de la mano de Copérnico, Galileo y Newton — proyectó su agencia humana colectiva sobre el agente extra-humano de la *Naturaleza/Naturaleza Humana*. Mientras que la cosmogonía posterior a ésta, la Liberal-Humanista, proyectó esa agencia sobre el agente de la *Evolución Darwiniana*.⁴⁰ Hoy además de mantener prendida la llama de las justificaciones biocéntricas/evolutivas post-Darwinianas, también re-proyectamos mucha de esa agencia sobre la teoría económica y el comportamiento extra-humano y circularmente-racionalizado y redentor del capital.⁴¹ Para Wynter, ésto significa que arrastramos la lógica de nuestro pasado teológico monoteísta al razonamiento cerrado, autopoietico de nuestras ciencias actuales; y que a pesar de que somos nosotros mismos los que inventamos y proyectamos retroactivamente estas fórmulas narrativas en las que una entidad por fuera de lo humano designa la estructura de lo posible en el orden social de nuestro presente, esta

39 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 228.

40 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 228.

41 En el prefacio a *Economics As Religion* de Robert H. Nelson, Max Stackhouse alude al hecho de que muchos de los creadores de la disciplina de la economía no estaban sólo influenciados por la teología, sino que le asignaban un carácter mesiánico a la misma, como la disciplina que podría salvar al mundo de la escasez, la causa de los males sociales, mientras se siguiera una serie de reglas que propiamente formuladas podrían llevarnos a un estado de abundancia, una "forma material/encarnada de salvación".

proyección, súpernatural cuando no natural y/o bioevolutiva, es lo que mantiene nuestra propia agencia oculta de nosotros mismos.⁴²

La proyección que hace cada sociedad humana de la agencia colectiva de sus sujetos... sobre agentes extra-humanos, ha sido y continua siendo una función tipo-ley de un telos específico... el telos de resguardarse contra la desintegración entrópica o el quiebre de nuestros modos ficticios [de género humano] artificialmente instituidos, cosmogónicamente constituidos y sus sociedades como sistemas de vida autopoieticos... [la proyección] sirve la indispensable función de estabilizar ese código específico, cuyo sistema de significados positivo/negativo, vida/muerte — una vez correlacionado con, y por lo tanto activante de, el sistema bioquímico natural-opiáceo en los términos específicos de su género humano — se transforma en una entidad viva, en “palabras-hechas-carne”.⁴³

Esto aparece para Wynter como el precio que pagamos por habernos atrevido a emerger de la complacencia primate destinada a seguir un código/mapeo anclado en el nivel biológico/genético. El precio implica por un lado, la emergencia de las ya mencionadas *Leyes de Auto-institución* intrínsecas al carácter híbrido bios/mythoi-logos de nuestra existencia, y que han servido para establecernos como seres híbridos e irónicamente para mantenernos tan subordinados a las narrativas, principios sociogénicos y códigos de vida/muerte como los primates están subordinados a las leyes biológicas del ADN. Por otro lado, el precio implica también que nuestra capacidad de identificación, lo que Wynter llama relaciones inter-altruísticas y de parentesco están confinadas a los límites de la narrativa original de nuestros géneros específicos. Puesto de otro modo: “todas las guerras que se han peleado entre miembros de nuestra especie han sido peleadas desde nuestra Primera Emergencia hasta hoy *no* en términos

42 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 227.

43 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 227.

de preservación biológica pura, si no en términos de la imperativa preservación y/o exaltada magnificación... de los modos simbólicos de vida/muerte de cada grupo/género-específico... y su modo ficticio [de identificación] por sobre y en contra del de otros grupos.”⁴⁴ Para recapitular: gracias a nuestra emergencia como *Homo Narrans* o seres híbridos tan influidos por lo biológico como por lo narrativo (*storytellingness*), inventamos narrativas originarias/cosmogonías que proyectamos retroactivamente sobre nuestro pasado al mismo tiempo que invertimos nuestra agencia colectiva sobre entidades extra-humanas, por fuera de nuestro control, lo que sirve para afianzar la incuestionabilidad del status quo al mantener oculto el poder de nuestra propia agencia sobre estas narrativas, efectivamente subordinando nuestra existencia al código simbólico vida/muerte de las mismas, ya sean teológicas/súper-naturales o científicas/seculares, código que al ser ejecutado/performanceado nos instituye como miembros de nuestro género-específico humano, hoy emblematizado por el *Hombre* (2).

Teniendo todo esto en mente, se logra enfocar la importancia que Wynter le asigna a la esfera de la cultura y del conocimiento:

Una vez que has redefinido el ser humano en términos híbridos *mythoi* y *bios*, y por lo tanto en términos que dirigen la atención a la relatividad y multiplicidad original de nuestros *géneros* de ser humano, repentinamente se hace obvio el rol central que nuestras *formaciones* discursivas, los campos estéticos, y los sistemas de conocimiento necesariamente juegan en la constitución performativa de todos esos posibles géneros de ser híbridamente humano.⁴⁵

Es esencial para la estabilidad de cualquier género de ser humano que los procesos de producción de conocimiento, su episteme, así como sus formas artísticas, lo que Wynter aventura

44 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 227.

45 Wynter & McKittrick, "Unparalleled Catastrophe of Our Species?", 23.

a llamar su *aestheteme*, sean “cognitiva, epistemológica, estética y psico-afectivamente cerrados”,⁴⁶ y de esto depende que logren sincronizarse de formas adecuadas y predecibles con el funcionamiento neurológico/bioquímico del cerebro; sincronización en la que se fundamenta la posibilidad de performar e instituirnos a partir del código simbólico de vida/muerte de nuestro género humano y su sistema de significados. Al citar al físico David Bohm cuando dice “significar es ser” (*meaning is being*), para Wynter es claro: los significados tienen la capacidad de afectar la *materia*, son, de nuevo, palabras-hechas-carne.⁴⁷ De esto se desprende que los modos sistémicos de producción de conocimiento — científicos, estéticos, culturales — de un género específico de lo humano, deben siempre acotarse a éste y explicar/describir la realidad siempre bajo sus términos tipo-ley, reafirmando necesariamente los roles y jerarquías indispensables para su reproducción.

En su ensayo “Against Criticism: Notes on Decipherment and the Force of Art”, la investigadora y profesora estadounidense Zakiyyah Iman Jackson desmenuza el análisis sobre el campo de la producción estética que Wynter desarrolló en uno de sus textos tempranos, “Rethinking ‘Aesthetics’: Notes Towards a Deciphering Practice”, publicado en 1992. En éste Wynter propone el *decipherment*, o desciframiento, como una práctica alternativa/generativa opuesta a la crítica para pensar en dos filmes: *The Harder They Come* (1972) y *Do The Right Thing* (1989). El primero es un filme “de crimen” considerado como uno de los más importantes producidos en Jamaica, en parte responsable de la popularización de la cultura *reggae*; el segundo es el tercer filme del director afroamericano Spike Lee, y quizás uno de sus más influyentes. Por su representación “dualmente encarnada de la clase baja de ‘zonas de alto

46 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 211.

47 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 211-12.

riesgo' y del punto de vista popular de las personas negras”, Wynter considera estas dos producciones como “prácticas contestatarias significantes... [y] nuevas formas culturales”⁴⁸ que ameritan una re-evaluación de la crítica y – porqué no – de la estética como disciplina.

“Rethinking ‘Aesthetics’” es relativamente temprano en la producción de Wynter, sin embargo esboza varias de las ideas que desarrollaría posteriormente y aventura ya lo siguiente:

[Q]ue de la misma manera en que en la primera mutación intelectual Descartes proveyó “el suelo” que haría del mundo físico un objeto matematizable y, por lo tanto, alterable de acuerdo a nuestros propósitos humanos, el re-pensamiento de la estética provee “el suelo” que puede hacer “descifrables” los distintos sistemas de significados..., a través de los cuales se han instituido hasta ahora los “propósitos” siempre culturalmente-específicos de nuestros Imaginarios culturales (siempre por fuera de los procesos conscientes de sus sujetos-portadores) y, por lo tanto, hace que esos “propósitos” sean hoy, alterables consciente y consensualmente.⁴⁹

Al enfocarse en este ensayo, en el que apenas se asoman las preocupaciones estético-narrativas de Wynter que más tarde darán forma a su expansivo proyecto, Jackson logra desentrañar el rol importantísimo que la producción estética juega en él. Para Jackson, la práctica de desciframiento que propone Wynter en su ensayo es un anti-formalismo que se opone a la continuidad entre la cultura de la crítica literaria, de arte y de cine; y la cultura – “o culto” – de los genes y de las ciencias biológicas, evidenciando que a pesar de las supuestas distancias entre sus indagatorias, “tanto la crítica como la biología presumen que el significado se puede encontrar en el texto y solamente en él.”⁵⁰ Al vincular el formalismo crítico con el

48 Sylvia Wynter, “Re-Thinking ‘Aesthetics’: Notes Towards a Deciphering Practice” en *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*, ed. Mbye B. Cham (Trenton: Africa World Press, 1992), 238.

49 Wynter “Re-Thinking ‘Aesthetics’”, 239-240.

50 Zakiyyah Iman Jackson, “Against Criticism: Notes on Decipherment and the Force of Art” (Hammer Channel: Hammer Museum, 2021), conferencia en video, <https://youtu.be/N0-wMvYNDyo>

reduccionismo/determinismo genético – o el biocentrismo que disputa Wynter –, Jackson apunta al potencial del desciframiento para cuestionar al origen común – el principio sociogénico, podría decirse – que da origen a ambas lógicas:

Lo que está al centro del desciframiento no es primariamente la obra de arte individual, audiovisual o performance, sino los sistemas de significado y sus propósitos culturalmente-específicos, así como los imaginarios culturales que generan. El desciframiento es un modo de indagación o práctica que busca revelar las reglas del funcionamiento de los imaginarios culturales, y no sólo replicar o perpetuar esas reglas. Wynter cuenta con que tal intervención facilite la alterabilidad de códigos y valores hegemónicos en el interés de la emergencia de un modo alternativo de ser y de [existir].⁵¹

En pocas palabras, para Wynter la crítica se queda corta – incluso las más radicales como la deconstrucción Derridariana, el marxismo y el feminismo – porque en ellas el crítico aún percibe una separación entre el lector/público y los objetos culturales, en lugar de enfrentarse a la posibilidad de que ambos texto y lector se instituyen mutuamente a través de un modo hegemónico particular de lo humano.⁵² En la *Éstetica* con E mayúscula, y la crítica a la que da origen, las obras de arte se asumen como autónomas y no como localizadas y operantes en el mismo campo en el que se encuentra el público, la obra y el crítico mismo. Wynter y el desciframiento, en cambio, le adscriben cualidades materializantes a la producción estética, como una que tiene la agencia de “sentar los términos de la estructura social, sus radios distributivos y la asignación socio-política de roles...”.⁵³ Para Wynter el arte – y en esto difiere de las teorías marxistas sobre la cultura – “no sólo tiene el poder de generar ideologías fraudulentas

51 Jackson, “Against Criticism”.

52 Jackson, “Against Criticism”.

53 Jackson, “Against Criticism”.

y de ofuscar las desigualdades en nuestra sociedad, o de hacerlas aparecer como naturales o más allá del cuestionamiento... [las prácticas estéticas] materializan sus códigos al nivel más íntimo de nuestro ser, nuestras respuestas conductuales, nuestros placeres y deseos.”⁵⁴ Como se ha expuesto antes, si el humano en su ser híbrido *bios/mythoi* se define no sólo desde su dimensión biológica sino también en la discursiva/narrativa, la vida humana entonces no puede pre-existir a la cultura, el emerger del *homo narrans* es al mismo tiempo el nacimiento de lo humano y de su capacidad narrativa/cultural: son dos fenómenos inseparables, intrínsecamente relacionados. Más radicalmente – incluso para Wynter –, lo que conocemos como “naturaleza humana no es ni un efecto de lo que los marxistas llaman ‘los modos de producción’, ni de un programa meramente genético, sino [el resultado] de un mito regulante [producido] en el campo de lo estético, y este mismo es el que induce y acomoda la forma de vida que llamamos humana.”⁵⁵ El punto no sería si una obra de arte suscribe a no a una ideología problemática o adecuada, sino el hecho de que es en el campo interactuante de la prácticas estéticas en el que construimos y de-construimos nuestro *género de ser humano*.

El desciframiento entonces persigue como el objeto de su análisis a estas mismas prácticas significantes más allá de la obra de arte individual, se preocupa por qué tipo de procedimientos usa para sostener la “cohesión social del orden [actual]”. En su búsqueda por una “teoría general de cómo un orden culturalmente-específico establece valores colectivos que proveen un sistema unitario de significados e induce mecanismos de coherencia que producen un orden de campos psico-afectivos y una estructura social estable”,⁵⁶ el desciframiento también pretende discernir aquellas prácticas estéticas que difieren de este orden culturalmente-

54 Jackson, “Against Criticism”.

55 Jackson, “Against Criticism”.

56 Jackson, “Against Criticism”.

específico, prácticas disruptivas y potencialmente redireccionantes. “El desciframiento investiga cómo una obra de arte funciona, lo que hace, y lo que facilita [u opone] con respecto al modo de vida [o género humano] reinante.”⁵⁷ Wynter vincula la emergencia de la práctica del desciframiento con la de la “revolución cultural” de la que estaba siendo testigo, en la que emergían narrativas/filmes producidas por y para personas negras, narradas en y desde sus contextos, “un Imaginario emergente global y popular” que tomaría por sorpresa al mundo con la expansiva e irreversible influencia que las estéticas del *reggae* y el *hip-hop* han tenido consistentemente en nuestro paisaje cultural. Para Wynter, estos filmes “de crimen” – por describirlas crudamente – promovían un imaginario obstinadamente motivado por asegurar el bienestar de un sujeto humano concreto e individual (el gánster jamaicano, o el trabajador de clase baja en Brooklyn), y de esta forma se oponían al Imaginario hegemónico en ese momento, que demandaba lealtad al *telos* de la preservación del bienestar, del *género de ser humano*, de la clase media blanca.

El desciframiento aparece, por su posición temprana en la construcción del proyecto de Wynter y por sus objetivos, como una herramienta importante en el camino hacia el objetivo último de Wynter, el de la creación de una nueva ciencia humana:

Una práctica descifrante es entonces parte de un intento de movernos más allá de nuestras presentes “ciencias humanas” a otra ciencia humana de las “formas de vida” y sus correlacionados modos de lo estético...⁵⁸

En la última sección de su manifiesto “The Ceremony Found: Towards the Autopoietic Turn/Overturn, its Autonomy of Human Agency and Extraterritoriality of (Self-)Cognition”,

⁵⁷ Jackson, “Against Criticism”.

⁵⁸ Wynter, “Re-Thinking ‘Aesthetics’”, 240.

Wynter propone un nombre para esta nueva ciencia humana o praxis de conocimiento: *New Studia*. Ésta plantea el Giro/Vuelco Autopoiético, un giro epistémico que revela justamente el carácter autopoiético, cerrado y circular de todas las historias de origen que vinieron antes, permitiendo por un lado percatarnos de que “*aquello que hicimos antes, podemos deshacer y hoy conscientemente rehacer*”,⁵⁹ y por otro relativizar la narrativa hegemónica a la que hoy nos sometemos, y presentarla como sólo *una* de incontables opciones posibles.⁶⁰ Este Giro/Vuelco Autopoiético, también representa la emergencia de una nueva causalidad, si hemos sido influenciados por la Causalidad Divina y la Causalidad Natural del *Hombre* (1) y (2) respectivamente, Wynter propone ahora la *Causalidad Cosmogónica/Sociogénica*, una causalidad que advierte y enfatiza nuestra agencia en la creación de narrativas y en su transmutación en realidad/carne. Al tratarse de un orden de conocimiento *ecumenicamente humano*,⁶¹ La *New Studia* lograría finalmente explorar la potencialidad completa de nuestra existencia como *Homo Narrans*, ya separada de el *Hombre* (2), el género humano hegemónico, homogeneizado, occidental, secular, neo-Darwiniano, (neo)Liberal-monohumanista; y de los intereses que postula éste como universales cuando representan meramente los de una etno-clase.⁶² La *New Studia* pretende funcionar “de forma insospechada, trans-disciplinaria, trans-epistémica, trans-natural-científica/trans-cosmogónica”.⁶³

59 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 242.

60 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 241.

61 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 191.

62 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 241.

63 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 245.

CAPÍTULO II

Earthseed: Poesía, conocimiento y el objeto que es siempre sujeto

El conocimiento poético se caracteriza por el salpicamiento que la humanidad hace sobre el objeto, en toda su riqueza mobilizante.

— Aimé Césaire, *Poetry and Knowledge*.

El descrifamiento, como una práctica crítica dentro de la *New Studia*, pretende movilizarse en las páginas que siguen a partir de dos proyectos específicos de los artistas estadounidenses Precious Okoyomon (1993) y Juliana Huxtable (1987). Okoyomon es una artista poeta y chef americanonigeriana basada en Nueva York cuya obra ha tenido éxito y gozado de distribución constante en las capitales occidentales de la cultura, tanto en Estados Unidos como en Europa, especialmente desde el 2018 hasta ahora. Huxtable, por otra parte, es escritora, poeta, performer y DJ afroamericana basada en Nueva York y en Berlín. Su obra ha encontrado visibilidad en ciertas instancias institucionales en Norteamérica y Europa, pero es quizás mejor conocida en los ámbitos de la poesía y la música, aunque su práctica visual es representada por la galería Reena Spauling en Nueva York y Project Native Informant en Londres.

Este ensayo plantea que dentro de las exhibiciones *Earthseed* de Okoyomon e *INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK* de Huxtable, éstos ponen en práctica los modos poéticos de producción de conocimiento, y particularmente las

formas de curiosidad interdisciplinaria/interrelacionada que la *New Studia* de Wynter tiene en su centro. También se pretende dilucidar, teniendo en mente la práctica crítica del desciframiento, los distintos cuestionamientos que sus proyectos plantean hacia el *género de lo humano* hoy dominante, ¿a partir de qué narrativas y localizaciones tejen éstos?, ¿qué es lo que hacen o generan en relación al modo de vida hoy dominante? ¿proponen un *género de lo humano* nuevo, otro? ¿qué re-dibujamientos proponen entre lo real y lo potencial, qué posibilidades traen a la luz? ¿qué propuestas emergen, y a partir de qué narrativas, para alejarnos del modo dominante actual? Cómo lo expone Jackson, “¿cuáles son las implicaciones o consecuencias de la interacción entre el ser humano y [estas obras de arte] en el modo de vida que comparten, en sus formas de ser/existir, en su *worlding*?”.⁶⁴

En el planteamiento de su *New Studia*, Wynter caracteriza el concepto del Giro/Vuelco Autopoiético – del *Homo Narrans* finalmente capaz de tomar las riendas de su propia narrativa/código simbólico de vida/muerte – como “la praxis de dos propuestas”. Una de ellas es la ya mencionada sociogenia de Fanon, específicamente la reconfiguración que ésta hace de lo humano al re-definirlo en los términos híbridos que implican los niveles biológico y narrativo (el *bios* y el *mythoi*) operando a la par, mutuamente instituyentes. La segunda es la nueva ciencia híbrida de la Palabra/Naturaleza propuesta por Aimé Césaire en la ponencia *Poésie et Connaissance* que presentó en el Congreso de Filosofía de 1944 en Haití. En ésta Césaire argumenta que a pesar de los grandes logros que las ciencias naturales y sus “modelos de análisis ostensiblemente empiricistas y objetivistas” han conseguido en términos de entender cómo hacer

64 Jackson, “Against Criticism”.

del mundo algo productivo, éstas igualmente se estancaron y permanecen como un conocimiento fundamentalmente disminuido, incompleto.⁶⁵ Césaire es contundente:

La humanidad, alguna vez perpleja ante meros hechos, finalmente los dominó a través de la reflexión, la observación, y la experimentación. De ahí en más la humanidad ha sabido cómo hacerse camino en el bosque de los fenómenos. Sabe cómo utilizar el mundo.

Pero no por eso es señor del mundo.

De una visión del mundo, sí; la ciencia le entrega una visión del mundo, pero una que es sumaria y superficial.

La física clasifica y explica, pero la esencia de las cosas la eluden. Las ciencias naturales clasifican, pero el *quid proprium* de las cosas las eluden.

En el caso de las matemáticas, lo que elude a su actividad abstracta y lógica es la realidad misma.

En pocas palabras, el conocimiento científico enumera, mide, clasifica y mata.

Pero no es suficiente decir que el conocimiento científico es incompleto. Es necesario añadir que es *pobre y desnutrido*.

Para conseguirlo la humanidad ha sacrificado todo: deseos, miedos, sentimientos, complejos psicológicos.

Para conseguir la impersonalidad del conocimiento científico la humanidad se ha *depersonalizado* a sí misma, se ha *desindividualizado* a sí misma.

65 Sylvia Wynter, "The Ceremony Found", 209.

Es un conocimiento empobrecido, sugiero, porque en su concepción—no importa qué otra riqueza que haya tenido—se encuentra una humanidad empobrecida.⁶⁶

Es claro que Césaire halla insuficientes los modos de producción de la ciencia occidental y eurocéntrica, pero existe una alternativa, “el conocimiento poético [que] nace en el enorme silencio del conocimiento científico”.⁶⁷ Para Wynter este conocimiento poético se trata justamente de una “ciencia de nosotros mismos”, una que “regresa a los primeros días de la humanidad... de nuestra especie... y que por lo tanto toma como punto de partida la capacidad singularmente humana de expresar significados y símbolos a través del lenguaje... de la palabra.”⁶⁸ Esta ciencia poética, de la palabra, implica también una re-unión con el mundo “natural” del que el humano se escindió en el proceso de transformarlo en algo productivo, cognoscible y explotable. Césaire lo pone en éstos términos:

Esta es la ocasión adecuada para recordar que ese inconsciente al que alude toda poesía es el receptáculo de las relaciones originales que nos atan a la naturaleza.

Dentro nuestro, durante todas las eras de la humanidad. Dentro nuestro, de toda la humanidad. Dentro nuestro, animal, vegetal, mineral. La humanidad no es sólo humanidad. Es el universo.

...

En otras palabras, la poesía es el florecimiento total.

En ella vemos resolverse—en la condición poética—dos de las más angustiantes antinomias que existen: la antinomia de uno y otro, la antinomia de Uno Mismo y el Mundo.

66 Aimé Césaire, “Poetry and Knowledge” en *Lyric and Dramatic Poetry: 1946-82* (Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990), xlii.

67 Césaire, “Poetry and Knowledge”, xlii.

68 Sylvia Wynter, “The Ceremony Found”, 209.

...

Tan lleno del mundo habla el poeta. “En el principio estaba la palabra...” Nadie nunca lo creyó tanto como el poeta.

Y es en la palabra, en ese pedacito de mundo, secreta y casta rebanada de mundo, que [el poeta] arriesga todas nuestras posibilidades... Nuestro primer y último chance.⁶⁹

La nueva ciencia de Césaire es “imprudente” y hoy sólo la poesía puede adelantar cómo ésta se instituirá, aunque para Wynter es más que claro, esta nueva ciencia, como su *New Studia*, necesariamente tendrá que ser híbrida, con la idea de “‘ciencia’ redefinida más allá de los límites de las ciencias naturales y las restricciones de sus dominios específicos de investigación dedicados a los niveles de la realidad puramente físicos y biológicos”.⁷⁰ – como nos recuerda Zakiyyah Iman Jackson, una ciencia poética, una práctica descifrante, busca ir más allá de los límites de la obra de arte sola, autónoma, autotélica.

Otro pensador que es el referente de la emergencia de las teorías decoloniales, Aníbal Quijano, se dedicó a desentramar estos límites duros impuestos en el modelo de la ciencia occidental y el rol que juegan en la implementación violenta de la idea de raza en la matriz colonial del poder. En su texto “Coloniality and Modernity/Rationality”, Quijano explica cómo la colonialidad del poder instaurada en América por los colonizadores europeos tiene en su centro a la categoría de raza como el elemento clave diferenciante entre colonizado y colonizador, una relación entre superiores e inferiores establecida biológica y estructuralmente.⁷¹ Este poder clasificante, discriminante, basado en la idea construida de raza, se edifica sobre un poder global eurocéntrico

69 Césaire, “Poetry and Knowledge”, xlviii-xlix.

70 Sylvia Wynter, “The Ceremony Found”, 209.

71 Aníbal Quijano, “Coloniality and Modernity/Rationality”, *Cultural Studies* Vol. 21, no.2-3 (2007): 171.

– al que Wynter se refiere como el régimen del *Hombre* (2) sobre-representado – que al mismo tiempo que lleva a cabo la colonización violenta, el despojo y abuso de un continente entero, está por otra parte desarrollando el “complejo cultural conocido como la modernidad/racionalidad europea”.⁷² Wynter se refiere a ésta “contradicción endémica” como la Aporía del Occidente Secular, y para Quijano es precisamente esta inseparabilidad de la modernidad/racionalidad, su innegable relación de dependencia con su lado oscuro, la colonización, lo que conduce a la reciente crisis del modelo eurocéntrico de conocimiento, especialmente el cuestionamiento de lo que él considera su presupuesto fundamental: la idea del conocimiento como producto de una relación sujeto-objeto. Quijano explica que el “sujeto” se refiere siempre al individuo aislado, auto-instituyente, emblematizado en la máxima cartesiana *cogito ergo sum*; mientras que el “objeto” es una categoría externa a éste, constituido por “propiedades” que lo definen siempre en relación a éstas y a otros objetos.⁷³ Para Quijano:

[L]o que se cuestiona de este paradigma es, en primer lugar, el carácter individual e individualista del ‘sujeto’, que como toda media-verdad falsifica el problema al negar la intersubjetividad... como el sitio de producción de todo conocimiento. Segundo, la idea del ‘objeto’ es incompatible con los resultados de investigaciones científicas actuales, de acuerdo a las cuales las ‘propiedades’ son modos y tiempos de un determinado campo de relaciones. Por lo tanto no hay lugar para una concepción de la identidad como originalidad ontológica irreducible externa al campo de las relaciones. Tercero, la externalidad de las relaciones entre el ‘sujeto’ y el ‘objeto’ que se funda en diferencias de naturaleza... es una arbitraria exageración de las [mismas], dado que investigaciones recientes ya consideran una estructura comunicante más profunda en el universo.⁷⁴

72 Quijano, “Coloniality and Modernity/Rationality”, 171

73 Quijano, “Coloniality and Modernity/Rationality”, 172.

74 Quijano, “Coloniality and Modernity/Rationality”, 172.

Según Quijano, entonces, del paradigma eurocéntrico obstinado en relaciones discretas entre sujeto y objeto, se cuestiona especialmente el rancio y radical dualismo que propone “al sujeto [como] portador de la razón mientras que el ‘objeto’, no es sólo externo a éste, sino de diferente naturaleza... de hecho, [parte de] la ‘naturaleza’”.⁷⁵ Como Césaire y su percepción de la ciencia eurocéntrica como conocimiento empobrecido, Quijano encuentra cada vez más en crisis ésta división artificial entre lo humano y lo no-humano.

Para Quijano, pero sin duda también para Wynter y Césaire, es claro que esta posición de sujeto en un régimen de clasificación y discriminación basado en la idea eurocéntrica de raza, es una posición únicamente ocupable legítimamente por el sujeto europeo. En ningún lugar quizás quede ésto más claro que en los archivos hoy existentes que registran el periodo del comercio transatlántico de esclavos que se dio entre los siglos XVI y XIX. En su extenso trabajo alrededor de éstos, la escritora y académica estadounidense, Saidiya Hartman, problematiza el hecho de que los archivos y narrativas que existen hoy sobre la esclavitud revelan mucho sobre los hombres que los escribieron, pero nada sobre las personas que la padecieron: “[He estado] luchando con lo que significa tener el archivo colonial, el archivo de la burguesía occidental, dictando lo que podemos saber o no de estas vidas”.⁷⁶ En su texto *Venus in Two Acts*, Hartman profundiza:

[L]as historias que existen no son sobre ellos, sino sobre la violencia, exceso, mendacidad y la racionalidad que secuestró sus vidas, transformándoles en mercancías y cadáveres, identificándoles con nombres arrojados como insultos y bromas crudas. El archivo es, en este caso, una sentencia de muerte, una tumba,

75 Quijano, “Coloniality and Modernity/Rationality”, 173.

76 Alexis Okeowo, “How Saidiya Hartman Retells the History of Black Life”, *The New Yorker*, Octubre 19, 2020, <https://web.archive.org/web/20201101055957/https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/26/how-saidiya-hartman-retells-the-history-of-black-life>

la exhibición del cuerpo violado, un inventario de propiedad, un tratado médico sobre la gonorrea, unas cuantas líneas sobre la vida de una prostituta, un asterisco en la gran narrativa de la historia.⁷⁷

Desde adentro de esta historia, de este archivo que cuantifica la humanidad de seres transformados en mercancías, del sufrimiento transformado en silenciamiento histórico, Hartman se pregunta si se puede hacer emerger una narrativa encarnada de vida que al mismo tiempo respete aquello que no puede ya conocerse⁷⁸ ¿Puede la ausencia y el silencio, los agujeros incognoscibles del archivo burgués, convertirse no en objetos de una investigación sino en su sujeto mismo? En un ejercicio ubicado paralelamente al lugar de enunciación de Wynter, desde la “gaze from below”, Hartman se encuentra con los objetos (humanos-objetos-mercancías) del archivo para re-articularlos como sujetos actuantes, sitios de experiencia, agentes capaces de testimonio. Busca recuperar sus narrativas, desde una “pérdida que da pie al anhelo... historias como formas de compensación e incluso de reparación, quizás la única que recibirán.”⁷⁹ La operación no es fácil, y Hartman conoce las dificultades de acercarse a sujetos elusivos que se tienden a desmoronarse ante la presión de la pesquisa;⁸⁰ el peligro es replicar la violencia de los actos ya asentados en el archivo, de desdoblarlos en narrativas que no sean capaces de distanciarlas de la aniquilación que ya los define hoy. Hartman admite el titubeo, su necesidad de respetar los llamados “límites del archivo... la lealtad prometida a los hechos y a la evidencia aún cuando esas certezas muertas se producen desde el terror”,⁸¹ pero también afirma su

77 Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”, *small axe* 26 (2008), 2.

78 Hartman, “Venus in Two Acts”, 4.

79 Hartman, “Venus in Two Acts”, 4.

80 Hartman, “Venus in Two Acts”, 6.

81 Hartman, “Venus in Two Acts”, 9.

convicción de escribir una nueva historia, aunque ésto implicase “transgredir los protocolos del archivo... y aumentar e intensificar sus ficciones”.⁸²

Así es como arriba Hartman a su método, la fabulación crítica. La violencia constitutiva del archivo de la esclavitud es lo que determina lo que puede o no decirse de sus víctimas, lo que las clasifica como objetos y no sujetos de poder, ¿cómo representar a aquello que no se presta a la representación?⁸³

¿Es posible exceder o negociar los límites constitutivos del archivo? Al avanzar una serie de argumentos especulativos y explotar las capacidades del subjuntivo (un ánimo gramatical que expresa dudas, deseos y posibilidades), al darle forma a una narrativa que está basada en investigación de archivo, y con eso quiero decir una lectura crítica del archivo que imita las dimensiones figurativas de la historia, intento al mismo tiempo contar una historia imposible y amplificar la imposibilidad de contarla... La intención no es nada tan milagroso como recuperar la vida de las personas esclavizadas o redimir a los muertos, sino esforzarse en pintar una imagen tan completa de la vida de los cautivos como sea posible. Ese doble gesto puede describirse como un forcejear contra los límites del archivo para escribir la historia cultural del cautivo, y, al mismo tiempo, admitir la imposibilidad de representar la vida de los cautivos precisamente a través del proceso de narración.⁸⁴

Hartman se propone nada menos que escuchar “los murmullos, juramentos y llantos de las mercancías”;⁸⁵ desarticular, desordenar los bordes entre el binario sujeto-objeto para enfatizar las inconsistencias de la historia, para demoler las jerarquías autoritarias del discurso – y de la academia – , para “ahogar el discurso autorizado en un enfrentamiento de voces”.⁸⁶

82 Hartman, “Venus in Two Acts”, 9.

83 Hartman, “Venus in Two Acts”, 10.

84 Hartman, “Venus in Two Acts”, 11.

85 Hartman, “Venus in Two Acts”, 11.

86 Hartman, “Venus in Two Acts”, 12.

En su exhibición *Earthseed* (Fig. 1-12), presentada en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt en la primavera del 2020, le artista americane-nigeriane Precious Okoyomon propone un acercamiento distinto al del *Hombre* eurocéntrico a la clasificación de ‘objeto’, uno que enfatiza también la inestabilidad histórica de los términos que el humanismo da por sentado: sujeto, objeto, humano, mercancía. Este acercamiento busca como el de Hartman prestar atención a la expresividad, a la vida a todo aquello que consideramos inerte, objeto. La exhibición funciona como una puesta en escena de los objetivos de la *New Studia* de Wynter: Okoyomon hace un entretejido interdisciplinario de poesía, historia política, económica y biológica, reflejada no sólo en las alusiones a los humanos clasificados como mercancías de nuestro pasado y presente, sino que también ante el fenómeno que ella llama la “racialización del mundo natural” y las consecuencias de esto en nuestra relación con el planeta que habitamos. *Earthseed* se compone de tres capas distintas. La primera es *Resistance is an atmospheric condition* (La resistencia es una condición atmosférica, 2020) (Fig. 5), la base biológica-histórica de enredaderas inmigrantes/ilegales sobre la que se planta el resto de la exhibición y sobre la que se expandirá más adelante en este ensayo. La segunda, *Open Circle Lived Relation* (Círculo abierto relación vivida, 2020) (Fig. 2-4, 6-12), es un grupo de ángeles – del vacío, de la muerte, de los sueños, de la luz, del sol y de la tierra –, montículos peludos y suaves, vagamente antropomórficos, compuestos de una estructura de alambre cubierta en capas de lodo, lana cruda negra – que bajo la luz de las luces del arte luce marrón rojizo – y según algunos reportes, un poco de sangre de le mismo artista como actor mágico-animante.⁸⁷ Las figuras rodean la oscura sala expectantes, vigilantes, como verdaderos ángeles de la guarda de aquellos a los que se les ha

⁸⁷ Gregor Quack, “Precious Okoyomon”, *Artforum*, Noviembre 30, 2020, <https://www.artforum.com/print/reviews/202009/precious-okoyomon-84422>

negado históricamente la condición de humanidad; y al mismo tiempo refutan la clasificación de objeto al ser, en términos que son claros a simple vista, montones de otras cosas, amontonamientos de materia. Con un carácter similar a los espantapájaros, esos otros acumulamientos de proporciones humanas, los ángeles de Okoyomon también ejercen una presencia que evoca cuidado y custodia, quizás más que eso parecen asignados la tarea de atestiguar lo que acontece en la sala.⁸⁸ Los ángeles como custodios/testigos, bien plantados en la tierra importada que recubre la galería, se dejan circular, crecer, desgastar e intercambiar con la materia que las compone y con todo lo que les rodea, son actores en el ciclo de la vida, la historia y la poesía. Son testigos al mismo tiempo que se dejan atestiguar, *cambiar*. La tercera capa de *Earthseed* es la poesía. Se podría aventurar que es la primera, ya que Okoyomon se refiere a su práctica visual como una extensión de *el poema*. La poesía como una actividad que es más que poesía: quizás es más cercana a un hábito o a una manía que consume, envuelve y le da sentido a la existencia de Okoyomon:

Cuando empecé a hacer espacios y crear ambientes, éstos se convirtieron en otro hogar para el poema. Empecé a pensar ¿cómo puedo hacer encarnar al poema? Siempre estoy buscando formas de transmutar el pasado, el lenguaje que siempre está fallándose a sí mismo. Estoy tratando de acercarme lo más posible a esa cosa física que te conmueve. A veces el lenguaje logra eso y otras veces fracasa continuamente... Todo se siente como el poema. Honestamente no hay un momento en el que la poesía comience o termine. Todo es un sólo poema largo e interminable que sigo rayando y rompiendo y convirtiendo en espacios o a veces

⁸⁸ El término de 'cuasi-objeto' acuñado por el filósofo francés Michael Serres es un término útil para acercarnos a la actividad que los ángeles realizan en la galería. Los cuasi-objetos son "objetos que circulan entre sujetos... [y] que transforma aquello con lo que interactúan en sujetos y a todo lo involucrado en esta circulación en un colectivo."

en comida o lo que sea que necesite para encarnarse o ser tragado o regurgitado. No es predeterminado; es la forma que necesita tomar ese día.⁸⁹

En una declaración de intenciones que encauza casi perfectamente la sensibilidad de Césaire en su *Poésie et Connaissance*, Okoyomon se refiere a su práctica artística/existencial como: “El ritual de retornar al pulso universal del amor [que] es quizás lo único que me salva diariamente... La poesía traduce el pulso universal, que es amor... En ocasiones, las palabras no son suficientes y tengo que hacer objetos o crear estos espacios físicos, ahí aparecen las instalaciones. Pero todo brota del poema”.⁹⁰

En el folleto que acompaña a *Earthseed*, Okoyomon publica una sección de *Sky Song*, un poema que lleva cuatro años componiendo y que suele “escribir” grabando su voz en su teléfono mientras se dirige al cielo en forma de oración o plegaria al caminar en la ciudad o en el entorno natural – una diferenciación que realmente no tiene sentido para él. El fragmento de *Sky Song* es al mismo tiempo eufórico, sexual y fatalista; orgásmico en el fin del mundo sería una forma de ponerlo, evoca también la estética afro-pesimista⁹¹ que sugiere el colapso de este mundo y su código de vida/muerte como el nacimiento de la posibilidad de crear otro. Okoyomon lo articula así: “Mi esperanza, una esperanza que comparto con todes les que amo, es que a través del fin-del-mundo se abre un nuevo rango de posibilidades para hacer-mundos.”⁹² *Sky Song* como

89 Kanon, “Precious Okoyomon, ‘think of the body as ash spilling an orbital road’, 2021”, accesado agosto 24, 2021, <https://medium.com/kanon-log/precious-okoyomon-think-of-the-body-as-ash-spilling-an-orbital-road-2021-dce69f393511>

90 Precious Okoyomon & Hans Ulrich Obrist, “For Precious Okoyomon, Everything is a Nonstop Poem” en *Frieze*, August 13, 2021, <https://www.frieze.com/article/precious-okoyomon-everything-nonstop-poem>

91 Tanto Wynter como Hartman son figuras influyentes en éste movimiento intelectual dedicado a describir los efectos del racismo, el colonialismo, y el comercio transatlántico de personas esclavizadas y su impacto sistémico/estructural en nuestro presente, pero sobre todo en la ontología, lo subjetivo y la experiencia de vida de las personas afro-americanas. Una sección de *Sky Song*, de Okoyomon, se titula *Sky Song, For Fred Moten*, uno de los más reconocidos teóricos del afro-pesimismo.

92 Precious Okoyomon & Jareh Das, “Making and Destroying Myths: Precious Okoyomon Interviewed by Jareh Das” en *BOMB Magazine*, Agosto 14, 2021, <https://bombmagazine.org/articles/making-and-destroying-myths-precious-okoyomon-interviewed/>

Earthseed, la exhibición, fluyen con esta sensibilidad, al mismo tiempo esperanzada y exhausta, asqueada por el pasado y el presente, pero conmovida por lo vacío el futuro y por el ciclo de vida que continúa sin importar las condiciones en las que se halla. Durante *Eartsheed* también se realizó la acción *Reading to Plants* (Leyéndole a plantas, 2020) en la que Okoyomon y dos de sus pares poetas, Jesse Darling y Rindon Johnson, ofrecieron poemas a las enredaderas y a sus ángeles guardianes recitados por Okoyomon quien paseaba entre ellos, rompiendo los poemas en pedacitos y rociándoles con ellos:

Este es el fin del mundo

Comienza de nuevo

Duelo en el olvido

Pudriéndome en el pulso elevado del sol

Oh el amor del mundo

Te odio

Resistiendo en la vanidad

Báñame en sangre

Vaciade de ira

Vaciade sobre la tierra

Retrocede y se expande

El cuerpo se convulsiona y resuena

Todo se trata de perspectiva

De pie en el sol de medianoche

Levántate

Lamiendo el cielo

Levántate⁹³

Tanto las obras de Okoyomon, como las narrativas de Hartman en su deseo de reponer los graves silencios del archivo, subrayan la realidad histórica de una etno-clase humana que impuso una jerarquía arbitraria que la favorecía obligatoriamente, y que actuando en el nombre de su invención epistemológica, el humanismo/modernidad, definió en términos raciales los requerimientos indispensables para acceder a la categoría de humano, de *Hombre (2)* – con letales consecuencias para todos aquellos que quedaran por fuera de ésta. En esta línea, la exhibición de Okoyomon traza vínculos poéticos entre una planta invasiva, la historia racial norteamericana reciente y la epistemología que avaló esa violencia, y la idea de la adaptación y la supervivencia que permea la ciencia ficción de Octavia Butler. Refutando desde este tejido, la idea estable del objeto, de aquello que en su capacidad de ser investigado y definido desde la ciencia y las humanidades que propone el humanismo, es siempre estático, menos-vivo que el sujeto, lo desconocido por “enumerar, medir, clasificar, y matar”.⁹⁴

En 1876, en el territorio conocido como Mississippi la feroz presión productiva que el capitalismo estadounidense ponía simultáneamente sobre las personas que secuestraron más de 200 años antes en el continente africano, transportaron forzosamente y esclavizaron; y sobre la tierra fértil bañada por el río Mississippi que el joven estado le había robado a la nación indígena

93 Precious Okoyomon & Hannah Black, *Precious Okoyomon: Earthseed* (Frankfurt: Museum Für Moderne Kunst Zollamt, 2020). https://cms.mmk.art/site/assets/files/5224/mmk_booklet_earthseed_de-1.pdf

94 Césaire, “Poetry and Knowledge”, xlii.

Choctaw; amenazaba con devastar permanentemente a la región entera. La arrebatada producción de algodón erosionaba el suelo a velocidades alarmantes. Una solución apareció en la Exposición Universal de ese año en Filadelfia en la forma de la enredadera kudzu, nativa de Japón, y ésta fue introducida en el sureste del país como una yerba que prometía restaurar el suelo, traer sombra a los porches y servir como alimento para el ganado.⁹⁵ El kudzu creció descontroladamente en toda la región hasta llegar a ser conocida como “la enredadera que se comió al Sur”. La planta crece a tal ritmo y tan arrolladoramente que sofoca a todas las plantas a su alrededor – algunos estudios estiman que el costo económico de los daños causados a diversas industrias por el kudzu se elevan hasta los cien millones de dólares.⁹⁶ Pero eso es en Estados Unidos. En Brasil, donde ha sido introducida para restaurar el suelo de la Cuenca del Amazonas, ha tenido resultados positivos, restaurando la humedad del suelo y su retención de minerales.⁹⁷ En Japón, Corea, Java, Sumatra, Malaya y menos frecuentemente en Puerto Rico y Sudamérica, se cosecha para usar su fécula en la preparación de muy diversos platillos; en China se usa medicinalmente, y es ahí que se descubrió su potencial para tratar el alcoholismo.⁹⁸

En *Earthseed*, la exhibición de Okoyomon, la planta sirve como una metonimia de los abusos extremos que el capitalismo estadounidense y su contraparte, la esclavitud, descargaron sobre la población afrodescendiente y las tierras del sur del país. En el texto de la exhibición se explicita: “La historia del kudzu está escrita en el mismo lenguaje que objetifica a seres humanos y naturales y que produce violencia, opresión e individuación. En años recientes su plantación se

95 “Kudzu in the United States”, Wikipedia, accesado Junio 21, 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Kudzu_in_the_United_States

96 Paulina Harron, Omkar Joshi, Christopher B. Edgar, Shishir Paudel & Arjun Adhikari, “Predicting Kudzu (*Pueraria montana*) spread and its economic impacts in timber industry: A case study from Oklahoma” *PLoS ONE* 15, 3 (2020): <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0229835>

97 A. Chauvel et al., “Changes in soil pore-space distribution following deforestation and revegetation: An example from the Central Amazon Basin, Brazil”, *Forest Ecology and Management* 38 (1991), 259.

98 Wikipedia, “Kudzu in the United States”.

ha ilegalizado, ‘por su capacidad de escapar el cultivo...’ como la negritud, el kudzu es al mismo tiempo indispensable e irreconciliable con la civilización Occidental.”⁹⁹ Para la obra *Resistance is an atmospheric condition* (Fig. 6), Okoyomon plantó las enredaderas por toda la galería convirtiendo el espacio en “un hábitat de constante cambio—adaptación, crecimiento, muerte, diferencia, inseparabilidad, y emergencia—que encuentra nuevas formas en seres-como-sujetos.”¹⁰⁰

El kudzu se convierte entonces en el sujeto – y ya no únicamente objeto – de la obra, más allá de eso, la enredadera es al mismo tiempo artista, material y obra de arte – el borronamiento de la obra y el espectador, el texto y el lector se completa en *Earthseed*. El kudzu es en ella un verdadero sujeto-objeto que puede encontrarse o no con los agentes inter-actores adecuados que le permitan alcanzar su objetivo de total expansión. En esta ocasión, un agente viral, el COVID-19, le echó una mano. La exhibición estaba destinada a abrir sus puertas en Marzo del 2020, sin embargo el caos que descendió sobre la población humana del planeta obligó a la institución a posponerla hasta Agosto. Para cuando las puertas se re-abrieron ese otoño, el kudzu se había propagado triunfantemente, cubría la sala entera de verde y había bienvenido a colonias de arañas (Fig. 12), mariposas, caracoles y grillos.¹⁰¹ El comportamiento del kudzu en *Earthseed* es paralelo a la caracterización que hace el antropólogo británico Tim Ingold sobre las limitaciones del concepto de agencia. Para Ingold, la agencia funciona en los círculos afines a los Nuevos Materialismos como una concepción tosca de “un polvo mental-mágico” que los teóricos usan para animar aquello sobre lo que se rocíe; sin embargo

99 Okoyomon & Black, *Precious Okoyomon: Earthseed*.

100 Okoyomon & Black, *Precious Okoyomon: Earthseed*.

101 Gregor Quack, “Precious Okoyomon”, *Artforum*, Noviembre 30, 2020, <https://www.artforum.com/print/reviews/202009/precious-okoyomon-84422>

traer objetos a la vida... no se trata de espolvorear agencia sino de restaurarlos a los flujos generativos del mundo de los materiales en el que emergen como seres y en el que continúan subsistiendo... las cosas están en la vida más que la vida en las cosas... Los objetos están vivos y activos no porque estén poseídos con espíritu... sino porque las sustancias de las que se componen se siguen dejando llevar por las circulaciones de la materia que las rodea[,] lo que alternadamente los lleva a su disolución o — como en el caso de los seres animados — asegura su regeneración... Todos los organismos son este tipo de envoltorio. Al desnudarse de la máscara de la materialidad se revelan no como objetos calmos sino como enjambres de actividad, pulsando con los flujos de los materiales que los mantienen vivos.¹⁰²

Este retrato de los seres/objetos propuesto por Ingold, rehúsa no sólo las limitaciones entre el sujeto y el objeto, sino también entre lo vivo y no vivo, lo animado y lo inerte. Este flujo de vida, de supervivencia simbiótica entre ser y entorno se vincula con otro importante elemento de *Earthseed*. Como se planteó antes, la historia del kudzu es inseparable de aquella de la esclavitud en Estados Unidos, y la exhibición a través de su título conecta ésto con la metáfora central de la serie de libros del mismo nombre de la autora de ciencia ficción, Octavia Butler. En los dos libros de la serie, *La parábola del sembrador* y *La parábola de los talentos*, Butler traza la vida de Lauren Oya Olamina, una joven afrodescendiente que vive en un futuro distópico en el que creará *Earthseed*, un movimiento religioso basado en la creencia de que el destino humano es llevar su semilla terrestre a otros planetas donde finalmente la humanidad alcanzará su madurez. Oya Olamina lo describe así en el libro:

El sistema de creencia, Dios-es-cambio... se llamará *Earthseed*... hoy encontré el nombre... mientras desmalezaba el jardín trasero y pensaba en la forma en que las

102 Tim Ingold, "Materials against materiality", *Archaeological Dialogues* 14, n.1 (2007): 12.

plantas se siembran a sí mismas, en el viento, en animales, en agua, lejos de sus progenitores. No tienen capacidad de viajar grandes distancias por sí solas y sin embargo lo hacen... Hay islas a miles de millas de cualquier lugar... en la que las plantas se sembraron a sí mismas mucho antes de que llegaran los humanos...

Yo soy Earthseed. Todos pueden serlo. Algún día, creo que habrá muchos de nosotros. Y creo que tendremos que sembrarnos a nosotros mismos lejos muy lejos de este lugar moribundo.¹⁰³

En un paralelismo con la perspectiva de Ingold, las líneas iniciales de *La parábola del sembrador*, versos tomadas del libro sagrado de una religión ficticia, pronuncian: “Todo lo que tocas, lo cambias. Todo lo que cambias, te cambia a ti. La única verdad duradera es el cambio. Dios es Cambio.”¹⁰⁴ La transformación, la adaptación, la supervivencia están al centro de la historia de *Earthseed*, y también de la historia del kudzu, y de las poblaciones afrodescendientes esclavizadas por toda América, y son esos vínculos metafóricos, poéticos, los que se visibilizan en *Earthseed* y en la práctica de Okoyomon. Las enredaderas de *Earthseed* fueran incineradas por considerarse peligrosas incluso en el entorno urbano de Frankfurt y Okoyomon pidió que las cenizas se le enviaran a Nueva York donde formaron parte importante de su siguiente entorno/instalación/poema – descrito como una “elegía hecha ecosistema”¹⁰⁵ y un espacio para habitar el intransigente duelo creado por COVID-19 y la brutalidad policíaca estadounidense – *Fragmented Body Perceptions As Higher Vibration Frequences to God* (Percepciones corporales fragmentadas como vibraciones de alta frecuencia para Dios, 2021) presentado en el Performance Space. Okoyomon cuenta:

103 Octavia Butler, *The Parable of the Sower* (New York: Open Road Integrated Media, 2012), loc 1075.

104 Butler, *The Parable of the Sower*, loc 25.

105 Andrea K. Scott, “Precious Okoyomon” en *The New Yorker*, Abril 10, 2021, <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/art/precious-okoyomon>

Las cenizas [de kudzu] llovían [en el espacio] y el poema continuaba, la cosa más increíble pasó después: la ceniza originó su propio tipo de fungi en la sala. La vida que está en la muerte continuaba. Así que incluso en el fin del mundo, después de que lo hayas quemado todo, queda una continuidad, la vida siempre se reforma. Regeneración continua, interminable para siempre.¹⁰⁶

Mientras que Hartman transforma silencios y ausencias en sujetos articulados comunicantes, Okoyomon le concede espacio a la vida contenida en todos los agentes-involucrados-en-la-vida para crecer, para manifestarse, verbalmente a través de la poesía de Okoyomon, en términos reales de vida con las co-vidas que albergan y organizan, espiritualmente en el sentido de los lazos que tienden hacia la historia y los ancestros; y narrativamente en el sentido de que propone una historia interconectada de la vida, de lo humano y lo no humano. Okoyomon plantea en su práctica un modo-de-ser-humano, un *género específico de ser humano* que se manifiesta como un nudo intersubjetivo de vidas vividas colectivamente – aunque eso no siempre implique relaciones armoniosas, como la ira de su poesía, la crítica de Quijano y las historias de Hartman demuestran certeramente.

106 Kanon, "Precious Okoyomon".

CAPÍTULO III

INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK: Género, raza, visibilidad, y las otredades con la misma raíz

HABÍAN DESARROLLADO LOS SISTEMAS MÁS AVANZADOS DE MAPEO DEL DESEO CONOCIDOS POR LOS HUMANOS (LITERALMENTE). TODOS PARECÍAN SATISFECHOS DE VIVIR EN UN MUNDO DE ACTIVXS/PASIVOS, MASCs/FEMS DIVIDIDXS EN VARIOS TAMAÑOS, FORMAS, NIVELES DE PELO, AFILIACIONES. ERA MENOS UN RESULTADO DE LA EXPLORACIÓN SEXUAL QUE DE UN MERCADO QUE IMITABA LA VOLUNTAD ARTIFICIAL QUE OFRECE UN CENTRO COMERCIAL.

– Juliana Huxtable, *Mucus in My Pineal Gland*.

La herencia de Frantz Fanon en Wynter parte de una perspectiva es revolucionaria que “deriva de su concientización de reportar en *tercera* persona, sus experiencias vividas en *primera* persona... La experiencia que [Fanon] explora... es la de *Ser* a través de los ojos del *Otro* imperial... la *experiencia* de *saber* que está siendo percibido, en los ojos del Otro Imperial, como no lo suficientemente humano”.¹⁰⁷ La *New Studia* de Wynter, entonces, serviría el propósito no del progreso o el desarrollo, sino de la liberación de las víctimas del conocimiento para que logren conocerse y ser ellas mismas sin la mirada restrictiva y discriminante de nuestro régimen de conocimiento actual. En ese sentido, si como plantea Wynter, “la [idea de] raza no se localiza

¹⁰⁷ Walter Mignolo, “Sylvia Wynter”, 116.

en el cuerpo sino que se construye en el imaginario social fundamentado en la diferencia colonial”,¹⁰⁸ ¿qué sucede con el género? Para Wynter, la propuesta parteaguas de Judith Butler del género como un rol que performamos es naturalmente extendible a *todos* los roles que estamos obligades a desempeñar en la vida:¹⁰⁹

Fanon propuso la idea de piel/máscaras, y por lo tanto la hibridez de ser humano... Sus máscaras activan un “segundo set de instrucciones”: las del código sociogénico simbólico de vida/muerte. Dentro de la puesta en práctica de todos los tipos de instrucciones en este segundo set, el *ismo* del género es —aunque sólo una clase de clases— una clase fundamental. Y lo es porque para auto-instituirnos a nosotros mismos como sujetos de un *referente-nosotros* de un [género específico de ser-humanos], debemos, primero, performativa y co-relacionalmente actuar los códigos del “segundo set de instrucciones” al *nivel familiar*, en términos de nuestros *roles de género*. Sabemos de este brillante concepto de la [performance] del género gracias a Judith Butler. Sugiero que el performance de esos roles de género es siempre la función de instituirse en un *genero* específico de ser híbridamente humano. ¡La iluminante re-definición del género como praxis y no como sustantivo sonó las alarmas por todas partes! ¿Porqué no también considerar la [performance] de *todos nuestros roles*, de todos los *roles que nos son asignados*, en nuestro caso occidental/occidentalizado contemporáneo,... género, raza, clase/subclase, y, atravesando todos, orientación sexual? Todos entendidos como praxes, y ya no como sustantivos... la idea de que ser humano implica que *todo es una praxis* ¡Porque no somos seres puramente biológicos!¹¹⁰

Entendido así, tanto la raza como el género son identidades proyectadas, imposiciones ficticias y consecuencias del implacable desdoblamiento del binario original *Hombre/Otro* de nuestro código simbólico de vida/muerte actual, en su necesidad constante de dibujar y re-dibujar

108 Walter Mignolo, “Sylvia Wynter”, 116.

109 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 33.

110 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species?”, 33.

un opuesto ante el cual el *Hombre* europeo y burgués pueda definirse como superior en la jerarquía humana/no-humana. En un pasaje cuya relevancia se esclarecerá posteriormente en este capítulo, de nuevo Zakiyyah Iman Jackson pero ahora en su libro *Becoming Human: Matter and meaning in an antiblack world*, cita a la historiadora del género Jennifer Morgan, para advertir que:

El género y la sexualidad aparecen de forma prominente en el discurso animalizante, como medidas tanto de la calidad de la mente como del espíritu. Los discursos de género y sexualidad sobre “lo Africano” son inextricables de aquellos que pertenecen a la razón, la historicidad, y la civilización, siendo que la supuesta observación del género y la sexualidad era usada frecuentemente para proveer “evidencia” de la cualidad inherentemente abyecta de la humanidad animal de las personas negras... La carnosidad del cuerpo negro se alineaba con los animales y en oposición al espíritu y la mente europea... Como lo plantea Jennifer L. Morgan...: “Los escritores europeos voltearon hacia la mujer negra como evidencia de una inferioridad cultural que finalmente se codificó como diferencia racial. Los cuerpos monstruosos se sumaron al comportamiento salvaje...” Lo que esta historia demuestra no es que “el género operase como una categoría de diferencia más profunda que la raza”, sino que “el discurso racializado estaba profundamente imbuido con ideas sobre género y diferencia sexual”.¹¹¹

Para extender en otros términos esta idea de los así-pensados – por nuestro código simbólico de vida/muerte actual – “cuerpos monstruosos”, en *Cis World* (Mundo Cis), la autora Torrey Peters se pregunta: “Si hubiera sólo personas trans en el mundo, ¿los monstruos en las películas de terror, serían cis-género?... ¿Los adolescentes se iluminarían la cara con lámparas y susurrarían historias sobre una criatura acechando en el bosque cercano; una criatura que —

111 Zakiyyah Iman, Jackson, *Becoming Human: Matter and meaning in an antiblack world* (Nueva York: New York University Press, 2020), E-book, 19-21.

¡horror!— *nunca se cuestionó la identidad de género que se le asignó al nacer?*¹¹² El “ensayo especulativo” de Peters continúa con el experimento mental imaginándose a una pareja heterosexual trans en un *road trip*, Johnny encarnando el rol del macho que maneja una camioneta pick-up y protege a su chica a toda costa, Torrey la heroína que bate las pestañas con deseo y respeto por su hombre. Peters se refiere a esta dinámica como “estereotipos de género *camp*... un juego-de-rol heterosexual erotizado que es común en las películas hechas en un mundo-trans... es muy *gender confirming* (género-afirmante) para les dos personajes”.¹¹³ En su viaje, el suspenso común a las películas de terror persigue a nuestros personajes, el peligro es que se rumora que por estos lares hay gente cis: “En el mundo-trans, todo el mundo sabe cuál es el poder de la gente cis, así como en este mundo todos saben el poder de los vampiros. La gente cis tiene el poder de hacer que una persona trans vacile, que se cuestione la certeza de su propio género, es un poder que altera lo que la víctima trans sabe y reconoce como realidad con tanta certeza como una persona trans sabe que un ladrillo es sólido”.¹¹⁴ Cuando les cae encima la noche, Johnny y Torrey toman una vuelta equivocada y su enorme pick-up termina atascada en el lodo enfrente de una casa abandonada. La tensión alcanza su punto más álgido cuando ven acercarse las luces de un auto, ¿será una persona cis con su espeluznante poder de de-génerización (*degendering*)? No, es sólo Kris, un amigo trans de Torrey que viene a ayudarlos. Una vez que los ha liberado y que “todos los géneros se encuentran en su lugar”, la película termina. Peters admite que en esta realidad, ese final sería por demás insatisfactorio, nadie murió, nadie atrapó a ningún malo, ¿todo salió demasiado bien? Pero en el mundo-trans, eso es lo que el

112 Torrey Peters, “‘Cis World,’ a speculative essay by Torrey Peters” en *Heavy Feather Review*, Julio 21, 2019 <https://heavyfeatherreview.org/2019/07/21/peters/>

113 Torrey Peters, “‘Cis World’..

114 Torrey Peters, “‘Cis World’.

público busca, “lo que disfruta el público del mundo-trans: género sin peligro, género sin amenaza.”¹¹⁵ Al final del texto, Peters interpela a sus lectores cis:

[P]robablemente creas que la pretensión de esta película, o de este ensayo, sea [el hacerte creer] que las personas cis puedan ser monstruos con súper poderes capaces de de-generizar a la gente trans. Nop! La pretensión es [hacerte creer] que pudiese existir un mundo-trans—la gente cis definitivamente tiene súper poderes. Ser trans es tratar desesperadamente de camuflarse en un mundo de vampiros. Tener la esperanza de camuflarse lo suficiente que la gente cis no decida ejercitar su poder súper natural sobre nosotros.¹¹⁶

Este mundo paralelo propuesto por Torrey, hace una operación semejante a la que se da en la práctica de la artista, poeta y DJ norteamericana Juliana Huxtable. Ambas prononan una realidad paralela que no es completamente ajena a la nuestra, pero que a partir de gestos simples aunque radicales, nos muestra la arbitrariedad y la injusticia que prevalece en la nuestra, las consecuencias de lo que Wynter llama nuestra “eusocialización ficticia”,¹¹⁷ la organización de nuestras vidas cuya única función es la creación y mantenimiento de las categorías *otras* que mantienen la jerarquía del status quo.

En su exhibición *INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK* (Complejo industrial de la interfertilidad: Arrebata de vuelta a la ternera, 2019) (Fig. 13-27) presentada en la galería neoyorquina Reena Spaulings, Huxtable se rebela en contra de las expectativas proyectadas sobre su cuerpo de mujer negra y trans, pero también sobre su práctica artística como sujeto del *referente-nosotros* de una mezcla de identidades particular, la expectativa de que represente a toda su *clase*. El poema que acompaña la exhibición, escrito en

115 Torrey Peters, “Cis World”.

116 Torrey Peters, “Cis World”.

117 Wynter & McKittrick, “Unparalleled Catastrophe of Our Species”, 33.

las características mayúsculas de la poesía de Huxtable, es tajante en su adopción de todo aquello que se opone a la normatividad de lo *mainstream*, lo heterosexual, lo cis, lo singular, lo masculino y lo puramente humano; el rechazo absoluto del “camuflaje” de Peters y el coqueteo con aquello que nuestro principio sociogénico reinante considera colindante con lo monstruoso:

EN EL IRREDIMIBLE CAOS DE LA PANDROGINIA

UNA INVITACIÓN A ASESINAR LA

ROMÁNTICA

PURITÁNICA

COHESIÓN DE

EL CUERPO

...

ME ESPERO EN LO NUNCA VISTO

PERDIENDO EL CONTROL EN EL CAOS DE SU VISIÓN INDISTINTA

HACKEANDO Y RE-ORGANIZANDO

A TRAVÉS DEL BRAZO POSEÍDO DEL CIRUJANO

MUTILACIÓN ELECTIVA DE LA COHESIÓN SEXUAL

DESPARRAMANDO LOS SITIOS DE LA PRODUCCIÓN DE IDENTIDAD

SOBRE TODO MI CUERPO ANTERIOR

LE PEDI A SATÁN INDICACIONES,

Y FUI DIRIGIDA ACORDE,

VAGINOPLASTIA 3 VECES

TRES NUEVAS PANOCHAS, SANGRANDO ENTRE MIS PIERNAS, SANGRANDO DETRÁS
DE MIS MUSLOS

DESPUES UNA LARINGECTOMÍA,

ANO EN LA GARGANTA, EL ESTOMA ES AHORA MI ORIFICIO MÁS APRETADO Y
ERÓGENAMENTE SENSIBLE

SI HAY UNA REINA DE LA OSCURIDAD,

YO SOY ELLA

Y ELLA SOY YO¹¹⁸

Huxtable alcanzó un nivel notable de visibilidad cuando su serie *UNIVERSAL CROP TOPS FOR ALL THE SELF CANONIZED SAINTS OF BECOMING* (Crop tops universales para todos los santos auto-canonizados del devenir, 2015) se presentó en la Trienal del New Museum en el 2015. La serie incluía dos auto-retratos influenciados por la estética de la ciencia ficción y de la cultura visual afroamericana que hace uso de referencias espirituales del antiguo Egipto mezcladas con elementos visuales de la tradición radical de la era de la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. En *Rage (Nibiru Cataclysm)* (Ira [Cataclismo Nibiru], 2015), Huxtable está hincada en un paisaje de desierto monocromático con la espalda al espectador, su piel es de color verde menta casi idéntico al cielo detrás de ella, las largas trenzas sobre su dorso son amarillo neón, y su trasero ha sido agrandado digitalmente. Frente a éstas imágenes se instaló la obra *Juliana* (2015) del artista Frank Benson, una escultura verde-metálico basada en un escaneo 3D del cuerpo desnudo de Huxtable reposando sobre su costado. En referencia a la escultura *Hermafrodito Durmiendo*, los genitales de Huxtable son visibles, aunque su actitud es orgullosa, imponente, y no sumisa e indefensa como es la pieza clásica.¹¹⁹ En entrevista con le

118 Juliana Huxtable, *INFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK*. Nueva York: Reena Paulings, 2019.

119 Legacy Russell, *Glitch Feminism* (London: Verso, 2020), 52.

escritore Che Gosset, Huxtable habló de sus dificultades para acceder exitosamente al mercado del arte contemporáneo a pesar de haber presentado su trabajo en prestigiosos museos y galerías y de haberse convertido en una de las obras más comentadas de esa Trienal: “[Desde entonces] nadie ha comprado nada de mi obra. La gente no las compra. Las imágenes que no me presentan de una forma sexualizada [como las de la Trienal], que dificultan el ser leídas como seductoras, no se venden.”¹²⁰ Huxtable se ubicó entonces en una posición contradictoria. Por un lado no necesitaba “camuflarse” para acceder a oportunidades en el mundo del arte neoyorquino, pero por otro, la visibilidad que se le otorgaba no se traducía en una mejora en su estabilidad económica, no había cambios materiales significativos. Huxtable terminó por comprender que esa visibilidad servía otra función:

Creo que es un gesto vacío de muchas formas... Creo que la vigilancia y el control sobre la gente trans tiene una relación directa con ese incremento en visibilidad. La gente que obtiene visibilidad—aquellas a quien los medios designan como relativamente “pasables” [camuflables] de uno u otro modo—terminan siendo usados como ejemplos para controlar a la gente trans en general... Creo que el mundo del arte [contemporáneo] funciona tan explícitamente como el resultado de motivaciones capitalistas violentas e impulsivas porque está financiado por coleccionistas privados... la forma en que la visibilidad se está usando para sabotear cualquier discusión sobre cuestiones reales de negligencia estructural, discriminación y violencia. Se promueven ideas hegemónicas y problemáticas sobre qué cuerpos son legítimos y cuáles no.¹²¹

Desde entonces, Huxtable ha intentado subvertir esta visibilidad en su propia práctica visual, con obras que proponen la disolución de los binarios narrativamente programados e

¹²⁰ Che Gosset & Juliana Huxtable, “Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility” en *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Eds. Reina Gossett, Eric A. Stanley & Johanna Burton (Cambridge: MIT Press, 2017), 45.

¹²¹ Gosset & Huxtable, “Existing in the World”, 42-44.

instituidos por nuestro código de vida/muerte al ser atravesadas por la especulación de la ciencia ficción, las formas organizantes de la cultura de masas digital, el carácter *cosplayer* o performativo de la historia, y por la presencia constante de su propio cuerpo anti-normativo.¹²² Este tipo de acercamiento paralelo, a contrapelo al status quo, es en efecto similar a la idea del contrahumanismo de Wynter, que logra asimilar cierta energía hereje de la historia del humanismo para proponer su propia reconfiguración radical. También es cercana a la idea de *Feminismo Glitch* de Legacy Russell, en la que el *glitch*, el funcionamiento defectuoso, es una herramienta para desarticular un régimen de género que “circunscribe al cuerpo, lo ‘protege’ de volverse ilimitado, de realizar su verdadero potencial... Usamos ‘cuerpo’ para darle forma material a una idea que no tiene forma, un *assemblage* (montaje) que es abstracto”.¹²³ Si el género es un performance, el *glitch* es el no-performance, lo indeterminado, lo defectuoso (vis a vis lo ideal) como forma de supervivencia. Para Russell, la práctica de Huxtable “encarna las problemáticas del binario y el potencial liberador de descodificar el género, y aceptar nuestro rango de posibilidades... [como Juliana] los cuerpos cósmicos *glitchean*, activan la producción de nuevas imágenes que ‘crean... futuros como una práctica de supervivencia’”.¹²⁴ Si para Russell estos actos de “mantenerse con vida” significan la configuración de mundos, también significan entonces la configuración de nuevos *géneros específicos de ser humano* capaces de habitarlos. El *glitch* se acerca aún más a los objetivos de Wynter cuando declara luchar por la posibilidad de contener multitudes y “en contra del código-cultural actual que incentiva la

122 Las obras de Huxtable son cercanas a la producción músico-visual de artistas como SOPHIE y Arca, en cuanto a que las tres imaginan relaciones alternativas/generativos con el régimen tecnológico actual basadas en la disolución de los límites de lo permisible impuestos por el código simbólico de vida/muerte al que estamos subordinados actualmente.

123 Russell, *Glitch Feminism*, 17.

124 Russell, *Glitch Feminism*, 55.

singularidad del binario... el *glitch* es un gerundio”,¹²⁵ y ser humano es una praxis. Russell, igualmente, no se hace ilusiones, y reconoce como Huxtable que los cuerpos *glitcheados* son, ubicados en el lado equivocado del código simbólico de vida/muerte, “simultáneamente observados, vigilados, etiquetados y controlados al mismo tiempo que son invisibles para las estructuras ideativas, creativas y productivas del complejo tecno-industrial.”¹²⁶

Es justamente esta paradoja – Wynter quizás la llamaría *aporía* – de lo que es productivo y por eso apreciado pero también explotado,¹²⁷ invisible pero por eso visibilizado en términos específicos y mercantilizado, que está al centro de la exhibición antes mencionada de Huxtable. Mientras que *Earthseed* de Okoyomon escarba en el pasado para pensar en relaciones intra-activas entre agentes humanos, no-humanos, y humanos-entonces-mercancías; la exposición *INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK* de Juliana Huxtable especula sobre la posibilidad de un presente paralelo en el que lo humano y lo no-humano, específicamente aquello que solemos definir como “animal”, se encuentran irremediabilmente inter-relacionados en dinámicas tan productivas como son violentas, en términos que espejean satíricamente nuestra relación actual con aquello que consideramos *otro* y cómo se organiza hoy la confrontación de ideas en los medios masivos y las subculturas del internet.

INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX consiste de una serie de imágenes de la misma Huxtable, digital y analógicamente alteradas para representar su cuerpo como el resultado de hibridaciones humanas-animales, todas comparten una patina rosa, violeta y lila, que de cierta

125 Russell, *Glitch Feminism*, 55.

126 Russell, *Glitch Feminism*, 56.

127 Este fenómeno es expandido por Rosi Braidotti quien describe un capitalismo avanzado y globalizado que demuestra su flexibilidad y adaptabilidad para con las diferencias, sistemáticamente transformando las subjetividades de cualquier forma disidentes (cuerpes de color, *queer*, trans, femme, mujeres y personas con discapacidad o neurodivergentes) en “otres” comercializables, consumibles y muchas veces desechables. Una situación esquizofrénica que con una mano exalta las diferencias para venderlas y generar nuevos nichos de mercado, y con la otra las reprime, desplaza y despoja de sus derechos básicos.

forma desencaja o desorienta en relación con los temas que presentan. Las imágenes se agrupan en las paredes de las galerías sobre secciones de papel tapiz que re-interpretan órganos reproductores humanos y animales (Fig. 14), convertidos en patrones gráficos: una vulva siendo inyectada por una jeringa y unas ubres distorsionadas en glándulas y conductos reproductivos. Las imágenes de Huxtable la muestran como una combinación humana-vaca, humana-murciélago y humana-serpiente. En la serie humana-murciélago, Huxtable es seductora, su torso está desnudo mientras sus brazos y piernas parecen estar pintadas/editadas para asemejarse a una interpretación psicodélica de la piel de serpiente con manchas verdes y azules neón, cuando se mira detenidamente, vulvas humanas aparecen camufladas en el estampado. En *BAT 2* (2019) (Fig.15), Huxtable se inclina sobre una silla reclinable Le Corbusier, sonriente y con la espalda arqueada, lleva puesto únicamente unas botas magenta, brillantes y altas a la rodilla, los tacones se alargan en esa punta flechosa de las colas de los diablos y su cara está maquillada en los mismos tonos que su cuerpo, violeta con verde neón, sus ojos tan exagerados como los de una performer *drag*, el contraste del verde neón en su cara como una forma de *contour*. El fondo de la imagen es una cortina rosa brillante, y la pose de Huxtable invita comparaciones con la visualidad del *burlesque*, el encuadre tiene algo de pornografía pre-internet/pre-industrial, cuando las imágenes erotizadas provenían de sesiones de foto clandestinas con un aire de improvisación. Ésta cuelga sobre el tapiz de vulvas inyectadas y comparte ese núcleo con *BAT 1* (2019) (Fig.16) en la que Huxtable descansa en la misma silla sobre su espalda, sus piernas levantadas en el aire exponiendo su zona erógena, mirando directamente al espectador desde detrás de sus rodillas. La imagen tiene anotaciones como hechas a mano, del tipo que los editores de fotografía de las revistas preparan para los encargados de post-producción; o como las que los

cirujanos hacen sobre el cuerpo de sus pacientes, señalando las imperfecciones a corregir: “conectar orejas de murciélago con el delineado del maquillaje *post-punk*” con una flecha que señala a su rostro y a las orejas puntiagudas bocetadas a mano, “crear/dibujar 3 neovaginas, ivaginación histérica/multiplicante” con tres flechas blancas que señalan a su entrepierna y muslos. En medio de las dos imágenes cuelga un tercer elemento de la exhibición, una serie de pósters/portadas de diarios ficticios regados por todo el espacio. *FURRIES GONE* (2019) (Fig. 17) es de The Sunday Independent y declara en letras blancas sobre fondo azul que abarcan toda la página: *FURRIES GONE TOO FAR* (Los *furries* han llegado demasiado lejos). Los *furries* son, por supuesto, la conocida comunidad de internet caracterizada por su obsesión con los animales antropomórficos y semi-Disney-ficados, personajes que diseñan los mismos miembros de la comunidad para corresponder con sus identidades aspiracionales y que disfrutan personificar con elaborados disfraces/botargas.¹²⁸ La serie Huxtable-murciélaga aparece como una crítica a la sexualización previamente aludida que la esfera del mercado del arte espera de ella en sus obras. Si ha de mostrar su cuerpo, más vale que lo haga en los términos erótico-estéticos avalados por los bordes apenas estirados de lo que nuestro principio sociogénico se permite considerar aceptable, atractivo, asimilable. Dos otras piezas en la exhibición extienden y explicitan esta crítica: *ASS 1* y *2* (ambas 2019), son planos muy cerrados del cuadrante inferior y posterior del cuerpo de Huxtable, su trasero y muslos desnudos llenan el encuadre. En *ASS 1* (Fig. 18), sus piernas y su apenas visible espalda están estampadas con los patrones de las especies felinas, rayas, moteados; en *ASS 2* (Fig. 19), sus piernas tienen las manchas negras sobre fondo blanco de las vacas, delineadas con líneas rosas y rematadas con unos tacones de

128 Las identidades *furry*, como las humanas con las que colindan, son increíblemente diversas, hay *furries* fans de Trump, *furries* que se dedican al trabajo sexual, *furries* oficinistas, *furries* marxistas, etc.

tiras rosa brillantes. El aislamiento del trasero en las imágenes evocan los cuerpos mutilados de animales/cuerpos exóticos que los cazadores y coleccionistas cuelgan orgullosamente en sus casas, también el objetivo aspiracional de miles de mujeres que se someten a cirugías BBL¹²⁹ con cada vez más frecuencia.

En la siguiente serie, la de Huxtable-vaca, la crítica se torna más radical. *COW 3* (2019) (Fig. 20) encuentra a Juliana en un modo-híbrido más drástico: inclinada a la fuerza sobre una valla metálica, su piel cubierta con *bodypaint* en el patrón de las vacas con manchas negras sobre un fondo rosa brillante, su pelo en la forma de dos cuernos que salen de lo alto de su cabeza, sus orejas alargadas como las de cualquier bovino, y sus senos, desparrámándose sobre la valla, agrandados con edición digital y cubiertos de ubres conectadas a dos bombas extractoras de leche pintadas con Photoshop. La expresión en su rostro es de sufrimiento y sus muñecas están atadas atrás de su espalda. Las anotaciones sobre la imagen son más ominosas: “convertir valla en jaula de inseminación artificial” con una flecha señalando la valla metálica, “parte inferior del torso de vaca penetrado por granjero en el acto de consagrar la reproducción animal” con una flecha señalando sus manos atadas, “orejas levantadas en sometimiento” con una flecha señalando las orejas dibujadas, “gemido/muu en burbuja de diálogo” señalando hacia su mueca de sufrimiento, “tetos pegadas a tubos pulsantes de leche” apuntando hacia sus senos exagerados. Esta obra colgaba sobre el papel de tapiz de las ubres distorsionadas, a un lado de *COW 2* (2019) (Fig. 21), en la que Huxtable descansa sobre el suelo con una pose y una expresión exhausta, su mirada dirigida hacia abajo, apoyada sobre sus brazos extendidos detrás de ella, sus piernas

129 BBL o Brazilian Butt Lift (levantamiento de glúteos brasileño) es una intervención quirúrgica invasiva y riesgosa, que comienza con una liposucción en la que se recolecta grasa de abdomen, espalda baja y muslos para posteriormente procesarla e implantarla en el área de los glúteos. La intervención es uno de los procedimientos cosméticos más populares – como es evidente en Instagram – pero también el más letal.

dobladas y abiertas, su torso completamente cubierto en ubres, dos saliendo de cada seno, y un abultamiento rosa y gigante saliendo de su entrepierna, cuatro ubres enormes encima. En medio de ambas imágenes, una portada del *Saturday Star* declara: “‘*Females are females!*’ Zoophile pornographer defends cross-species heterosexuality, gains support from Men’s Rights Groups” (Hembras son hembras! Pornógrafo zoófilo defiende la heterosexualidad intra-especie, gana apoyo de los grupos de Defensa de Derechos de los Hombres) (Fig. 22). A un lado de *COW 2*, la portada del *Citizen* acusa: “‘*Animal’s sexual changes linked to waste, chemicals*” (Los cambios de sexo animales vinculados a desechos, químicos) (Fig. 23). Un poco más allá, *COW 1* (2019) (Fig. 24), un encuadre amplio que muestra a Huxtable-vaca por detrás, echada y exponiendo su enorme cuadrante trasero bovino con la cola levantada y una pila enorme de excremento justo debajo, contrastando con el fondo vacío y violeta, como en un estudio de fotografía. Huxtable mira hacia el espectador con una expresión abochornada, las cejas alzadas con vergüenza. La imagen claramente atravesada por una voluntad transgresora de subvertir las expectativas sexuales impuestas sobre su obra, pero al mismo tiempo, junto con *COW 3*, comentando sobre un nudo en el código simbólico vida/muerte que se evidencia claramente en el conjunto de estas piezas: sexismo, racismo, transfobia y especismo como emergiendo de un mismo eje administrador de la opresión/muerte; que por un lado persigue y violenta las subjetividades que emergen de él y por el otro las exotiza, erotiza y consume de distintas maneras, incluida en una compleja oferta de pornografía y trabajo sexualizado que involucra a todas ellas.

Este nudo se aprieta en la obra que comparte el título con la exhibición, *Interfertility Industrial Complex: Snatch the Calf Back* (2019) (Fig. 25), un video de cinco minutos de un plano súper cerrado de la boca de Huxtable-vaca, sus labios humanos pintados de rosa, dos

agujeros nasales pintados justo encima. La boca narra una historia de origen: una persona que creció en una granja de leche recuenta la primera vez que tuvo que inseminar artificialmente a una de sus vacas, recordando especialmente el momento en el que todo había terminado y la vaco le miró a los ojos y emitió el sonido “neeeooooooooorrn”. Desde ese momento nuestra protagonista lo supo, quería ser exactamente como Neorn, en muchas y complicadas formas:

Neorn se convirtió en una especie de ídola juvenil para mí, un modo aspiracional de ser, bañada en el brillo color jade de la envidia.

Deseaba secretamente ser poseída por los granjeros de mi pueblo como ella. No en la forma común de una ninfa de catorce años, sino como una vaquilla yo misma.

“Neeoooooooooorn” escapaba de mis labios frente al espejo, sosteniendo mis pezones y soñando con el día en el que podría completar mi camino a ser un cuadrúpedo.

Los pezones se multiplicarían de dos a cuatro, mi pecho se expandiría como dos globos de helio llenándose, ubres aparecerían en todas partes, tetas creciendo del monte de mis órganos sexuales.

Quería ser inseminada como Neorn, en realidad quería ser Neorn, darme cuenta de que eramos iguales desde antes de ponerle un nombre.

Quería el deseo caliente del granjero, mi sexo en servicio de su imperio, que mis tetas hinchadas fueran ordeñadas.

Sólo había una complicación irresoluble en la trama, yo sentía que debía ser remunerada por mi trabajo.¹³⁰

130 Juliana Huxtable, *Interfertility Industrial Complex: Snatch the Calf Back* (Los Ángeles: Contemporary Art Daily, 2019), video, <https://www.contemporaryartdaily.com/project/juliana-huxtable-at-reena-spaulings-fine-art-new-york-11902#videos>

Las primeras líneas del video delimitan el núcleo duro de la crítica que hace Huxtable: “Se podría decir que las cosas siempre han sido un poco extrañas para mí. De ser *propiedad* a trabajar en las plantaciones y ahora a granjeros de gran escala.”¹³¹ Huxtable traza la infame trayectoria de esa palabra anglosajona: *chattel*, inocentemente definida como “propiedad”, cuando hasta hace no mucho le antecedía a otra palabra, *slavery*, para crear el oxímoron “esclavitud de propiedad”. Es intrigante su similitud a la palabra *cattle*, que significa ganado, y es una relación a la que Huxtable parece apuntar. La apariencia más extrema del híbrido mitad-animal/mitad-humano encarnado por Huxtable en la serie Huxtable-vaca, aparece como el rechazo del último vestigio de conformidad con su propia sexualización, ofreciendo en cambio una pila de excremento a los espectadores que anticipan consumir su cuerpo; y subraya también su posición ante lo que ella denomina la “obsesión pornográfica del *mainstream* con los cuerpos trans”. Che Gosset vincula esto con la idea de *pornotroping* de Hortense Spillers, que refiere a la sexualidad objetificada impuesta sobre las mujeres negras a partir de la esclavitud:¹³²

[E]l cuerpo cautivo se convierte en la fuente de una irresistible y destructiva sensualidad;... al mismo tiempo — y contradictoriamente — el cuerpo cautivo se reduce a una cosa, en ser-para-el-captor;... en esta ausencia de subjetividad [de condición de sujeto], la sexualidad cautiva produce una expresión física y biológica de “otredad”;... como parte de la categoría “otredad”, el cuerpo cautivo traduce un potencial para *pornotroping* y encarna una impotencia física que se convierte en una “falta de poder” generalizada, que resuena en varios núcleos de significado tanto social como humano.¹³³

131 Juliana Huxtable, *Interfertility Industrial Complex*.

132 Gosset & Huxtable, “Existing in the World”, 46.

133 Hortense Spillers, “Mama’s Baby, Papa’s Mauby: An American Grammar Book” en *diacritics* V.17, n.2 (1987), 67.

Así también, la representación de la violencia sexual a la que la ganadería somete a los animales atravesando el cuerpo de Huxtable en sus obras, sugiere un borroneo de los límites clasificatorios que la modernidad da por sentado: el abuso y el sometimiento de identidades “negras”, “trans”, “mujeres”, “animales”, fusionadas en las imágenes de Huxtable, permiten cuestionar esos límites, agujerear nuestro principio sociogénico, ese del que estamos tan convencidos que somos ciegos para asimilar su carácter autopoietico; nos hace ver lo endeble, lo insostenible y lo arbitrario que es. Los animales son explotables y abusables por las mismas razones por la que lo son las personas no-blancas, las mujeres y las disidencias sexuales y de género: se consideran ninguneadas, dis-génicas, menos capaces, alejadas del prototipo ideal *Hombre (2)*, al que definen desde su diferencia. A esto se suma también la capa de crítica que proveen las obras pósters-portadas y su interés en la rapidez con que los “marcadores visibles de la diferencia son consumidos y marketizados”¹³⁴ sobre todo en nuestra época info-capitalista actual, en la que no sólo las identidades, sino el *outrage*, la indignación y la confrontación en redes sociales es altamente monetizable. Ésta es una crítica que ha sido abordada por Huxtable en cuerpos de trabajos previos, en los que rastrea, por ejemplo, la trayectoria de los marcadores visuales de la cultura punk inglesa inspirada por la identidad visual del *reggae* recién arribado de Jamaica en los 70s, y cómo éstos migraron hacia – fueron apropiados por – la cultura de la supremacía blanca en la forma de los *skinheads*.¹³⁵ Hoy parece como si Huxtable se hubiera aburrido de evidenciar y parodiar los marcadores visuales de la diferencia ampliamente consumidos hoy, para preocuparse entonces por lo que vendría después: ¿cuáles son los límites de lo permisible y qué tan lejos podemos ir? Sus portadas imaginan, anticipan la articulación de

134 Gosset & Huxtable, “Existing in the World”, 46.

135 Juliana Huxtable, *Untitled (The Wall)*, 2017.

los mismos: “‘*Please stop*’ – *Feminists plead with cow-identified youtuber to leave intersectionality alone*” (‘Por favor detente’ – Feministas le ruegan a youtuber que se identifica como vaca que deje a la interseccionalidad en paz) (Fig. 26); o “‘*Face off: Genetically modified ‘cow woman’ attacks trans activists ‘I may be part cow, but I am a biological female!’*” (Confrontación: ‘Mujer vaca’ genéticamente modificada ataca a activistas trans ‘¡puede que sea parte vaca, pero soy una hembra biológica!’) (Fig. 27). En esta crítica sardónica, se asoman los objetivos de la práctica del desciframiento de Wynter, al poner en evidencia lo absurdo del funcionamiento de esos límites de lo permisible, ordenados por nuestro código de vida/muerte actual. Su función no es nunca la de corregir el abuso o la injusticia contra las mujeres, las personas trans, las personas negras o los animales, sino la de la producción de discursos simplificados, antagonizantes y fácilmente vendibles – el punto es vender diarios, clicks e identidades atomizadas en la forma de ropa y accesorios.

El mundo o *worlding* que construye la práctica de Huxtable es uno en el que los límites del código simbólico vida/muerte reinante es cuestionado, pero siempre a sabiendas de que la “antagonizante normatividad del mainstream”,¹³⁶ “los súperpoderes de las personas cis”¹³⁷ están siempre al acecho, cuando no gritándose en la cara en las redes sociales (generando clicks y cultivando data para unos cuantos), constantemente controlando y minimizando, manteniendo los límites a toda costa. Como lo pone McKenzie Wark en su texto sobre Huxtable:

La cultura de la imagen digital, ese monstruo de anime, alimentado por vectores nocturnos, sorprendido por sus propias matrices fetishistas de amor/odio con el género, el sexo y la raza, [son] globos que nos tragan enteras.¹³⁸

136 Russell, *Glitch Feminism*, 55.

137 Torrey Peters, “Cis World”.

138 McKenzie Wark, “Reality Cabaret: On Juliana Huxtable”, *e-flux journal* #107, March, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/107/322326/reality-cabaret-on-juliana-huxtable/>

Como Wynter, lo que Huxtable propone –y opone– en sus obras a éstos límites duros es la disolución total de la idea del *Hombre (2)* basada en el hombre blanco, cis, heterosexual, una re-definición total que comienza con la pregunta: ¿Qué significa realmente ser humano?¹³⁹

139 Mignolo, "Sylvia Wynter", 121-122.

CONSIDERACIONES FINALES

Al darle forma a éste ensayo me encontraba siempre en la dificultad de decidirme por dos conclusiones. Una, entretener la posibilidad de que la potencialidad del arte, del campo estético, es tal que es capaz de cambiar el modo humano de ser/existir hegemónico, al código de vida/muerte al que nos aferramos hoy en día, capaz de hacer la palabra carne. O dos, que aunque esto fuese cierto, es precisamente ese código/género humano que nos domina y al que nos aferramos hoy, el que coloca al arte en el campo del mercado y de la especulación financiera para neutralizarlo. Al final, he decidido acompañar en este texto la posición menos escéptica y exponer los motivos por los que Wynter apuesta a las transformaciones que podría desatar el arte al transformar el relato que nos es constituyente.

En su ya mencionado texto “Rethinking ‘Aesthetics’”, Wynter alude a esta problemática haciendo primero una de sus ya clásicas presdigitaciones: nos seduce con la idea de hablar de estética y en realidad termina contándonos, en términos casi dolorosamente científicos, sobre la relación que ésta tiene con la genética, con nuestros impulsos más biológicos, con nuestra muy literal carne. La estética para Wynter es:

[Un fenómeno transcultural]... la expresión al nivel de la forma de vida humana del AGKR [genética inductora de altruismo y relación-de-parentesco, por sus siglas en inglés] que opera en los niveles de las formas de vida puramente orgánica... porque es una función del aseguramiento de modos sociales de cohesión basadas en inducción de comportamientos cooperativos culturalmente específicos en sus sujetos humanos, el fenómeno de la Éstetica y sus prácticas discursivo-semánticas

o estrategias retóricas... debe ser gobernado por reglas al nivel del sistema humano de “formas de vida”, que son análogas a las reglas que gobiernan el aseguramiento de “coherencia cooperativa” al nivel de la vida orgánica.¹⁴⁰

Para Wynter, porque los humanos somos ese híbrido *bios/mythoi* que desafía a lo puramente orgánico, es en el campo estético en el que se asegura nuestra organización social. Nuestro principio sociogénico reinante, *Hombre*, se prepara, cimenta y difunde a través de él. En este mismo texto, sin embargo, Wynter está pensando en producciones culturales que van a contrapelo de ese género de ser humano, los ya mencionados filmes *The Harder They Come* (1972) y *Do The Right Thing* (1989). Es un texto temprano y está tratando de integrar este tipo de producciones a lo que más tarde se convertirá en un proyecto contrahumanista sumamente expansivo. Para Wynter, éste tipo de producciones culturales desafiantes que están “agresivamente dirigid[as] precisamente a los sentimientos normativos de nuestro modo presente de Imaginario Cultural”,¹⁴¹ ameritan una nueva práctica crítica. Wynter propone una práctica de desciframiento, una que “borre las barreras tradicionales entre las ciencias naturales y las humanas’ para lograr ‘mundos narrativamente contruidos’... [que logren que nuestros] Imaginarios culturales [sean] ‘sujetos a ser descritos científicamente de nuevas formas’. Una práctica que revele las reglas del funcionamiento más allá de seguir replicando y perpetuando esas reglas.”¹⁴² El desciframiento no pregunta “¿qué significa esta obra de arte?” sino “¿qué hace/moviliza esta obra de arte?” — “no busca identificar cómo es que los textos y sus prácticas significantes pueden ser interpretados o que significan, sino lo que puede descifrarse que hacen, evaluar su ‘fuerza ilocucionaria’ y los procedimientos con los que hacen lo que hacen.”¹⁴³

140 Wynter, “Re-Thinking ‘Aesthetics’”, 242-43.

141 Wynter, “Re-Thinking ‘Aesthetics’”, 259.

142 Wynter, “Re-Thinking ‘Aesthetics’”, 261.

143 Wynter, “Re-Thinking ‘Aesthetics’”, 266-67.

Al desciframiento le interesa qué modelo de mundo, de ser/existir, busca movilizar una obra de arte, pero no en términos puramente ideológicos, sino más complejos o profundos que eso. Como lo aclara Zakiyyah Iman Jackson, “no es una cuestión de pensarnos como críticos marxistas y decir... oh, esta obra avala al neoliberalismo o no. Es asumir que la obra de arte siempre está operando en nosotres... [sobre ésta] idea de qué es lo que somos, nuestros supuestos más básicos sobre nosotros, sobre lo que es ser, nuestras estados afectivos más íntimos... son interactuantes con el campo que llamamos estético... [en el que] nos hacemos y deshacemos como modos de vida”.¹⁴⁴

Con ésto en mente Wynter postula una hipótesis:

Es precisamente en contra de la presente “escritura” ortodoxa bioquímica de nuestro sistema “castigo/recompensa”, a que [estas prácticas] contra-significantes se dirigen; debería ser probable y verificable que estas prácticas contra-significantes inducen tal contra-escritura, y por lo tanto, una contra-política del “sentir” y por lo tanto una nueva y emergente “batalla de los gustos” entre el Imaginario cultural occidental clasemediero, cuyo telos referente es el del bienestar del modo-sujeto clasemediero, y aquel del emergente (aún duramente contestado) del Imaginario global popular cuyo telos referente es del del bienestar del sujeto humano y, por lo tanto, de la especie.¹⁴⁵

El proyecto de Wynter hoy, parece contento con señalar esta batalla, y su potencialidad. No le exige a las prácticas culturales desafiantes que necesariamente desemboquen en cambios expeditos. Y quizás sabemos que es así porque Wynter está convencida de —y es paciente en relación a— la alterabilidad de nuestra realidad material. Si Descartes en su herejía alejó al mundo de Dios y convirtió al universo físico en el reino del *Hombre*, permitiéndole reducirlo a

¹⁴⁴ Jackson, “Against Criticism”.

¹⁴⁵ Wynter, “Re-Thinking ‘Aesthetics’”, 268-69.

sus características puramente materiales/matematizables, ¿porqué no podemos hoy reclamar nuestra agencia sobre los sistemas discursivos-neuroquímicos a través de los que nos constituimos como formas de vida? También "... los modos del sujeto, de la sociogenia a los que están relacionados, pueden pensarse como alterables". Hoy incluso ejecutamos/existimos en un sistema que es directamente desconsiderado para con todo lo que podríamos pensar como deseable, humano. Un cambio de rumbo nunca ha sido más obviamente necesario. Como explica Wynter en su texto/manifiesto "The Ceremony Found", si no logramos alcanzar pronto la herejía de descartar la opacidad que oculta nuestra propia agencia, y con ésto realizar la completa autonomía de crear un orden de conocimiento basado en una *Causalidad Cosmogónica/Sociogénica*, no lograremos superar ni el "problema particular" que W. E. B Dubois propone como el racismo y la opresión de innumerables comunidades humanas (y no-humanas) bajo la excusa de las jerarquías impuestas por el código simbólico de vida/muerte de la *Causalidad Natural* evolutiva post-Darwiniana; ni el "problema general" que representa el inminente colapso del mundo natural como lo conocemos catalizado por el cambio climático, ya que ambos problemas son "recíprocamente la condición causal del otro [ambos implican la] performance/ejecución continúa del mismo replicador sociogénico del código secular del *Hombre* occidental", la explotación y extractivismo desaforado de todo aquello que no se considere cercano al ideal *Hombre*.¹⁴⁶

Wynter no lo pone en términos necesariamente sencillos, pero el punto es que nuestra realidad actual es alterable y el campo estético, el del arte, es el caldo de cultivo de ese cambio. Todo comienza con la potencialidad de una propuesta, de la movilización de la probabilidad, y es

146 Wynter, "The Ceremony Found", 231.

así porque como Wynter misma nos lo repite, el cambio radical de paradigma que este planeta moribundo necesita será absoluta y *necesariamente* colectivo. Como a ella le gusta describir a su *New Scientia*, será “ecuménicamente humano”.

BIBLIOGRAFÍA

- Barad, Karen. “Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come,” *Derrida Today* 3.2 (2010): 240-268.
- Black, Hannah & Juliana Huxtable. *life: a novel*. Viena: mumok – Museum moderner Kunst Stiftung, 2017.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Butler, Octavia. *The Parable of the Sower*. New York: Open Road Integrated Media, 2012.
- Césaire, Aimé. “Poetry and Knowledge”. En *Lyric and Dramatic Poetry: 1946-82*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990.
- Chauvel, A, M. Grimaldi, D. Tessier. “Changes in soil pore-pace distribution following deforestation and revegetation: An example from the Central Amazon Basin, Brazil”. *Forest Ecology and Management* 38 (1991): 259-271.
- Cunningham, Vinson. “The Argument of ‘Afropessimism’”. *The New Yorker*, Julio 13, 2020. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/07/20/the-argument-of-afropessimism>
- Fanon, Frantz. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Madrid: Akal, 2009.
- Gosset, Che, Juliana Huxtable. “Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility”. En *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Eds. Reina Gossett, Eric A. Stanley & Johanna Burton, 39-55. Cambridge: MIT Press, 2017.
- Haraway, Donna, Carey Wolfe. “Companions in Conversation”. En *Manifestly Haraway, Donna Haraway*. 199-296. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2016.

Harron, Paulina, Omkar Joshi, Christopher B. Edgar, Shishir Paudel & Arjun Adhikari.

“Predicting Kudzu (*Pueraria montan*) spread and its economic impacts in timber industry: A case study from Oklahoma”. *PLoS ONE* 15, 3 (2020):

<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0229835>

Hartman, Saidiya. “Venus in Two Acts”. *small axe* 26 (2008): 1-14.

Ingold, Tim. “Materials against materiality”. *Archaeological Dialogues* 14, n.1 (2007): 1-16.

Huxtable, Juliana. *INFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK*.

Nueva York: Reena Spaulings, 2019.

Huxtable, Juliana. *Interfertility Industrial Complex: Snatch the Calf Back*. Contemporary Art

Daily, video digital, 5:00 min, <https://www.contemporaryartdaily.com/project/juliana->

[huxtable-at-reena-spaulings-fine-art-new-york-11902#videos](https://www.contemporaryartdaily.com/project/juliana-huxtable-at-reena-spaulings-fine-art-new-york-11902#videos)

Huxtable, Juliana. *Mucus in My Pineal Gland*. New York: Capricious, Wonder, 2017.

Jackson, Zakiyyah Iman. “*Against Criticism: Notes on Decipherment and the Force of Art*.”

Hammer Channel: Hammer Museum, 2021. Conferencia en video, <https://youtu.be/N0-wMvYNDyo>

Jackson, Zakiyyah Iman. *Becoming Human: Matter and meaning in an antiblack world*. Nueva

York: New York University Press, 2020. E-book.

Kanon. “Precious Okoyomon, ‘think of the body as ash spilling an orbital road’, 2021”.

Accesado agosto 24, 2021. <https://medium.com/kanon-log/precious-okoyomon-think-of-the-body-as-ash-spilling-an-orbital-road-2021-dce69f393511>

Livingston, Ira.. *Between Science and Poetry: An Introduction to Autopoetics*. Urbana:

University of Illinois Press, 2006.

- McKittrick, Katherine. “Yours in the Intellectual Struggle: Sylvia Wynter and the Realization of Living.”. En *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, ed. Katherine McKittrick, 1-8. Durham/London: Duke University Press, 2015.
- Mignolo, Walter. “The Conceptual Triad: Modernity/Coloniality/Decoloniality”. En *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Eds. Walter Mignolo y Catherine E. Walsh, 135-152. Durham: Duke University Press, 2018.
- Mignolo, Walter. “Sylvia Wynter: What Does It Mean to Be Human?”. En *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*. Ed. Katherine McKittrick, 106-123. Durham/London: Duke University Press, 2015.
- Nelson, Robert H. *Economics as Religion: From Samuelson to Chicago and Beyond*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001.
- Okeowo, Alexis. “How Saidiya Hartman Retells the History of Black Life”. *New Yorker*, Octubre 19, 2020.
<https://web.archive.org/web/20201101055957/https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/26/how-saidiya-hartman-retells-the-history-of-black-life>
- Okoyomon, Precious. *Ajebota*. Bottlecap Press, 2016.
- Okoyomon, Precious, Hannah Black.. *Precious Okoyomon: Earthseed*. Frankfurt: Museum Für Moderne Kunst Zollamt, 2020.
https://cms.mmk.art/site/assets/files/5224/mmk_booklet_earthseed_de-1.pdf
- Okoyomon, Precious, Hans Ulrich Obrist. “For Precious Okoyomon, Everything is a Nonstop Poem”. En *Frieze*, Agosto 13, 2021. <https://www.frieze.com/article/precious-okoyomon-everything-nonstop-poem>

- Okoyomon, Precious, Jareh Das. "Making and Destroying Myths: Precious Okoyomon Interviewed by Jareh Das". En *BOMB Magazine*, Agosto 14, 2021.
<https://bombmagazine.org/articles/making-and-destroying-myths-precious-okoyomon-interviewed/>
- Peters, Torrey. "'Cis World,' a speculative essay by Torrey Peters" en *Heavy Feather Review*, Julio 21, 2019. <https://heavyfeatherreview.org/2019/07/21/peters/>
- Quack, Gregor. "Precious Okoyomon". *Artforum*, Noviembre 30, 2020.
<https://www.artforum.com/print/reviews/202009/precious-okoyomon-84422>
- Quijano, Aníbal. "Coloniality and Modernity/Rationality". *Cultural Studies* Vol. 21, no.2-3 (2007): 168-178.
- Rusell, Legacy. *Glitch Feminism*. London: Verso, 2020.
- Scott, Andrea K. "Precious Okoyomon". En *The New Yorker*, Abril 10, 2021.
<https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/art/precious-okoyomon>
- Scott, David. "The Re-enchantment of Humanism: An Interview with Sylvia Wynter," *Small Axe*, no. 8 (Septiembre 2000): 119–207.
- Siegert, Bernhard. "Attached: The Object and the Collective: ". *Cultural Techniques: Assembling Spaces, Texts & Collectives*. Eds. Jörg Dünne, Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn and Wolfgang Struck. Berlin. 131-140. Boston: De Gruyter, 2020.
<https://doi.org/10.1515/9783110647044-008>
- Spillers, Hortense. "Mama's Baby, Papa's Mauby: An American Grammar Book". En *diacritics* V.17, n.2 (1987): 65-81.

Wark, McKenzie. "Reality Cabaret: On Juliana Huxtable". *e-flux journal* #107, March, 2020.

<https://www.e-flux.com/journal/107/322326/reality-cabaret-on-juliana-huxtable/>

Wikipedia. "Kudzu in the United States". Accesado Junio 21, 2021.

https://en.wikipedia.org/wiki/Kudzu_in_the_United_States

Wilderson III, Frank B. "Afro-Pessimism and the End of Redemption", *Humanities Futures*,

Octubre 20, 2015 <https://humanitiesfutures.org/papers/afro-pessimism-end-redemption/>

Wynter, Sylvia. "The Ceremony Found: Towards the Autopoetic Turn/Overtturn, its Autonomy

of Human Agency, and the Extraterritoriality of (Self-)Cognition.". En *Black*

Knowledges/Black Struggles: Essays in Critical Epistemology. Eds Jason R. Ambroise y

Sabine Broeck, 184–252. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

Wynter, Sylvia. "Re-Thinking 'Aesthetics': Notes Towards a Deciphering Practice". En *Ex-Iles:*

Essays on Caribbean Cinema. Ed Mbye B. Cham, 237–279. Trenton: Africa World Press,

1992.

Wynter, Sylvia, Katherine McKittrick, "Unparalleled Catastrophe of Our Species? Or, to Give

Humanness a Different Future: Conversations". En *Sylvia Wynter: On Being Human as*

Praxis. Ed. Katherine McKittrick, 9-89. Durham/London: Duke University Press, 2015.

Vishmidt, Marina. *Speculation As A Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and*

Capital. Boston: Brill, 2018.

APÉNDICE DE IMÁGENES



Figura 1: Precious Okoyomon, Open circle Lived Relation (detalle); Resistance is an atmospheric condition, 2020, foto: Diana Pfammatter, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 2: Precious Okoyomon, Angel of dreams; Resistance is an atmospheric condition, 2020, foto: Diana Pfammatter, MMK Museum für Modern Kunst



*Figura 3: Precious Okoyomon, Angel of dreams (detalle), foto: Diana Pfammatter, MMK
Museum für Modern Kunst*



Figura 4: Precious Okoyomon, *Angel of the sun; Resistance is an atmospheric condition*, 2020, foto: Axel Schneider, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 5: Precious Okoyomon, Resistance is an atmospheric condition, 2020 (Detalle), foto: Diana Pfammatter, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 6: Precious Okoyomon, *Angel of death; Resistance is an atmospheric condition*, 2020, foto: Axel Schneider, MMK Museum für Modern Kunst

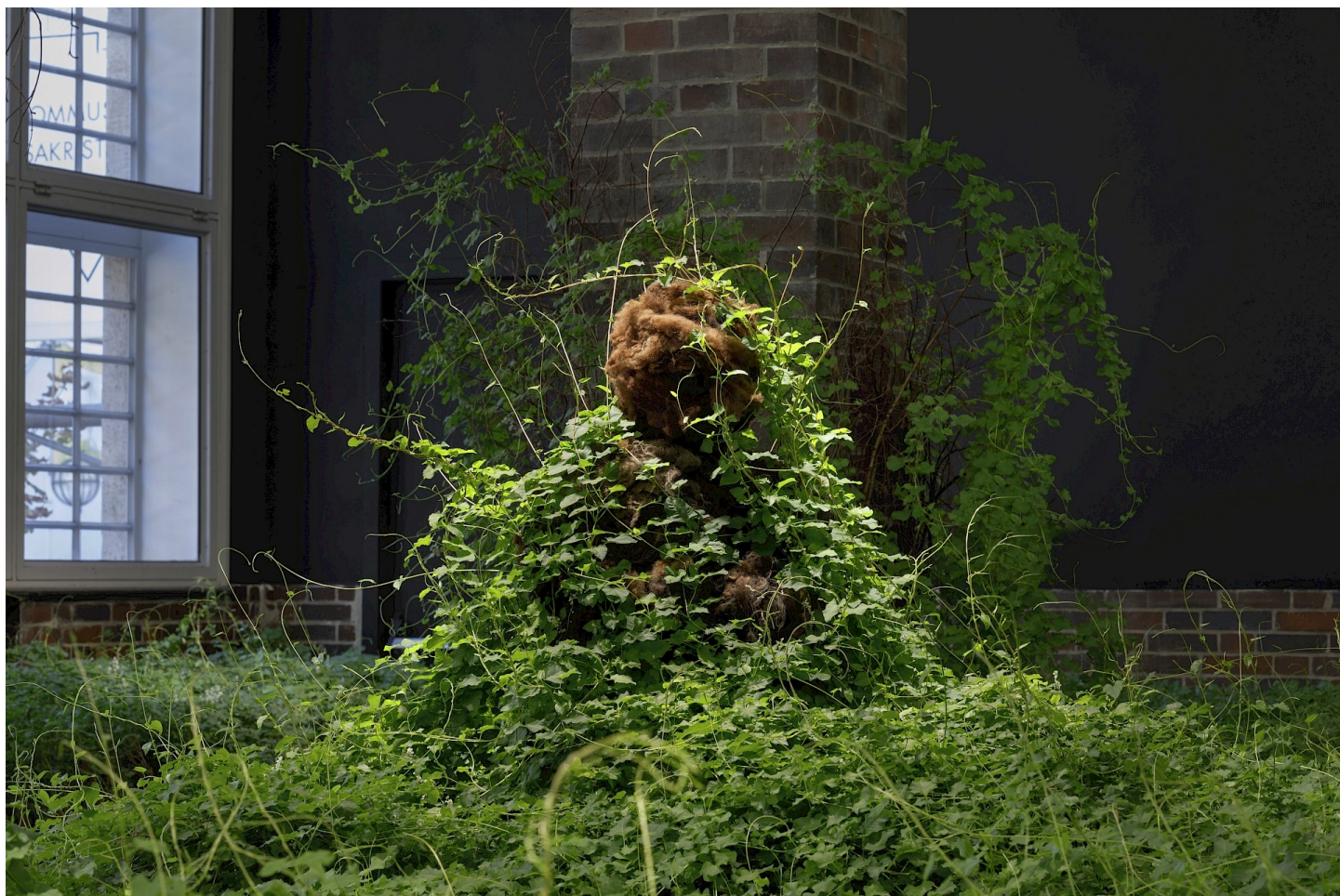


Figura 7: Precious Okoyomon, *Angel of the earth; Resistance is an atmospheric condition*, 2020, foto: Axel Schneider, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 8: Precious Okoyomon, Angel of death; Angel of the void; Resistance is an atmospheric condition, 2020, foto: Diana Pfammatter, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 9: Precious Okoyomon, Angel of the void; Resistance is an atmospheric condition, 2020, foto: Axel Schneider, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 10: Precious Okoyomon, Angel of light; Angel of dreams; Resistance is an atmospheric condition, 2020, foto: Diana Pfammatter, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 11: Precious Okoyomon, Angel of light; Resistance is an atmospheric condition, 2020, foto: Axel Schneider, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 12: Precious Okoyomon, *Resistance is an atmospheric condition*, 2020 (Detalle), foto: Diana Pfammatter, MMK Museum für Modern Kunst



Figura 13: Juliana Huxtable, *INTERFERTILITY INDUSTRIAL COMPLEX: SNATCH THE CALF BACK*, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 14: Juliana Huxtable, BAT 1; FURRIES GONE; BAT 2, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 15: Juliana Huxtable, *BAT 2*, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 16: Juliana Huxtable, *BAT 1*, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 17: Juliana Huxtable, *FURRIES GONE*, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 18: Juliana Huxtable, ASS 1, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 19: Juliana Huxtable, ASS 2, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 20: Juliana Huxtable, COW 3, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 21: Juliana Huxtable, COW 2, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 22: Juliana Huxtable, *COW 3*; "FEMALES ARE FEMALES!", 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 23: Juliana Huxtable, *COW 2; ANIMAL'S SEXUAL CHANGES*, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 24:Juliana Huxtable, COW 1, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 25: Juliana Huxtable, Infertility Industrial Complex: Snatch the Calf Back, 2019, fotograma, Reena Spaulings Fine Art, Inc.

Bulletin

**“PLEASE STOP”
-FEMINISTS PLEAD
WITH COW IDENTIFIED
YOUTUBER TO LEAVE
INTERSECTIONALITY
ALONE**

WEDNESDAY MARCH 26, 2015 • TO SUBSCRIBE CALL (800) 888-8888

Figura 26: Juliana Huxtable, *PLEASE STOP*, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.



Figura 27: Juliana Huxtable, *FACE OFF*, 2019, foto: Joerg Lohse, Reena Spaulings Fine Art, Inc.