

Sabel Gavaldon & Manuel Segade (eds.)

# Elements of Vogue









Sabel Gavaldon & Manuel Segade (eds.)

# Elements of Vogue

UN CASO DE ESTUDIO DE PERFORMANCE RADICAL  
A CASE STUDY IN RADICAL PERFORMANCE

→ El motivo ornamental de las cubiertas de este libro es un detalle del diseño del artista Rashaad Newsome para su instalación *King of Arms Ballroom* (2017), concebida para la exposición en el CA2M. La imagen en las guardas muestra los rastros y señales en la pista de baile tras meses de performances, talleres y programa público en el Museo Universitario del Chopo.

→ The decorative pattern on the front and back cover of this book is a detail of artist Rashaad Newsome's design for his installation *King of Arms Ballroom* (2017), conceived for the exhibition at CA2M. The image featured on the endpapers shows the traces and scars left on the dance floor after months of performances, workshops and public events at Museo Universitario del Chopo.



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



[comunidad.madrid/publicamadrid](http://comunidad.madrid/publicamadrid)

**CA2M**   
Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid



Desde sus inicios el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo ha producido regularmente muestras que han tratado de abrirse a nuevos públicos explorando la relación entre la cultura popular y el arte contemporáneo. Después de la primera exposición, *Punk. Sus rastros en la creación contemporánea*, que viajaría durante dos años—primero a México y al País Vasco y luego a Barcelona—, y *PopPolitics*, que se convertiría en una referencia fundamental en las exposiciones dedicadas a estudios culturales en España.

*Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical* ha constituido uno de los hitos de la breve historia del CA2M: con más de cincuenta mil visitantes, es la exposición más exitosa de su década de existencia. Además, se convirtió en la primera exposición en una institución española que exploró la historia del arte contemporáneo afroamericano, y la primera en analizar el vogue a nivel mundial.

La subcultura del baile transexual negro y latino, con orígenes en el Renacimiento de Harlem—el mismo Harlem que Lorca visitaría para escribir *Poeta en Nueva York*—, alcanzó su clímax en los años ochenta, durante la crisis del sida. Esta exposición incorporaba un programa de performance de singular importancia y que se ha desplegado en talleres de formación y en concursos de baile a lo largo de sus seis meses de duración. La energía de cada evento multiplicó los públicos en diferido a través del enorme eco en las redes sociales. Por eso, con esta muestra, que arrancarían la celebración de los diez años del CA2M, la Comunidad de Madrid ha demostrado su apoyo a una programación comprometida con la apertura a nuevos públicos y en la que todas las posibilidades de los cuerpos, con sus diferencias de etnicidad, de género y de clase social, son celebradas como un indicativo de las capacidades del arte contemporáneo para generar nuevas formas de ciudadanía.

La exposición ha recogido algunos de los más importantes artistas negros de los Estados Unidos, contando para ello con el apoyo de la Embajada de los Estados Unidos en Madrid, pero también con la colaboración de diferentes instituciones, archivos y coleccionistas, algunos de los más importantes del país. Por otro lado, el alto grado de participación pública y el eco en los medios internacionales han llevado a que la exposición viaje a Ciudad de México para continuar su andadura en el Museo del Chopo. Esta relevancia también se ha visto apoyada por una importante editorial internacional, Motto, que coedita con el CA2M esta publicación para garantizar su difusión en el exterior. Quiero expresar a todos ellos mi más sincero agradecimiento.

— Isabel Díaz Ayuso  
Presidenta de la Comunidad de Madrid

From the moment its programming kicked off in 2009 with a show on the band Sonic Youth and its connection to contemporary art, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo has regularly produced exhibitions that seek to engage new audiences by exploring the links between popular culture and contemporary art. Later came *Punk: Its Traces in Contemporary Art*, which would travel for two years—first to Mexico and the Basque Country and later to Barcelona—and *Pop Politics*, which set a new standard for exhibitions devoted to cultural studies in Spain.

*Elements of Vogue: A Case Study in Radical Performance* is a milestone in the history of CA2M. With more than fifty thousand visitors, it is the centre's most successful exhibition to date. It was also the first exhibition at a Spanish institution to delve into the history of contemporary African-American performance as well as the first to examine the voguing phenomenon worldwide.

This primarily Black and Latino, queer and transgender subculture has its roots in the Harlem Renaissance—the same Harlem Lorca visited when writing *Poet in New York*—and peaked in the 1980s during the AIDS crisis. The exhibition included an ambitious public programme comprising educational workshops, performances and dance battles over the course of six months. The energy of these events reached even broader audiences via myriad mobile phone videos that circulated on social media platforms. The exhibition, which marked the onset of CA2M's tenth-anniversary celebrations, is proof of the Regional Government of Madrid's commitment to the opening of new public spaces and a program in which the possibilities of all bodies, regardless of sex, ethnicity or social status, are celebrated as a sign of contemporary art's power to envision new forms of citizenship.

Thanks to the generous support of the United States Embassy in Madrid, as well as that of numerous American organizations, archives and collectors—including some of the most prestigious in the country—the exhibition brought together works by some of the most important African-American artists in the United States. Its remarkable attendance and media impact allowed the exhibition to travel to the Museo Universitario del Chopo in Mexico City. The initiative was also backed by a major international publishing house, Motto, which co-published this volume with the CA2M to guarantee its worldwide distribution. I am sincerely grateful to all of them for making this project possible.

— Isabel Díaz Ayuso  
President of the Regional Government of Madrid



# Elements of Vogue

UN CASO DE ESTUDIO DE PERFORMANCE RADICAL

Los cuerpos son el agente de la historia, tanto como su resultado. Los cuerpos son historia encarnada, pero también son la primera herramienta a nuestro alcance para interpretar el pasado, el presente y el futuro. La historia es una secuencia coreográfica de gestos que nos vuelven legibles a los demás. Cada gesto es un eslabón de una cadena que liga a los sujetos a un género, a una raza y a una clase social. Los gestos se solidifican en identidades. Nos hablan de identidades que se naturalizan a través de la repetición sistemática de gestos idénticos.

Y sin embargo, una pose es algo más. Posar significa tomar consciencia de cómo los cuerpos hacen la historia. Hacer una pose es lanzar una amenaza, como ya señaló Dick Hebdige con relación al significado del estilo en las subculturas juveniles. Por eso es importante trazar la historia de los gestos disidentes. Reconstruir la genealogía de aquellas poses que han sido lo suficientemente audaces para confrontar la norma. Esta modalidad de performance puede ser descrita como radical, porque abre un espacio para imaginar otros cuerpos y futuros posibles. En la performance radical se invocan subjetividades para las que aún no existe nombre y coreografías sociales todavía por venir.

Esta noción de performance radical es lo que define al vogue, una cultura popular que se despliega en torno a desfiles transgénero y espectaculares batallas de baile entre reinas negras y latinas. El vogue es una forma de baile urbano, desafiante y queer, cuyas raíces se hunden en la historia de la diáspora africana. Este baile se inspira en las poses de las revistas de moda, reapropiándose del imaginario elitista de la alta costura, a la vez que adopta el lenguaje encriptado de los jeroglíficos egipcios, las artes marciales asiáticas o el afrofuturismo. Es precisamente esta alucinación transgénero y multicultural lo que convierte al vogue en el emblema de una escena alternativa, fieramente underground. Nos referimos al ballroom.

Esta es una escena que eclosiona en el Nueva York de los años ochenta en respuesta a la crisis del sida, pero cuya historia atraviesa un siglo de frágiles coaliciones entre sujetos minoritarios que la cultura dominante ha relegado una y otra vez a los márgenes, encarcelado y patologizado a lo largo de la modernidad. En las poses estilizadas del vogue, las manos del bailarín hacen algo más que dibujar figuras en el aire. Esas poses transcriben corporalmente una historia de resiliencia y de luchas culturales que se remonta a los años veinte y a los primeros bailes multitudinarios durante el Renacimiento del Harlem. Hoy la cultura ballroom, con sus elaboradas reglas, estéticas y formas de organización social, continúa siendo un lugar donde se articula la presencia de cuerpos disidentes en lo que constituye un caso de estudio de performance radical.

Esta exposición investiga cómo las minorías utilizan sus cuerpos para inventar formas disidentes de belleza, de subjetividad y de deseo. Se trata de poéticas y políticas de lo menor que representan una amenaza a ojos del mundo normativo, aunque al mismo tiempo son ansiadas por la cultura dominante —basta con pensar en la explotación del vogue por parte de artistas *mainstream* como Madonna.

Es imposible ofrecer un retrato fijo de un mundo tan complejo y cambiante como la escena ballroom. En lugar de ello, esta exposición se adentra en una historia política del cuerpo para rastrear las luchas culturales y transformaciones sociales que convergen en la aparición del vogue, buscando sus ecos y resonancias en la historia de la performance y la cultura popular afrodescendiente. Desde esta óptica, el vogue se revela como un caso de estudio para comprender la emergencia de la performance radical y su capacidad para imaginar nuevos mundos.

— Sabel Gavaldon y Manuel Segade



# Elements of Vogue

A CASE STUDY IN RADICAL PERFORMANCE

Bodies are agents and products of history. Bodies are history made flesh, but they are also primary tools for understanding the past, present and future. History is a choreographed sequence of gestures that makes bodies intelligible to each other. Every gesture is a link in a chain binding us to gender, race and social class. Gestures solidify into identities. They enact identities that become natural through the systematic repetition of identical gestures.

And yet, a pose does more than that. Posing means becoming aware of how a body makes history. "To strike a pose is to pose a threat", wrote Dick Hebdige referring to the meaning of style in youth subcultures. That's why it's important to trace the history of dissident gestures, to trace the genealogy of poses that are bold enough to confront the norm. This modality of performance may be described as radical because it opens up a space for imagining other possible bodies and futures. A radical performance invokes subjectivities for which no name yet exists and social choreographies that are still to come.

This notion of radical performance is what defines voguing, a popular culture that unfolds around transgender pageants and spectacular dance battles between queens of Black and Latino descent. Vogue is a defiantly queer dance style, the roots of which go deep down into the history of the African diaspora. It draws inspiration from the poses in top women's fashion magazines, re-appropriating the elitist imaginary of haute couture and combining it with the vocabulary of Egyptian hieroglyphs, Asian martial arts and Afrofuturism. Such a transgender, multicultural hallucination is what made vogue emblematic of a fiercely underground scene: namely, the ballroom scene.

Ballroom culture flourished in 1980s New York as a response to the AIDS crisis, but its history spans a century of fragile coalitions between minorities that have been consigned to the margins, incarcerated and pathologised throughout the modern period. In the stylised poses of voguing, the dancer's hands do more than just draw figures in the air. These poses are a bodily transcription of a history of resilience that can be traced back to the 1920s, coinciding with the first massive drag balls of the Harlem Renaissance. With its elaborate rules, aesthetic codes and forms of social organisation, ballroom culture is still a platform to channel queer energies and affirm the lives of nonconforming bodies in what constitutes a case study of radical performance.

This exhibition investigates how minorities produce dissenting forms of beauty, subjectivity and desire. Those minority poetics and politics are viewed as a threat by the normative world, even as dominant culture craves them, as evidenced by the commercial exploitation of vogue by mainstream artists like Madonna.

It's impossible to present a fixed portrait of a world as complex and protean as the ballroom scene. Instead, this exhibition looks into the political history of the body to retrace some of the key conflicts, struggles and transformations that converged in the emergence of voguing, while seeking its echoes in the histories of queer performance and popular culture in the African diaspora. Under this lens, voguing reveals itself as a case study to understand the meaning of radical performance and its potential to create new worlds.

— Sabel Gavaldon and Manuel Segade



# Índice/Contents

14

¡Alerta de *shade*!  
PREÁMBULO DE LOS COMISARIOS

16

Shade Alert!  
PREFACE BY THE CURATORS

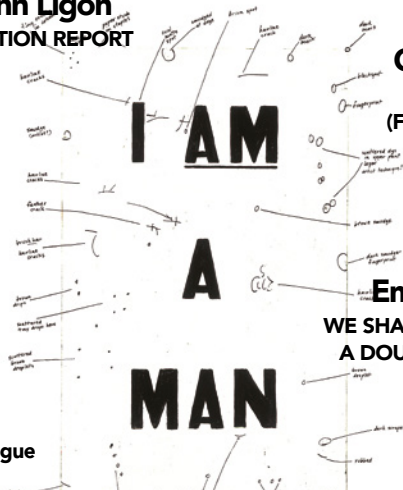
20

D'relle Khan  
Bam Bam Garçon  
Jay Jay Revlon

- Miembros de la escena *ballroom* de Londres bailan en solidaridad con las víctimas del ataque terrorista homófobo en la discoteca *Pulse* de Orlando durante una vigilia multitudinaria en el Soho, 2016
- London's ballroom scene vogues in solidarity with the victims of the homophobic terrorist attack at Orlando's *Pulse* nightclub during a protest vigil at Soho, 2016

30

Glenn Ligon  
CONDITION REPORT



Elements of Vogue

38

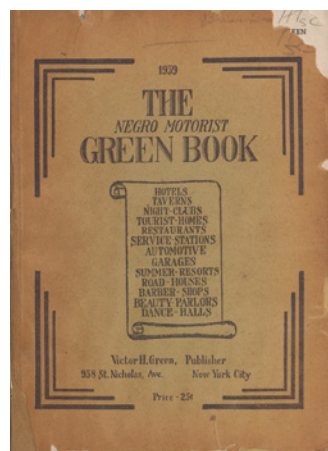
Ernest C. Withers  
I AM A MAN, SANITATION WORKERS STRIKE, MEMPHIS, TENNESSEE, MARCH 28, 1968

44

Stephen Shames  
FREE HUEY RALLY

48

Victor Green  
THE GREEN BOOK



54

Glenn Ligon  
UNTITLED (FOUR ETCHINGS)

64

Emory Douglas  
WE SHALL SURVIVE, WITHOUT A DOUBT, 21 AUGUST, 1971



70

Win McNamee

- Vigilia por Trayvon Martin fuera de los Juzgados Federales E. Barret Prettyman, Washington D.C., 20 de julio de 2013
- Trayvon Martin vigil outside the E. Barret Prettyman Federal Courthouse in Washington, D.C., 20 July 2013

80

James Van Der Zee  
THE HARLEM BOOK OF THE DEAD

88

Arthur Jafa  
LOVE IS THE MESSAGE,  
THE MESSAGE IS DEATH

96 / 97

CUANDO CAYÓ MI HERMANO  
WHEN MY BROTHER FELL  
Essex Hemphill

106

Cornel West  
THE GIFTS OF BLACK FOLK IN THE AGE OF TERRORISM

116

Storyboard P

- Performance en el CA2M, 24 de febrero de 2018
- Performance at CA2M, 24 February 2018



150

Sylvia Rivera /  
L.O.V.E. (Lesbians  
Organized for Video  
Experience) Tapes  
Collective

- Discurso de Sylvia Rivera en la Congregación del Orgullo Gay en Washington Square Park, Nueva York, sábado 24 de junio de 1973
- Sylvia Rivera's Speech at the Gay Pride Rally in Washington Square Park, New York City, Saturday 24 June 1973

120

James Van Der Zee  
BEAU OF THE BALL



130

Crystal LaBeija

- Fragmento de la película *The Queen* de Frank Simon, 1968
- Excerpt from the film *The Queen* by Frank Simon, 1968

142

Andy Warhol  
DRAG QUEEN (MARSHA P. JOHNSON)



Elements of Vogue

184

Lorraine O'Grady  
UNTITLED (MLLE BOURGEOISE NOIRE)

192

Bruce W. Talamon

- Documentación fotográfica de acciones de David Hammons en Los Angeles, 1974-1977
- Photographic documentation of some actions by David Hammons in Los Angeles, 1974-1977

206

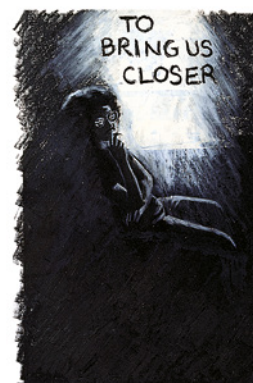
Dawoud Bey  
PISSED OFF

212

David Hammons  
PHAT FREE

216

Adrian Piper  
THE MYTHIC BEING: LET'S HAVE A TALK



168

Joan Jett-Blakk  
JOAN JETT-BLAKK AT THE DEMOCRATIC NATIONAL CONVENTION

174

Joan Jett-Blakk  
JOAN JETT-BLAKK FOR PRESIDENT



180

Zoe Leonard  
I WANT A PRESIDENT

228

Pope.L  
THE GREAT WHITE WAY, 22 MILES,  
5 YEARS, 1 STREET (SEGMENT #1:  
DECEMBER 29, 2001)



234

Marlon T. Riggs  
TONGUES UNTIED

REVOLUTION

250

Marlon T. Riggs  
ANTHEM

258 / 259

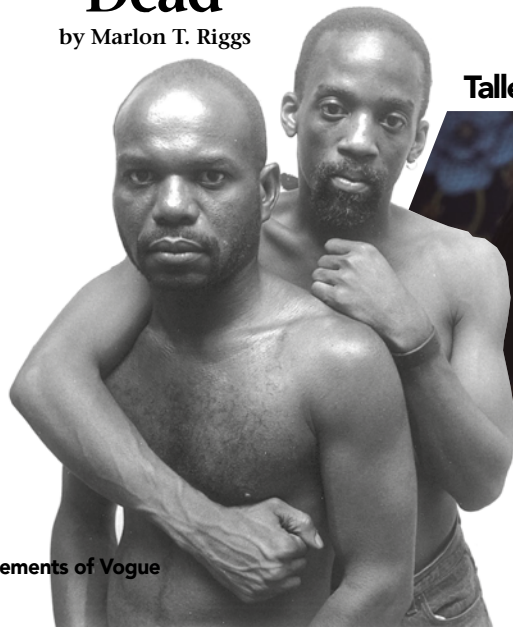
AHORA PENSAMOS  
NOW WE THINK  
Essex Hemphill

263

Carta  
a los  
muertos  
por Marlon T. Riggs

271

Letter  
to the  
Dead  
by Marlon T. Riggs



Elements of Vogue

278

Lyle Ashton Harris  
EKTACHROME ARCHIVES (NEW YORK MIX)  
UNTITLED (SILVER LAKE, 1994)



290

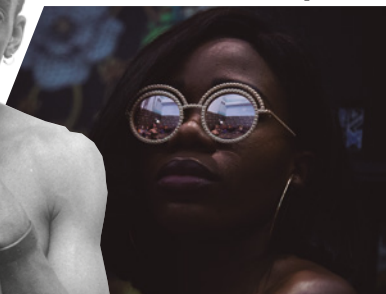
David Bronstein,  
Dorothy Low,  
Jack Walworth  
VOGUE: THE MESSAGE

296

Gerard H. Gaskin  
LEGENDARY

314

Talleres / Workshops



320

Benji Hart  
DANCER AS INSURGENT

322

EL BAILARÍN COMO INSURGENTE  
[guión]

334

DANCER AS INSURGENT  
[script]

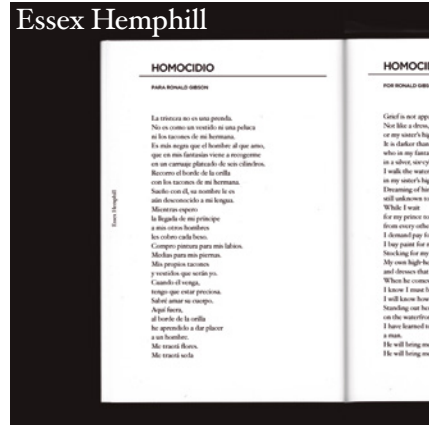
346

Charles Atlas  
BUTCHER'S VOGUE

354 / 355

HOMOCIDIO  
HOMOCIDE

Essex Hemphill



358

Terre Thaemlitz  
(K-SHE)  
ROSARY NOVENA FOR GENDER  
TRANSITIONING (HOMOSEXUAL SPIRITS)

359

Ball'r (Madonna-Free Zone)

Terre Thaemlitz

360 / 361

Midtown 120 Intro

Terre Thaemlitz

experiences

362

Paul Maheke  
THE DANCE FLOOR COULD NEVER BE  
A STORY WITH ONE VOICE. THE DANCE  
FLOOR IS PACKED WITH STORIES  
ALL PULSATING WITH THEIR OWN  
EXPERIENCES AND NEEDS



370

MikeQ  
MIXTAPE

376

Martha Rosler /  
Paper Tiger Television  
MARTHA ROSLER READS VOGUE

382

Lorna Simpson  
STEREO STYLES

390

Ellen Gallagher  
DELUXE



SAY  
YES



406

Juliana Huxtable  
FEMINIST SCAM  
THE WAR ON PROOF



412

LaToya Ruby Frazier  
AUNT MIGEE AND GRANDMA RUBY

416

KALUP LINZY  
BECOMING JADA

422

Wu Tsang  
FOR HOW WE PERCEIVED A LIFE  
(TAKE 3)

428

Paul Maheke  
MBU

434

Rashaad Newsome  
SHADE COMPOSITIONS (SFMOMA)

446

Carl Pope Jr.  
THE BAD AIR SMELLED OF ROSES

456

Willie Cole  
BLING  
LIZARD MOMMY



462

Rashaad Newsome  
KING OF ARMS BALLROOM

468 / 469

Corazón y alma  
Heart & Soul  
Assotto Saint

472

Balls

494 / 496

Galaxia La Perla  
Iki Yos Piña

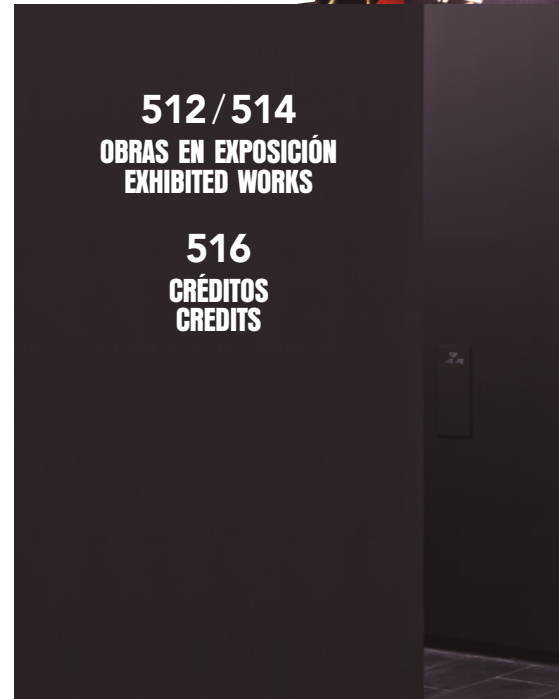


512 / 514

OBRAS EN EXPOSICIÓN  
EXHIBITED WORKS

516

CRÉDITOS  
CREDITS



# ¡Alerta de *shade*!

PREÁMBULO DE LOS COMISARIOS



Con la excepción de *realness* —esa noción escudriñada que denota al mismo tiempo autenticidad y artificio— no existe ninguna otra palabra en el lenguaje vernáculo de la cultura ballroom que resulte tan esquiva, y sin embargo omnipresente, como *shade* (sombra, en inglés). Esta es además una de las numerosas expresiones en jerga que, a raíz sobre todo del éxito de masas alcanzado por el documental *Paris Is Burning*, han sido absorbidas vorazmente por la cultura gay blanca, donde este tipo de jerga es las más de las veces despojada de sus matices, propósito y especificidad.

El significado preciso de *shade* se comprende mejor en estrecha relación con otro término de esta subcultura: *reading* [lectura]. En la terminología del ballroom (o vogue-cabulario), el *reading* consiste en desvelar los defectos de tu rival con gracia y un aire desafiante. Un buen *reading*, en otras palabras, es la elevación del insulto a una forma de arte. Esta práctica forma

parte de un juego retórico que sirve para poner a prueba el ingenio y la astucia de los contendientes. Se trata de un ritual tan enraizado en las culturas populares de la diáspora africana que sus orígenes parecen remontarse a la esclavitud. No obstante, este juego de ingenio se contrapone a su vez a otra práctica retórica que requiere incluso más sutileza. Nos referimos al *shade*.

La legendaria *drag queen* Dorian Corey lo explicó de forma meridianamente clara en una entrevista ante las cámaras: el *shade* es aquella expresión semivelada de burla o desprecio que toma una forma excepcionalmente ambigua, sibilina o indirecta. Esto puede hacerse con palabras o, más habitualmente, dirigiendo un gesto humillante al contrario. El *shade* es una economía de signos y gestos que opera en la sombra, en los márgenes del discurso. Implica la emergencia de un segundo grado de lectura y presupone, por ende, la complicidad de un

público que tiene un buen oído para el *shade*, creando la conciencia de un código subcultural común. Esto es precisamente lo que convierte el *shade* en una expresión tremendamente ambivalente: es tanto un signo de desprecio como también de reconocimiento.

La distinción entre *reading* y *shade*—dos prácticas arraigadas en la supervivencia— desempeña un papel fundamental en este libro. Como cabría esperar del catálogo de una exposición, los textos curatoriales que aquí se incluyen ofrecen una lectura de la performance radical a través de cada una de las obras expuestas en el CA2M. Por otra parte, el aparato de citas y referencias cruzadas que puntúan este libro no se limita a situar las obras en su contexto histórico. Estas citas sirven, precisamente, para hacerle un *shade* a la narrativa de la exposición: es decir, que arrojan sombras sobre cualquier interpretación autorizada de la historia.

Se abre de este modo una conversación sutil, ambigua y con frecuencia engañosa entre las distintas voces que atraviesan el libro. Inspirándose en técnicas retóricas inventadas por la diáspora africana, como aquellas descritas por Henry Louis Gates, Jr. en su radical ensayo *The Signifying Monkey* [El mono significativo], estas citas resignifican el contenido de otros textos e imágenes, negociando entre varios niveles de lectura y órdenes semánticos. Se podría decir que el conjunto de las citas reunidas en este libro compone eso que, en el gueto académico, solemos llamar un *reader*. Sin embargo, este es un *reader* salpicado de *shade*. Es un *reader* que opera en la sombra, entre líneas, en los márgenes de la normatividad. Es un *shader*, por así decirlo.

El vogue debe ocurrir y no ser representado. Por ello el atrio del CA2M, el corazón mismo del museo, se ha transformado en una imponente pista de baile. Igualmente, este libro no tiene la pretensión de «representar», «hacer visible» o «dar voz» a los distintos sujetos desobedientes que se congregan en

torno a esa esfera pública minoritaria que conocemos con el nombre de ballroom. Rechazando la lógica de la representación política, preferimos pensar en el trabajo curatorial como ejercicio de articulación. Un lugar desde donde invocar cuerpos, lenguajes e historias disidentes, para entretejer puntos distantes en el espacio y en el tiempo. Parafraseando la magnífica definición que dio Dick Hebdige de la figura del pinchadiscos, la curaduría es una práctica con el potencial de construir afinidades de afectos, intensidades y tempos a través de las interrupciones y flujos de la historia.

La profusa variedad de citas, poemas y fragmentos breves de los numerosos autores reunidos en este libro —incluidas las declaraciones de aquellos que han participado en las performances, desfiles y bailes— tienden a la polifonía sin que prevalezca una sola voz autorral dominante. En otras palabras, este libro se nutre de la disonancia y la discontinuidad. Es así como los gestos performativos del *shade*, presentes en toda la exposición, encuentran también aquí su eco. Nos gustaría pensar en este libro como en una coreografía colectiva (o, más precisamente, en una composición de *shade*). El *shade* es una estrategia retórica que habita en los márgenes de la cultura mayoritaria, una y otra vez encarnando las ambigüedades del lenguaje hegemónico, una y otra vez cuestionando cualquier lectura normativa de la historia.

*Shade* es el propósito de este libro.

¡SNAP!



# Shade Alert!

PREFACE BY THE CURATORS



Other than *realness*—that slippery notion conveying both authenticity and artifice—there is not a single word in the vernacular language of ballroom culture as elusive, and yet omnipresent, as *shade*. It also happens to be one of the many slang forms that, ever since the mainstream success of the film *Paris Is Burning*, have been voraciously absorbed by white gay culture, where more often than not this slang is devoid of its nuances, original purpose and specificity.

The precise meaning of shade is best understood when considered in close relation to another subcultural term: *reading*. In ballroom terminology (or vogue-cabulary), *reading* means exposing your opponent's flaws with an air of graceful defiance; and to come up with a good read is the elevation of insult to an art form. This is all part of a rhetorical game played to test one's artistry and inventiveness, in a ritual so

deeply embedded in the popular cultures of the African diaspora that its roots have been traced back to slavery. However, this game of cunning is in direct opposition to yet another practice that requires more subtlety, which is *shade*.

As the legendary drag queen Dorian Corey made clear when interviewed on film, shade is a half-veiled expression of ridicule or contempt that takes an exceptionally ambiguous, devious or indirect form. This can be done with words or, more often, by directing an undermining gesture towards an opponent. Shade is the name of an economy of signs and gestures operating in the shadows, at the margins of discourse. Shade results in the emergence of a second level of reading, and therefore presupposes the complicity of an audience which has an ear for shade, creating awareness of a shared subcultural code.

That is precisely what makes shade such an ambivalent performance: it's a sign of both recognition and disrespect.

The distinction between reading and shade—two practices rooted in minority survival—plays a fundamental role in this book. As one might expect from an exhibition catalogue, the curatorial texts presented here provide a reading of radical performance by addressing the works on display at CA2M. On the other hand, the apparatus of quotations and cross-references that punctuates this publication does more than just situate the exhibited artworks in their historical context. Quoting from myriad sources, the book *throws shade* on any authoritative interpretation of history.

These quotes engage in a subtle, often deceptive conversation with one another. Taking inspiration from rhetorical practices invented by the African diaspora, such as those described in Henry Louis Gates, Jr.'s pioneering essay *The Signifying Monkey*, the quotations in this book *re-signify* other texts and images, negotiating through several layers of meaning. This collection of short texts composes what the academic publishing ghetto likes to call a *reader*. But this reader is punctuated with *shade*. It's a reader operating in the shadows, between the lines, on the fringes of normativity. It's a shader, so to speak.

Voguing needs to happen, not to be represented. That's why CA2M's atrium, at the heart of the museum, has been transformed into a dance floor. Likewise, this book makes no attempt to "represent", "make visible" or "give voice" to the non-conforming bodies that congregate in this minoritarian public sphere called ballroom. Refusing to accept the logic of political representation, we would rather think of curating as a form of articulation: a platform to invoke dissident bodies, languages and

histories, bridging the gap between distant points in time and space. To paraphrase Dick Hebdige's superb definition of DJ-ing, curating is a practice with the potential to build affinities of affect, mood and tempo across the breaks and flows of history.

The profuse variety of quotes, poems and short excerpts from many authors that are compiled in this book—including oral statements from voguers and artists who participated in the exhibition—tends towards polyphony, with no single dominant voice. The present volume thrives on dissonance and discontinuity. This is how the performative gestures of shade that are present everywhere in the exhibition find their echo in these pages. We would like to think of this collection of texts as a collective choreography—or, more precisely, as a shade composition. Shade is a rhetorical strategy that allows minority subjects to dwell in the margins of mainstream culture, embodying the ambiguities of hegemonic language and challenging normative readings of history.

Shade is the purpose of this book.

SNAP!













D'relle Khan — Bam Bam Garçon — Jay Jay Revlon

D'relle Khan — Bam Bam Garçon — Jay Jay Revlon



**«Lanzar una pose es plantear una amenaza».**

Craig Owens parafraseando a Dick Hebdige

*Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, 1992, p. 198.

**«CON GESTO QUEER HISTÓRICAMENTE DENSO ME REFIERO A UN GESTO CUYA SIGNIFICACIÓN Y FUERZA QUEER CONNOTATIVA ESTÁN DENSAMENTE CARGADAS DE SIGNIFICADOS ANTINORMATIVOS».**

José Esteban Muñoz «Gesture, Ephemera, and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance», en *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 198.

**“BY HISTORICALLY DENSE QUEER GESTURE, I MEAN A GESTURE WHOSE SIGNIFICANCE AND CONNOTATIVE QUEER FORCE IS DENSE WITH ANTINORMATIVE MEANINGS.”**

José Esteban Muñoz «Gesture, Ephemera, and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance», en *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 198.

**“To strike a pose is to pose a threat.”**

Dick Hebdige as paraphrased by Craig Owens

*Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, 1992, p. 198.

## CHE GOSSET

«Violencia anti queer/trans necropolítica es intentar detener el pulso de la vida/los mundos de las personas queer y trans de color, y el club era un objetivo porque el club es un punto álgido del deseo erótico politizado. La vida nocturna queer y/o trans siempre ha tenido que ver con la supervivencia y la creación de zonas autónomas temporales y zonas fabulosas temporales que son tan afectivas —una estructura de sentimiento queer y trans— como materiales en su eléctrica coreografía de los cuerpos».

«Pulse, Beat, Rhythm, Cry: Orlando and the queer and trans necropolitics of loss and mourning», blog de Verso, 5 de julio de 2016  
[<https://www.versobooks.com/blogs/2747-pulse-beat-rhythm-cry-orlando-and-the-queer-and-trans-necropolitics-of-loss-and-mourning>].

«EL VOGUING, POR EJEMPLO, ES CONSIDERADO CON EXCESIVA FRECUENCIA UNA CELEBRACIÓN SIMPLISTA DE LA CULTURA QUEER NEGRA. SE ENTIENDE COMO UNA SIMPLE APROPIACIÓN DE LA ALTA COSTURA U OTROS ASPECTOS DE LA CULTURA MERCANTILISTA. LO QUE YO PROPONGO ES QUE VEAMOS ALGO MÁS QUE UNA CELEBRACIÓN EN ESTOS MOVIMIENTOS: LA HONDA HUELLA DE LA SUPERVIVENCIA NEGRA Y QUEER RACIALIZADA, LA FORMA QUE LOS NIÑOS NECESITAN PARA IMAGINAR QUE DEVIENEN EL OTRO FRENTE A LA LÓGICA CULTURAL CONSPIRATIVA DE LA SUPREMACÍA BLANCA Y DE LA HETERONORMATIVIDAD».

— José Esteban Muñoz «Approaching Kevin Aviance», en *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 80.

“VOGUING, FOR INSTANCE, IS TOO OFTEN CONSIDERED A SIMPLISTIC CELEBRATION OF BLACK QUEER CULTURE. IT IS SEEN AS A SIMPLE APPROPRIATION OF HIGH FASHION OR OTHER ASPECTS OF COMMODITY CULTURE. I AM PROPOSING THAT WE MIGHT SEE SOMETHING OTHER THAN A CELEBRATION IN THESE MOVES— THE STRONG TRACE OF BLACK AND QUEER RACIALIZED SURVIVAL, THE WAY IN WHICH CHILDREN NEED TO IMAGINE BECOMING OTHER IN FACE OF CONSPIRING CULTURAL LOGICS OF WHITE SUPREMACY AND HETERONORMATIVITY.”

— José Esteban Muñoz «Approaching Kevin Aviance», in *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 80.

## CHE GOSSET

“Anti queer/trans necropolitical violence is about stopping the pulse of queer and trans of color life/ worlds and the club was a target because the club is a flashpoint for eroticopoliticized desire. Queer and/ or trans nightlife has always been about survival and creating temporary autonomous and temporary fabulous zones that are as much affective—a structure of queer and trans feeling—as material in its electric choreography of bodies.”

“Pulse, Beat, Rhythm, Cry: Orlando and the queer and trans necropolitics of loss and mourning”, Verso blog, July 5, 2016  
[<https://www.versobooks.com/blogs/2747-pulse-beat-rhythm-cry-orlando-and-the-queer-and-trans-necropolitics-of-loss-and-mourning>].



**«TENGO LA PIEL MARRÓN  
Y MALOS MODALES  
VOY A MATAR AL PRIMER INTRANSIGENTE QUE PILLE  
MI VIDA HA SIDO DURA  
ME HA AMARGADO ÚLTIMAMENTE  
LA MATANZA SIN SENTIDO DE GAIS**

**¿QUÉ ME LLAMAN?  
¡ME LLAMO MARICÓN!».**

— **E. PATRICK JOHNSON**

«Strange Fruit. A Performance about Identity Politics», en E. Patrick Johnson y Ramón H. Rivera-Servera (eds.), *Blacktino Queer Performance*, Duke University Press, Durham y Londres, 2016, p. 211. Juega con la letra de *Four Women* de Nina Simone.

**«LA IDEA DE QUE LA PRÁCTICA  
ENCUERPADA TIENE LA CAPACIDAD DE  
FUNCIONAR COMO UNA RESERVA QUE  
RECUERDA Y CENTRALIZA LA REPRESENTACIÓN  
COMO UN CAMPO QUE HACE CONTRIBUCIONES  
IMPORTANTES A OTROS MODOS DE  
INVESTIGAR, INCLUIDOS LOS ESTUDIOS  
LITERARIOS E HISTÓRICOS.».**

**Soyica Diggs Colbert**

«Black Movements. Flying Africans in Spaceships», en Thomas F. De-Frantz y Anita Gonzalez (eds.), *Black Performance Theory*, Duke University Press, Durham y Londres, 2014, pp. 132-133.

«Este espacio circunscribe simultáneamente a “la comunidad negra” como ese terreno de lo social en el que tanto las fuerzas del mercado como del Estado (empleo, vivienda, educación, control, inmigración) ejercen con especial brutalidad el control de la vida negra, y, más allá de la capacidad de resistir y sobrevivir a estas fuerzas, es el terreno de toda suerte de prácticas que configuran una cultura, toda una forma de vida, que afecta al paisaje de la sociedad como un todo, en eso que es y en eso que podría llegar a ser».

— **Kobena Mercer** *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, Nueva York y Londres, 1994, p. 9.

“This space simultaneously circumscribes ‘the black community’ as that domain of the social in which the policing of black life is exerted with particular brutality by forces of both market and state (employment, housing, education, policing, immigration), and, over and above the ability to resist and survive such forces, it is the domain of all sorts of practices that make up a culture, a whole way of life, which affects the landscape of the society as a whole, in what it is and what it could become.”

— **Kobena Mercer** *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, New York and London, 1994, p. 9.

**“THE IDEA OF EMBODIED PRACTICE  
HAVING THE CAPACITY TO FUNCTION AS A  
RESERVOIR THAT REMEMBERS AND CENTRALIZES  
PERFORMANCE AS A FIELD THAT MAKES  
IMPORTANT CONTRIBUTIONS TO OTHER  
MODES OF INQUIRY, INCLUDING LITERARY  
AND HISTORICAL STUDIES.”**

**Soyica Diggs Colbert**

“Black Movements. Flying Africans in Spaceships”, in Thomas F. De-Frantz and Anita Gonzalez (eds.), *Black Performance Theory*, Duke University Press, Durham and London, 2014, pp. 132-133.

**“MY SKIN IS BROWN  
MY MANNER IS TOUGH  
I’LL KILL THE FIRST BIGOT I SEE  
MY LIFE HAS BEEN ROUGH  
I’M AWFULLY BITTER THESE DAYS  
THE SENSELESS KILLING OF GAIS**

**WHAT DO THEY CALL ME?  
MY NAME IS FAGGOT!”**

— **E. PATRICK JOHNSON**

“Strange Fruit. A Performance about Identity Politics” in E. Patrick Johnson and Ramón H. Rivera-Servera (eds.), *Blacktino Queer Performance*, Duke University Press, Durham and London, 2016, p. 211. (Playing with *Four Women* lyrics by Nina Simone).



# Glenn Ligon

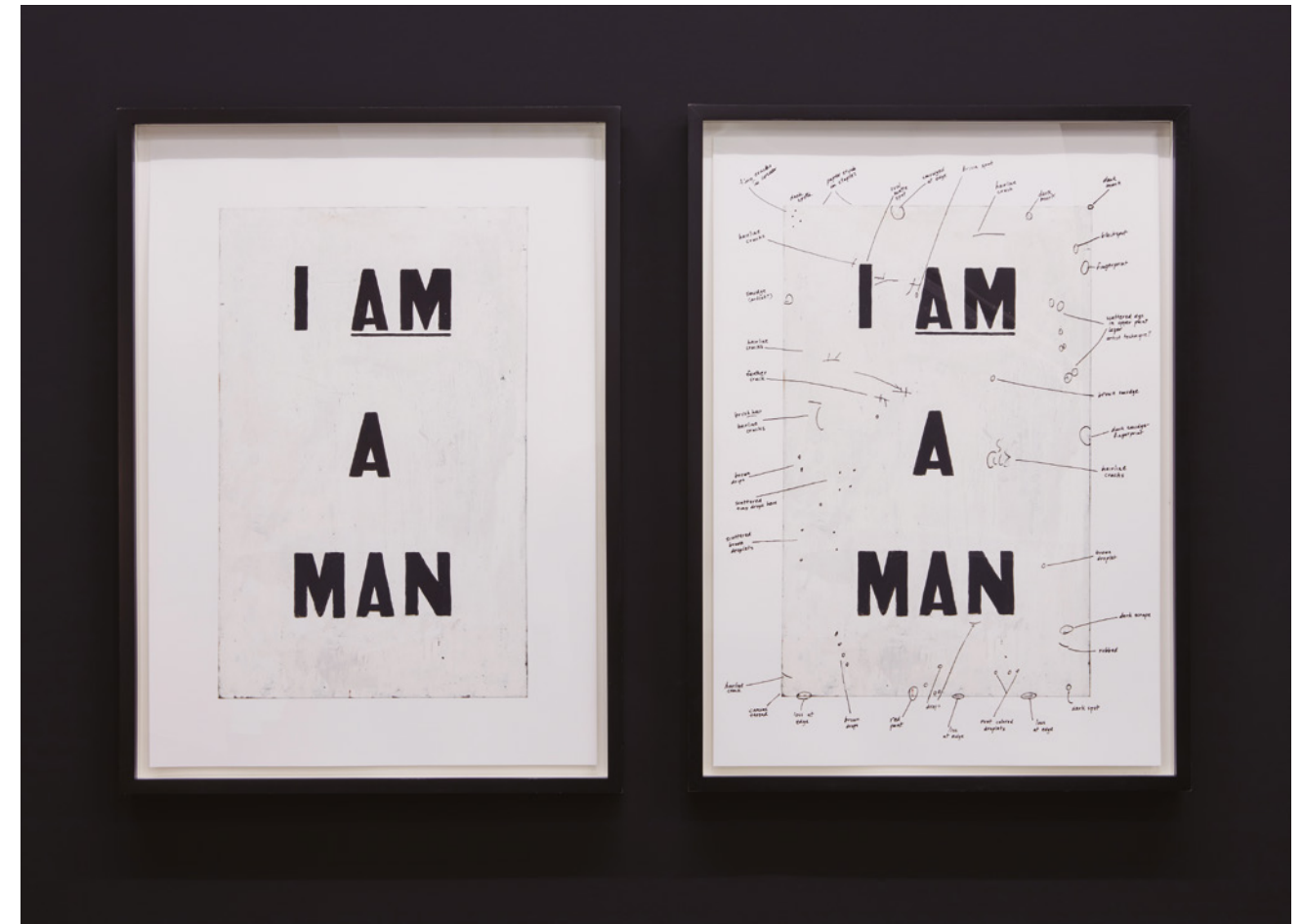
Condition Report, 2000

En 1988, Glenn Ligon (Bronx, Nueva York, 1960) pintó una reproducción de un cartel de 1968 que en su día se había convertido en un icono indiscutible para el Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos: «I AM A MAN» [Soy un hombre]. El fondo estaba realizado con óleo blanco y el texto en esmalte negro, dos tipos de pintura con diferente ritmo de secado, lo que genera problemas de conservación. Doce años después, escaneó la pintura y encargó a su amigo y conservador de obras de arte Michael Duffy que realizase un informe de conservación (el *condition report* que da título a la obra).

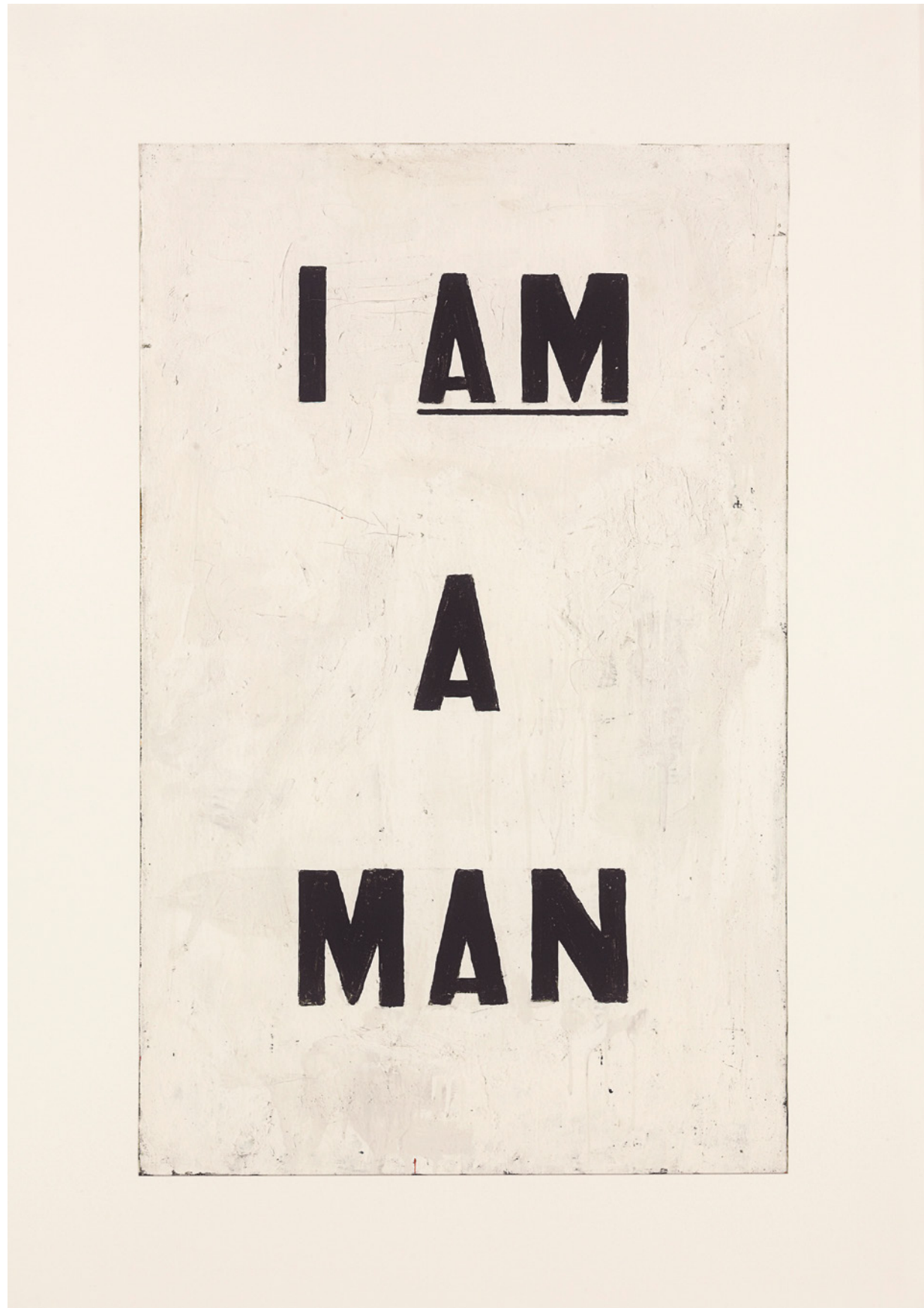
El resultado es este díptico en el que la pintura original se sitúa frente a frente con un análisis detallado y objetivo de sus defectos, craquelados, grietas, amarillamientos... Precisamente, la terminología técnica en inglés —por ejemplo *hairline cracks* (craqueladuras en castellano, pero en traducción literal «grietas finas como un cabello») o *brown dots* (marcas de oxidación o «puntos marrones») — guarda un doble sentido: son referencias anatómicas a un cuerpo social. Este informe, en el cual se revela el paso del tiempo sobre un objeto histórico, aborda a su vez otras cuestiones recurrentes en el trabajo de Glenn Ligon, como por ejemplo los problemas que rodean la circulación de la información de generación a generación, la condición de los derechos civiles en Estados Unidos, el estado de la cuestión de la masculinidad negra o la posición periférica de los artistas afroamericanos en un contexto mayoritariamente blanco.

In 1988, Glenn Ligon (Bronx, New York, 1960) painted a reproduction of a poster that had become an enduring icon of the civil rights movement in the United States twenty years earlier, in 1968: "I AM A MAN." He used oil paint for the white background and varnish for the black lettering, a combination of techniques with different drying times that endangered the conservation of the work. Twelve years later, Ligon scanned the painting and requested a condition report—hence the title of the exhibited artwork—from a friend, the art restorer Michael Duffy.

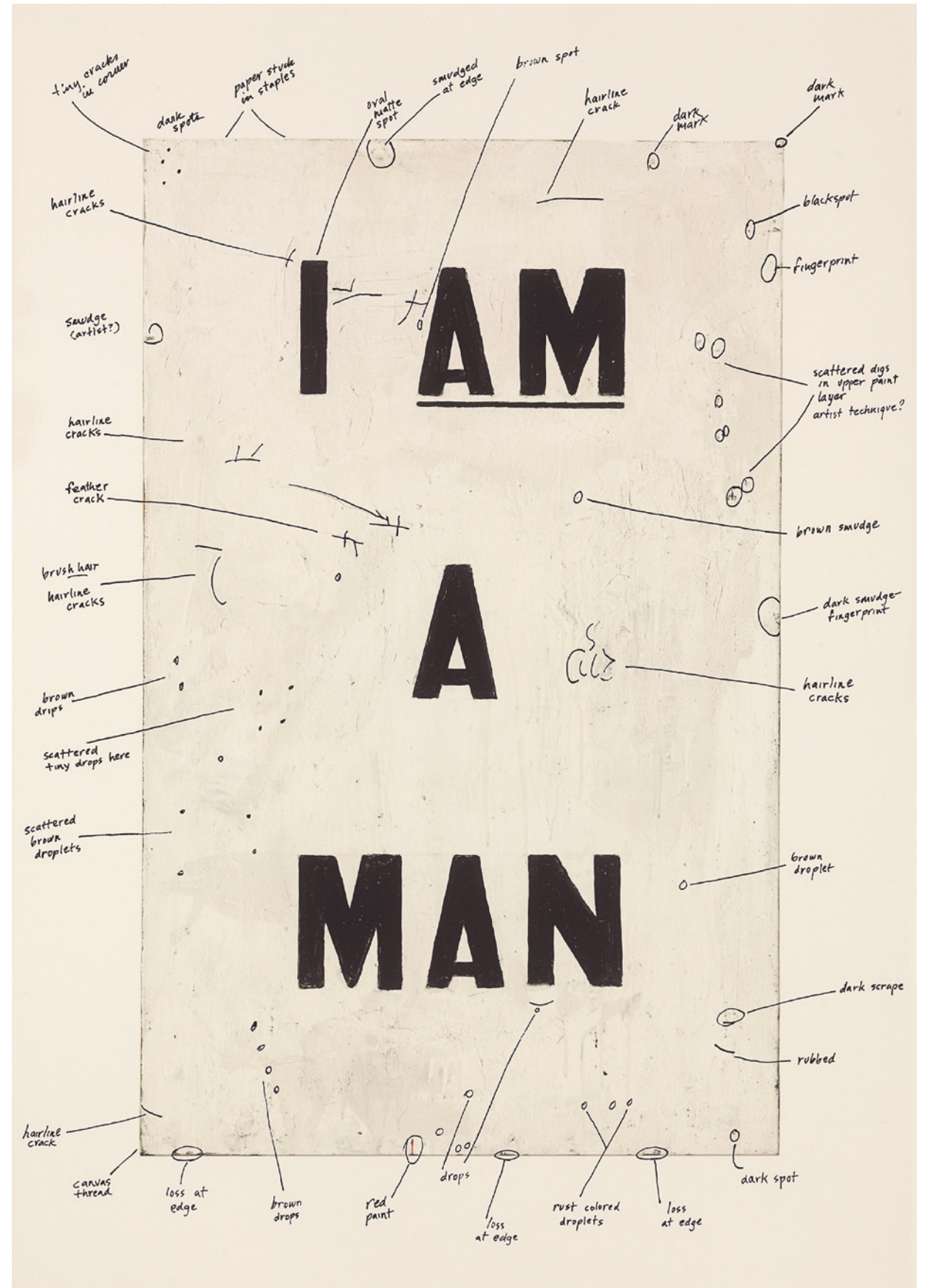
The resulting work is a diptych in which a reproduction of Ligon's original painting is confronted with a detailed, objective analysis of its imperfections, crackling, crevices and yellowing. The technical jargon in the report includes terms such as *hairline cracks* and *brown dots*, which can be read as anatomical references to the social body. Ligon's diptych traces the history of an iconic image in order to reveal the passage of time while addressing concerns that are prevalent in his work, such as the status of civil rights in the United States, the representation of Black masculinity, the conditions of cultural transmission across different generations and the peripheral position to which artists of the African diaspora are relegated in white mainstream culture.







Glenn Ligon, *Condition Report* — 2000



# «YO. NOSOTROS».

— **MUHAMMAD ALI** en un discurso ante dos mil graduados en la Universidad de Harvard, 1975.

«HABÉIS VISTO  
CÓMO DE UN  
HOMBRE SE  
HA HECHO  
UN ESCLAVO;  
AHORA VERÉIS  
CÓMO DE  
UN ESCLAVO  
SE HACE UN  
HOMBRE».

— **Frederick Douglass**  
*Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself (1845), City Lights Books, 2010, p. 72.*

«LA BLANQUITUD NO  
ES SIMPLEMENTE EL  
DESCRIPTOR DE UN  
CUERPO Y TIENE TODO  
QUE VER CON LOS  
REGÍMENES DEL PODER.  
[...] SER BLANCO ES  
SENCILLAMENTE QUE TE  
PERMITAN ACTUAR».

**Nicholas Mirzoeff** *The Appearance of Black Lives Matter, Name Publications, 2003, pp. 22–23.*

“WHITENESS IS NOT  
SIMPLY A DESCRIPTOR  
OF THE BODY AND  
HAS EVERYTHING TO  
DO WITH REGIMES  
OF POWER. [...] TO BE  
WHITE IS SIMPLY TO  
BE ALLOWED TO ACT.”

**Nicholas Mirzoeff** *The Appearance of Black Lives Matter, Name Publications, 2003, pp. 22–23.*

“YOU HAVE  
SEEN HOW  
A MAN WAS  
MADE A  
SLAVE; YOU  
SHALL SEE  
HOW A SLAVE  
WAS MADE A  
MAN.”

— **Frederick Douglass**  
*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself (1845), City Lights Books, 2010, p. 72.*

# “ME. WE.”

— **MUHAMMAD ALI** during a speech before two thousand graduates at Harvard University, 1975.



**«En el lenguaje, el ritmo está para prender el cuadro a un linaje de articulaciones específicas que explican la importancia y la relevancia de estas palabras para el movimiento de los derechos civiles; y el cuadro revivifica el cartel de la protesta, la lucha que simboliza, ofreciendo las palabras que son urgentes para nuestras crisis de racismo históricas actuales».**

— **Gregg Bordowitz**

*Glenn Ligon. Untitled (I Am a Man), Afterall Books, Londres, 2018, p. 21.*

**«EN LOS PRIMEROS DÍAS DE MI VISITACIÓN  
LAS NORMAS Y LAS LEYES BLANCAS ME SEGREGARON...  
ME AYUDARON A SER LO QUE HOY SOY  
Y SOY LO QUE SOY.  
SÍ, SOY LO QUE SOY POR ESO  
Y POR ESO  
MI IMAGEN DEL PARAÍSO ES UNA ESCALA DE NEGROS  
Y OTRA VEZ ESCALA DE NEGROS.  
QUIENES SEGREGARON NO SEGREGARON EN VANO  
PUESTO QUE SOY  
Y SOY LO QUE SOY».**

— **Sun-Ra** "The Visitation", en Amiri Baraka y Larry Neal (eds.), *Black Fire. An Anthology of Afro-American Writing*, Black Classic Press, Baltimore, 2007, p. 213. Publicado originalmente en 1968.

**«EL HOMBRE NEGRO  
DE LOS AÑOS SESENTA  
SE DESCUBRIÓ  
PREGUNTÁNDOSE  
POR QUÉ LE HABÍA  
LLEVADO TANTO TIEMPO  
COMPRENDER QUE TENÍA  
UNA VIEJA CUENTA QUE  
SALDAR. SÍ, SÍ, QUERÍA  
LIBERTAD, IGUALDAD,  
TODO ESO, PERO LO QUE  
QUERÍA REALMENTE ERA  
SER UN HOMBRE».**

**Michelle  
Wallace**

*Black Macho and the  
Myth of the Superwoman,*  
Verso, Brooklyn,  
2015, p. 30. Publicado  
originalmente en 1978.

**"IN THE EARLY DAYS OF MY VISITATION  
WHITE RULES AND LAWS SEGREGATED ME [...] THEY HELPED TO MAKE ME WHAT I AM TODAY AND WHAT I AM, I AM.  
YES, WHAT I AM, I AM BECAUSE OF THIS AND BECAUSE OF THIS  
MY IMAGE OF PARADISE IS CHROMATIC-BLACK. AND CHROMATIC-BLACK AGAIN.  
THOSE WHO SEGREGATE DID NOT SEGREGATE IN VAIN FOR I AM,  
AND I AM WHAT I AM."**

— **Sun-Ra** "The Visitation", in Amiri Baraka and Larry Neal (eds.), *Black Fire. An Anthology of Afro-American Writing*, Black Classic Press, Baltimore, 2007, p. 213. Originally published in 1968.

**"THE BLACK MAN  
OF THE 1960S FOUND  
HIMSELF WONDERING  
WHY IT HAD TAKEN HIM  
SO LONG TO REALIZE  
HE HAD AN OLD SCORE  
TO SETTLE. YES, YES, HE  
WANTED FREEDOM,  
EQUALITY, ALL OF THAT.  
BUT WHAT HE REALLY  
WANTED WAS  
TO BE A MAN."**

**Michelle  
Wallace**

*Black Macho and the  
Myth of the Superwoman,*  
Verso, Brooklyn,  
2015, p. 30. Originally  
published in 1978.

**"A pace in language  
is made to attach the  
painting to a specific  
lineage of articulations  
that explain the  
importance and relevance  
of these words to the civil  
rights movement; and  
the painting revivifies  
the protest placard, the  
struggle it symbolizes,  
tendering the words  
urgent to our own current  
historical crises of racism."**

— **Gregg Bordowitz**

*Glenn Ligon. Untitled (I Am a Man), Afterall Books, London, 2018, p. 21.*



Ernest C. Withers, *I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee, March 28 — 1968*

# Ernest C. Withers

*I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee, March 28, 1968*

Ernest C. Withers (Memphis, 1922–2007) capturó con su cámara sesenta años de historia afroamericana en el Sur segregado de los Estados Unidos. Entre sus reportajes hay series tan emblemáticas como la que registraba el boicot de los autobuses en Montgomery, o las impresionantes imágenes tomadas durante el multitudinario funeral de Emmett Till, que tuvieron un papel fundamental en la formación de una conciencia política negra, contribuyendo con su trabajo a la producción de un imaginario colectivo en torno a las luchas por los derechos civiles.

En esta fotografía, Withers retrata una huelga de los trabajadores de gestión de residuos en Memphis, que protestan por la muerte de dos de sus colegas y también por las desigualdades salariales que sufrían con respecto a los trabajadores blancos que realizaban el mismo empleo. La protesta se convirtió en un hito del Movimiento por los Derechos Civiles y en un emblema de sus métodos de resistencia no violenta. Sin embargo, hoy esta protesta es principalmente recordada por el hecho de que Martin Luther King fue asesinado mientras visitaba la ciudad para apoyar a los huelguistas.

Ernest C. Withers (Memphis, 1922–2007) documented with his camera nearly seven decades of African-American history in the segregated South of the United States. His photographic reports include such emblematic series as those commemorating the Montgomery bus boycott, and the impressive images of the crowds assembled at the funeral of Emmett Till. His work played an essential role in the rise of Black political consciousness in the United States, shaping the collective imaginary of the civil rights movement.

In this photograph, Withers portrays the 1968 sanitation workers' strike in Memphis, a mass protest following the death of two Black co-workers. Demonstrators also protested the huge wage gap between African-American workers and their white peers. The strike became a milestone of the civil rights movement and a symbol of its pioneering method of non-violent resistance. Nevertheless, this protest is remembered today because of the assassination of Martin Luther King, Jr., who was shot dead during a visit to Memphis to support the workers.





Ernest C. Withers, *I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee, March 28 — 1968*

«Duke Ellington se echó a llorar. Honewywell, el director del coro, dijo: “Lo único que podemos hacer es terminar el concierto como un homenaje”. Y volvieron a cantar “What the World Needs Is Love” [Lo que el mundo necesita es amor]. Los niños lloraban. El público lloraba. Y luego el coro dejó de cantar. Interrumpieron el resto del concierto. Pero cantaron esta canción, que siguió resonando. Fue más que dolor. El horror, la enormidad de lo que estaba pasando. No solo la muerte de King, sino lo que significaba. Siempre he tenido la sensación del Armagedón y en aquellos días era mucho más fuerte, la sensación de vivir al límite del caos. No solo personalmente, sino a nivel mundial. Que estábamos muriendo, que estaban aniquilando nuestro mundo; esta sensación no me abandonaba nunca. Que cualquier cosa que yo hiciera, cualquier cosa creativa y bien hecha que hiciéramos servía para impedir que cayéramos por el precipicio. Que esto era lo más que podíamos hacer mientras construíamos un futuro más cuerdo. Pero que siempre corríamos esa clase de peligro».

— Audre Lorde explica el momento en que se enteró del asesinato de Martin Luther King durante un concierto del Tougaloo Choir con Duke Ellington en el Carnegie Hall de Nueva York, en una entrevista con Adrienne Rich, en Audre Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press: Berkeley, 2007, p. 93. Publicado originalmente en 1984.

“Duke Ellington started to cry. Honewywell, the head of the choir, said, ‘The only thing we can do here is finish this as a memorial’. And they sang again, ‘What the World Needs Is Love’. The kids were crying. The audience was crying. And then the choir stopped. They cut the rest of it short. But they sang that song and kept it reverberating. It was more than pain. The horror, the enormity of what was happening. Not just the death of King, but what it meant. I have always had the sense of Armageddon and it was much stronger in those days, the sense of living on the edge of chaos. Not just personally, but on the world level. That we were dying, that we were killing our world—that sense had always been with me. That whatever I was doing, whatever we were doing that was creative and right, functioned to hold us from going over the edge. That this was the most we could do while we constructed some saner future. But that we were in that kind of peril.”

— Audre Lorde recalls learning about the assassination of Martin Luther King during a concert of the Tougaloo Choir with Duke Ellington in Carnegie Hall, New York, from an interview with Adrienne Rich. In Audre Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, 2007, p. 93. Originally published in 1984.



# Stephen Shames

*Free Huey Rally, 1968*

Stephen Shames (1947, Cambridge, Massachusetts) documentó los primeros años del Black Panther Party, una organización política que emergió durante la segunda mitad de los años sesenta en Oakland, California, para oponerse de forma contundente a la brutalidad policial contra la población afroamericana. Con un ideario político que combinaba elementos del socialismo y el nacionalismo negro, aunque inspirándose en las estrategias de guerrilla de las luchas anticoloniales, el programa del partido incluía la autodefensa de la población afroamericana, junto a programas sociales inéditos en la tradición política estadounidense como los Desayunos Gratis para Niños, cuyo principal objetivo era el de aprender a organizarse de forma autónoma para alcanzar la independencia económica, la educación y el cuidado sanitario de su comunidad.

Stephen Shames (1947, Cambridge, Massachusetts) documented the early years of the Black Panther Party, a political organisation that emerged during the second half of the 1960s in Oakland, California, as a direct response to racial discrimination and police brutality against African Americans. Taking inspiration from the guerrilla strategies of anti-colonial struggles, the party's agenda combined socialism and Black nationalism, including self-defence strategies for African-American citizens and unprecedented social plans like the Free Breakfast for School Children programme, which aimed to foster greater political literacy and grassroots self-organisation in order to achieve economic independence, education and public health for the African diaspora.

In 1967, Huey Percy Newton, one of the Black Panther Party's cofounders, was accused of voluntary manslaughter in the death of a police officer. A

En 1967, Huey Percy Newton, cofundador del partido, fue acusado del asesinato de un policía y encarcelado bajo cargos de homicidio. Un año después se produjeron concentraciones militantes para pedir su liberación ante el tribunal de justicia del condado de Alameda. Los manifestantes llevaban carteles con el icónico retrato del líder encarcelado, cuya escenografía había sido diseñada por Eldridge Cleaver. En aquella imagen, el líder aparecía sentado en una silla de mimbre, con una lanza en una mano, un rifle en la otra, cargadores sobre una alfombra de cebra y escudos tribales. Una iconografía que presentaba a este líder político como un guerrero africano, reapropiándose del imaginario colonial para cuestionarlo desde dentro. En el pie de foto se podía leer: «El perro policía racista debe retirarse inmediatamente de nuestras comunidades, cesar el asesinato gratuito y la brutalidad y tortura de la gente negra, o enfrentarse a la ira de gente armada».

year later, militant protesters gathered in front of the Alameda County Courthouse. The demonstrators carried posters with the iconic portrait of the imprisoned leader against a backdrop designed by Eldridge Cleaver. Seated in a rattan peacock chair, Huey Newton appears with a spear in one hand, a rifle in the other, tribal shields and cartridges on a zebra rug. The party's iconography presented the leader as an African warrior, adopting colonial imagery and subverting it from within. The following quote from Newton could be read below the image: "The racist dog policemen must withdraw immediately from our communities, cease their wanton murder and brutality and torture of Black people, or face the wrath of the armed people."



Stephen Shames, *Free Huey Rally* — 1968

«LA RAZA ES LA LENTE A TRAVÉS DE LA CUAL LAS PERSONAS LLEGAN A PERCIBIR QUE HAY UNA CRISIS EN GESTACIÓN».

— **STUART HALL** entrevistado en la película de John Akomfrah, *The Stuart Hall Project*, Smoking Dogs Films, 2013.

«DICEN QUE LA LIBERTAD ES UNA MUERTE CONSTANTE  
DICEN QUE LA LIBERTAD ES UNA MUERTE CONSTANTE  
DICEN QUE LA LIBERTAD ES UNA MUERTE CONSTANTE  
OH, SEÑOR, LLEVAMOS TANTO TIEMPO MUERTOS  
DEBEMOS SER LIBRES, DEBEMOS SER LIBRES».

— **SAM BLOCK** Un trabajador del censo electoral del Comité Coordinador Estudiantil No Violento (SNCC por sus siglas en inglés) compuso esta canción protesta, cantada por primera vez en el Mississippi Freedom Summer Project después de que se denunciara la desaparición de tres jóvenes trabajadores por los derechos civiles —ejecutados sin piedad— en junio de 1964.

“THEY SAY THAT FREEDOM IS A CONSTANT DYING  
THEY SAY THAT FREEDOM IS A CONSTANT DYING  
THEY SAY THAT FREEDOM IS A CONSTANT DYING  
OH LORD, WE’VE DIED SO LONG  
WE MUST BE FREE, WE MUST BE FREE.”

— **SAM BLOCK** A voter registration worker for the Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) created this protest song, first used at the Mississippi Freedom Summer Project after three young civil rights workers—who had been mercilessly executed—were reported missing in June 1964.

“RACE IS THE LENS THROUGH WHICH PEOPLE COME TO PERCEIVE THAT A CRISIS IS DEVELOPING.”

— **STUART HALL** interviewed in John Akomfrah’s film *The Stuart Hall Project*, Smoking Dogs Films, 2013.



# Victor Green

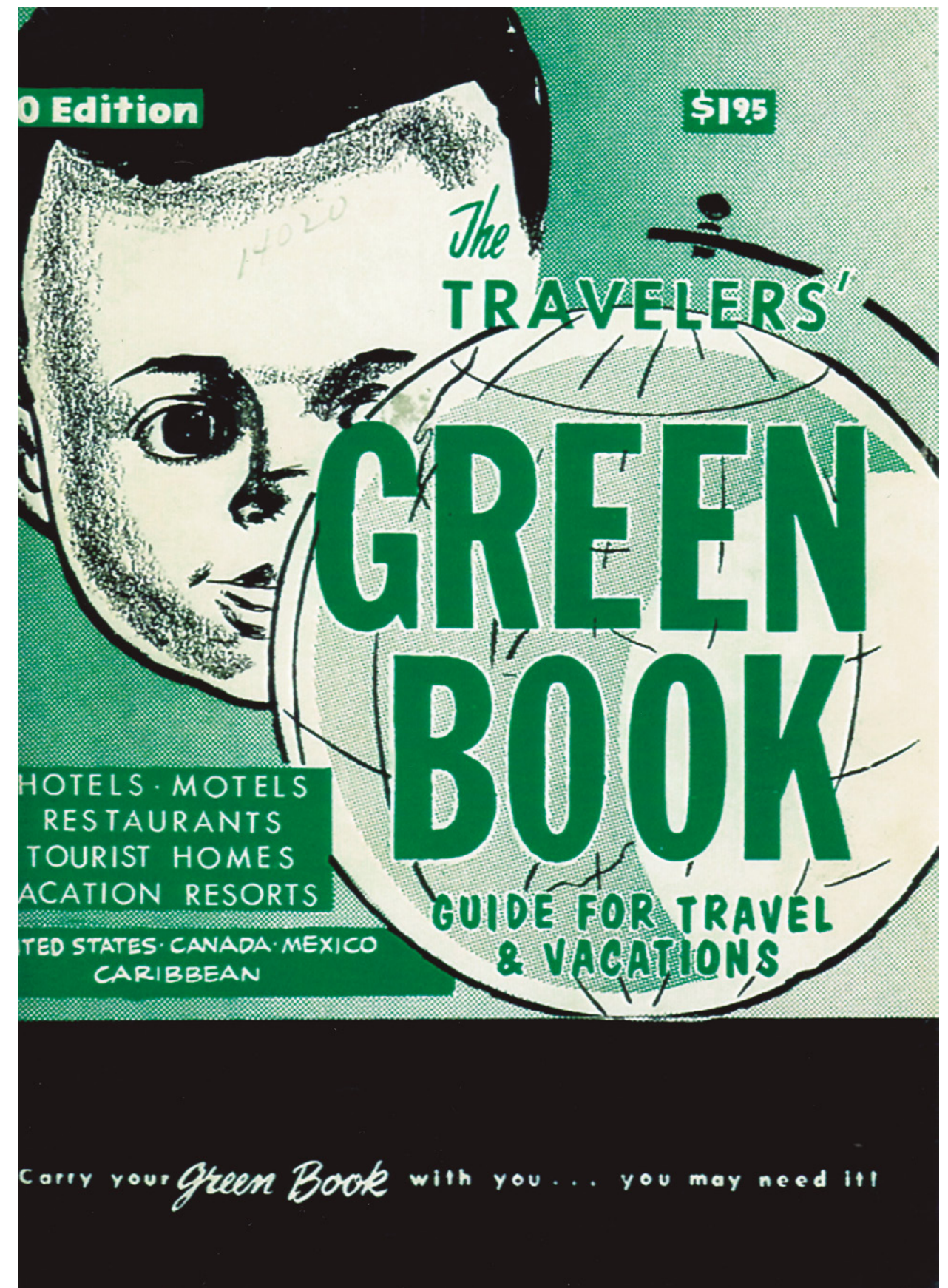
*The Negro Motorist Green Book, 1939 — The Negro Motorist Green-Book, 1940*  
*The Negro Travelers' Green Book, 1954 — The Travelers' Green Book: Guide for Travel and Vacations, 1960*  
*Travelers' Green Book: For Vacation without Aggravation, 1963–1964*

Entre 1876 y 1965 se promulgaron en Estados Unidos las leyes de Jim Crow, conocidas popularmente por este nombre en alusión a un género de teatro musical que gozó de gran popularidad durante el siglo XIX, y que era interpretado por actores blancos en «blackface»: es decir, maquillados con betún para encarnar un estereotipo racista tan extendido como la propia legislación Jim Crow. Durante el periodo de aplicación de estas leyes, la segregación racial obligaba a los afroamericanos a buscar estrategias de supervivencia cuando se veían obligados a desplazarse por el país. Especialmente en aquellos estados del Sur donde tenía mayor implantación el Ku Klux Klan y donde además eran frecuentes los linchamientos.

Victor Green, un empleado de correos de Harlem, empezó a escribir una guía para los viajeros y motoristas negros en 1936. En su primera edición, la guía cubría únicamente el estado de Nueva York, pero pronto se extendería a la totalidad del país, llegando incluso a mantener una edición anual hasta 1964. En realidad, la guía fue creciendo como una red social, gracias sobre todo a la correspondencia con lectores y usuarios que escribían a Green con información de primera mano sobre aquellos lugares seguros donde los conductores afrodescendientes podían pernoctar o detenerse a tomar un refrigerio sin poner sus vidas en peligro. Con los años, Green terminaría fundando la primera agencia de viajes para ciudadanos negros de clase media: su trayectoria empresarial dibuja también una cronología del ascenso social de la población afrodescendiente, que corre en paralelo a la evolución y a las conquistas del movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos.

Between 1876 and 1965, Jim Crow laws were enforced in the United States. Their name alluded to a musical theatre genre that enjoyed enormous popularity in the nineteenth century and was primarily performed by white actors in blackface, embodying a racist stereotype as widespread as Jim Crow legislation itself. During that period, racial segregation forced African Americans to develop survival strategies in order to travel safely across the country, especially in the southern states, where the Ku Klux Klan's presence was strongest and lynchings were frequent.

Victor Green, a Postal Service employee in Harlem, started writing a guide for Black motorists in 1936. In its first edition, the guide only covered the state of New York, but it soon extended to the entire country. The book became so successful that, from 1964 onwards, a new edition was released every year. The guide's contents grew thanks to a social network of readers and users who constantly wrote to Green, providing first-hand information about safe places where motorists of African heritage could spend the night or stop to eat without risking their lives. Years later, Green would open the first travel agency for Black middle-class citizens. His career illustrates the upward social mobility of African Americans, which ran parallel to the achievements of the civil rights movement in the United States.



Victor Green, *The Travelers' Green Book: Guide for Travel and Vacations* — 1960

**«Los árboles del sur dan frutos muy raros  
De la hoja a la raíz están ensangrentados.  
De los álamos cuelgan cadáveres negros,  
Frutos muy raros que se mecen al viento.**

**Escena pastoril del sur galante,  
Con ojos hinchados y torcido semblante.  
Huele dulce, a magnolia perfumada,  
Y, de repente, huele a carne quemada.**

**Hay frutos allí para que el cuervo se cebe.  
Los arrastra la lluvia y la brisa los mece.  
Los pudre el sol y se caen de las ramas...  
Las cosechas allí son raras y amargas».**

— **Abel Meerepol** «Strange Fruit». El poema fue popularizado como canción por Billy Holiday desde 1934.

**«Después de los egipcios y los indios, los griegos y los romanos, los teutones y los mongoles, el negro es una especie de séptimo hijo, nacido con un velo y dotado de clarividencia en este mundo americano; un mundo que no le ofrece una verdadera autoconciencia, sino que solo le deja verse a través de la revelación del otro mundo. Produce una sensación peculiar, esta doble conciencia, una sensación de verse siempre a uno mismo a través de los ojos de otros, de medir tu alma con la cinta de medir de un mundo que te mira con divertido desdén y lástima. Uno siempre siente su dualidad: un estadounidense, un negro; dos almas, dos pensamientos, dos luchas irreconciliables; dos ideas enfrentadas en un cuerpo oscuro, cuya sola porfiada fortaleza impide que le despedacen».**

— **W. E. B. Du Bois** *The Souls of Black Folk*, Oxford University Press, Oxford, 2007, p. 8. Publicado originalmente en 1903.

**“After the Egyptian and Indian, the Greek and the Roman, the Teuton and Mongolian, the Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world—a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideas in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.”**

— **W. E. B. Du Bois** *The Souls of Black Folk*, Oxford University Press, Oxford, 2007, p. 8. Originally published in 1903.

**“Southern trees bear strange fruit  
Blood on the leaves and blood at the root  
Black bodies swinging in the southern breeze  
Strange fruit hanging from the poplar trees**

**Pastoral scene of the gallant south  
The bulging eyes and the twisted mouth  
Scent of magnolias, sweet and fresh  
Then the sudden smell of burning flesh**

**Here is fruit for the crows to pluck  
For the rain to gather, for the wind to suck  
For the sun to rot, for the trees to drop  
Here is a strange and bitter crop.”**

— **Abel Meerepol** “Strange Fruit”. Poem popularised by singer Billy Holiday in 1934.



## Wesley Lowery

*They Can't Kill Us All. The Story of Black Lives Matter,*  
Penguin Books, Londres, 2017, p. 81.

**«HAY UN MOMENTO CRUCIAL EN LA VIDA DE UN NEGRO O UNA MUJER DEL QUE NO HAY RETORNO: CUANDO COMPRENDES LA AMENAZA QUE PENDE SOBRE TI O EL COLOR DE TU PIEL, LA HUMILLACIÓN Y EL PELIGRO QUE PUEDE CAER SOBRE TI O TU FAMILIA COMO CONSECUENCIA DE LA NECESIDAD MÁS HUMANA, USAR UN CUARTO DE BAÑO».**

«Especialmente entre 1890 y 1930, los linchamientos eran con frecuencia producciones teatrales. La violencia seguía un guion predecible, y “los participantes blancos solían llevarse comida y bebida al lugar de la ejecución” [...]. Una vez presentes: “Hombres, mujeres y niños blancos colgaban o quemaban (con frecuencia ambas cosas), disparaban y castraban al (supuesto) criminal y luego dividían el cuerpo en trofeos”. En otras palabras, los periódicos solían anunciar la hora y el lugar para que el gentío pudiera reunirse y los espectadores sabían que verían a personajes conocidos (los llamados “violadores” y “vengadores” blancos) interpretar un guion predecible de confesiones forzadas y mutilaciones [...]. Convirtieron las fotografías en suvenires».

— Koritha Mitchell «Black-Authored Lynching Drama Challenge to Theater History», en Thomas F. DeFrantz y Anita Gonzalez (eds.), *Black Performance Theory*, Duke University Press, Durham y Londres, 2014, p. 91.

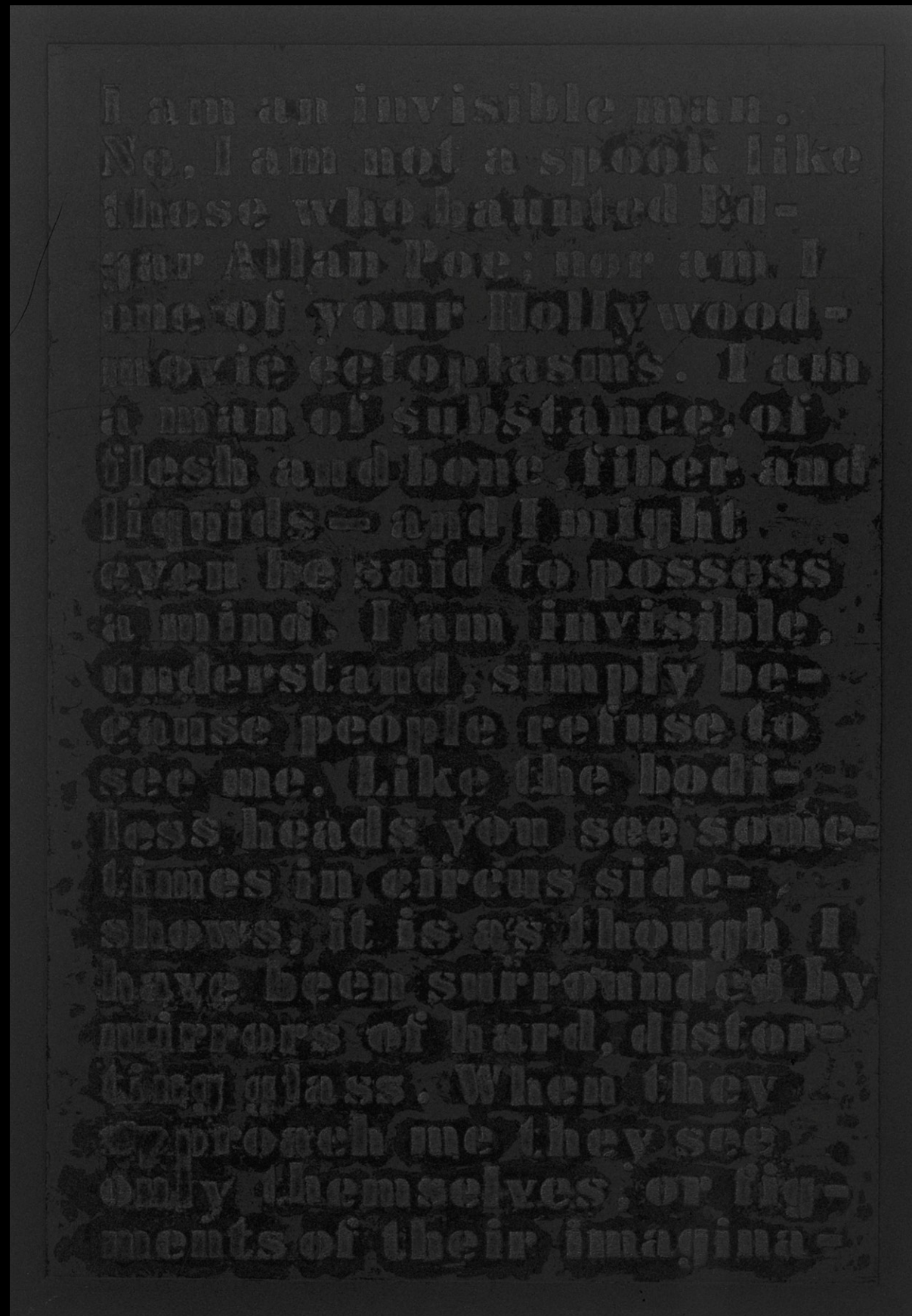
“Especialmente entre 1890 and 1930, lynchings were frequently theatrical productions. The violence began to follow a predictable script, and ‘white participants would often bring food and drink to the place of execution’ [...]. Once in attendance: ‘white men, women, and children would hang or burn (frequently both), shoot, and castrate the [alleged] offender, then divide the body into trophies’. In other words, newspapers often announced time and location so that crowds could gather, and spectators knew that they would see familiar characters (so-called ‘rapists’ and white ‘avengers’) perform a predictable script of forced confession and mutilation [...]. Pictures became souvenirs.”

— Koritha Mitchell «Black-Authored Lynching Drama Challenge to Theater History», in Thomas F. DeFrantz and Anita Gonzalez (eds.), *Black Performance Theory*, Duke University Press, Durham and London, 2014, p. 91.

## Wesley Lowery

*They Can't Kill Us All. The Story of Black Lives Matter,*  
Penguin Books, London, 2017, p. 81.

**“THERE IS A PIVOTAL MOMENT IN A BLACK OR WOMAN'S LIFE FROM WHICH WE CAN NEVER RETURN: WHEN YOU REALIZE THE THREAT POSED TO YOU BY THE COLOR OF YOUR SKIN, THE HUMILIATION AND DANGER THAT COULD BEFALL YOU OR YOUR FAMILY AS THE RESULT OF THE MOST HUMAN NECESSITY, USING A RESTROOM.”**



Glenn Ligon, *Untitled (Four Etchings)* — 1992

# Glenn Ligon

*Untitled (Four Etchings), 1992*

Los cuatro grabados de Glenn Ligon (Bronx, Nueva York, 1960) son un ejercicio de performatividad del lenguaje: cada uno de ellos constituye un comentario a citas fundamentales de la literatura afroamericana, donde los autores se cuestionaban precisamente sus condiciones de existencia. Los grabados de fondo blanco trabajan a partir de dos frases extraídas de un ensayo de Zora Neale Hurston, titulado *How It Feels to Be Colored Me* [Qué se siente al ser yo de color], de 1928: «Me siento más de color cuando se me lanza contra un fondo blanco intenso» y «No siempre me siento de color».

En los de fondo negro, se repiten las célebres líneas con las que se abría una novela crucial de Ralph Ellison, *Invisible Man* [El hombre invisible], ganadora del National Book Award en 1953: «Soy un hombre invisible. No, no soy un trago de esos que atormentaban a Edgar Allan Poe ni uno de los ectoplasmas de vuestras películas de Hollywood. Soy un hombre real, de carne y hueso, con músculos y humores, e incluso podría afirmarse que tengo una mente. Soy invisible simplemente porque la gente se niega a verme».

This series of four etchings by Glenn Ligon (Bronx, New York, 1960) explores the performativity of language. Each of them is a commentary on crucial texts from African-American literary history in which the authors questioned the existential conditions of Black people. Two etchings on a white background are based on stencilled quotes from a 1928 essay by Zora Neale Hurston, entitled *How It Feels to Be Colored Me*: “I feel most colored when I am thrown against a sharp white background” and “I do not always feel colored.”

The other two etchings are printed on a black background. Here the viewer struggles to read the barely legible opening lines of Ralph Ellison’s canonical post-war American novel and winner of the 1953 National Book Award, *Invisible Man*: “I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids—and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me.”



I DO NOT ALWAYS FEEL  
 COLORED I DO NOT AL  
 WAYS FEEE COLORED I D  
 O NOT ALWAYS FEEL COLO  
 RED I DO NOT ALWAYS  
 FEEL COLORED I DO NOT  
 ALWAYS FEEL COLORED  
 I DO NOT ALWAYS FEEL CO  
 LORED I DO NOT ALWAYS  
 FEEL COLORED I DO NO  
 T ALWAYS FEEL COLORED  
 I DO NOT ALWAYS FEEL CO  
 LORED I DO NOT ALWAY  
 S FEEL COLORED I DO  
 NOT ALWAYS FEEL COLOR  
 ED I DO NOT ALWAYS FEE  
 L COLORED I DO NOT AL  
 WAYS FEEL COLORED I  
 DID NOT ALWAYS FEEL COL  
 ORED I DO NOT ALWAYS  
 FEEL COLORED I DO NOT  
 ALWAYS FEEL COLORED  
 I DO NOT ALWAYS FEEL

I FEEL MOST COLORED  
 WHEN I AM THROWN A  
 GAINST A SHARP WHITE  
 BACKGROUND I FEEL MO  
 ST COLORED WHEN I AM  
 THROWN AGAINST A SHAR  
 P WHITE BACKGROUND I  
 FEEL MOST COLORED WH  
 EN I AM THROWN AGAIN  
 ST A SHARP WHITE BACK  
 GROUND I FEEL MOST COL  
 ORED WHEN I AM THROW  
 N AGAINST A SHARP WHI  
 TE BACKGROUND I FEEL  
 MOST COLORED WHEN I  
 AM THROWN AGAINST A  
 SHARP WHITE BACKGROU  
 ND I FEEL MOST COL  
 ORED WHEN I AM THROWN  
 AGAINST A SHARP WHITE  
 BACKGROUND I FEEL  
 MOST COLORED WHEN I  
 AM THROWN AGAINST



«PARA EL HOMBRE BLANCO  
SOMOS TODOS NEGROS,  
PERO SOMOS  
DE MIL Y UN COLORES  
DIFERENTES».

**MALCOLM X** Autobiography of Malcolm X (1964),  
Ballantine Books, 1999, p. 206.

“WE’RE ALL BLACK TO  
THE WHITE MAN,  
BUT WE’RE  
A THOUSAND AND ONE  
DIFFERENT COLORS.”

**MALCOLM X** Autobiography of Malcolm X (1964).  
Ballantine Books, 1999, p. 206.



«Los artistas y teóricos negros suelen referirse a los afroamericanos como “los primeros posmodernos”. Tienen en mente un entendimiento, ya común, de que los sistemas pragmáticos y filosóficos del “tanto... como” que hemos heredado de la madre patria, en combinación con las discontinuidades históricas de nuestra experiencia como esclavos negros en un mundo blanco, nos han empujado a construir subjetividades que nos permiten movernos entre “centros” que, como mínimo, son dobles».

— Lorraine O’Grady «Olympia’s Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity», en Joanna Frueh, Cassandra L. Langer y Arlene Raven (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Icon Editions, Nueva York, 1994.

## HORTENSE SPILLERS

*Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*, University of Chicago, Chicago, 2003, p. 5.

«El hombre invisible hizo de la “negritud” un proceso, una estrategia, de la crítica cultural, y no una condición de la fisonomía y/o la encarnación del *autobios-grafo*; hemos avanzado considerablemente en la estratificación de la “negritud” como posibilidad subjetiva. Según las “leyes” de esta novela, el juego de la “negritud” dejó de ser presa de los auspicios de la dominación, en algún lugar de “ahí fuera” detrás del velo, y vino a casa, digamos, justo entre las orejas, como el arma reluciente de un conjunto de opciones “invisibles”».

**«Presente y deshecha en presencia, la negritud es un instrumento en ciernes».**

— **Fred Moten** «Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)», en *South Atlantic Quarterly*, nº 112 (4), 2013, pp. 737–780.

**“Present and unmade in presence, blackness is an instrument in the making.”**

— **Fred Moten** “Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)”, *South Atlantic Quarterly*, no. 112 (4), 2013, pp. 737–780.

“Black artists and theorists frequently refer to African Americans as ‘the first post-moderns’. They have in mind a now agreed understanding that our inheritance from the motherland of pragmatic, ‘both: and’ philosophic systems, combined with the historic discontinuities of our experience as black slaves in a white world, have caused us to construct subjectivities able to negotiate between ‘centers’ that, at the least, are double.”

— Lorraine O’Grady “Olympia’s Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity”, in Joanna Frueh, Cassandra L. Langer and Arlene Raven (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Icon Editions, New York, 1994.

## HORTENSE SPILLERS

*Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*, University of Chicago, Chicago, 2003, p. 5.

“*Invisible Man* made ‘blackness’ a process, a strategy, of cultural critique, rather than a condition of physiognomy and/or the embodiment of the *autobios-graphe*; we had come a considerable distance in layering ‘blackness’ as subject possibility. Under the ‘laws’ of this novel, the game of ‘blackness’ was no longer captive to the auspices of dominance, somewhere ‘out there’ beyond the veil, but came home, as it were, right between the ears, as the glittering weapon of an ‘invisible’ field of choice.”

«EMPECÉ A USAR TEXT O NEGRO EN MIS PINTURAS EN 1990. LA DECISIÓN SURGIÓ DE LA NECESIDAD DE SIMPLIFICAR LA OBRA PARA QUE LA ATENCIÓN SE CENTRARA EN EL TEXT O Y EN LOS EFECTOS DE LA REPETICIÓN. EL COLOR ES EXPRESIVO Y UN TANTO INCONTROLABLE, PER O EL TEXT O NEGRO SOBRE UN FONDO BLANCO ME PARECÍA MÁS “NEUTRO” QUE EL MISMO TEXT O CON LETRAS ROJAS, POR EJEMPLO. LO IRÓNICO ES QUE, COMO EL TEXT O QUE ESTABA USANDO REMITÍA A LA NEGRITUD [...] Y YO SOY NEGRO, EL COLOR NEGRO EN MI OBRA SE INTERPRETABA INEVITABLEMENTE COMO UNA REFERENCIA AL BINARISMO DE RAZA EN ESTADOS UNIDOS Y NO COMO EL COLOR DE LETRA HABITUAL EN UN LIBRO O UN PERIÓDICO. CUANDO EMPECÉ A USAR EL NEGRO EN PINTURAS NEGRAS, LA LECTURA DEL TEXT O SE VOLVIÓ MÁS DIFÍCIL, LO QUE PARA MÍ EMPUJÓ LAS PINTURAS HACIA LA ABSTRACCIÓN. EN ESA ÉPOCA YO ESTABA UTILIZANDO EL ENSAYO DE BALDWIN “STRANGER IN THE VILLAGE” Y ERA COMO SI LA OSCURIDAD DEL TEXT O EN LA PINTURA REFLEJARA ALGUNOS DE LOS TEMAS DEL ENSAYO. NEGRO ES UN VERBO?»

---

GLENN LIGON

Citado en Adrienne Edwards, *Blackness in Abstraction*, Pace Gallery, Nueva York, 2016, p. 154.

“I STARTED USING BLACK TEXT IN MY PAINTINGS IN 1990. THE DECISION WAS PROMPTED BY THE NEED TO SIMPLIFY THE WORK IN ORDER TO FOCUS ON THE TEXT AND THE EFFECTS OF REPETITION. COLOR IS EXPRESSIVE AND A BIT UNCONTROLLABLE, BUT BLACK TEXT ON A WHITE BACKGROUND SEEMED MORE ‘NEUTRAL’ TO ME THAN THE SAME TEXT RENDERED IN, FOR EXAMPLE, BRIGHT RED. THE IRONY IS THAT SINCE THE TEXT I WAS USING REFERRED TO BLACKNESS [...] AND I AM BLACK, THE COLOR BLACK IN MY WORK WAS INEVITABLY READ AS REFERENCE TO THE BINARIES OF RACE IN AMERICA RATHER THAN THE USUAL COLOR OF TYPE IN A BOOK OR NEWSPAPER. WHEN I STARTED MAKING BLACK ON BLACK PAINTINGS THE TEXT BECAME MORE DIFFICULT TO READ, WHICH FOR ME PUSHED THE PAINTINGS TOWARDS ABSTRACTION. BY THIS TIME I WAS USING BALDWIN’S ESSAY ‘STRANGER IN THE VILLAGE’ AND THE OBSCURITY OF THE TEXT IN THE PAINTING SEEMED TO MIRROR SOME OF THE THEMES OF THE ESSAY. BLACK IS A VERB?”

---

GLENN LIGON

Quoted in Adrienne Edwards, *Blackness in Abstraction*, Pace Gallery, New York, 2016, p. 154.



# Emory Douglas

*We Shall Survive, Without a Doubt, 21 August, 1971*

Emory Douglas (Grand Rapids, Michigan, 1943) fue el ministro de cultura del Black Panther Party [Partido Pantera Negra]. Su trabajo más reconocido fue durante su etapa como director, diseñador e ilustrador del periódico de este partido, cuyas páginas han dejado imágenes fundamentales para la cultura visual afroamericana.

Formado en técnicas de grabado en la imprenta de una prisión juvenil, la estética xilográfica y propagandística de Douglas tiene raíces en el imaginario comunista revolucionario. Sin embargo, en este caso los protagonistas no son grandes líderes carismáticos, sino niños de los que emanan rayos de luz de color rojo que los presentan como los verdaderos agentes del cambio. La frase que acompañaba a esta imagen: «Sobreviviremos, sin duda», es a la vez una declaración de intenciones y una invocación a la historia de la diáspora africana en Estados Unidos, que desde tiempos de la esclavitud se ha definido por la resiliencia que ha permitido a esta comunidad sobreponerse al supremacismo blanco.

Emory Douglas (Grand Rapids, Michigan, 1943) was the Black Panther Party's Minister of Culture. His most renowned visual work comes from his period as director, designer and illustrator of the party's newspaper, the pages of which featured images that have become essential to Black visual culture.

Trained in printmaking in a prison printing workshop programme for teen offenders, the agit-prop aesthetics of Douglas' work find their roots in revolutionary communist imagery. But instead of depicting charismatic great leaders, his works portray anonymous African-American children emanating beams of red light, suggesting that they are the real agents of change. The phrase that accompanies this image, "We Shall Survive, Without a Doubt", is at once a programmatic statement and an invocation of the history of the African diaspora in the United States. Since the times of slavery, Black resilience has been instrumental in allowing this community to survive social death and overcome white supremacy.



Emory Douglas, *We Shall Survive, Without a Doubt, 21 August* — 1971



# THE BLACK PANTHER

INTERCOMMUNAL NEWS SERVICE 25 cents

VOL. VI NO. 30

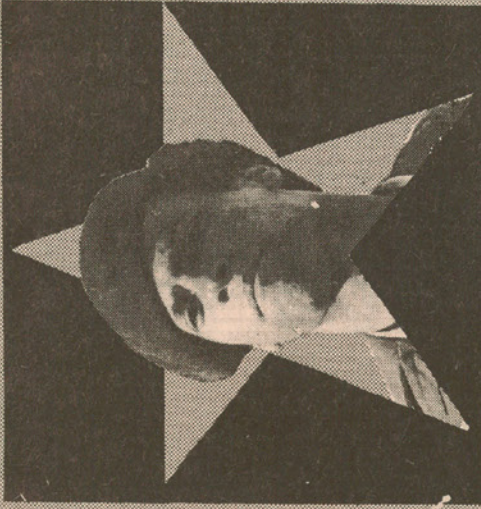
Copyright © 1971 by Huey P. Newton

MONDAY, AUGUST 21, 1971

PUBLISHED WEEKLY

## THE BLACK PANTHER PARTY

MINISTRY OF INFORMATION  
BOX 2967, CUSTOM HOUSE  
SAN FRANCISCO, CA 94126



Emory Douglas, *We Shall Survive, Without a Doubt, 21 August — 1971*

# 5,000 BLACKS MAY GO TO PRISON BY DECEMBER

SEE ARTICLE CENTER PAGE



CALIF PRISON  
B27527A  
R FITZGERAL  
11 12



# «¿QUÉ OCURRE CON UN SUEÑO APLAZADO?».

— LANGSTON HUGHES «Christ in Alabama», en Arnold Rampersad (ed.), *The Collected Poems of Langston Hughes*, Vintage Books, Nueva York, 1995, p. 426.

**«La realidad, la profundidad y la persistencia del delirio de la supremacía blanca en este país hace que cualquier concepto de educación real sea tan remoto, y tan temido, como el cambio o la libertad misma. Lo que los hombres negros han sabido siempre en este país empieza a quedar claro ahora en el mundo entero. Lo que sea que quieran los estadounidenses blancos no es libertad, ni la suya ni la de otros».**

«Has de recordar siempre que la sociología, la historia, la economía, los diagramas y las regresiones siempre impactan con gran violencia sobre el cuerpo».

— Ta-Nehisi Coates *Entre el mundo y yo*, Seix Barral, Barcelona, 2015, p. 23.

**James Baldwin**

*Dark Days*, Penguin Books, Londres, 2018, p. 18.

“You must always remember that the sociology, the history, the economics, the graphs, the charts, the regressions all land, with great violence, upon the body.”

— Ta-Nehisi Coates *Between the World and Me*, Spiegel & Grau, New York, 2015, p. 10.

**“The reality, the depth, and the persistence of the delusion of white supremacy in this country causes any real concept of education to be as remote, and as much to be feared, as change or freedom itself. What black men here have always known is now beginning to be clear all over the world. Whatever it is that white Americans want, it is not freedom—neither for themselves nor for others.”**

**James Baldwin**

*Dark Days*, Penguin Books, London, 2018, p. 18.

# “WHAT HAPPENS TO A DREAM DEFERRED?”

— LANGSTON HUGHES “Christ in Alabama”, in Arnold Rampersad (ed.), *The Collected Poems of Langston Hughes*, Vintage Books, New York, 1995, p. 426.

→ Una silueta de tiza, una bolsa de Skittles y una lata de té helado durante la vigilia por Trayvon Martin fuera de los Juzgados Federales E. Barret Prettyman, Washington D.C., 20 de julio de 2013

# Win McNamee

→ A chalk outline, a bag of Skittles and a can of ice tea during the Trayvon Martin vigil outside the E. Barrett Prettyman Federal Courthouse in Washington, D.C., 20 July 2013

Trayvon Martin (Miami Gardens, 1995–Sanford, Florida, 2012) fue asesinado el 26 de febrero de 2012 cuando regresaba a su hogar con una bolsa de chocolatinas y una lata de té helado. Murió a causa de un disparo de George Zimmerman, un voluntario en la vigilancia vecinal. Ante su alegación de defensa propia en base a la ley «stand your ground» [defiende tu territorio], la policía no encontró evidencia para refutar su argumento, de modo que el asesino no fue arrestado y no se presentaron cargos en su contra.

La reacción mediática apenas se hizo esperar —en un par de horas se habían recolectado un millón de firmas para exigir su investigación—, lo que condujo finalmente a su arresto. En julio de 2013 un jurado popular lo absolvió de los cargos sin fianza. La cuestión del racismo institucional alcanzó tales cuotas de visibilidad en el debate público norteamericano que, como diría más tarde Cornel West: «Obama habló de temas raciales y de negros por primera vez en cinco años». Eso sí, el presidente apeló a la emocionalidad: «Si yo hubiese tenido un hijo varón, sería como Trayvon». La incontenible indignación a causa de aquellos hechos desembocó en la aparición de un nuevo *hashtag*, #BlackLivesMatter, que pronto se hizo viral y terminaría convirtiéndose en la etiqueta más visible de

Trayvon Martin (Miami Gardens, 1995–Sanford, Florida, 2012) was fatally shot on 26 February 2012 while walking home from a nearby convenience store in a gated community carrying a bag of candy and a can of iced tea. He was shot by George Zimmerman, a neighbourhood watch volunteer. The killer was released without charges because the police found no evidence to refute his claim of having acted in self-defence under Florida's "Stand Your Ground" statute.

The media storm was instantaneous. Within hours, more than a million signatures had been collected to demand an arrest order being issued. But in 2013, a people's jury acquitted Zimmerman of second-degree murder and manslaughter. This event brought public awareness of institutional racism in the United States to a whole new level. It became such a visible issue that Cornel West later declared it was only then that the Obama administration directly addressed the sufferings of African Americans. The president appealed to emotion: "If I had a son, he'd look like Trayvon." Widespread indignation led to the hashtag #BlackLivesMatter going viral. This slogan would eventually

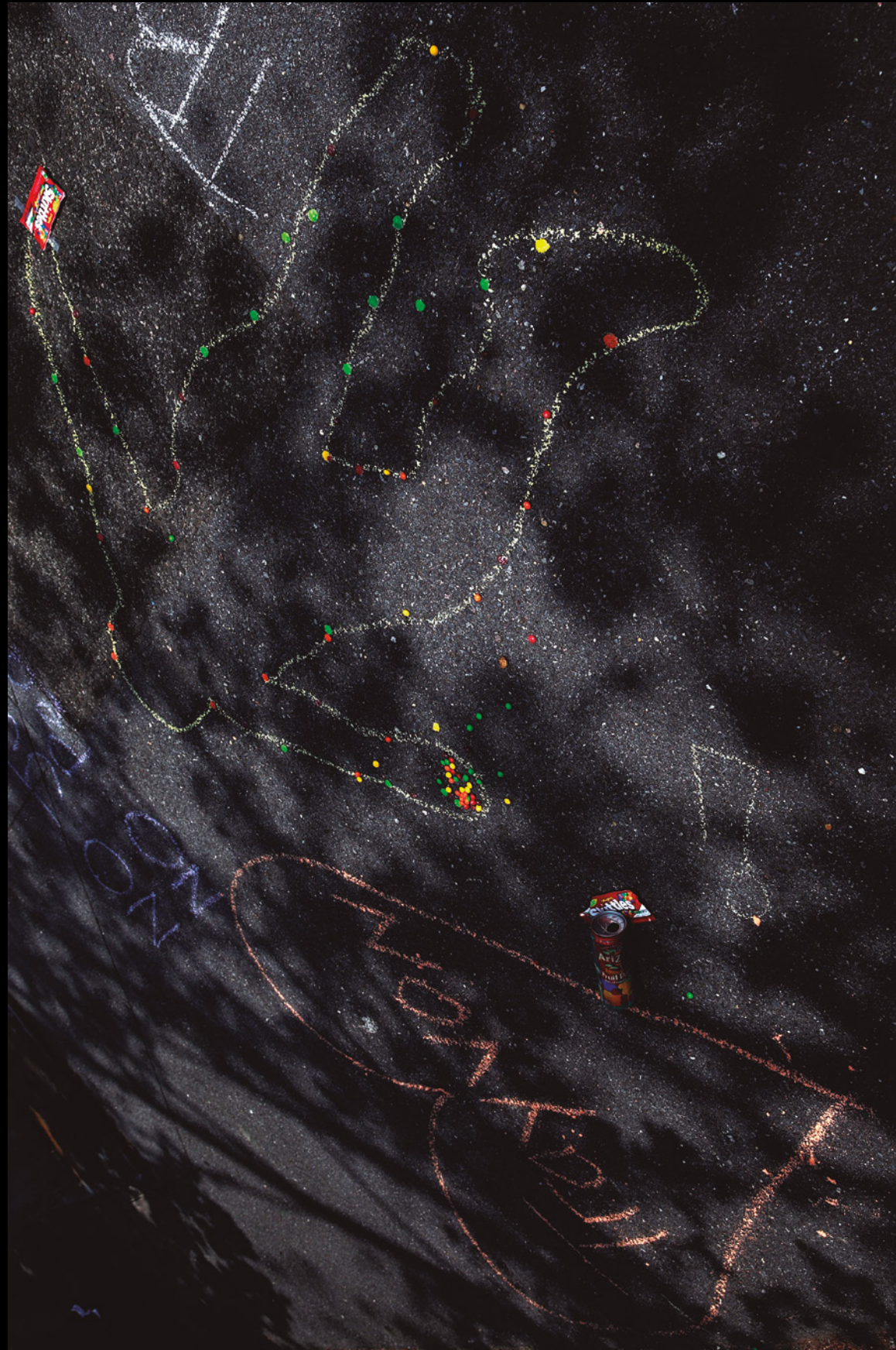
un conjunto de activismos, discursos y movimientos sociales que defienden las vidas negras desde un planteamiento interseccional.

Inmediatamente después de anunciarse la absolución de George Zimmerman, apareció frente a los juzgados una silueta dibujada con tiza y una bolsa de caramelos Skittles que reconstruían la escena del crimen, invocando a Trayvon Martin a través su cuerpo ausente. De forma espontánea y anónima, aparecieron después otras siluetas similares sobre el pavimento de Washington D.C., Nueva York o Georgia. Se trata de rituales de nuevo cuño que conjuran el dolor inventando nuevas articulaciones entre duelo y militancia, monumentos no institucionales que funcionan como un «We Shall Overcome» [Venceremos].

become an emblem for a new wave of social movements fighting for civil rights and advocating an intersectional approach to systemic racism.

After Zimmerman was absolved, a chalk outline and a bag of Skittles appeared in front of the courthouse, reconstructing the crime scene and invoking the memory of Trayvon Martin through his absent body. Similar memorials in the form of chalk outlines appeared spontaneously on pavements in Washington, D.C., New York and Georgia. These rituals attest to the emergence of new expressions of mourning and militancy. They are non-institutional monuments declaring, "We Shall Overcome".





**«EL FIN DEL MUNDO ES UNA FANTASÍA, PERO LA MUERTE SIGUE SIENDO REAL».**

— **Hannah Black** «Go Home», The Towner, 4 de noviembre de 2016  
 [<http://www.thetowner.com/brexit-bracism/>].

**Alicia Garza**  
 Post de Facebook, 13 de julio de 2013.  
**«GENTE NEGRA. OS QUIERO. NOS QUIERO. NUESTRAS VIDAS IMPORTAN».**  
 Cuando su amiga y colega activista Patrisse Khan-Cullors volvió a publicar el estatus, convirtió «las vidas negras importan» en un eslogan.

**Alicia Garza**  
 Facebook post on July 13, 2013.  
**“BLACK PEOPLE. I LOVE YOU. I LOVE US. OUR LIVES MATTER.”**  
 When her friend and fellow activist Patrisse Khan-Cullors reposted the status, “black lives matter” became a slogan.

**“THE END OF THE WORLD IS A FANTASY BUT DEATH IS STILL REAL.”**

— **Hannah Black** “Go Home”, The Towner, November 4, 2016  
 [<http://www.thetowner.com/brexit-bracism/>].

«El hecho de que nuestra militancia pueda ser un medio de peligrosa negación no sugiere de ninguna manera que el activismo sea injustificable. No cabe duda de que debemos luchar contra la indescriptible violencia que la sociedad en la que nos encontramos nos inflige. Pero si entendemos que la violencia es capaz de cosechar sus horribles recompensas a través de los mismos mecanismos psíquicos que nos hacen parte de la sociedad, entonces puede que también seamos capaces de reconocer —junto con nuestra ira— nuestro terror, nuestra culpa y nuestra profunda tristeza. Militancia, desde luego, pues, pero duelo también: duelo y militancia».

— DOUGLAS CRIMP «Mourning and Militancy», *October*, nº 51, 1989, p. 18.

**«TRAYVON MARTIN TUVO  
MUCHÍSIMOS ECOS DE EMMETT TILL.  
PARECÍA ALGO SALIDO DE 1955».**

— Bree Newsome en Wesley Lowery, *They Can't Kill Us All. The Story of Black Lives Matter*, Penguin Books, Londres, 2017, p. 81.

**«POR ESO ES MEJOR HABLAR  
RECORDANDO  
QUE NUESTRO DESTINO NUNCA FUE SOBREVIVIR».**

— AUDRE LORDE del poema «A Litany for Survival», Audre Lorde, *The Black Unicorn: Poems*, W.W. Norton, Nueva York, 1995, p. 32.

**“SO IT IS BETTER TO SPEAK  
REMEMBERING  
WE WERE NEVER MEANT TO SURVIVE.”**

— AUDRE LORDE from the poem “A Litany for Survival”, in Audre Lorde, *The Black Unicorn: Poems*, W.W. Norton, New York, 1995, p. 32.

“The fact that our militancy may be a means of dangerous denial in no way suggests that activism is unwarranted. There is no question that we must fight the unspeakable violence we incur from the society in which we find ourselves. But if we understand that violence is able to reap its horrible rewards through the very psychic mechanisms that make us part of this society, then we may also be able to recognize—along with our rage—our terror, our guilt, and our profound sadness. Militancy, of course, then, but mourning too: mourning and militancy.”

— DOUGLAS CRIMP «Mourning and Militancy», *October*, no. 51, 1989, p. 18.

**“TRAYVON MARTIN JUST HAD SO  
MANY ECHOES OF EMMETT TILL. IT  
FELT LIKE SOMETHING OUT OF 1955.”**

— Bree Newsome in Wesley Lowery, *They Can't Kill Us All. The Story of Black Lives Matter*, Penguin Books, London, 2017, p. 81.



**«LAS PROTESTAS DE BLACK LIVES MATTER RECLAMAN ESPACIOS DE CONEXIÓN — CARRETERAS, TRANSPORTE, INFRAESTRUCTURA, CENTROS COMERCIALES, CRUCES, ESTACIONES DE TREN, MÍTINES POLÍTICOS, SALAS DE CONCIERTOS, ESTADIOS DEPORTIVOS, BIBLIOTECAS Y SALAS DE CONFERENCIAS. ES FUNCIÓN DE LA POLICÍA Y DEL COMPLEJO INDUSTRIAL PENITENCIARIO —LAS INFRAESTRUCTURAS DE LA SUPREMACÍA BLANCA— MANTENER ESTOS ESPACIOS SEGREGADOS. AL ARTICULAR [...] ESPACIOS DE CONEXIÓN EN PROTESTA CONTRA LA VIOLENCIA POLICIAL, BLACK LIVES MATTER HA CREADO UN ESPACIO DE APARICIÓN DECOLONIAL DONDE PREFIGURAR UNA “AMÉRICA” DIFERENTE».**

Nicholas Mirzoeff *The Appearance of Black Lives Matter*, [NAME], Miami, 2017, p. 18.

«17 de julio de 2014, un grupo de policías de Nueva York detuvo a Eric Garner, lo tiró al piso y uno de ellos le aplicó una maniobra de ahorque. Tres veces gritó Eric Garner que no podía respirar. Pero Daniel Pantaleo, el policía, no lo soltó y, ante una cámara de teléfono, mató por asfixia a Garner. [...] Pocos días después, Ferguson, un ignoto suburbio pegado a la ciudad de St. Louis, Missouri, adquirió una fama repentina cuando un policía —blanco— baleó a Mike Brown, un joven negro, directamente en la cara, en medio de la calle y a plena luz del día. Como en el caso de Garner, el hecho fue filmado por personas que pasaban por el lugar. [...] El pueblo tiene un 90% de policías blancos y un 65% de población negra».

— Ezequiel Gatto

*Nuevo activismo negro. Lecturas y estrategias contra el racismo en los Estados Unidos*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016, p. 10.

“July 17, 2014. A group of New York policemen detained Eric Garner, threw him to the floor and one of them applied a chokehold. Eric Garner shouted three times that he couldn’t breathe. But the police officer, Daniel Pantaleo, did not release him and suffocated Garner to death while being recorded by a phone camera. [...] Some days after, Ferguson, a little known suburb of St. Louis, Missouri, was suddenly in the spotlight after a (white) police officer shot Mike Brown, a young Black man, in the face and in broad daylight. Like in Garner’s case, the incident was filmed by people passing by. [...] This village has a 90% of white policemen and a 65% of Black population.”

— Ezequiel Gatto

*Nuevo activismo negro. Lecturas y estrategias contra el racismo en los Estados Unidos*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016, p. 10.

**“BLACK LIVES MATTER PROTESTS RECLAIM SPACES OF CONNECTION—ROADS, TRANSPORT, INFRASTRUCTURE, MALLS, INTERSECTIONS, TRAIN STATIONS, POLITICAL RALLIES, CONCERT HALLS, SPORT ARENAS, LIBRARIES, AND LECTURE HALLS. IT IS THE FUNCTION OF THE POLICE AND THE PRISON INDUSTRIAL COMPLEX—THE INFRASTRUCTURES OF WHITE SUPREMACY— TO KEEP SUCH SPACES SEGREGATED. BY ARTICULATING [...] SPACES OF CONNECTION IN PROTEST AGAINST POLICE VIOLENCE, BLACK LIVES MATTER CREATED A DECOLONIAL SPACE OF APPERANCE IN WHICH TO PREFIGURE A DIFFERENT ‘AMERICA’.”**

Nicholas Mirzoeff *The Appearance of Black Lives Matter*, [NAME] Publications, Miami, 2017, p. 18.

«A pesar de las charlas que tantos de esta generación recibimos de nuestros padres, profesores y entrenadores —No huyas de la policía. Mantén las manos fuera de los bolsillos. Sé consciente de por dónde paseas...—, los jóvenes cuerpos negros que seguimos viendo en nuestros *newsfeed* de Facebook podrían haber sido los nuestros».

— Wesley Lowery *They Can't Kill Us All. The Story of Black Lives Matter*, Penguin Books, Londres, 2017, p. 14.

«JESUCRISTO ES UN NEGRATA  
APALEADO Y DE COLOR:  
¡OH, DESNUDA TU ESPALDA!».

— Langston Hughes «Christ in Alabama», en Arnold Rampersad (ed.), *The Collected Poems of Langston Hughes*, Vintage Books, Nueva York, 1995, p. 143.

«Dicen que la historia se repite, pero la historia es solo su relato. Todavía no habéis escuchado mi relato. Mi relato es diferente de su relato. Mi relato no es parte de la historia porque la historia se repite, pero mi relato es interminable. Nunca se repite. ¿Por qué iba a hacerlo? Una puesta de sol no se repite, como tampoco un amanecer. La naturaleza nunca se repite. ¿Por qué iba a repetirme yo?».

— Sun Ra en el documental de Robert Mugge, *Sun Ra: A Joyful Noise*, 1980.

“They say that history repeats itself; but history is only his-story. You haven’t heard my story yet. My story is different from his story. My story is not part of history because history repeats itself. But my story is endless, it never repeats itself. Why should I? A sunset does not repeat itself. Neither does the sunrise. Nature never repeats itself. Why should I repeat myself?”

— Sun Ra in the documentary film by Robert Mugge, *Sun Ra: A Joyful Noise*, 1980.

“CHRIST IS A NIGGER,  
BEATEN AND BLACK:  
OH, BARE YOUR BACK!”

— Langston Hughes “Christ in Alabama”, in Arnold Rampersad (ed.), *The Collected Poems of Langston Hughes*, Vintage Books, New York, 1995, p. 14.

“Despite the talks so many of us of this generation received from parents, teachers, and coaches—Don’t run from the cops. Keep your hands out of your pockets. Be conscious of where you’re wandering [...]—the young black bodies we kept seeing in our Facebook newsfeed could have been our own.”

— Wesley Lowery *They Can't Kill Us All. The Story of Black Lives Matter*, Penguin Books, London, 2017, p. 14.



# James Van Der Zee

*The Harlem Book of the Dead, 1917–1978*



James Van Der Zee (Lenox, Massachusetts, 1886–Washington D.C., 1983) fue una figura clave del Renacimiento de Harlem, y sin duda el más importante documentalista de la vida cotidiana en aquel barrio durante los años veinte y treinta del pasado siglo. En ese periodo, Van Der Zee retrató a numerosas personalidades de la extraordinaria efervescencia cultural del Harlem como Countee Cullen, Bill «Bojangles» Robinson o Marcus Garvey.

Sus retratos funerarios, que años después serían recogidos en *The Harlem Book of the Dead* [Libro de los muertos de Harlem], son verdaderos *tableaux vivants* en la tradición victoriana y constituyen un hito de la fotografía *post mortem*, incorporando sofisticadas técnicas de fotomontaje, así como salmos e iconografía religiosa que multiplican las posibles lecturas de las imágenes. Estas fotografías servían además de vehículo para un tráfico cultural. Se enviaban, por ejemplo, a aquellos familiares que vivían en el campo o en los estados del Sur, y que a menudo no podían acudir al funeral de sus seres queridos en la gran ciudad, a modo de actas de defunción.

Las fotografías de Van Der Zee constituyen un homenaje a la memoria de Harlem y a una forma singular de abrazar el duelo como un proceso colectivo que desborda el espacio de la intimidad, entendiendo la muerte como un pasaje que necesariamente habría de acontecer en comunidad. Son un testimonio de la omnipresencia y el poder de la muerte en la vida cultural afroamericana. Una necesidad histórica de conjurar la muerte —tanto física como social— que se hace evidente en sus elaborados ritos funerarios y formas de duelo colectivo.

James Van Der Zee (Lenox, Massachusetts, 1886–Washington, D.C., 1983) was a prominent figure in the Harlem Renaissance and the most distinguished documentary photographer of everyday life in that neighbourhood in the 1920s and 1930s. During that period, Van Der Zee photographed numerous personalities from the area's extraordinary cultural ferment, including Countee Cullen, Bill "Bojangles" Robinson and Marcus Garvey.

Gathered in *The Harlem Book of the Dead*, his funerary portraits are *tableaux vivants* in the Victorian tradition and represent a milestone in post-mortem photography, incorporating photomontage techniques alongside printed psalms and religious iconography that open up each image to many possible readings. These photographs were also vehicles of cultural transmission across different geographies as they were posted to family members living in rural areas in the southern states who couldn't attend the funerals of their loved ones in the city, serving as a de facto death certificate.

Van Der Zee's photographs pay homage to the history of Harlem and the singular way in which African-American citizens have embraced mourning as a collective process that transcends the space of intimacy. These funerary portraits celebrate a communal understanding of death as a passage that must occur in the public sphere. They are also a testament to the power and omnipresence of death in Black cultural life. They channel a historical need to exorcise death—social as well as physical—that crystallises in these elaborate rites and forms of collective mourning.





James Van Der Zee, *Guardian Angel* — 1958

«Para una generación de hombres negros gays enfrascados en el proyecto de excavar historias profundamente enterradas (al menos en lo que atañe a los registros históricos oficiales), estas fotografías que describen la vida cotidiana y la muerte durante el Renacimiento (queer) de Harlem muestran un momento absolutamente crucial: un momento “justo antes de que viviésemos”».

— JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ

*Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 67.

«¿Qué son estas canciones y qué significan? Sé poco de música y no puedo decir nada en fraseos técnicos, pero sé algo de los hombres. Conociéndolos, sé que estas canciones son el mensaje articulado del esclavo en el mundo. [...] Son la música de un pueblo infeliz, de los hijos de la decepción; hablan de muerte y de sufrimiento y del anhelo no expresado de un mundo más verdadero, de andanzas brumosas y vías ocultas».

— W. E. B. Dubois *The Souls of Black Folk* (1903), Oxford University Press, 2007, p. 91.

«Lo que muestra la estatura de un hombre es qué le mueve al duelo y de qué forma hace ese duelo. Elevar el duelo a un plano superior, convertirlo en un elemento de progreso social: eso es una tarea artística».

— Malik Gaines *Black Performance on the Outskirts of the Left. A History of the Impossible*, New York University Press, Nueva York, 2017, p. 31.





James Van Der Zee, *From the Family* — 1929

*“For a generation of black gay men engrossed in the project of excavating deeply buried histories (as far as official historical registers are concerned), these pictures depicting everyday life and death during the (queer) harlem renaissance show a very crucial moment: a ‘right before we lived’ moment.”*

— JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ

*Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 67.

**“What are these songs, and what do they mean? I know little of music and can say nothing in technical phrases, but I know something of men. Knowing them, I know that these songs are the articulate message of the slave to the world. [...] They are the music of an unhappy people, of the children of disappointment; they tell of death and suffering and invoiced longing toward a truer world, of misty wanderings and hidden ways.”**

— W.E.B. Dubois *The Souls of Black Folk* (1903), Oxford University Press, 2007, p. 91.

**“A man’s stature is shown by what he mourns and in what way he mourns it. To raise mourning to a higher plane, to make it into an element of social progress: that is an artistic task.”**

— Malik Gaines *Black Performance on the Outskirts of the Left. A History of the Impossible*, New York University Press, New York, 2017, p. 31.

### José Esteban Muñoz

**«En la etapa final de su carrera, Van Der Zee realizó numerosos retratos de afroamericanos importantes como Muhammad Ali, Romare Bearden, Lou Rawls, Eubie Blake, Ruby Dee y Ossie Davis, y Max Robinson, el primer afroamericano en conseguir un puesto de presentador de noticias nacionales. Robinson murió en 1988 de complicaciones del VIH. Mirar su retrato hoy es, en el fondo, evocar a los muertos, poner rostro y voz a los incontables cuerpos negros que se perdieron por culpa de la epidemia. [...] Van Der Zee comprendió que la situación de la diáspora negra exhortaba a los sujetos vivos a llevarse a los fallecidos con ellos».**

*Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 51.

### DEBRA LEVINE

«La reformulación de la afinidad concebida y practicada como performance abre un marco temporal y relacional de política prostética que permite a los cuerpos hablar de su muerte incluso después del final de la vida. También interviene en el relato hegemónico presente en el Derecho consuetudinario occidental que depende de la formulación del cadáver como una posesión singular de parentesco de sangre o el estado cuya obligación de disponer de él permite asimismo el control sobre la interpretación y el significado de la muerte del difunto y su lugar en la sociedad».

«How to Do Things with Dead Bodies», *E-Misférica*, nº. 6.  
[<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-61/Levine>]

Frederick Douglass *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself* (1845), City Lights Books, 2010, p. 120

«De camino, harían que el denso y viejo bosque, en millas a la redonda, reverberara con sus canciones salvajes, revelando a un tiempo la más alta dicha y las más honda tristeza. Compondrían y cantarían durante su marcha, sin consultar horas ni melodías. El pensamiento que surgiera, que saliera —si no en el mundo, en el sonido—; y con frecuencia en el uno como en el otro. A veces entonaban el sentimiento más patético con el tono más arrobado, y el sentimiento más arrobado con el tono más patético».

Frederick Douglass *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845), City Lights Books, 2010, p. 120.

“While on their way, they would make the dense old woods, for miles around, reverberate with their wild songs, revealing at once the highest joy and the deepest sadness. They would compose and sing as they went along, consulting neither time nor tune. The thought that came up, came out—if not in the word, in the sound—and as frequently in the one as in the other. They would sometimes sing the most pathetic sentiment in the most rapturous tone, and the most rapturous sentiment in the most pathetic tone.”

### José Esteban Muñoz

**“In the final stage of his career, Van der Zee produced many portraits of important African-Americans, including Muhammad Ali, Romare Bearden, Lou Rawls, Eubie Blake, Ruby Dee and Ossie Davis, and Max Robinson, the first African-American to land a position as a national newscaster. Robinson died in 1988 from AIDS complications. To look at his portrait now is indeed to summon up the dead, to put a face and voice on the countless black bodies that have been lost in the epidemic. [...] Van der Zee understood that the situation of the black diaspora called on living subjects to take their dying with them.”**

*Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 51.

### DEBRA LEVINE

“The reformulation of affinity conceived and practiced as performance opens a temporal and relational framework of prosthetic politics that allows bodies to speak their death even after the end of life. It also intervenes in the hegemonic narrative present in Western common law that depends on the formulation of the corpse as a singular possession of blood kin or the state whose obligation to dispose of it also allows control over the interpretation and meaning of the decedent’s death and place in society.”

“How to Do Things with Dead Bodies”, *E-Misférica*, no. 6  
[<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-61/Levine>].



# Arthur Jafa

*Love Is The Message, The Message Is Death, 2016*



Arthur Jafa (Tupelo, Misisipi, 1960) es un reputado cineasta y artista afroamericano cuyo trabajo constituye una arqueología del archivo audiovisual y la cultura popular de la diáspora africana, a partir del cual busca reconstruir una poética específicamente negra, capaz de responder a las condiciones existenciales, políticas y espirituales de las vidas negras en el presente.

Para ello se basa en la apropiación y en la remezcla de fragmentos de metraje procedentes de fuentes tan heterogéneas como cine histórico, vídeos musicales, informativos, eventos deportivos e incluso vídeos caseros tomados de la Red, para entretejerlos de nuevo en una mediación inédita. Partiendo de una canción de inspiración góspel de Kanye West («Ultralight Beam», que daba inicio a su álbum *The Life of Pablo*), el vídeo de Jafa es una intensa meditación sobre la his-

Arthur Jafa (Tupelo, Mississippi, 1960) is an artist and filmmaker whose celebrated moving-image works dig into the archives of Black visual culture and the popular practices of the African diaspora. Jafa's work seeks to reclaim a specifically Black aesthetic as an urgent response to the political, existential and spiritual conditions of Black lives in present-day America.

His most renowned films are based on the appropriation and remixing of found footage from myriad sources, including the history of cinema, popular music videos, newsreels, sporting events and clips of amateur footage found on the Internet. With a gospel-tinged Kanye West hit as its starting point—"Ultralight Beam", the opening track on his 2016 album *The Life of Pablo*—Jafa's video is an intense meditation on African-American history and Black everyday

toria y la vida afroamericanas, desde su más temprano registro en el cinematógrafo hasta la proliferación viral de imágenes en la Red.

Es precisamente en la convergencia de cuerpos negros dentro del montaje audiovisual, encadenando gestos radicales y performances que abarcan desde el horror extremo hasta la más primordial presencia de vida, como esta película logra presentar la enorme complejidad de la negritud como representación y fantasmagoría. La negritud se revela aquí no como la condición natural del sujeto racializado, sino más bien como la puesta en escena de un conflicto político cuyos movimientos sísmicos se dejan sentir a lo largo de la historia de Estados Unidos.

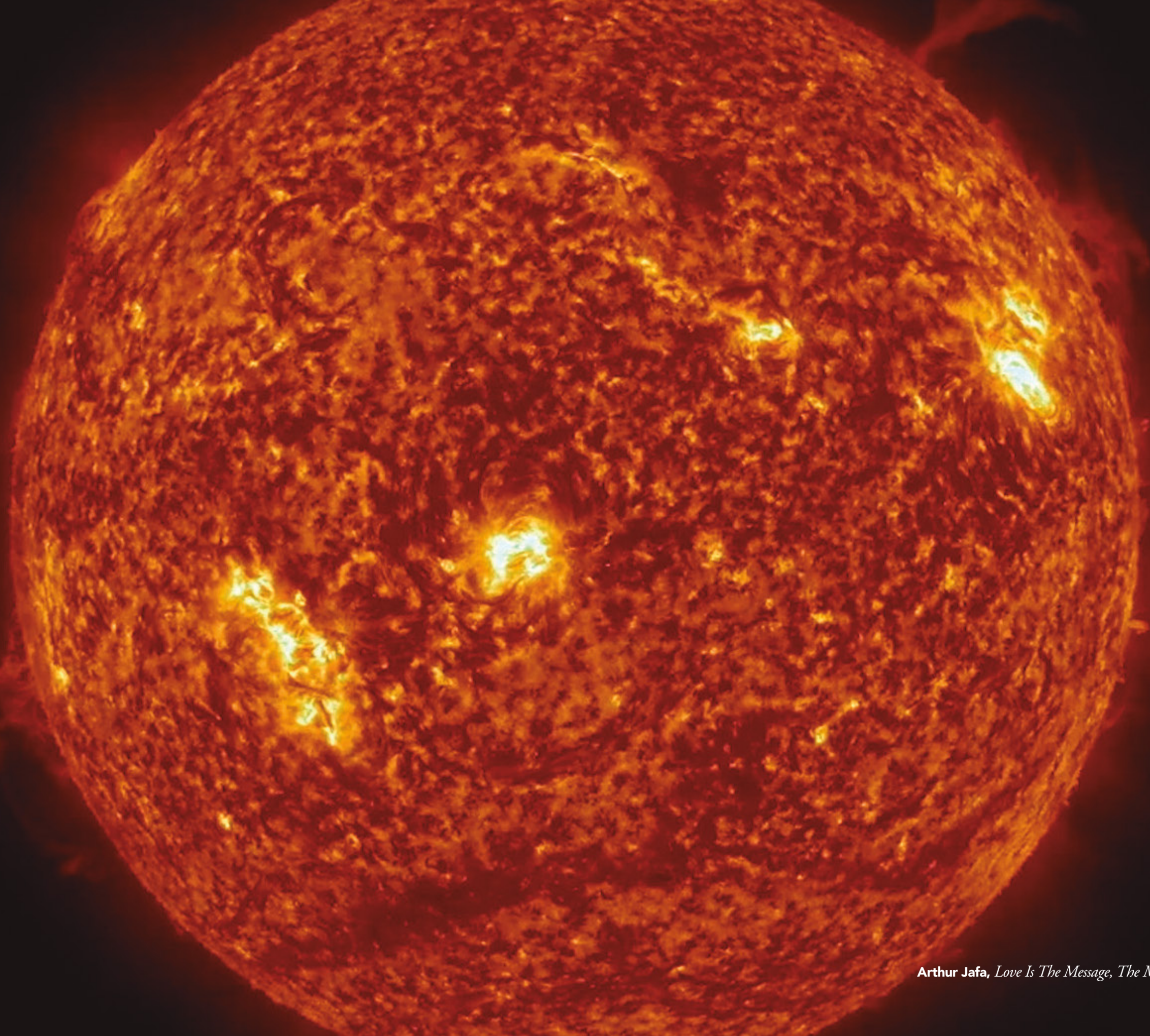
No es casualidad que en este vídeo inmersivo se preste especial atención a los incontables estilos de baile y formas de mover el cuerpo que ha inventado la comunidad afroamericana —de hecho, su título remite a «Love Is the Message» de MSBF, un tema emblema del soul de Filadelfia lanzado en 1973 y que se convertiría en un gran éxito de la escena ballroom neoyorquina a finales de la década. La danza ha sabido expresar las convulsiones del cuerpo negro —individual y colectivo— a través de su historia, ofreciendo un medio privilegiado para invocar la memoria de los ancestros y encarnar su legado de luchas por la emancipación.

life, tracing its representations from early cinema to the proliferation of viral imagery that defines today's digital culture.

With the convergence of Black bodies through cinematic montage, Jafa's video weaves together gestures, dance styles and performances that encompass joy and horror, bodily trauma and a radical affirmation of life. The film explores the enormous complexity of racial identity, understood both as representation and phantasmagoria. Thus, Blackness is revealed not as the natural condition of diasporic subjects, but rather as the mise-en-scène of a political conflict that resonates throughout the history of the United States.

Unsurprisingly, the video focuses on the countless dance styles, vernacular gestures and new forms of performativity invented by the African-American community. Even its title is an allusion to the 1973 Philadelphia soul anthem, "Love Is the Message", which had become an emblem of New York's underground ballroom scene by the end of that decade. Throughout its history, dance has been instrumental in channelling the convulsions of the Black social body, acting as a medium to reconnect with ancestry and embody the political legacy of past struggles for emancipation.







«EN ESTADOS UNIDOS,  
LOS PRIMEROS ESCLAVOS  
NEGROS HABÍAN  
DESEMBARCADO EN 1619».

— **ACHILLE MBEMBE** *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Futuro Anterior, Barcelona, 2016, p. 49.

«“LOVE IS THE MESSAGE”  
DE MFSB, UNA CANCIÓN DE  
LOS INICIOS DE LA ESCENA  
NOCTURNA NEGRA GAY EN  
CHICAGO, SE HA CONVERTIDO  
EN LA CANCIÓN EMBLEMÁTICA DEL  
OLD WAY VOGUE».

**MARLON M. BAILEY**

*Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, The University of Michigan Press, Detroit, 2013, p. 153.

““LOVE IS THE MESSAGE” BY  
MFSB, A TUNE FROM THE  
EARLY BLACK GAY CLUB SCENE  
IN CHICAGO, HAS BECOME  
THE SIGNATURE SONG FOR  
OLD WAY VOGUE.”

**MARLON M. BAILEY**

*Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, The University of Michigan Press, Detroit, 2013, p. 153.

“IN THE UNITED  
STATES, THE FIRST  
BLACK SLAVES  
DISEMBARKED IN 1619.”

— **ACHILLE MBEMBE** *Critique of Black Reason*, Duke University Press, Durham, 2017, p. 26.

**«El amor propio y el amor hacia los demás son modos de aumentar la autoestima y de fomentar la resistencia política en tu comunidad. Estos modos de valoración y de resistencia se arraigan en una memoria subversiva; lo mejor de tu pasado sin nostalgia romántica...».**

— **Cornel West** *Race Matters*, Vintage Books, Nueva York, 2001, pp. 29–30.

### Richard Right

«The Literature of the Negro in the United States», en Richard Right, *White Man Listen! Lectures in Europe, 1950–1956*, Harper, Nueva York, 1957, p. 74.

**«LA HISTORIA DEL NEGRO EN AMÉRICA ES LA HISTORIA DE AMÉRICA ESCRITA EN TÉRMINOS VÍVIDOS Y SANGRIENTOS; ES LA HISTORIA DEL HOMBRE OCCIDENTAL EN PEQUEÑO. ES LA HISTORIA DE HOMBRES QUE SE ADAPTARON A UN MUNDO CUYAS LEYES, COSTUMBRES E INSTRUMENTOS DE FUERZA SE ALZARON EN SU CONTRA. EL NEGRO ES LA METÁFORA DE AMÉRICA».**

**«Queremos un poema negro. Y un Mundo negro. Que el mundo sea un poema negro Y que toda la gente negra recite este poema En silencio o EN ALTO».**

— **AMIRI BARAKA** del poema «Black Art» (1965), escrito justo después del asesinato de Malcolm X.

**“We want a black poem. And a Black world. Let the world be a Black Poem And Let All Black People Speak This Poem Silently or LOUD.”**

— **AMIRI BARAKA** From the poem “Black Art” (1965), written right after the assassination of Malcolm X.

### Richard Right

“The Literature of the Negro in the United States”, in Richard Right, *White Man Listen! Lectures in Europe, 1950–1956*, Harper, New York, 1957, p. 74.

**“THE HISTORY OF THE NEGRO IN AMERICA IS THE HISTORY OF AMERICA WRITTEN IN VIVID AND BLOODY TERMS; IT IS THE HISTORY OF WESTERN MAN WRIT SMALL. IT IS THE HISTORY OF MEN WHO ADJUST THEMSELVES TO A WORLD WHOSE LAWS, CUSTOMS, AND INSTRUMENTS OF FORCE WERE LEVELED AGAINST THEM. THE NEGRO IS AMERICA’S METAPHOR.”**

**“Self-love and love of others are both modes toward increasing self-valuation and encouraging political resistance in one’s community. These modes of valuation and resistance are rooted in a subversive memory—the best of one’s past without romantic nostalgia...”**

— **Cornel West** *Race Matters*, Vintage Books, New York, 2001, pp. 29–30.



## CUANDO CAYÓ MI HERMANO

---

PARA JOSEPH BEAM

Cuando cayó mi hermano  
tomé sus armas  
sin cuestionarme nunca  
si yo podía cargar  
con el peso y la pena,  
con la responsabilidad que él portaba.  
Nunca cuestioné  
si yo podía pretender  
o ser tan preciso como él.  
Él había caído,  
y las ceremonias fúnebres  
que señalaron su muerte  
no detuvieron la guerra.

Al defender el frente,  
flanqueado por competentes hermanos  
que añoran su valor elocuente,  
su voz insistente  
que nos urge a rebelarnos,  
que nos urge a no temer abrazarnos  
por algo más que sexo,  
por algo más que besos  
y muescas en el cinturón.

Essex Hemphill

## WHEN MY BROTHER FELL

---

FOR JOSEPH BEAM

When my brother fell  
I picked up his weapons  
and never once questioned  
whether I could carry  
the weight and grief,  
the responsibility he shouldered.  
I never questioned  
whether I could aim  
or be as precise as he.  
He had fallen,  
and the passing ceremonies  
marking his death  
did not stop the war.

Standing at the front lines  
flanked by able brothers  
who miss his eloquent courage,  
his insistent voice  
urging us to rebel,  
urging us to not fear embracing  
for more than sex,  
for more than kisses  
and notches in our belts.

Essex Hemphill

Nuestra pérdida es mayor  
que el espacio entero  
que llenamos con oraciones  
y alabanzas.

Consumió  
su pura fuerza de vida  
para darnos dignidad,  
para darnos la oportunidad  
de querernos a nosotros mismos  
con compromiso.  
Sabía muy bien  
que esparcir simiente  
no sería suficiente  
para unirnos.

Es difícil  
dejar de avanzar, Joseph,  
es imposible detener nuestro asalto.  
Los tributos y testimonios  
en tu honor  
se encienden como antorchas.  
Cada noche  
brilla por ti una luz  
en uno de nuestros corazones.

Nadie estaba más solo  
que tú, Joseph.  
Quizá querías amor  
con tanta ansia que imploraste  
a Dios la única piedad  
que podía darte.  
Quizá Dios supiera

Our loss is greater  
than all the space  
we fill with prayers  
and praise.

He burned out  
his pure life force  
to bring us dignity,  
to bring us a chance  
to love ourselves  
with commitment.  
He knew the simple  
spilling of seed  
would not be enough  
to bind us.

It is difficult  
to stop marching, Joseph,  
impossible to stop our assault.  
The tributes and testimonies  
in your honor  
flare up like torches.  
Every night  
a light blazes for you  
in one of our hearts.

There was no one lonelier  
than you, Joseph.  
Perhaps you wanted love  
so desperately and pleaded  
with God for the only mercy  
that could be spared.  
Perhaps God knew



que no podrías recibir  
más que amor público  
en esta vida.

Cuando ahora  
defiendo el frente,  
para maldecir la falta de verdad,  
la ausencia de cambio deliberado  
y de coaliciones estratégicas,  
comprendo que coser colchas  
no te traerá de vuelta  
ni nos salvará.

Es demasiado pronto  
para levantar monumentos  
por todo lo que perdemos.  
porque la falta de verdad,  
por la que morimos,  
que nos quiere muertos,  
¿qué propósito tiene?

Cuando cayó mi hermano  
recogí sus armas.  
No me pregunté  
si yo podía pretender  
o ser tan preciso como él.  
Aguja e hilo  
no estaban entre sus cosas  
cuando yo  
las encontré.

you couldn't be given  
more than public love  
in this lifetime.

When I stand  
on the front line now,  
cussing the lack of truth,  
the absence of willful change  
and strategic coalitions,  
I realize sewing quilts  
will not bring you back  
nor save us.

It's too soon  
to make monuments  
for all we are losing,  
for the lack of truth  
as to why we are dying,  
who wants us dead,  
what purpose does it serve?

When my brother fell  
I picked up his weapons.  
I didn't question  
whether I could aim  
or be as precise as he.  
A needle and thread  
were not among  
his things  
I found.

«Hacia la mitad de la mezcla del metraje encontrado aparece un clip de veinte segundos en el que el icono del pop Michael Jackson sale bailando una canción de R. Kelly en la parte trasera de un coche; seguramente uno de los miembros de su equipo lo filmó entre dos conciertos, en un intento de capitalizar este momento íntimo con la estrella de pop... este momento no productivo que, no obstante, se convertirá en más material de Michael Jackson vendido a la prensa.

La superestrella mira a la cámara sonriendo maliciosamente: una clave que nos da a entender que, incluso captado en una cinta, ya resulta imposible vaciarlo de su esencia. Michael Jackson sabía que era una grieta que seguía abriéndose, porque la identidad negra de Michael Jackson (por no hablar de su identidad queer) no era ubicable, estaba en constante metamorfosis, fluía, y respondía a su compleja y problemática personalidad.

En ello descubrimos una forma de resiliencia que rechaza binarismos y oposiciones».

— Paul Maheke

en un correo electrónico a los comisarios.

«Es solo en su música, que los americanos son capaces de admirar porque un sentimentalismo protector limita su entendimiento de la misma, como el negro en América ha podido contar su historia. Es una historia que, por otra parte, todavía ha de ser contada y que ningún americano está preparado para oír».

— James Baldwin «Many Thousands Gone», en *Notes of a Native Son*, Beacon Press, 1955.

“It is only in his music, which Americans are able to admire because a protective sentimentality limits their understanding of it, that the Negro in America has been able to tell his story. It is a story which otherwise has yet to be told and which no American is prepared to hear.”

— James Baldwin «Many Thousands Gone», in *Notes of a Native Son*, Beacon Press, 1955.

“Half way into the mash up of found footage appears a 20sec clip of pop icon Michael Jackson dancing to a R. Kelly song at the back of a car; probably shot in between two concerts by one of his staff members in an attempt to capitalise on this intimate moment with the pop star [...] this non-productive moment that will yet become another MJ paraphernalia sold to the press.

The superstar looks back at the camera smiling mischievously—a cue for us to understand that even though captured on film his essence has been made impossible to empty out, for MJ knew he was a crack that kept on cracking open. Because MJ’s blackness (not to say queerness) was unlocated, ever shape-shifting, in flux, set in motion by the complexities and problematic of his persona.

There lies a form of resilience that refuses binaries and opposition.”

— Paul Maheke

from an email to the curators.



«Los discos de vinilo se hicieron negros en sublimada respuesta a la separación de la voz negra del cuerpo negro; separación que resolvió el enigma de cómo llevar la música negra a los espacios blancos sin los cuerpos negros (es decir, seres humanos negros), los cuales, por su naturaleza misma de entidades musicalmente productivas, eran asertivas y, por ende, problemáticas para los blancos».

## — Arthur Jafa

«My Black Death», en Greg Tate (ed.), *Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, Harlem Moon, 2003, p. 249.

«Arthur Jafa me describió una vez su noción de *b-boy* como de alguien que hace que su caída parezca un vuelo. “No podemos evitar que nos derroten de forma aplastante, pero podemos hacer que la caída sea hermosa”. No es difícil trazar los vínculos conceptuales entre la caída de vuelo del *b-boy* y la práctica de caer, fabulosamente plasmada en el *dip*, la caída del *vogue*. El *breaker* se mueve de maneras en las que se supone que un cuerpo no debe moverse: aparentemente emerge del suelo y vuela en el aire, rompiéndose en pedazos y desplomándose de espaldas hacia abajo sobre brazos, cuello y estómago. Asimismo, el *voguer* se pavonea fieramente, desafiando al auditorio con su materialidad: sus significaciones y deslizamientos. El cuerpo del *voguing* —como el cuerpo del *breaking*— es un cuerpo sobrenatural desatado, que se mueve contra las normas del género y la física antes de explotar en caída con una gracia salvaje sobre una sola pierna. Tanto el *break* como el *dip* son un viraje brusco del lenguaje del movimiento de origen europeo con el que el cuerpo se afana por presentar orden, contraerse y crecer. Tanto el *break* como el *dip* ofrecen a la concurrencia el deseo, el reto, el contagio del colapso».

—Anna Martine Whitehead «Expressing Life Through Loss: On Queens That Fall with a Freak Technique», en *Queer Dance: Meanings & Makings*, Oxford University Press, 2017, p. 286.

“Arthur Jafa once described to me his notion of a *b-boy* as someone who makes falling down look fly. ‘We can’t help them beating us down to the ground, but we can make the descent look good’. It is not hard to draw the conceptual links between the *b-boy’s* fly fall and the practice of falling fabulously epitomized in the *vogue dip*. The *breaker* moves in ways a body is not supposed to move: seemingly emerging from the ground and flying up into the air, breaking itself into pieces and collapsing back downwards onto arms, neck, stomach. Similarly, the *voguer* prances fiercely, challenging the room with her materiality: its significations and slippages. The *voguing* body—like the *breaking* body—is an otherworldly body unleashed, moving against the rules of gender and physics before exploding into collapse with wild grace onto her one leg. Both the *break* and the *dip* are a sharp turn away from European-derived movement language in which the body labors to present order, to stiffen and rise. Both the *break* and the *dip* offer to audiences the desire, the challenge, the contagion of collapse.”

—Anna Martine Whitehead «Expressing Life Through Loss: On Queens That Fall with a Freak Technique», in *Queer Dance: Meanings & Makings*, Oxford University Press, 2017, p. 286.

“Vinyl recordings became black in sublimated response to the separation of the black voice from the black body, a separation which solved the conundrum of how to bring black music into white spaces minus the black bodies (i.e., black beings), which, by their very nature as musically productive entities, were assertive and thus troubling to whites.”

## — Arthur Jafa

“My Black Death”, in Greg Tate (ed.), *Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, Harlem Moon, 2003, p. 249.

→ Fragmento de *The Gifts of Black Folk in the Age of Terrorism* [Los dones de los negros en la era del terrorismo], conferencia inaugural de Cornel West para las **Toni Morrison Lecture Series** de la Universidad de Princeton, 20 de octubre de 2006

# Cornel West

→ Excerpt from *The Gifts of Black Folk in the Age of Terrorism*. Inaugural conference for the **Toni Morrison Lecture Series** at Princeton University, 20 October 2006

Cornel West (Tulsa, Oklahoma, 1953) es un filósofo, activista e intelectual público afroamericano cuya obra destaca entre las más polémicas e influyentes de su generación. Ha sido profesor de las Universidades de Harvard, Yale y Princeton. Desde los años ochenta, su pensamiento entretiene raza, género y clase social en una crítica interseccional de los mecanismos de poder y de representación en la sociedad estadounidense. Por ello, West se ha convertido en un referente fundamental para entender el conjunto de activismos, discursos y movimientos sociales que se encuentran bajo la etiqueta #BlackLivesMatter.

En el vídeo incluido en esta exposición, un breve extracto de su conferencia inaugural para las Toni Morrison Lecture Series de 2006, en la Universidad de Princeton, el Dr. West traza una genealogía de la cultura política estadounidense, haciendo hincapié en todas aquellas formas de «muerte social» y violencia sostenida sobre las que se cimienta el Estado moderno, más en particular la esclavitud y el racismo institucional. Es precisamente la incapacidad de reconocer la muerte a nuestro alrededor, así como una negación casi patológica del dolor y del sufrimiento, aquello que según West

Cornel West (Tulsa, Oklahoma, 1953) is an African American philosopher, activist, public intellectual and one of the most provocative and influential voices of his generation. He has taught at Harvard, Yale and Princeton. Since the 1980s, his writings combine race, gender and class positions in an intersectional critique of the mechanisms of oppression and the conditions of democratic representation in the United States. For these reasons, West has become fundamental in understanding the new wave of activist strategies and social movements that emerged in 2013 under the umbrella of the hashtag #BlackLivesMatter.

The exhibited video is a brief excerpt from his inaugural address for the 2006 Toni Morrison Lecture Series at Princeton University. In this lecture, Dr. West maps out a genealogy of the prevalent political culture in the United States and reveals forms of "social death" and structural violence at the heart of the modern state, placing particular emphasis on slavery and institutional racism. According to West, the inability to recognise social death, as well as a pathological denial of suffering, is precisely what defines U.S. politics. In opposition to a political culture of denial, West prais-

ha definido la cultura política en Estados Unidos. En contraposición, su discurso reivindica el estoicismo con que la comunidad negra se ha sobrepuesto a la brutalidad a lo largo de su historia, inventando nuevas redes de solidaridad en las que el mundo de los vivos y los muertos se entretienen.

En su discurso, West defiende la necesidad de abrir bien los ojos ante las distintas formas de opresión y muerte social que se reproducen a nuestro alrededor, y encuentra numerosos ejemplos de ello en la tradición radical negra, poniendo así en valor aquella proximidad e intimidad con la muerte que han definido la cultura afroamericana. «Re-memorar», explica West, constituye un trabajo político urgente para aquellas comunidades que una y otra vez han sido «des-membradas».

es the stoicism of Black folks in the face of brutality, which has enabled African-American communities to weave threads of solidarity between the living and the dead.

This speech stresses the importance of opening one's eyes to the different forms of oppression and social death around us, finding numerous examples of an acute awareness of death in the Black radical tradition. In his view, that intimate proximity to death is a defining feature of African-American culture. "Re-membling", West concludes, becomes an urgent political task for communities that have been repeatedly "dis-membered".







¿Qué significa para un pueblo tener una relación íntima con las formas de la muerte, vivir muy próximo a las formas de la muerte, en una sociedad que se entiende a sí misma como una ciudad grandiosa asentada sobre el monte y que, en muchos sentidos, es una civilización letal, una civilización que escurre el bulto y niega la muerte? Lo que Henry James llamó «civilización-hotel», que es una de las razones por las que dejó Estados Unidos y se fue a Gran Bretaña, donde, a ojos de los críticos, escribió sus mejores novelas. [...] Por alguna razón piensas que puedes ir tirando con la historia y restar importancia a las formas de la muerte en tu entorno.

Y, desde luego, la Constitución de Estados Unidos es un buen candidato, ¿o no lo es? ¡Mirad la grandiosa institución democrática que crearon aquellos encumbrados padres fundadores! ¿Qué vemos? Ni una sola mención a la palabra «esclavo». Ni una sola mención o referencia a la institución de la esclavitud, y solo se invoca el comercio de esclavos. ¿Por qué? ¡Porque es negación! [...] Pero cosechas lo que siembras. Y ahora se pagan las consecuencias. Por alguna razón piensas que puedes escapar de la realidad, escapar de la historia, escapar de la mortalidad... Pero tarde o temprano la verdad empieza a rondarte. ¡La verdad aplastada contra la tierra se levantará otra vez! Y sabemos, de hecho, que a la Constitución de Estados Unidos le hacían falta algunas preguntas e interrogatorios socráticos serios. Gracias, Frederick Douglass. Gracias, David Walker, por *An Appeal to the Colored Citizens of the World* [Una llamada a los ciudadanos de color del mundo]. Gracias, Maria Evans. Y gracias, William Lloyd Garrison, por generar la energía socrática que nos ha permitido transformar un documento proesclavista; es muy importante entender así la Constitución de Estados Unidos, a pesar, incluso, de todos los aspectos maravillosos que acompañan esta postura proesclavista... Una parte de la genialidad de los padres fundadores fue reconocer que eran falibles y por eso permitieron las enmiendas. Concluyendo con la Decimotercera Enmienda, concluyes enmendando en la Constitución algo que ni siquiera está reconocido en ella... es un poco embarazoso.

¡La esclavitud americana... ya una forma de terrorismo! [...] Un hermano blanco se me acerca y me dice: «Es que no consigo superar esta sensación de que me odien tanto». Y yo le dije: «Pregúntale a la hermana Letitia, que te cuente ella. Pregúntale al hermano Jamal, que te cuente él». ¿Cuál ha sido la respuesta del pueblo negro en la era del terrorismo? Era que no empieza el 11 de septiembre; empieza cuando el primer africano se apeó de aquel barco esclavista. Como DuBois no se cansaba de repetir en sus escritos: aquello ya fue una forma de guerra, con la colaboración de los jefes africanos y de las elites europeas, confabuladas de tal forma que empezaron a acceder a aquellos cuerpos y los metieron en aquellos barcos que constituyeron el cargamento que generó 52.400 viajes entre 1444 y 1888, fecha en que se realizaron los últimos, en Brasil. ¡Ahora estoy hablando de otro hemisferio! [...]

Sin embargo, después de la Reconstrucción y de la retirada de tropas, llega otra forma de muerte: la muerte cívica. Jim Crow, Jane Crow, los linchamientos. Cada dos días y medio durante un tercio de siglo, un hombre negro, una mujer negra o un niño negro colgados de algún árbol... Esos «frutos raros» de los árboles del Sur que la gran Billie Holiday cantó con tanta fuerza, ¡y el hermano judío Meeropol escribiendo la letra! Llevando la cuenta de las formas de la muerte en plena experiencia americana... interrogatorio socrático frente a esta forma de muerte. ¡Qué tiempos aquellos! Una forma de terrorismo americano que fue postesclavista, pero que aun así hizo todo lo posible por crear negros achicados.

¿Y cómo creas negros achicados? Pues te aseguras de que siempre dudan de sí mismos. Te aseguras de que siempre se ven a través de la mirada blanca normativa para que tengan tremendas dificultades para generar fuentes de respeto hacia sí mismos y autoestima y autodeterminación y amor propio. Haces que sean deferentes. Haces que sean objetos de diversión y entretenimiento. Los marginas socialmente, pero los acercas al centro de tu proceso de trabajo. Generas negros achicados como una forma de garantizar que estén cívicamente muertos, aunque su mano de obra sea necesaria y aunque su genio cultural pueda apropiárselo la emergente industria del entretenimiento con sus blues. [...]

Y si hay un punto fundamental con el que me gustaría que os quedarais —y no he acabado, que conste, pero esto es un punto fundamental—, es el que tiene que ver con una de las respuestas más imponentes al terrorismo americano. Creo que no es fortuito que Toni Morrison escribiera una obra de teatro maravillosa que se llama *Dreaming Emmett*. Porque agosto de 1955 fue uno de los momentos más significativos de la historia de la civilización americana. Fue cuando

un joven, un hermoso, un precioso hermano negro de catorce años fue asesinado en el Misisipi de mala muerte del Jim Crow a manos de terroristas americanos, a manos de cobardes supremacistas blancos, por haberle guiñado un ojo a una hermana blanca. Lo asesinaron, lo trocearon y lo arrojaron al río —¡el puente Tallahatchie, como reza la canción!—. Y Mamie Till dijo: «Vamos a recuperar su cuerpo, vamos a reunir sus miembros —porque lo habían desmembrado— y vamos a dejar abierto su ataúd. Vamos a llevarlo al templo Roberts, a la Iglesia de Dios en Cristo, al sur de Chicago». Y el presidente y el gobernador y el alcalde dijeron: «¡Deja cerrado el ataúd!». ¿Por qué? Porque no querían exponer, revelar y desenterrar este lado oscuro, esta forma de muerte, en plena democracia americana... ¡Estábamos diciéndole al mundo que habíamos logrado una justicia sumaria en agosto de 1955!

Pero Mamie Till dijo: «No. Vamos a dejar abierto el ataúd. Vamos a invitar a John Johnson y a la revista *Jet* y a la revista *Ebony* para que le saquen fotos y que sea visible en cada barbería y salón de belleza negros. Y vamos a abrir las puertas de la iglesia. Vamos a abrirla, como siempre ha sido tradición de las iglesias negras, a los hermanos y las hermanas blancos, así como a los negros». Quince mil conciudadanos desfilaron hasta esta pequeña iglesia para ver el cuerpo de Emmett Till. Fue la primera manifestación masiva por los derechos civiles, tres meses antes de que la valiente hermana Rosa Parks se sentara para levantarse por la justicia en Montgomery, en diciembre de 1955. Y en el momento —¡y esto es un grandioso don!—, en el momento en que Mamie Till sube al púlpito y mira por encima del atril y ve a su nene [...], baja los ojos hacia la multitud, ¿y qué es lo que dice? Dice: «No tengo ni un minuto para odiar. Reclamaré justicia el resto de mi vida».

\* Cornel West en un fragmento de su discurso inaugural para el ciclo de conferencias Toni Morrison de la Universidad de Princeton, 20 de octubre de 2006. El vídeo documental puede verse en línea, en el canal AAS 21 de Princeton en YouTube.





What does it mean for a people to be on intimate terms with forms of death, to be in close proximity with forms of death, in a society that understands itself as a grand city on the hill, and which in many ways is a death-dodging, death-ducking, death-denying civilization? What Henry James called a “hotel civilization”, which is one of the reasons why he left America and went to Britain, where in the eyes of critics he wrote his best novels. [...] Somehow you think you can muddle through history and downplay the forms of death in your midst.

And of course the U.S. Constitution is a good candidate, ain't it? Look at the grand democratic institution created by those towering Founding Fathers! What do we see? No mention of the word “slave”. No mention or reference to the institution of slavery, while only invoking slave trade. Why? Because it's denial! [...] And you do reap what you sow. Chickens do come home to roost. Somehow you think you can escape from reality, escape from history, escape from mortality... But sooner or later that truth begins to haunt you. Truth crushed to earth shall rise again! And we know in fact that the U.S. Constitution needed some serious Socratic questioning and interrogation. (Thank you, Frederick Douglass. Thank you, David Walker, for *An Appeal to the Colored Citizens of the World*. Thank you, Maria Evans. And thank you William Lloyd Garrison, for enacting that Socratic energy that allowed us to transform a pro-slavery document.) It's very important to understand the U.S. Constitution in that way, even given all the wonderful aspects that it has alongside that pro-slavery stance... Part of the genius of the Founding Fathers was to acknowledge they were fallible, therefore they allowed for amendments. Ending with the 13th Amendment. You end up amending in the Constitution something that is not even acknowledged in your Constitution—it's a little embarrassing.

American slavery... already a form of terrorism! [...] A white brother walks to me and says, “I just can't get over this sense of being hated so much”. I said, “Ask sister Letitia about it, she'll tell you. Ask brother Jamal about it, he'll tell you”. What's been the response

of Black folk in the age of terrorism? Which does not begin with 9-11. Begins when the first African stepped off that slave ship. As DuBois said over and over again in his texts: already a form of war, with the collaboration of African chiefs and European elites, coagulating in such a way that they're getting access to those bodies, and put them on those ships to constitute that cargo that generated 52,400 voyages between 1444 and the last ones, in Brazil, in 1888—I'm talking about the hemisphere at this point! [...]

But after Reconstruction and the withdrawal of the troops, here comes another form of death: civic death. Jim Crow, Jane Crow, lynching. Every two and a half days for one third of a century a Black man, a Black woman, a Black child hanging from some tree... That "strange fruit" from Southern trees that the great Billie Holiday sang about with such power, and the Jewish brother Meeropol writing the lyrics! Keeping track of forms of death in the midst of the American experience—Socratic interrogation vis-à-vis that form of death. What a time it was! A form of American terrorism that was post-salavery, but still doing everything possible to create Negroes small in.

And how do you create Negroes small in? You make sure that they always doubt themselves. You make sure that they always view themselves through a white normative gaze so that they have tremendous difficulty generating sources of self-respect, and self-regard, and self-determination, and self-love. Make them deferential. Make them objects of amusement and entertainment. Make them on the margins socially, but near at the center of your labor process. Generate Negroes small in as a way of ensuring they are civically dead, even as their labor is necessary, and even as their cultural genius can be appropriated by the emerging entertainment industry with their blues. [...]

And if there's one major point I would like to leave you with—and I'm not finished, though, but this is a major point—it has to do with one of the towering responses to American terrorism. I think it is no accident that Toni Morrison has written one marvelous play that is called *Dreaming Emmett*. Because August 1955 was one of the most significant moments in the history of American civilization. It was when a young, beautiful, precious Black brother, fourteen years old, in gutbucket Jim Crow Mississippi, was murdered by American terrorists, cowardly white supremacists, as he winked at a white sister. Murdered him, cut him up, threw him in the river—Tallahatchie Bridge, as the song says! And Mamie Till said, "We're gonna bring his body back, we're gonna re-member him—given his dismemberment—and we're gonna keep the casket open. We're gonna put it in Roberts Temple, in the Church of God and Christ, in the Southside of Chicago". And

the President, and the Governor, and the Mayor said, "Keep the casket closed!" Why? Because they didn't want to expose, and reveal, and unearth this night side, this form of death in the midst of American democracy—we were telling the world we had achieved rough justice in August 1955!

But Mamie Till said, "No. We're gonna keep this casket open. We are gonna invite John Johnson, and Jet magazine, and Ebony magazine to take pictures so that, in every Negro barbershop and beauty salon, it will be visible. And we're gonna open that church. We're gonna open it as Black churches have always done historically, to white brothers and sisters as well as Black". 15,000 fellow-citizens marched to that little church to take a look at Emmett Till's body. It was the first massive Civil Rights demonstration, three months before courageous sister Rosa Parks sat down in order to stand up for justice in Montgomery, December 1955. And the moment—and this is a grand gift!—the moment Mamie Till stepped up to the pulpit, and looked over the lectern, and saw her baby [...]. She looks down on the crowd, and what does she say? She says, "I don't have a minute to hate. I'll pursue justice for the rest of my life".

\* Cornel West in an excerpt from his inaugural conference for the Toni Morrison Lecture Series at Princeton University, 20 October 2006. Online video documentation is available at the Princeton AAS 21 YouTube channel.



→ Performance en el CA2M, 24 de febrero de 2018

# Storyboard P

→ Performance at CA2M, 24 February 2018



Storyboard P (nacido Saalim Muslim en 1990), es un bailarín criado en el barrio de Crown Heights, en Brooklyn, Nueva York. De él se ha dicho repetidas veces que es el «Basquiat de la danza urbana» y lo cierto es que, desde que Storyboard empezó a competir en batallas de baile con apenas trece años, ha logrado llevar el lenguaje del *freestyle* a una nueva dimensión. Su asombrosa forma de bailar no solo desborda las convenciones del *break dance* y la danza urbana, sino también las leyes más elementales de la física, dibujando en el aire trayectorias imposibles que desafían la gravedad y moviéndose de formas tan inconcebibles que solo cabe suponer que su cuerpo actúa como un portal a algún otro mundo: un universo afrofuturista donde el

Storyboard P (born Saalim Muslim in 1990) is a dancer raised in Crown Heights, Brooklyn. Often referred to as the “Basquiat of street dance”, Storyboard was competing in dance battles by the time he was thirteen years old, and has since taken freestyle in entirely new directions. His style challenges not only the conventions of breakdance, but also the most elementary laws of physics, defying gravity in such inconceivable ways that one can only assume his body is a portal into another dimension, perhaps an Afrofuturist universe where time and space fold under the dancer’s feet.

Storyboard P defines his dance style as *mutant*. He draws inspiration from a wide variety of subcultural styles, including the 1990s flex scene that emerged in his na-

tiempo y el espacio se pliegan bajo los pies del bailarín.

Storyboard define su estilo de baile como «mutante» y se inspira en lenguajes subculturales tan heterogéneos como el del *flexing* que se desarrolló en los años noventa en su Brooklyn natal, el *bruk-up* y el *dancehall* de origen jamaicano, el *krumping* californiano, el vogue clásico que la comunidad LGTB empezó a bailar en los muelles del río Hudson o incluso el movimiento mecánico a la par que siniestro de los objetos inanimados en el cine de animación *stop-motion* (es justamente de esa fascinación por el cine de animación primitivo de donde procede su nombre: Storyboard). Esa misma voracidad lo ha llevado a colaborar con numerosos músicos, artistas y cineastas de la talla de Arthur Jafa —tiene una presencia central por ejemplo en su película *Love Is The Message, The Message Is Death*, incluida en esta exposición—, Kahlil Joseph, Flying Lotus o Jay-Z.

Para su performance en CA2M, Storyboard fue invitado a improvisar en el atrio del museo, explorando las posibilidades del cuerpo como fuente de afirmación frente a las experiencias de pérdida y violencia estructural. Una forma de entender el baile en la que se entretrejen biografía, supervivencia y ciencia ficción urbana.

tive Brooklyn, Jamaican bruk up and dancehall, West Coast krumping, the Old Way voguing that queer youths danced at the Christopher Street pier, and even the mechanical movements of inanimate objects in stop-motion films (hence the moniker “Storyboard”, which reflects his fascination with cartoons and cinematic animation). His voracious curiosity has led him to collaborate with a wide range of filmmakers and musicians, from Arthur Jafa—who featured him in the film *Love Is The Message, The Message Is Dead*, also included in this exhibition—to Kahlil Joseph, Flying Lotus and Jay-Z.

For his performance at CA2M, Storyboard was invited to improvise in the museum’s atrium, exploring the potential of the body as a source of self-affirmation in the face of loss and structural violence. This performance reflected an understanding of dance in which biography, minority survival and urban science fiction are interwoven.



# “NO DANCING

— *by Order of the New York City Department of Consumer Affairs.*”

Bar sign under Mayor Rudy Giuliani’s administration enforcing the Cabaret License Laws in the 1990s as part of his “Quality of Life” campaign. These laws were originally passed in 1926 to police racial and sexual minorities during the Harlem Renaissance. The same laws allowed for the infamous raid on the Stonewall Inn in 1969.

# «PROHIBIDO BAILAR

— *por orden del Departamento de Asuntos del Consumidor de la ciudad de Nueva York ».*

Carteles en los bares durante la alcaldía de Rudy Giuliani que hacían cumplir las Leyes de Licencia de Cabarets en los años 1990 como parte de su campaña por la «Calidad de vida». Estas leyes se aprobaron originalmente en 1926 para controlar a las minorías raciales y sexuales durante el Renacimiento de Harlem. Las mismas leyes permitieron la infame redada en el Stonewall Inn en 1969.



# James Van Der Zee

*Beau of the Ball, 1926*

Para sus famosos retratos de sociedad, James Van Der Zee (Lenox, Massachusetts, 1886–Washington D.C., 1983) solía utilizar fondos escenográficos, elementos decorativos y vestuario, para alimentar un estándar de belleza y *glamour* adecuado a las aspiraciones de la entonces emergente clase media afroamericana. *Beau of the Ball* desplaza la convención del retrato de presentación formal de una mujer adolescente en sociedad a la aparición pública del hombre homosexual travestido como forma de entretenimiento de masas.

Harlem se había convertido en los años veinte del pasado siglo en el centro de la cultura gay neoyorquina con una gran escena ballroom, donde la raza, el género y la clase social se entremezclaban y ponían en escena sin pudor. En una ciudad segregada, los afroamericanos buscaron un espacio de socialización homosexual en su propio barrio, y así Harlem se convirtió en la meca de los homosexuales blancos del *downtown*.

De hecho, era en Harlem donde se celebraba el mayor evento comunitario de la sociedad gay neoyorquina: el Hamilton Lodge Ball, con la participación de cientos de *drag queens* y miles de espectadores. Es en estos bailes y desfiles donde nace una incipiente concepción del *realness*: la ilusión de verosimilitud que permite, en este caso, a un cis-hombre pasar desapercibido como mujer, y que constituye una de las aportaciones centrales de la subcultura ballroom. En palabras de Bruce Nugent, escritor gay del momento: «los *drag balls* eran cada vez más notorios y el género era cada vez más conjetural».

In his celebrated society portraits, James Van Der Zee (Lenox, Massachusetts, 1886–Washington, D.C., 1983) employed staged backgrounds, props and fine garments to attain a standard of beauty and glamour suited to the aspirations of the budding African-American middle class. *Beau of the Ball* is reminiscent of the conventional portraits of young women from upper-class families which marked their formal introduction into society. However, Van Der Zee subverted this convention by instead presenting a young man in drag, thus echoing the emerging visibility of homosexuality as a form of mass entertainment.

In the 1920s, Harlem became the epicentre of New York City's gay scene. Nightlife in the Harlem Renaissance revolved around massive drag balls where crowds from a variety of racial, gender and class backgrounds came together to see and to be seen. In a segregated city, queer people of colour created spaces that allowed them to socialise in a safe environment. But these balls also attracted white people from the downtown scene, eventually turning Harlem into a gay mecca.

At the time, Harlem was home to the largest gay event in New York: the Hamilton Lodge Ball, attended by hundreds of drag queens and thousands of viewers. It was also at these balls where an emerging notion of *realness* first appeared. *Realness* is the illusion of authenticity that allows, for instance—as in the case of this photograph—a cisgender man to convincingly pass himself off as a woman. This notion of conveying both illusion and authenticity was one of the major conceptual achievements of ballroom culture. In the words of Bruce Nugent, a gay writer in the Harlem Renaissance, “Drag balls were becoming more and more notorious, and gender was becoming more and more conjetural.”



James Van Der Zee, *Beau of the Ball* — 1926

**«ERA EL PERIODO  
EN QUE EL NEGRO  
ESTABA EN BOGA».**

— LANGSTON HUGHES *The Big Sea. An Autobiography*, Hill & Wang, Nueva York, 1993, p. 273.

### Dawoud Bey

«Swagger», en Rebecca Walker, *Black Cool. One Thousand Streams of Blackness*, Counterpoint, Berkeley, 2012, p. 153.

**«[EL SWAGGER ES] UNA FORMA DE  
RECLAMAR Y DE CELEBRAR VISCERALMENTE  
UN ASPECTO DEL YO QUE HA SIDO  
HISTÓRICAMENTE SOCAVADO».**

### Kevin Aviance

**«Cuando recuerdo, con el cierre del  
Palladium, que descolgaron la bola  
de espejos hasta el suelo... Me quedo  
mirando la bola de espejos y veo a todas  
mis amigas que han muerto... Veo sus  
rostros... Por eso cuando veo la bola de  
espejos, que ya no existe en los clubes,  
ahí es cuando veo a toda esa gente otra  
vez. Puedo verlas; puedo sentir las. Me  
saludan con la mano; me hablan».**

Entrevistado para el documental en  
línea *Icy Lake. A Night Slugs x Fade To Mind  
Short Film*, creado por L-Vis 1990 y Wills  
Glasspiegel para THUMP, 2014.

### Kevin Aviance

**“When I remember, at the closing of the  
Palladium, the disco ball being put down,  
all the way down to the floor... I’m looking  
inside that disco ball, and I’m seeing all  
my girlfriends that have died... I saw all  
their faces... So when I see the disco ball,  
which they don’t have in clubs anymore,  
that’s where I see all those people again. I  
can see them; I can feel them. They wave  
to me; they talk to me.”**

Interviewed for the online documentary  
*Icy Lake. A Night Slugs x Fade To Mind Short  
Film*, created by L-Vis 1990 and Wills  
Glasspiegel for THUMP, 2014.

**“IT WAS THE PERIOD  
WHEN THE NEGRO  
WAS IN VOGUE.”**

— LANGSTON HUGHES *The Big Sea. An Autobiography*, Hill & Wang, New York, 1993, p. 273.

### Dawoud Bey

“Swagger”, in Rebecca Walker, *Black Cool: One Thousand Streams of Blackness*, Counterpoint, Berkeley, 2012, p. 153.

**“[SWAGGER IS] A WAY TO BOTH  
RECLAIM AND CELEBRATE VISCERALLY  
AN ASPECT OF SELF THAT HAS BEEN  
HISTORICALLY ERODED.”**



«Decididamente, los frecuentes bailes de disfraces de Harlem era más seguros, pues tanto los hombres como las mujeres podían vestirse a su antojo y bailar con quien gustaran. A estos “espectáculos en color”, como los llamaba el poeta Langston Hughes, asistían miles de personas. Varias ciudades celebraron actos similares, pero los bailes de Harlem se esperaban con particular emoción. “Este baile lleva haciéndose mucho tiempo —observó Hughes— y... es muy famoso entre los enmascarados masculinos del litoral occidental, que vienen de Boston y Filadelfia, de Pittsburgh y Atlantic City para asistir a ellos”. Taylor Gordon, destacado cantante concertista, escribió en 1929:

“El último gran baile al que asistí, donde los hombres se llevaron la mayoría de los premios por comportarse como mujeres y parecerse a ellas más que ellas mismas, fue en el Savoy de Harlem... el espectáculo que montaron aquella noche por una entrada de un dólar, incluido el privilegio de bailar, habría hecho que la inauguración de veinticinco dólares de ‘Scandals’ de George White pareciera una atracción de circo.”

Los bailes más grandes eran espectáculos anuales que el Hamilton Lodge celebraba en el Regal Rockland Palace, con capacidad para seis mil personas. Apenas ligeramente menores eran los bailes celebrados de cuando en cuando en el deslumbrante Savoy Ballroom, con sus candelabros de cristal y su elegante escalera de mármol. Los organizadores obtenían de la policía permiso para que el baile —y sus participantes— fuera legal durante esa velada. La guinda de la velada era el concurso de belleza, en el que las *drags* vestidas a la última competían por el título de reina del baile».

— Eric Garber «A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem», en Martin Duberman (ed.), *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Plume/Penguin Books, 1989, pp. 318–328.

“Decidedly safer were the frequent Harlem costume balls, where both men and women could dress as they pleased and dance with whom they wished. Called ‘spectacles in color’ by poet Langston Hughes, they were attended by thousands. Several cities hosted similar functions, but the Harlem balls were anticipated with particular excitement. ‘This dance has been going on a long time’, observed Hughes, ‘and . . . is very famous among the male masqueraders of the eastern seaboard, who come from Boston and Philadelphia, Pittsburgh and Atlantic City to attend’. Taylor Gordon, a noted concert singer, wrote in 1929:

‘The last big ball I attended where these men got the most of the prizes for acting and looking more like ladies than the ladies did themselves, was at the Savoy in Harlem [...]. The show that was put on that night for a dollar admission, including the privilege to dance, would have made a twenty-five dollar George White’s ‘Scandals’ opening look like a side show in a circus’.

The largest balls were the annual events held by the Hamilton Lodge at the Regal Rockland Palace, which could accommodate up to six thousand people. Only slightly smaller were the balls given irregularly at the dazzling Savoy Ballroom, with its crystal chandeliers and elegant marble staircase. The organizers would obtain a police permit making the ball, and its participants, legal for the evening. The highlight of the event was the beauty contest, in which the fashionably dressed drags would vie for the title of Queen of the Ball.”

— Eric Garber “A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem”, in Martin Duberman (ed.), *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Plume/Penguin Books, 1989, pp. 318–328.

«SEÑOR, SI NO PUEDES ENVIARME  
A UNA MUJER, POR FAVOR ENVIAME A  
UN HOMBRE CON PLUMA».

— Kokomo Arnold de la canción «Sissy Man Blues», 1935.

«Mary Jones fue la primera mujer negra trans a la que encerraron por trabajo sexual en Nueva York en los años 1830. Che le dice a Juliana: “Pedí una copia de la transcripción del juzgado en la que el juez pregunta a Jones: ‘¿Cuánto tiempo hace que se viste así?’ Y ella dice: ‘Siempre me he vestido así con personas de mi color’”».

— Che Gosset y Juliana Huxtable

«Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility», en Reina Gosset, Eric A. Stanley y Johanna Burton (eds.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, Inglaterra, 2017, p. 39.

**Dr. La Forest Potter**

«Dr. La Forest Potter Describes a Drag Ball», en Catherine Lord y Richard Meyer, *Art & Queer Culture*, Phaidon, Londres, 2013, p. 282. Publicado originalmente en *Strange Lovers: A Study in Sexual Abnormalities*, Robert Dodsley, Nueva York, 1933.

«FINALMENTE LA POLICÍA DESPEJA LA PISTA DE BAILE PARA EL ACONTECIMIENTO PRINCIPAL DE LA VELADA. ES EL PUNTO FUERTE QUE LA MAYORÍA DE LOS ESPECTADORES HAN VENIDO A VER: EL “DEFILE DE LAS HADAS” CON UN PREMIO DE DOSCIENTOS DÓLARES QUE SE ENTREGA AL “HADA” QUE EXHIBA EL TRAJE MÁS ADORABLE Y ARTÍSTICO. EN EL CENTRO DE LA SALA SE ELEVA UNA LARGA PLATAFORMA. [...] LAS “HADAS” AVANZAN YA EN FILA INDIA. SUBEN A LA PLATAFORMA Y CAMINAN DESPACIO HACIA EL OTRO EXTREMO, COMO LAS “BELLEZAS BAÑISTAS” Y LOS “MANIQUÍES DE MODA” CAMINAN EN LOS NOTICARIOS. LOS MARIQUITAS SE PARAN CADA POCOS PASOS EN SU LENTO RECORRIDO PARA POSAR, DESPLEGAR UN ABANICO O REALIZAR ALGUNA ACCIÓN FEMENINA INCREÍBLE».

**Dr. La Forest Potter**

«Dr. La Forest Potter Describes a Drag Ball», en Catherine Lord & Richard Meyer, *Art & Queer Culture*, Phaidon, London, 2013, p. 282. Originally published in *Strange Lovers: A Study in Sexual Abnormalities*, Robert Dodsley, New York, 1933.

“FINALLY THE DANCING FLOOR IS CLEARED BY THE POLICE FOR THE CHIEF EVENT OF THE EVENING. IT IS THE BIG ‘KICK’ FOR WHICH MOST OF THE SPECTATORS HAVE COME—THE ‘PARADE OF THE FAIRIES’ WITH A PRIZE OF TWO HUNDRED DOLLARS TO BE AWARDED TO THE ‘FAIRY’ WHO DISPLAYS THE LOVELIEST AND THE MOST ARTISTIC COSTUME. A LONG ELEVATED PLATFORM IS ERECTED IN THE CENTER OF THE HALL. [...] THE ‘FAIRIES’ NOW COME FORWARD IN INDIAN FILE. THEY MOUNT THE PLATFORM AND WALK SLOWLY ACROSS TO THE OTHER SIDE—AS ‘BATHING BEAUTIES’ AND ‘STYLE MANIKINS’ WALK IN THE NEWS REELS. THE ‘PANSIES’ HALT EVERY FEW STEPS IN THEIR SLOW COURSE TO STRIKE A POSE, TWIRL A FAN, KICK A TRAIN, OR PERFORM SOME INCREDIBLY FEMININE ACTION.”

“LORD, IF YOU CAN’T SEND  
ME NO WOMAN, PLEASE SEND  
ME SOME SISSY MAN.”

— Kokomo Arnold from the song "Sissy Man Blues", 1935.

“Mary Jones was the first Black trans woman to get locked up for sex work in New York in the 1830s. Che tells Juliana: ‘I ordered a copy of a court transcript where the judge asks Jones, ‘How long have you dressed like this?’ And she says, ‘I’ve always dressed this way with people of my own color’”.

— Che Gosset and Juliana Huxtable

«Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility», in Reina Gosset, Eric A. Stanley and Johanna Burton (eds.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2017, p. 39.



**«LA INTERSECCIONALIDAD ES UNALENTE QUE TE PERMITE VER DE DÓNDE VIENE EL PODER Y DÓNDE COLISIONA, DÓNDE SE TRABA Y SE INTERSECTA. NO SE TRATA, SENCILLAMENTE, DE QUE HAY UN PROBLEMA DE RAZA AQUÍ, UN PROBLEMA DE GÉNERO ALLÍ Y UN PROBLEMA DE CLASE O LBGTQ ALLÁ. MUCHAS VECES ESTE MARCO BORRA LO QUE LE SUCEDE A LA GENTE QUE ESTÁ SOMETIDA A TODAS ESTAS COSAS».**

— **Kimberlé Crenshaw** «Kimberlé Crenshaw on Intersectionality, More than Two Decades Later», Columbia Law School, 8 de junio de 2017. [<http://www.law.columbia.edu/news/2017/06/kimberle-crenshaw-intersectionality>]

## JUDITH BUTLER

«Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion», en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Psychology Press, 1992, p. 85.

**«Afirmar que el género es como el *drag*, o es *drag*, es sugerir que la "imitación" es una parte esencial del proyecto *heterosexual* y sus binarismos de género, que el *drag* no es una imitación secundaria que presupone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica es, en sí misma, un afán constante y reiterado de imitar sus propias idealizaciones. [...] El *drag* es subversivo en la medida en que refleja la estructura imitativa que permite la producción del género hegemónico y disputa el derecho de la heterosexualidad sobre la naturalidad y la originalidad».**

## JUDITH BUTLER

«Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion», in *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Psychology Press, 1992, p. 85.

**“To claim that gender is like drag, or is drag, is to suggest that ‘imitation’ is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations. [...] Drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality’s claim on naturalness and originality.”**

**“INTERSECCIONALIDAD ES UNA LENTE THROUGH WHICH YOU CAN SEE WHERE POWER COMES AND COLLIDES, WHERE IT INTERLOCKS AND INTERSECTS. IT’S NOT SIMPLY THAT THERE’S A RACE PROBLEM HERE, A GENDER PROBLEM HERE, AND A CLASS OR LBGTQ PROBLEM THERE. MANY TIMES THAT FRAMEWORK ERASES WHAT HAPPENS TO PEOPLE WHO ARE SUBJECT TO ALL OF THOSE THINGS.”**

— **Kimberlé Crenshaw** «Kimberlé Crenshaw on Intersectionality, More than Two Decades Later», Columbia Law School, 8 June 2017 [<http://www.law.columbia.edu/news/2017/06/kimberle-crenshaw-intersectionality>].



→ Fragmento de la película *The Queen*  
[La Reina] de Frank Simon, 1968

# Crystal LaBeija

→ Excerpt from the film *The Queen*  
by Frank Simon, 1968

*The Queen* es un documental que narra el concurso de belleza para elegir a la reina de la escena Drag Queen (Miss All-American Camp Beauty Pageant) en Nueva York en 1967, un concurso que contó entre los miembros del jurado con el mismísimo Andy Warhol. Una de las finalistas, la reina afroamericana Crystal LaBeija, protagonizó una bronca ante la elección de otra ganadora. En 1972, tras años de sentir el racismo del *mainstream underground* neoyorquino, decidió fundar su propia comunidad —la emblemática House of LaBeija— con la celebración de un baile anual de temática egipcia, en lo que constituyó un homenaje a la grandeza de las primeras civilizaciones africanas, precisamente en un momento en que los historiadores afroamericanos estaban reivindicando que los grandes imperios antiguos surgidos en el valle del Nilo habían sido fundados por nubios.

La House of LaBeija inaugura un nuevo tipo de organización social en la comunidad ballroom que toma desde entonces la forma de una estructura parafamiliar. A partir de ese momento, un número creciente de jóvenes queer y transgénero, en su mayoría negros y latinos, empiezan a congregarse en «casas» o bandas competitivas cuyos líderes son conocidos como «madres» y «padres» —roles que a menudo no se corresponden con el género que les fue asignado al nacer— y adoptan con orgullo el nombre de su *house* como apellido y estandarte dentro de la comunidad. Esta novedosa estructura de parentesco, que cuestiona la primacía de lo estrictamente biológico, ha permitido construir redes de afectos, solidaridad y apoyo entre distintos grupos y sujetos marginalizados por la cultura dominante, proporcionando desde entonces una familia alternativa para miles de jóvenes.

*The Queen* is a documentary about the 1967 Miss All-American Camp Beauty Pageant in New York City, a drag contest that featured a star-studded panel of judges, including Andy Warhol. An epic diatribe starts when Crystal LaBeija, an African-American drag queen, is declared third runner-up and the crown goes to a younger white queen from Philadelphia. After years of experiencing racial discrimination within mainstream white gay culture, LaBeija went on to establish her own community, the legendary House of LaBeija. Founded in 1972, the house was known for its Egyptian-themed balls, inspired by the first major civilisation in Africa. Around the same time, African-American academics posited the controversial idea that the ancient empires of the Nile Valley had actually been ruled by dark-skinned Nubian people.

The House of LaBeija introduced a new type of social organisation in the ballroom scene, acting both as a support network and a kinship system. An increasingly large community of queer and transgender youths, primarily of African and Latino descent, started to congregate in *houses* (or competitive clans) whose leaders are known as *mothers* and *fathers*—roles that often do not correspond to birth-assigned gender—and take the house name as their surname. This revolutionary kinship structure goes beyond bloodlines and questions the primacy of biology. It has also paved the way for the emergence of powerful networks of support, care and political solidarity among marginalised LGBTQ individuals, thus becoming a surrogate family for thousands.



CRYSTAL LABEIJJA: Sabes que no lo merece. Y todos aquellos jueces lo sabían también, porque lo hizo fatal. Y su explicación de por qué quería el dinero, para meterlo en el banco... ¡Ja! No va llevarse ni un céntimo. Porque Sabrina no piensa pagarle; son buenas amigas. Solo es publicidad, y es mala publicidad para Harlow y todos los demás. Porque yo te digo que es una de las personas más feas del mundo.

[...] No va a hacer dinero con mi nombre, cielo. Que se lo saque a Harlow y al resto de locas que correrán en tropel junto a ella. Pero a Crystal no, cielo. Cualquiera menos ella. Puedes sacarme todas las fotos que quieras, pero mejor que yo no las vea en la calle, porque se acabó... Oh, sácanos una foto a mí y a Harlow y veremos quién es más guapa, cielo.

VOZ DE FONDO: Es de mal gusto... y te estás poniendo en evidencia.<sup>1</sup>

CRYSTAL LABEIJJA: Tengo derecho a mostrar mi color, cielo. Soy guapa y lo sé.

<sup>1</sup> La expresión *showing your colours* se emplea con el sentido figurado de «ponerse en evidencia», pero su significado literal es «mostrar tu color».

\* Crystal LaBeija en *The Queen* (1968), la película de Frank Simon.

CRYSTAL LABEIJJA: You know she didn't deserve it. All of them judges knew it too, cause she was terrible. And her explanation for why she wanted the money, to put it in the bank... Ha! She's not getting any money. Because Sabrina's not going to pay her—they're good friends. It's only publicity, and it's bad publicity for Harlow and all the rest. Because I declare her one of the uglier people of the world.

[...] She won't make money off my name darling. She can make it off of Harlow and all the rest of the fools that will flock to her. But not Crystal, darling. Anybody but her. You can take all the pictures you want of me, but I better not see them on the street because it's over... Oh, get a picture of me and Harlow, and we'll see which is more beautiful darling.

BACKGROUND VOICE: It's in bad taste... and you're showing your colors.

CRYSTAL LABEIJJA: I have a right to show my color, darling. I am beautiful and I know I'm beautiful.

\* Crystal LaBeija in Frank Simon's film *The Queen*, 1968.



Frank Simon, *The Queen* — 1968





«En septiembre de 1968, mientras un panel de expertos en belleza se preparaba para seleccionar a la cuadragésimo octava Miss América Blanca consecutiva, había dos protestas gestándose. Una denunciaba los concursos de belleza. La otra era un concurso de belleza. En el paseo que hay enfrente del Centro de Convenciones de Atlantic City, en torno a cien mujeres que se identificaron como miembros del Movimiento de Liberación de las Mujeres arrojaban sostenes, fajas y pestañas falsas a un contenedor de basura. A unas pocas manzanas de distancia, en el Ritz Carlton Hotel, la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (NAACP) organizaba el primer concurso de belleza Miss América Negra como una “protesta positiva” contra la exclusión de las mujeres negras del título de Miss América. Conforme fue avanzando el día, una contraprotesta y una acción disidente se sumaron a la conmoción que transformó el concurso de Miss América de 1968, que pasó de ser una celebración cargada de clichés sobre los ideales de belleza americanos al inicio simbólico de un movimiento nuevo».

## — Maxime Leeds Craig

*Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford UP, Nueva York, 2002, p. 3.

*«Ahora no solo podía leer, ver y oír el pasado, descubriendo una nueva relevancia, una importancia insospechada, sino que además podía, a su vez, hablarle a este pasado y, por lo tanto, reanimarlo y remodelarlo, definirlo desde cero».*

— MARLON T. RIGGS «Notes of a Signifyin' Snap! Queen», en *Art Journal*, vol. 50, nº. 3, 1991, p. 62.

*“Now, not only could I read and see and hear the past, discovering new relevance, significance unimagined, but I could also, in turn, speak to this past, and thus reanimate and reshape it, define it anew.”*

— MARLON T. RIGGS «Notes of a Signifyin' Snap! Queen», in *Art Journal*, vol. 50, no. 3, 1991, p. 62.

“In September 1968, as a panel of beauty experts prepared to select the forty-eighth consecutive white Miss America, two protests were under way. One protest denounced beauty contests. The other was a beauty contest. On the boardwalk in front of Atlantic City’s Convention Center roughly one hundred woman who identified themselves as members of Women’s Liberation dumped bras, girdles, and false eyelashes into a trash can. Several blocks away, at the Ritz Carlton Hotel, the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) staged the first Miss Black America pageant as a ‘positive protest’ against the exclusion of black women from the Miss America title. As the day progressed, a counterprotest and a breakaway action added to the commotion that transformed the 1968 Miss America pageant from a cliché-ridden celebration of American beauty ideals into the symbolic beginning of a new movement.”

## — Maxime Leeds Craig

*Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford University Press, New York, 2002, p. 3.



«LA FEMINIDAD DESPLEGADA HIPEBÓLICAMENTE NO ES LA EXPRESIÓN DE UNA SENSIBILIDAD INTERIOR, SINO LA ESCENIFICACIÓN DE UN CONFLICTO POLÍTICO».

PAUL B. PRECIADO

«La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas», en *Ocaña*, Institut de Cultura de Barcelona, 2011, p. 90.

«EL REALNESS [VEROSIMILITUD] SE VALORA POR EL ANVERSO DE LO QUE SE ESPERA QUE SEA. NO ES CANDOR LO QUE DEFINE EL REALNESS, ES LA ILUSIÓN. [...] LA ILUSIÓN PODRÍA CONSIDERARSE SIMPLEMENTE UN ACTO DE ENTRETENIMIENTO EN EL CONTEXTO DE LOS BAILES SI NO FUERA UN ACTO TAN DELIBERADO DE SUPERVIVENCIA Y AFIRMACIÓN».

— ESSEX HEMPHILL

«To Be Real», en *Ceremonies: Prose and Poetry*, Plume Penguin Books, 1992, pp. 120-121.

«Debemos pintar en estos edificios que se caen a pedazos arabescos moriscos de *ankhs* y palabras de amor rimadas de vida egipcia».

— Amiri Baraka

Sobre el Black Arts Movement, citado en Mark Godfrey y Zoé Whitley (eds.), *Soul of a Nation. Art in the Age of Black Power*, D.A.P./Distributed Art Publishers Inc., Nueva York, 2017, p. 37.

*«Esta clase de escenificación de roles es más que un ejemplo de performatividad de género, porque el papel de “madre” interpretado por el varón negro gay es un acto de resistencia contra la heterosexualidad hegemónica y la homofobia, así como un agente de fomento de la comunidad. Asimismo, ejemplifica un duelo público travestido y la pérdida literal de la madre heterosexual».*

— E. PATRICK JOHNSON

*Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*, Duke University Press, Durham y Londres, 2003, pp. 93-94.

*“This kind of role-playing is more than an instance of gender performativity because the black gay male performance of ‘mother’ is a resistive act against hegemonic heterosexuality and homophobia, as well as an agent of community building and communitas. It also exemplifies a cross-gendered public mourning and literal loss of the heterosexual m(other).”*

— E. PATRICK JOHNSON

*Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*, Duke University Press, Durham and London, 2003, pp. 93-94.

“We must paint these falling buildings brilliant Moorish arabesques of Ankhs and riming love words of Egyptian life.”

— Amiri Baraka

on the Black Arts Movement. Quoted in Mark Godfrey and Zoé Whitley (eds.), *Soul of a Nation. Art in the Age of Black Power*, D.A.P./Distributed Art Publishers Inc., New York, 2017, p. 37.

“REALNESS IS VALUED FOR THE OBVERSE OF WHAT ONE EXPECTS REALNESS TO BE. IT ISN'T CANDOR THAT DEFINES REALNESS, IT'S ILLUSION. [...] ILLUSION MIGHT BE CONSIDERED SIMPLY AN ACT OF ENTERTAINMENT IN THE CONTEXT OF THE BALLS IF IT WEREN'T SUCH A WILLFUL ACT OF SURVIVAL AND AFFIRMATION.”

— ESSEX HEMPHILL

“To Be Real”, in *Ceremonies: Prose and Poetry*, Plume/Penguin Books, 1992, pp. 120-121.

“FEMININITY DISPLAYED HYPERBOLICALLY IS NOT THE EXPRESSION OF AN INNER SENSITIVITY, BUT THE STAGING OF A POLITICAL CONFLICT.”

PAUL B. PRECIADO

“The Ocaña We Deserve: Campceptualism, Sexual Insubordination, and Performative Politics”, en *Ocaña*, Institut de Cultura de Barcelona, 2011, p. 90.



Andy Warhol, *Drag Queen (Marsha P. Johnson)* — 1974

# Andy Warhol

*Drag Queen (Marsha P. Johnson), 1974*

Marsha P. Johnson (Nueva York, 1945–1992) fue la activista y *drag queen* que en 1969 lanzó un objeto contra la policía en el bar Stonewall y comenzó tres días de revueltas que constituyen el momento fundacional de la lucha por los derechos LGTBQ y que se conmemoran cada 28 de junio con el Orgullo Gay.

Cofundadora del Gay Liberation Front [Frente de Liberación Gay] y también de STAR, acrónimo de Street Transvestite Action Revolutionaries [Travestis Callejeras de Acción Revolucionaria], junto con Sylvia Rivera, así como miembro de la organización activista ACT UP durante la crisis del sida. Su cuerpo apareció en 1992 flotando en el río Hudson, ante los muelles de Christopher Street. Aunque la policía lo archivó como suicidio, sus amigas y activistas aún luchan por la reapertura del caso, ya que los homicidios no prescriben en su país. En los años setenta se convirtió en una de las musas del maestro del arte pop Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-Nueva York, 1987), que la retrató en múltiples ocasiones en pintura o en icónicas Polaroid.

Marsha P. Johnson (New York, 1945–1992) was a transgender activist and self-identified street queen who threw an object at the police during the 1969 raid at the Stonewall Inn, setting off a three-day wave of riots that would later be considered a foundational moment in the struggle for gay liberation and LGBTQ rights. These riots are commemorated every year on 28 June, Gay Pride Day.

A leading member of the Gay Liberation Front and co-founder of STAR (Street Transvestite Action Revolutionaries) alongside Sylvia Rivera, she was also a member of the activist organisation ACT UP during the AIDS crisis. In 1992, her body was pulled from the Hudson River near the Christopher Street piers. Though the police ruled it a suicide, her friends and fellow activists are still fighting to get her case reopened, since murder in the United States has no statute of limitations. In the 1970s, Martha P. Johnson became one of the muses of Pop Art master Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-New York, 1987), who portrayed her in paintings and iconic Polaroid photographs.





Andy Warhol, *Drag Queen (Marsha P. Johnson)* — 1974

# SOY TODAS LAS MUJERES

**Whitney Houston**

«I'm Every Woman», de la banda sonora original de *The Bodyguard* (1992). Se trata de una versión de un tema de Chaka Khan de 1978.

# I'M EVERY WOMAN

**Whitney Houston**

"I'm Every Woman", from *The Bodyguard* soundtrack (1992). Cover of Chaka Khan's 1978 hit single.



Andy Warhol, *Drag Queen (Marsha P. Johnson)* — 1974



## Jules Bentley

«Claudette Colvin, una adolescente negra de quince años, se negó a irse al fondo del autobús antes que Rosa Parks, pero como quedó embarazada unos meses después, el movimiento dijo “no podemos usar tu caso porque sos una mujer negra que está embarazada, no puedes ser la cara de este movimiento”».

«Ser negro y no pedir disculpas por ello: entrevista a Black Youth Project 100», en Ezequiel Gatto (ed.), *Nuevo activismo negro. Lecturas y estrategias contra el racismo en los Estados Unidos*, Tinta Limón: Buenos Aires, 2016, p. 205.

«**LOS DERECHOS GAY SE LOS DEBEMOS A LAS PERSONAS GAY QUE NO FUERON CAPACES DE DAR EL PEGO**».

LASSEINDRA NINJA en un taller en el CA2M.

## Morgan M. Page

«Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility»,  
**«SERÁ NECESARIO INVESTIGAR MÁS PARA CONFIRMAR EL VÍNCULO ENTRE LA VISIBILIDAD DE LAS PERSONAS TRANS EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y UN MAYOR NIVEL DE VIOLENCIA FÍSICA Y LEGISLATIVA CONTRA ELLAS, PERO, POR LO QUE HE PODIDO OBSERVAR EN MI INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, AMBOS PARECEN IR DE LA MANO».**

Massachusetts / Londres, Inglaterra, 2017, p. 143.

## Morgan M. Page

«Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility»,  
**“FURTHER RESEARCH MAY BE NEEDED TO CONFIRM THE LINK BETWEEN PERIODS OF MEDIA VISIBILITY FOR TRANS PEOPLE AND INCREASED LEVELS OF PHYSICAL AND LEGISLATIVE VIOLENCE AGAINST THEM, BUT FROM WHAT I HAVE OBSERVED THROUGH MY HISTORICAL RESEARCH, THE TWO SEEM TO FOLLOW HAND IN HAND.”**

Cambridge, Massachusetts, London, England, 2017, p. 143.

## Jules Bentley

“Claudette Colvin, a 15-year-old Black teenager, refused to move to the back of the Montgomery bus before Rosa Parks, but then she got pregnant a few months later and the movement said, ‘We can’t use you— because you are a young Black woman who’s pregnant, you cannot be the face of this movement’”

“Unapologetically Black: Activism on (and off) the Streets with the Black Youth Project 100”, *Antigravity*, March 2015.

[<http://antigravitiymagazine.com/feature/unapologetically-black-activism-on-and-off-the-streets-with-the-black-youth-project-100/>].

“**WE OWE GAY RIGHTS TO THE GAY PEOPLE WHO WERE NOT ABLE TO DO REALNESS.**”

LASSEINDRA NINJA during a workshop at CA2M.

# Sylvia Rivera / L.O.V.E. (Lesbians Organized for Video Experience) Tapes Collective

→ Discurso de Sylvia Rivera (anfitrión en el escenario: Vito Russo) en la Congregación del Orgullo Gay en Washington Square Park, Nueva York, sábado 24 de junio de 1973

→ Sylvia Rivera's Speech (Stage Host Vito Russo) at the Gay Pride Rally in Washington Square Park, New York City, Saturday 24 June 1973

Sylvia Rivera (Nueva York, 1951–2002) fue una activista transgénero, fundadora del Gay Liberation Front [Frente de Liberación Gay] y, junto con Marsha P. Johnson, también de la organización activista STAR, acrónimo de Street Transvestite Action Revolutionaries [Travestis Callejeras de Acción Revolucionaria], cuya misión era apoyar a las mujeres trans de color sin hogar, así como a las trabajadoras sexuales y a los presidiarios queer.

Este discurso de 1973 supone el primer manifiesto público de STAR y un mítico alegato dentro de la comunidad LGBTQ por los derechos de las personas transexuales. En aquel discurso fundacional e incendiario, Rivera lanzaba contra un movimiento gay apenas incipiente la acusación de ser un «club de blancos», formado por «hombres y mujeres de clase media» que no prestan la menor atención a las condiciones materiales que definen las vidas de las personas racializadas y transgénero.

Sylvia Rivera (New York, 1951–2002) was a transgender activist, a leading member of the Gay Liberation Front and, together with Marsha P. Johnson, co-founder of STAR (Street Transvestite Action Revolutionaries), an activist organisation supporting transgender women of colour, sex workers, homeless people and incarcerated queers.

Her inflammatory speech in 1973 had a foundational quality and became a landmark in the struggle for transgender rights within the LGBTQ community. In the footage that has survived, Rivera confronts the emerging gay liberation movement. Addressing a primarily gay and lesbian audience at the Pride Day march, Rivera called them out for being a “white club” of “middle-class men and women” who turned a blind eye to the oppressive material conditions that defined the lives of transgender people of colour.





→ Nuestro agradecimiento a la cineasta y activista transgénero **Tourmaline** (antes conocida como **Reina Gossett**), cuyo trabajo y labor de difusión ha dado a conocer este y otros documentos en torno a **Sylvia Rivera** y **Marsha P. Johnson**

→ Our thanks to filmmaker and activist **Tourmaline** (formerly known as **Reina Gossett**), whose research has given visibility to this and other documents related to **Sylvia Rivera** and **Marsha P. Johnson**

Será mejor que os calléis. [...] No pienso soportar este rollo ni un minuto más. Me han pegado. Me han partido la nariz. Me han metido entre rejas. He perdido mi trabajo. He perdido mi apartamento por la liberación gay. ¿Y así es como me tratáis? ¿Qué coño os pasa a todos? ¡Paraos a pensarlo!

Yo no creo en la revolución, pero vosotros sí. Yo creo en el poder gay. Creo que podemos conseguir nuestros derechos, porque si no, no estaría luchando por ellos en la calle. Esto es lo único que quería decirle a vuestra gente. Si queréis saber algo de los que están en la cárcel —y no olvidarnos de Bambi l'Amour, Andorra Marks, Kenny Messner y otras personas gays que están en la cárcel— venid a ver a la gente al STAR House de la calle 12, en el 640 de la calle 12 Este, entre el B y el C, apartamento 14. La gente que está intentando hacer algo por todas nosotras, y no hombres y mujeres que pertenecen a un club blanco burgués. Y a eso es a lo que pertenecéis.

¡REVOLUCIÓN AHORA!

¡Dame una P!

¡Dame una O!

¡Dame una D!

¡Dame una E!

¡Dame una R!

¡Dame una G!

¡Dame una A!

¡Dame una Y!

¡PODER GAY!

¡Más alto!

\* Sylvia Rivera hablando en la Marcha del Orgullo Gay en el Washington Square Park de Nueva York el sábado 24 de junio de 1973.

Y'all better quiet down. [...] I will no longer put up with this shit. I have been beaten. I have had my nose broken. I have been thrown in jail. I have lost my job. I have lost my apartment for gay liberation. And you all treat me this way? What the fuck's wrong with you all? Think about that!

I do not believe in a revolution, but you all do. I believe in the gay power. I believe in us getting our rights or else I would not be out there fighting for our rights. That's all I wanted to say to your people. If you all want to know about the people that are in jail—and do not forget Bambi l'Amour, Andorra Marks, Kenny Messner, and the other gay people that are in jail—come and see the people at STAR House on 12th Street, on 640 East 12th Street between B and C, apartment 14. The people who are trying to do something for all of us, and not men and women that belong to a white, middle-class, white club. And that's what y'all belong to.

REVOLUTION NOW!

Give me a G!

Give me an A!

Give me a Y!

Give me a P!

Give me an O!

Give me a W!

Give me an E!

Give me an R!

GAY POWER!

Louder!

\* Sylvia Rivera speaking at the Gay Pride Rally at Washington Square Park in New York City on Saturday 24 June 1973.



«COMO EL ESCRITOR ARTHUR BELL RECALCÓ ENTONCES EN “STAR TREK: TRANSVESTITES IN THE STREETS”, PUBLICADO EN EL VILLAGE VOICE, STAR FUE DESALOJADO DE SU VIVIENDA DE LADRILLO ROJO CUANDO EL PROPIETARIO DECIDIÓ CONVERTIR EL EDIFICIO EN UN HOSTAL GAY. ESTE ES UN EJEMPLO, AFIRMABA BELL, DE CÓMO EL NUEVA YORK GAY ESTABA SIENDO GENTRIFICADO Y BLANQUEADO, MIENTRAS QUE LA GENTE QUE ERA POBRE O DE COLOR ERA EXPULSADA DE LA RECIÉN RECONOCIDA Y POLÍTICAMENTE DEFINIDA NOMENCLATURA. NO ES BALADÍ QUE EL PROPIETARIO DE STAR, MIKE UMBERS, REGENTARA UN BAR GAY EN CHRISTOPHER STREET QUE TUVIERA UN GRAN ÉXITO COMERCIAL EN PLENO AUGE DEL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN GAY. ES MÁS, UMBERS FUE MÁS TARDE PATROCINADOR DE LA MARCHA DEL ORGULLO GAY DE 1973 —LA INFAME PRIMERA EDICIÓN “NO POLÍTICA” DE LA MARCHA—, DURANTE LA CUAL RIVERA ESTALLÓ EN EL ESCENARIO PARA RECORDAR A SUS HERMANOS Y HERMANAS GAYS QUE SEGUÍAN EN LA CÁRCEL, A PESAR DE LOS AVANCES QUE SE ESTABAN LOGRANDO EN EL CONTEXTO CULTURAL GENERAL».

REINA GOSSET, ERIC A. STANLEY Y JOHANNA BURTON

*Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts / Londres, Inglaterra, 2017, p. xvii.

**“AS WRITER ARTHUR BELL OUTLINED AT THE TIME IN ‘STAR TREK: TRANSVESTITES IN THE STREETS’, PUBLISHED IN THE VILLAGE VOICE, STAR WAS EVICTED FROM ITS TENEMENT BROWNSTONE WHEN THE LANDLORD DECIDED TO TURN THE BUILDING INTO A GAY HOSTEL. THIS WAS AN EXAMPLE, BELL ASSERTED, OF HOW GAY NEW YORK WAS BEING GENTRIFIED AND WHITEWASHED, WHILE PEOPLE WHO WERE POOR OR OF COLOR WERE BEING PUSHED OUT OF THE NEWLY RECOGNIZED AND POLITICALLY DEFINED NOMENCLATURE. SIGNIFICANTLY, STAR’S LANDLORD, MIKE UMBERS, OWNED A GAY BAR ON CHRISTOPHER STREET THAT BECAME COMMERCIALY SUCCESSFUL DURING THE RISE OF THE GAY LIBERATION MOVEMENT. IN FACT, UMBERS LATER BECAME A SPONSOR OF THE 1973 GAY PRIDE RALLY—THE INFAMOUS AND FIRST ‘NONPOLITICAL’ ITERATION—DURING WHICH RIVERA BROKE OUT ONSTAGE TO REMIND PEOPLE ABOUT THEIR GAY BROTHERS AND SISTERS WHO WERE STILL IN JAIL, DESPITE THE PROGRESS BEING MADE IN THE LARGER CULTURAL CONTEXT.”**

REINA GOSSET, ERIC A. STANLEY & JOHANNA BURTON

*Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2017, p. xvii.

«En *Tongues Untied*, la prostituta *drag queen* es un elemento del capitalismo urbano. Las figuras como ella, que en teoría representan las consecuencias de la desorganización social del capitalismo, desempeñan una parte poderosa de las interpretaciones pasadas y contemporáneas de la economía política. [...] Es disciplinada por quienes están dentro y fuera de las comunidades afroamericanas, vilipendiada por radicales de izquierdas, conservadores, heterosexuales y queer convencionales por igual, suprimidas por quienes anhelan presentar o convertir la cultura americana en la encarnación de todo lo que ella no es: respetabilidad, domesticidad, heterosexualidad, normatividad, nacionalidad, universalidad y progreso. Pero sus extrañamientos no son solo suyos; son, de hecho, los extrañamientos generales de la cultura afroamericana. En su distancia de los ideales defendidos por la epistemología, los nacionalismos y el capitalismo, esta cultura activa formas de crítica».

— Robert A. Ferguson *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*, University of Minnesota, Minnesota, 2004, pp. 1–2.

*«No se trata de una pasión morbosa por lo exótico, ni de algún liberalismo romántico o extremo sino, más bien, de pensar cuál es el interés de esas minorías desde el punto de vista de la mutación de la existencia colectiva. Ellas estarían indicando, lanzando, experimentando modos alternativos, disidentes, “contraculturales” de subjetivación. Su interés residiría, entonces, en que abren “puntos de fuga” para la implosión de cierto paradigma normativo de personalidad social. [...] Esos procesos de marginalización, de fuga, en diferentes grados, sueltan devenires (partículas moleculares) que lanzan el sujeto a la deriva por los bordes del patrón de comportamiento convencional».*

— NÉSTOR PERLONGHER *Prosa plebeya, Excursiones*, Buenos Aires, 2013, p. 84.

*“It is not about a morbid passion for the exotic, or any romantic or extreme liberalism but, rather, to think which is the interest of these minorities from the point of view of the mutation of collective existence. They would be indicating, launching, experiencing alternative, dissident, ‘countercultural’ modes of subjectivation. Its interest would reside, then, in that they open ‘vanishing points’ for the implosion of a certain normative paradigm of social identity. [...] Those processes of marginalisation, of escape, in different degrees, release becomings (molecular particles) that throw the subject adrift by the edges of the conventional behaviour pattern.”*

— NÉSTOR PERLONGHER *Prosa plebeya, Excursiones*, Buenos Aires, 2013, p. 84.

**“In *Tongues Untied*, the drag-queen prostitute is a fixture of urban capitalism. Figures like her, ones that allegedly represent the socially disorganizing effects of capital, play a powerful part in past and contemporary interpretations of political economy. [...]. She is disciplined by those within and outside African American communities, reviled by leftist-radicals, conservatives, heterosexuals, and mainstream queers alike, erased by those who wish to present or to make African American culture the embodiment of all that she is not—espectability, domesticity, heterosexuality, normativity, nationality, universality, and progress. But her estrangements are not hers to own. They are, in fact the general estrangements of African American culture. In its distance from the ideals upheld by epistemology, nationalisms, and capital, that culture activates forms of critique.”**

— Robert A. Ferguson *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*, University of Minnesota, Minnesota, 2004, pp. 1–2.



→ Sylvia Rivera entrevistada en *Market This! Queer Radicals Respond to Gay Assimilation* [Comercia con esto! Radicales queer responden a la asimilación gay], 2002

# Sylvia Rivera / Paper Tiger Television

→ Sylvia Rivera interviewed in the film *Market This! Queer Radicals Respond to Gay Assimilation*, 2002



A medida que las minorías sexuales y de género fueron adquiriendo derechos sociales largamente reivindicados por este colectivo, el movimiento gay se centraría de forma casi exclusiva en una agenda política liberal basada en derechos individuales como el matrimonio igualitario. En este contexto marcado por la hegemonía de una clase media gay y acomodada, cada vez más favorable a la asimilación, figuras fundamentales para el movimiento como la activista Sylvia Rivera o Marsha P. Johnson fueron olvidadas y maltratadas por el consenso político conservador. En este extracto de entrevista, Rivera expresa su desidentificación con un movimiento gay que tacha de capitalista, coincidiendo con las marchas de celebración del Orgullo en las que se conmemoraban treinta años de las revueltas de Stonewall.

As sexual and gender minorities in the United States secured rights long sought by the LGBTQ collective, the gay movement focused almost exclusively on a liberal agenda based on individual rights such as marriage equality. The hegemony of white middle-class men in the gay movement, increasingly geared towards assimilation, erased the legacy of pioneering figures like the transgender activists Sylvia Rivera and Marsha P. Johnson, rendered invisible by the conservative consensus. In this interview excerpt, Rivera expresses her disidentification with the gay movement, which she describes as capitalist, on the occasion of the Pride Day parade celebrating on the thirtieth anniversary of the Stonewall riots.

«CREO QUE UNA DE LAS MAYORES TRAICIONES QUE UN MONTÓN DE GENTE NO ENTIENDE ES QUE EL TÉRMINO “GAY” NUNCA TUVO NADA QUE VER CON REPRESENTAR LA SEXUALIDAD. CUANDO ARRANCÓ EL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN GAY, LO QUE BUSCABA REALMENTE ERA LA CONFRONTACIÓN POLÍTICA DEL GÉNERO COMO SISTEMA Y ALGUNAS DE LAS DIVISIONES FUNDACIONALES DEL MOVIMIENTO GAY SE DABAN ENTRE HOMBRES GAY QUE QUERÍAN ASIMILARSE A LA MASCULINIDAD Y HOMBRES GAY QUE ESTABAN CUESTIONANDO LA IDEA MISMA DE LA MASCULINIDAD».

**Alok Vaid-Menon**

Entrevistado por Kevin St. John, «Dark Matter: Be the Kill-Joy», en *Guernica*, mayo de 2016.

“I THINK ONE OF THE BIGGEST BETRAYALS THAT A LOT OF PEOPLE DON'T UNDERSTAND IS THAT THE TERM 'GAY' WAS NEVER ABOUT SIGNIFYING SEXUALITY. WHEN THE GAY LIBERATION MOVEMENT STARTED, IT WAS ACTUALLY ABOUT POLITICAL CONFRONTATION OF GENDER AS A SYSTEM, AND SOME OF THE FOUNDATIONAL DIVIDES IN THE GAY MOVEMENT WERE BETWEEN GAY MEN WHO WANTED TO ASSIMILATE INTO MASCULINITY AND GAY MEN WHO WERE CHALLENGING THE VERY IDEA OF MASCULINITY.”

**Alok Vaid-Menon**

interviewed by Kevin St. John, “Dark Matter: Be the Kill-Joy”, in *Guernica*, May 2016.



→ Joan Jett-Blakk anuncia su candidatura a presidenta, 1992

# Joan Jett-Blakk

→ Joan Jett-Blakk announces her candidacy for President, 1992

Este vídeo recoge el anuncio de la candidatura de Joan Jett-Blakk a la presidencia de Estados Unidos, un acto de presentación que tuvo lugar de forma festiva en un restaurante de Chicago. En 1992, esta *drag queen* afroamericana participó en la campaña electoral como portavoz del grupo activista Queer Nation, bajo el sorprendente lema de «Lick Bush in '92!»: un malicioso juego de palabras que se podría traducir como «Derrotemos a Bush en el 92», pero también como una invitación soez a la práctica sexual del *cunnilingus*.

A pesar de expresarse en un tono aparentemente jocoso, su programa electoral respondía de forma directa a los retos urgentes planteados por la crisis del sida, haciendo hincapié en el hecho de que «Estados Unidos es el único país industrializado sin una póliza pública de salud». Otros eslóganes de Joan Jett-Blakk incluían: «Let's put the CAMP back into campaign» [Devolvámosle el CAMP a la campaña], «I want to make America beautiful again» [Quiero que América vuelva a estar guapa de nuevo], o la promesa electoral de poner a las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos bajo la dirección de un club de mujeres moteras, las así llamadas Dykes on Bikes [Bolleras sobre ruedas].

This is a video recording of Joan Jett-Blakk's announcement of her candidacy for president of the United States, which took the form of a celebration among HIV/AIDS activists in a Chicago restaurant. The African American drag queen ran in the 1992 presidential election as a spokesperson for the direct-action organisation Queer Nation. Her sassy campaign slogan, "Lick Bush in '92!" was both a call to defeat the conservative president and a shocking invitation to perform oral sex.

Despite the farcical tone of her campaign, Blakk's programme was the only one that responded to the urgent challenges posed by the AIDS crisis, while raising awareness about the fact that "the United States is the only industrialized country without public healthcare". Blakk's campaign included slogans like, "Let's put the CAMP back into campaign" and "I want to make America beautiful again", as well as the promise to replace the U.S. Armed Forces with Dykes on Bikes, a lesbian motorcycle contingency.



**«SU DRAG NO ERA UNA PARODIA DEL GÉNERO, SINO UNA PARODIA DE LOS POLÍTICOS REALIZADA A TRAVÉS DEL USO DEL DRAG COMO DISPOSITIVO DE DESFAMILIARIZACIÓN. [...] ERA UN MODO DE DISTANCIACIÓN QUE TENÍA LA CAPACIDAD DE SOCAVAR LA REIFICACIÓN DE LOS ROLES SOCIALES DE GÉNERO, PERO TAMBIÉN LOS DE RAZA, CLASE E IDENTIDAD NACIONAL».**

**MOE MEYER** *An Archaeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality,* Macater Press, Lavergne, 2010, p. 36.

**“HER DRAG WAS NOT A PARODY OF GENDER, BUT A PARODY OF POLITICIANS ACCOMPLISHED BY USING DRAG AS A DEFAMILIARIZATION DEVICE. [...] BLAKK SAW DRAG AS A MODE OF DISTANCIATION WITH THE ABILITY TO UNDERMINE THE REIFICATION OF NOT JUST SOCIAL GENDER ROLES BUT THOSE OF RACE, CLASS.”**

**MOE MEYER** *An Archaeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality,* Macater Press, Lavergne, 2010, p. 36.



→ Joan Jett-Blakk en la Convención Nacional del Partido Demócrata, 1992

# Joan Jett-Blakk

→ Joan Jett-Blakk at the Democratic National Convention, 1992



Joan Jett-Blakk se presentó en la Convención del Partido Demócrata en la que Mario Cuomo iba a designar la nominación de Bill Clinton como candidato del partido a las elecciones presidenciales de 1992. En el metraje, Joan Jett-Blakk irrumpe en este acto público por sorpresa, como un Tío Sam travestido, y pronuncia ante la prensa la consabida frase de aceptación de los candidatos electos en Estados Unidos —«Gracias, Señor. ¡Estarás orgullosa de mí, América!»— para después abrazar a los manifestantes de ACT UP que protestaban por la lenta y negligente respuesta del Gobierno a la crisis del sida casi una década después del inicio de su devastación.

Joan Jett-Blakk made an appearance at the Democratic National Convention where Mario Cuomo was set to announce the nomination of Bill Clinton as the party's candidate for the 1992 presidential elections. In the exhibited footage, Blakk can be seen crashing the public event and addressing the press as if she were the Democratic frontrunner: "Thank you. Oh God, you'll be proud of me, America!" She then embraced the ACTUP activists who were protesting the government's slow and negligent response to the AIDS crisis nearly a decade after the disease had begun ravaging the LGBTQ community.



Joan Jett-Blakk, *Joan Jett-Blakk at the Democratic National Convention* — 1992

**«No es posible afirmar si una acción performativa es inherentemente subversiva o mera repetición del orden establecido, puesto que su capacidad de subversión depende estrictamente del contexto de citación. No hay performances revolucionarias [...], sino contextos en los que la intervención performativa desata cadenas de significación que desarticulan la norma y abren nuevas posibilidades de subjetivación. La potencia política de la acción performativa no depende ni de su forma ni de su contenido, sino de su *relacionalidad*, de su capacidad para establecer significados que exceden a la norma».**

— **Paul B. Preciado** «La Ocaña que merecemos. Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas» en *Ocaña*, Institut de Cultura de Barcelona, Edicions Polígrafa, Barcelona, 2011, p. 98.

**“It’s not possible to affirm whether a performative action is inherently subversive or mere repetition of the established order, since its subversive capacity depends strictly on the citation’s context. There are no revolutionary performances [...]; rather, there are contexts in which the performative intervention unleashes chains of signification that deconstruct the norm and open new possibilities for subjectivation. The political power of the performative action does not depend on either its form or its content, but on its *relationality*, its capacity to establish meanings that exceed the norm.”**

— **Paul B. Preciado** “The Ocaña We Deserve: Campconceptualism, Subordination and Performative Politics”, in *Ocaña*, Institut de Cultura de Barcelona, Edicions Polígrafa, Barcelona, 2011, p. 418.





Joan Jett-Blakk, *Joan Jett-Blakk at the Democratic National Convention* — 1992

# Joan Jett-Blakk for President



**By any means necessary**

Joan Jett-Blakk, *Joan Jett-Blakk for President* — 1992

# Joan Jett-Blakk

*Joan Jett-Blakk for President, 1992*

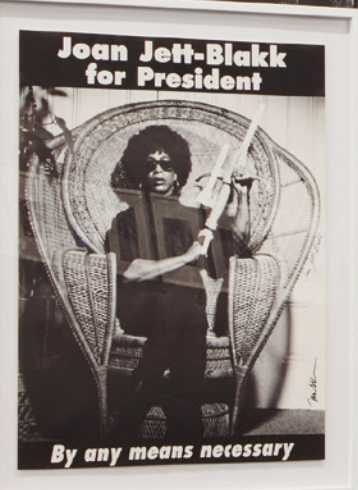
Nacido en Detroit, Terence Smith comenzó a actuar como performer y *drag queen* en 1974. A mediados de los años ochenta, fue uno de los fundadores de la organización Queer Nation en Chicago, un grupo activista formado por miembros de ACT UP para favorecer la concienciación sobre la crisis del sida y la educación en torno a las políticas sexuales. En 1990, asumió el nombre de guerra de Joan Jett-Blakk y presentó su candidatura a la alcaldía de Chicago. Aquella campaña electoral —una *performance camp* en toda regla— sirvió para dar visibilidad a posiciones y subjetividades políticas que no gozaban de representación en la esfera pública mayoritaria. En 1992 y en 1996 se presentaría a las elecciones presidenciales de Estados Unidos, nuevamente como portavoz de Queer Nation, y más tarde volvería a hacerlo para la alcaldía de San Francisco en 1999.

Este fue el póster de su campaña presidencial en 1992. El retrato, obra del fotógrafo Mark Geller, imita la imagen icónica de Huey Percy Newton, fundador junto con Bobby Seale del Black Panther Party en 1966, pero esta vez sustituyendo la lanza y el rifle por una ametralladora de plástico. La imagen iba acompañada por el lema «Joan Jett-Blakk for President», seguida por una coetilla: «By any means necessary» [Por todos los medios necesarios]. Una frase que, en boca de Malcolm X, había servido para legitimar el recurso a la violencia en defensa de la comunidad negra frente a las agresiones racistas. Haciendo gala de un humor aparentemente frívolo, pero nunca exento de carga política, Joan Jett-Blakk afirmaba en sus entrevistas que ella representaba al Blakk Pantsuit Party (un juego de palabras que rendía homenaje al Partido Pantera Negra, si bien transformándolo de forma paródica en un improbable Partido del Traje Pantalón).

Born in Detroit, Terence Smith began performing as a drag queen in 1974. In the mid-1980s, he became one of the founding members of the Chicago chapter of Queer Nation, a direct-action organisation formed by activists from ACT UP to raise awareness about the AIDS crisis and promote education related to sexual policies. In 1990, Smith assumed the nom-de-guerre Joan Jett-Blakk and ran for mayor of Chicago. The campaign was a camp performance from start to finish, but it also brought mainstream visibility to political debates and subjectivities that were excluded from the broader public sphere. In the 1992 and 1996 presidential elections, Blakk was the first African American and openly gay candidate to run for president of the United States, once again as a spokesperson for Queer Nation. In her final campaign, in 1999, she ran for mayor of San Francisco.

The campaign poster on display was part of Blakk's militant strategy for the 1992 presidential campaign. The drag queen's portrait—a photograph by Mark Geller—recreates an iconic image of Huey Percy Newton, founder of the Black Panther Party alongside Bobby Seale in 1966. But here Newton's rifle has been replaced with a toy machine gun. The poster bears the slogan, "Joan Jett-Blakk for President", followed by a phrase with deep historical resonances: "By any means necessary." Originally pronounced by Malcolm X, these words had legitimised the Black community's demands for the right to defend themselves against racist violence. With her own brand of distinctively frivolous yet politically charged humour, Blakk announced to the press that she was the presidential candidate for the Blakk Pantsuit Party.







«Los gays asimilacionistas — muchos de ellos en puestos de redacción — se sintieron especialmente consternados con la estrategia de campaña de Blakk, que se basaba en la práctica del *camp*. Como daban por hecho que era apolítico, consideraron que el *camp* era frívolo y degradante como base para la campaña. Muchos pensaron que había que silenciar a Blakk, que su estrategia *camp* no era trabajo serio y que la candidata de Queer Nation perjudicaría los logros de la denominada asamblea legítima.

[...]

La campaña de Queer Nation suscitó cuestiones interesantes. En primer lugar, si el *camp* es apolítico, ¿por qué aparecía en una situación abiertamente política y activista? En segundo lugar, si, como se define generalmente, el *camp* es meramente una sensibilidad estetizada que se caracteriza por su trivialidad y falta de contenido, o simplemente una operación de gusto, entonces ¿por qué dividía tan claramente a la opinión política gay y de una forma tan acusadamente articulada? Estaba claro que había un conflicto. Y este conflicto se daba entre dos construcciones del *camp*. Las acciones de Joan, que todos los grupos identificaban como *camp*, estaban siendo interpretadas muy distintamente según se pensara el *camp* como algo político o apolítico».

— Moe Meyer The Poetics and Politics of Camp, Routledge, 1994, pp. 5–6.

“Assimilationist gays — many in editorial positions — were especially dismayed by Blakk’s campaign strategy, one based on the practice of Camp. Taken for granted to be apolitical, Camp was deemed flippant and demeaning as the foundation for a campaign. Many thought that Blakk needed to be silenced, that her Camp strategy was not serious work, and that the Queer Nation candidate would do damage to the gains made by so-called legitimate caucuses.

[...]

The Queer Nation campaign raised some interesting questions. First, if Camp is apolitical why was it appearing in an overtly political and activist situation? Second, if Camp, as generally defined, is merely an aestheticized sensibility characterized by triviality and lack of content, or simply an operation of taste, then why did it so clearly divide gay political opinion, and in such a strongly articulated way? Clearly there was a conflict. And this conflict was between two constructions of Camp. Joan’s actions, identified as Camp by all parties, were being interpreted quite differently depending on whether one believed that Camp is political or apolitical.”

— Moe Meyer The Poetics and Politics of Camp, Routledge, 1994, pp. 5–6.



# Zoe Leonard

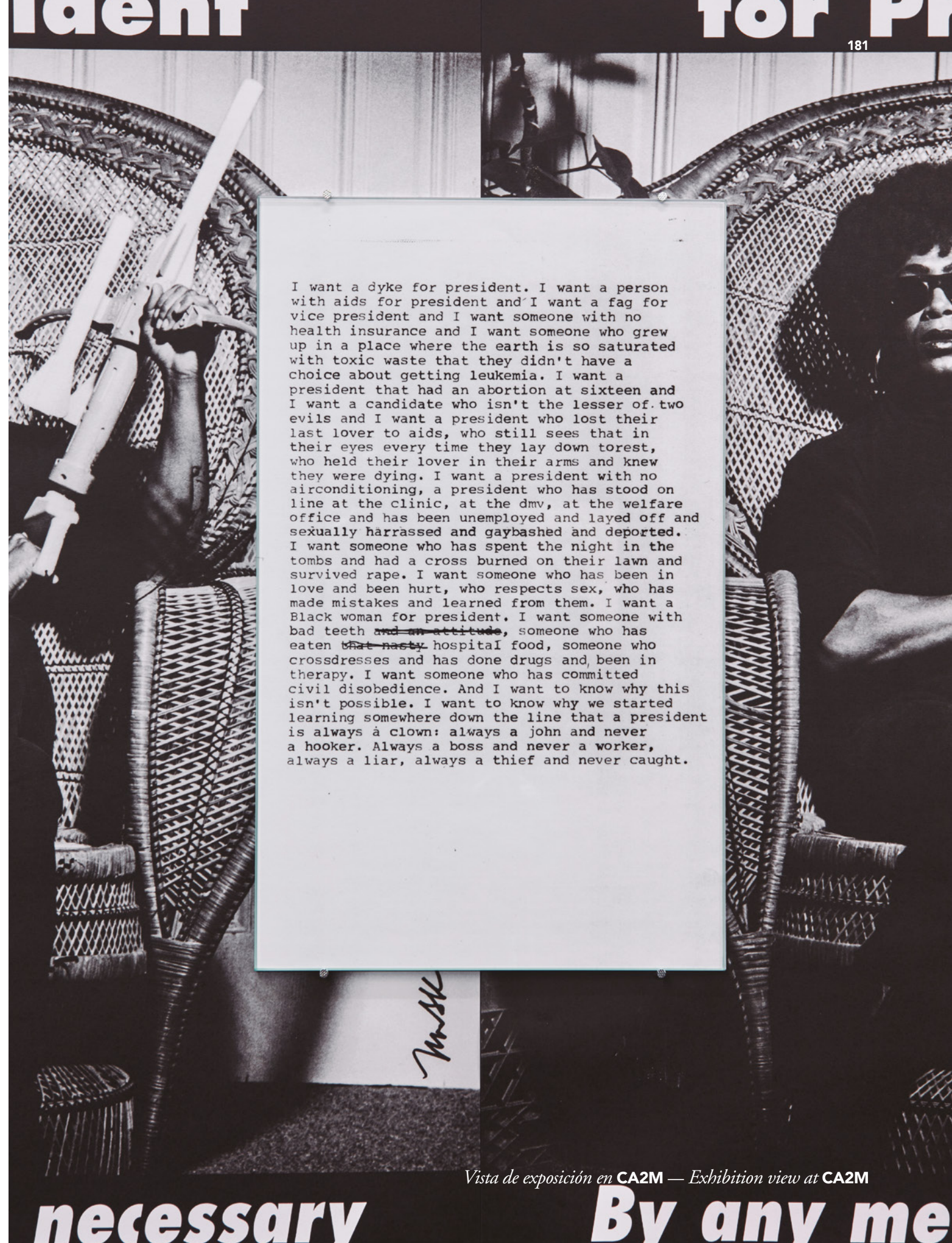
*I Want a President, 1992/2016*

Zoe Leonard (Cambridge, Massachusetts, 1961) es una artista visual perteneciente a la segunda generación histórica del arte feminista cuyo trabajo planteó desde los años ochenta una reflexión crítica en torno a las políticas de representación, principalmente a través de la fotografía y del archivo. A comienzos de los años noventa escribió el poema *I Want a President* para una revista queer que cerró antes de poder publicarlo. El texto circuló de todos modos entre los amigos de la artista, fotocopiado, diseminándose de forma vírica como si se tratara de un meme previo a Internet.

El punto de partida había sido la candidatura independiente de la poeta Eileen Myles a presidenta de los Estados Unidos en 1992, quien se presentó como la primera candidata «abiertamente hembra». Se trataba de una respuesta directa a la inacción política ante la crisis del sida, un conflicto que iba a cambiar para siempre la estructura de la producción cultural en aquel país. Este poema volvería a circular de forma viral por las redes (especialmente en Instagram) a lo largo de 2016, coincidiendo con el auge del movimiento social Black Lives Matter, pero también en respuesta al clima político enrarecido de una campaña electoral que terminaría con la inesperada victoria de Donald Trump.

Zoe Leonard (Cambridge, Massachusetts, 1961) is a renowned artist and activist belonging to the second generation of feminist art in the United States. Since the 1980s, Leonard's work employs photography and visual archives to critically reflect on the politics of representation. In the early 1990s, Leonard wrote *I Want a President* for a queer magazine that dissolved before its publication. However, the text circulated among queer friends and found its way into zines, endlessly photocopied and virally disseminated like a pre-Internet era meme.

The inspiration behind Leonard's text was poet Eileen Myles, who ran for office in the 1992 United States presidential election as the first "openly female" independent candidate. The poem was a direct response to political inaction in the face of the AIDS crisis, a conflict that would seismically transform the fabric of cultural production. In 2016, Leonard's poem went viral again on the Internet (especially on social media like Instagram), coinciding with the rise of Black Lives Matter, but also as a response to the erratic and embittered political climate that resulted in the victory of Donald Trump, who shocked the world by winning the U.S. presidential election.



I want a dyke for president. I want a person with aids for president and I want a fag for vice president and I want someone with no health insurance and I want someone who grew up in a place where the earth is so saturated with toxic waste that they didn't have a choice about getting leukemia. I want a president that had an abortion at sixteen and I want a candidate who isn't the lesser of two evils and I want a president who lost their last lover to aids, who still sees that in their eyes every time they lay down to rest, who held their lover in their arms and knew they were dying. I want a president with no airconditioning, a president who has stood on line at the clinic, at the dmv, at the welfare office and has been unemployed and layed off and sexually harrassed and gaybashed and deported. I want someone who has spent the night in the tombs and had a cross burned on their lawn and survived rape. I want someone who has been in love and been hurt, who respects sex, who has made mistakes and learned from them. I want a Black woman for president. I want someone with bad teeth ~~and an attitude~~, someone who has eaten ~~that nasty~~ hospital food, someone who crossdresses and has done drugs and been in therapy. I want someone who has committed civil disobedience. And I want to know why this isn't possible. I want to know why we started learning somewhere down the line that a president is always a clown: always a john and never a hooker. Always a boss and never a worker, always a liar, always a thief and never caught.

*Zoe Leonard*

Vista de exposición en CA2M — Exhibition view at CA2M



Quiero una bollera de presidenta. Quiero una persona con sida de presidente y un maricón de vicepresidente y quiero a alguien sin seguro médico y quiero a alguien que se haya criado en un lugar donde el terreno estuviera tan contaminado de vertidos tóxicos que no tuviera más remedio que acabar con leucemia. Quiero una presidenta que haya abortado a los dieciséis años y quiero un candidato que no sea el menor entre dos males y quiero un presidente que haya perdido a su último amante por culpa del sida, que aún tenga esa imagen en la retina cada vez que se echa a descansar, que haya sostenido a su amante en brazos sabiendo que se moría. Quiero un presidente sin aire acondicionado, un presidente que haya hecho cola en el médico, en la oficina de tráfico, en la seguridad social y que haya estado en paro y a quien hayan despedido y acosado sexualmente y agredido por ser gay y deportado. Quiero a alguien que haya pasado la noche en el calabozo y a quien le hayan quemado una cruz en el jardín y haya sobrevivido a una violación. Quiero a alguien que haya estado enamorado y a quien hayan hecho daño, que respete el sexo, que haya cometido errores y aprendido de ellos. Quiero a alguien con problemas dentales ~~y con carácter~~, alguien que haya comido ~~esa asquerosa~~ comida de hospital, alguien que se travista y haya probado las drogas y haya ido a terapia. Quiero a alguien que haya ejercido la desobediencia civil. Y quiero saber por qué no es eso posible. Quiero saber por qué en algún momento del camino empezamos a darnos cuenta de que un presidente es siempre un payaso: siempre putero y nunca puta. Siempre jefe y nunca obrero, siempre un mentiroso, siempre un ladrón al que no cazan nunca.

«La importancia de nuestro emblema depende del conocimiento previo que tenemos del uso del triángulo rosa como distintivo de los hombres gays en los campos de concentración, su apropiación por parte del movimiento gay para recordar la historia borrada de nuestra opresión y, ahora, la inversión de su posicionamiento (los hombres en los campos de la muerte llevaban un triángulo rosa que apuntaba hacia abajo; en **SILENCIO** = **MUERTE** apunta hacia arriba). **SILENCIO** = **MUERTE** declara que el silenciamiento de la opresión y la aniquilación de las personas gays, *entonces y ahora*, debe romperse como una cuestión de supervivencia».

— **DOUGLAS CRIMP**

AIDS Demo Graphics, Bay Press, Seattle, 1990, p. 14.

«Sí que existimos.  
Podemos hacer  
el duelo.  
Sí que tenemos  
una lengua.  
Aún nos queda eso.  
Finalmente,  
fui capaz de temer».

— Sarah Schulman Rat Bohemia (1995), Arsenal Pulp Press, 2010, p. 169.

“We do exist.  
We can mourn.  
We do have  
a language.  
We still have  
that. Finally,  
I was able  
to be afraid.”

— Sarah Schulman Rat Bohemia (1995), Arsenal Pulp Press, 2010, p. 169.

“Our emblem’s significance depends on foreknowledge of the use of the pink triangle as the marker of gay men in concentration camps, its appropriation by the gay movement to remember a suppressed history of our oppression, and, now, an inversion of its positioning (men in the death camps wore a pink triangle that pointed down; **SILENCE** = **DEATH**’s points up). **SILENCE** = **DEATH** declares that silence about the oppression and annihilation of gay people, *then and now*, must be broken as a matter of our survival.”

— **DOUGLAS CRIMP**

AIDS Demo Graphics, Bay Press, Seattle, 1990, p. 14.





Lorraine O'Grady, *Untitled (Mlle Bourgeoise Noire)* — 1980–1983/2009

# Lorraine O'Grady

*Untitled (Mlle Bourgeoise Noire), 1980–1983/2009*

Lorraine O'Grady (Boston, 1934) es una de las más importantes artistas afroamericanas del pasado siglo, cuyo trabajo fue pionero en su forma de abordar la performance desde una perspectiva feminista e interseccional. En 1980, en la que constituyó su primera performance, O'Grady llevó un vestido de noche realizado con ciento ochenta pares de guantes blancos y un látigo adornado con crisantemos, para acudir a una inauguración en la galería Just Above Midtown [Justo Encima del Centro], uno de los primeros espacios de arte en Manhattan que representaba a artistas afroamericanos.

Una vez allí, O'Grady procedió a darse cien latigazos mientras denunciaba el régimen de exclusión al que estaban sometidos los artistas afroamericanos en el sistema del arte neoyorquino, señalando también a los artistas negros por acomodarse y realizar obras demasiado complacientes, dirigidas a comisarios y a públicos blancos: un arte de guante blanco. Unos meses más tarde, *Mlle Bourgeoise Noire* realizaría otra aparición pública, aunque esta vez irrumpiendo de forma emblemática en el recientemente fundado New Museum of Contemporary Art.

Lorraine O'Grady (Boston, 1934) is a pioneering African American figure of performance art. Since the early stages of her career, her ground-breaking work engaged with performance in the public space from an intersectional feminist perspective. In 1980 she crashed an opening at Just Above Midtown Gallery, which was among the first commercial galleries in Manhattan to represent African-American artists, wearing a white evening dress sewn from one hundred and eighty pairs of dinner gloves and carrying a whip studded with chrysanthemums.

Once there, she raised her whip and gave herself a hundred lashes. For the entire duration of this performance, O'Grady read poems denouncing the exclusion of artists of colour from New York City's art system, while calling out her Black peers for producing innocuous work (an "art with white gloves on") which betrayed their eagerness to please white audiences and curators. A few months later, *Mlle Bourgeoise Noire* made her second and most iconic public appearance, this time bursting into the recently founded New Museum of Contemporary Art.



Lorraine O'Grady, *Untitled (Mlle Bourgeoise Noire)* — 1980–1983/2009



Lorraine O'Grady, *Untitled (Mlle Bourgeoise Noire)* — 1980–1983/2009





Lorraine O'Grady, *Untitled (Mlle Bourgeoise Noire)* — 1980–1983/2009

«Fue una performance dura, quizá la más difícil que he hecho jamás. Tuve que despojarme de todo lo que me habían inculcado en casa y en clase. La señorita Burguesa Negra lucía una corona y una faja que anunciaba el título que había ganado en Cayena, en la Guayana francesa, en el culo del mundo. (¡El burguesismo negro era una condición internacional!) Su faja rezaba: "Señorita Burguesa Negra 1955". Era el año en que su clase se había graduado en Wellesley. La performance se hizo en 1980, así que era un año de jubileo, un año en el que representaría una nueva conciencia [...].

Después de invadir inauguraciones en las que gritaba poemas contra la prudencia de los negros frente a un mundo del arte completamente segregado, con remates como "¡El arte negro debe correr más riesgos!" y "¡Ha llegado la hora de la invasión!", la señorita Burguesa Negra pasó a ser una especie de empresaria».

—  
Lorraine O'Grady «This Will Have Been: My 1980s», en *Art Journal*, vol. 71, nº. 2, 2012, pp. 10–12.  
—

"It was a hard performance, perhaps the most difficult I've done. I had to strip away everything that had been instilled in me at home and at school. Mlle Bourgeoise Noire wore a crown and a sash announcing the title she'd won in Cayenne, French Guiana, the other side of nowhere. (Black bourgeoisie-ness was an international condition!) Her sash read 'Mlle Bourgeoise Noire 1955.' That had been the year her class graduated from Wellesley. The performance was done in 1980, so it was a jubilee year, a year in which she would enact a new consciousness. [...]

After invading openings where she shouted poems against black caution in the face of an absolutely segregated art world, with punch lines like 'Black art must take more risks!' and 'Now is the time for an invasion!' Mlle Bourgeoise Noire became a sort of impresario."

—  
Lorraine O'Grady "This Will Have Been: My 1980s", in *Art Journal*, vol. 71, no. 2, 2012, pp. 10–12.  
—

«Sé cómo descubres lo que significa ser negro en Nueva York... Sé cómo, cuando te vas haciendo mayor en la ciudad más rica del mundo, y en la nación más famosa, rica y libre del mundo occidental... Sé cómo observas, cuando te vas haciendo mayor —y esto no es una figura retórica— los cadáveres de tus hermanos y hermanas apilados a tu alrededor. Y no por algo que hayan hecho. Eran demasiado jóvenes como para haber hecho nada; en cualquier caso, estaban demasiado indefensos. Pero de una cosa te das cuenta: cuando intentas levantarte y mirar el mundo de frente como si tuvieras derecho a estar en él... cuando haces eso, has atacado toda la estructura de poder del mundo occidental».

— **James Baldwin** en el West Indian Student Centre de Londres, 1969. Horace Ové documentó este discurso en la cinta *Baldwin's Nigger*.

«ESPERA  
espera en tus espacios alternativos/alternativos  
atravesada por los anzuelos de la esperanza  
sé educada  
espera que te descubran  
sé orgullosa  
sé lenguas  
independientes y cauterizadas  
con primeras palabras inesperadas  
quédate en tu sitio  
a fin de cuentas, el arte  
es para el arte mismo  
YA BASTA  
acaso no sabes  
que para despertar  
la bella durmiente necesita  
algo más que un beso  
ha llegado el momento de una INVASIÓN».

— **Lorraine O'Grady** «Mlle. Bourgeoise Noir goes to the New Museum to remedy being omitted from the Nine-White-Personae Show» (*Heresies* 14, 1982), en Catherine Morris y Rujeko Hockley (eds.), *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965-1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, Nueva York, 2017, p. 197.

“WAIT  
wait in your alternate/alternate spaces  
spitted on fish hooks of hope  
be polite  
wait to be discovered  
be proud  
be independent  
tongues cauterized at  
openings no one attends  
stay in your place  
after all, art is  
only for art's sake  
THAT'S ENOUGH  
don't you know  
sleeping beauty needs  
more than a kiss to awake  
now is the time for an INVASION.”

— **Lorraine O'Grady** «Mlle. Bourgeoise Noir goes to the New Museum to remedy being omitted from the Nine-White-Personae Show» (*Heresies*, no. 14, 1982), in Catherine Morris and Rujeko Hockley (eds.), *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965-1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, New York, 2017, p. 197.

“I know the way you discover what it means to be black in New York [...]. I know how, as you grow older in the richest city in the world, and in the most famous, richest, freer nation in the Western world [...]. I know how you watch, as you grow older—and this is not a figure of speech—the corpses of your brothers and sisters pile up around you. And not for anything they have done. They were too young to have done anything—in any case, too helpless. But what one does realize is that: When you try to stand up and look the world in the face like you had a right to be here [...]. When you do that, you have attacked the entire power structure of the Western world.”

— **James Baldwin** at the West Indian Student Centre in London, 1969. Horace Ové documented this speech in the film *Baldwin's Nigger*.





Bruce W. Talamon, *David Hammons creating a body print of film star Cleavon Little during an auction in Los Angeles to support the Just Above Midtown Gallery (NYC)* / *David Hammons creando un Body Print [huella corporal] de la estrella del cine Cleavon Little durante una subasta en Los Ángeles para apoyar a la galería JAM (Just Above Midtown Gallery) de Nueva York — 1975*

→ Documentación fotográfica de acciones de David Hammons en Los Angeles, 1974–1977

# Bruce W. Talamon

→ Photographic documentation of some actions by David Hammons in Los Angeles, 1974–1977

Bruce W. Talamon (Los Ángeles, 1949) es un fotógrafo californiano habitualmente conocido por su trabajo de foto fija para la industria de Hollywood. En los años setenta estuvo estrechamente vinculado al grupo de artistas afroamericanos cercanos al ideario político del nacionalismo negro. Entre ellos un personaje cuya vida y obra es tan fascinante como escurridiza: el artista David Hammons (Springfield, Illinois, 1943).

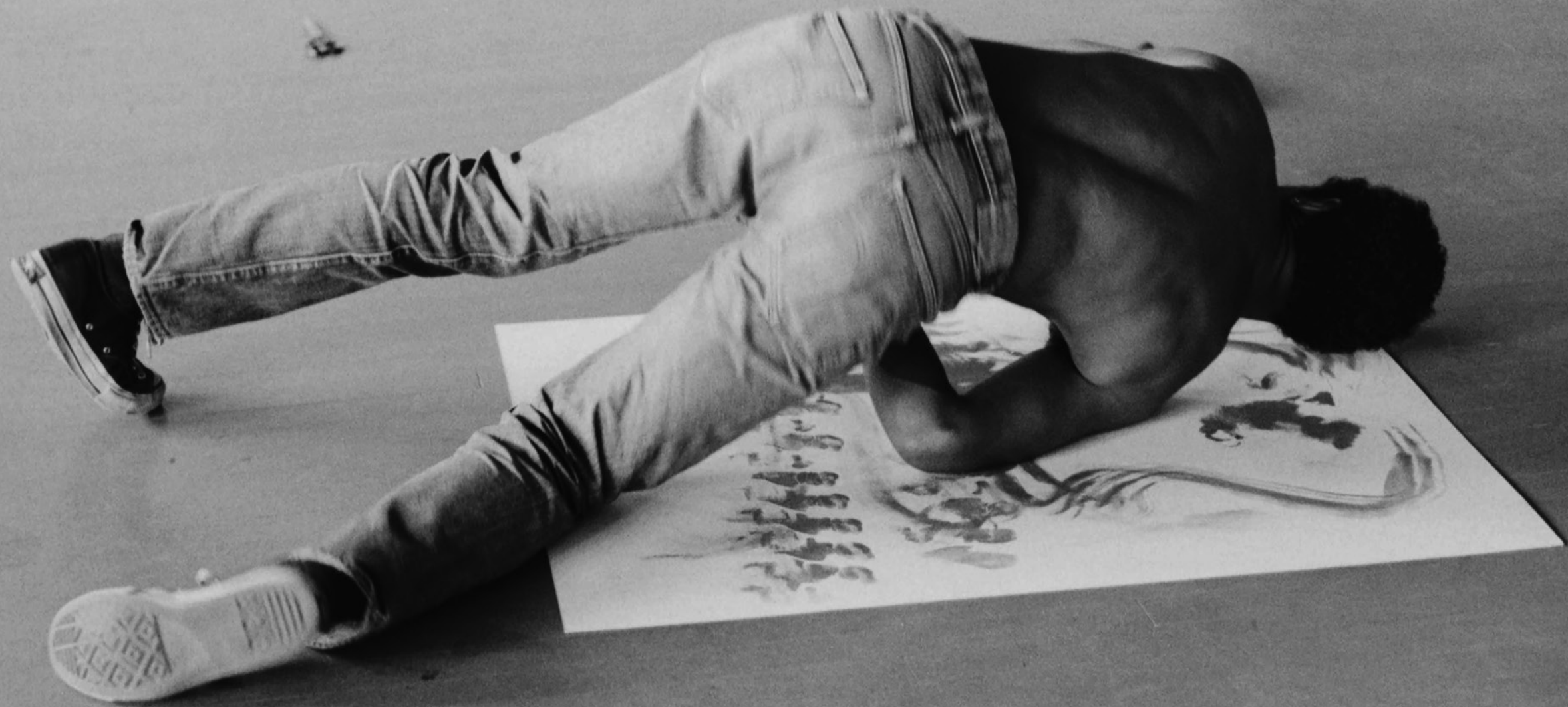
Talamon documentó los procesos de trabajo de este artista durante la producción de sus primeras series emblemáticas de *Body Prints* [Huellas corporales], en los que el propio Hammons u otros cuerpos negros se cubrían con grasa animal y prensaban su cuerpo contra el papel, para luego fijar las manchas resultantes con pigmento en polvo. Esta serie constituye uno de los alegatos más radicales de la presencia del cuerpo negro en el sistema del arte, sometiendo a una sofisticada crítica su condición de representación desde la mirada blanca como fantasía comercializada.

Las fotografías de Talamon —en muchos casos inéditas— permiten rastrear la obra temprana de David Hammons, revelando además la dimensión corporal y performativa de su trabajo plástico. A finales de la década de los setenta, época en que compartía estudio con la artista Senga Nengudi, Hammons comenzó a producir jardines de pelo afro. Para ello, recogía restos de pelo en las peluquerías de su barrio, luego separaba los mechones rizados con un cedazo para poder insertarlos en alambre de forma precaria para construir esas nuevas naturalezas —que remiten a plantaciones de algodón— en las salas de exposiciones o en la playa de Venice Beach. De estas instalaciones efímeras solo queda registro en estas fotografías.

Bruce W. Talamon (Los Angeles, 1949) is a California photographer known for his work in the film industry as a motion picture stills photographer. In the 1970s, Talamon was close to African-American visual artists embedded in the cultural context of Black Power. Among them was an enigmatic figure whose life and work are as fascinating as they are elusive: the artist David Hammons (Springfield, Illinois, 1943).

Talamon documented the artist's studio practice, including the process of producing his first emblematic series of *Body Prints*, in which Hammons himself and occasionally other Black artists and peers would coat themselves in grease, press their own bodies against board or paper and preserve the resulting shapes with a dusting of pigment. This series made a bold statement about the phantasmagorical presence of the Black body in the art system, critically reflecting on the conditions of its representation as well as the impact of the white gaze.

Talamon's photographs, many of which had never been exhibited before, make it possible to retrace the early work of David Hammons and reveal the bodily and performative dimensions of his visual practice. In the late 1970s, Hammons shared a studio with the artist Senga Nengudi and began to produce enigmatic gardens of Black hair. He would collect hair from local barbershops, threading the tufts precariously on wire to assemble landscapes that are disturbingly reminiscent of cotton plantations, which he then installed in exhibition venues as well as outdoors in Venice Beach, California. Now nothing remains of these ephemeral installations but the photographs on display.



**Bruce W. Talamon**, *David Hammons making body prints at Slauson Avenue Studio, Los Angeles / David Hammons realizando Body Prints [huellas corporales] en el estudio de la Avenida Slauson, Los Ángeles — 1974*





Bruce W. Talamon, *View of an ephemeral Hair Garden by David Hammons at Venice Beach, California* /  
*Vista del jardín efímero de pelo de David Hammons en Venice Beach, California — 1977*





**Bruce W. Talamon**, *David Hammons' hair sifter in the La Salle studio shared with Senga Nengudi, Los Angeles / El cedazo de pelo de David Hammons en el estudio La Salle compartido con Senga Nengudi, Los Ángeles — 1977*



# «LA SIGNIFICACIÓN ES LA OCUPACIÓN DE LOS NEGROS».

Dicho tradicional afroamericano citado en Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia* (1964), Aldine Transaction, 2006, p. 53.

«El Black Power, en su sentido más fundamental, defiende del principio de la autodefinición y la autodeterminación. El Black Power nos enseña que debemos tener el control definitivo sobre nuestras vidas. Nos enseña que debemos hacernos un sitio en esta Tierra y que debemos construir, mediante la lucha, un mundo que es compatible con nuestras más altas visiones».

—Larry Neal «Any Day Now: Black Art and Black Liberation» (*Ebony* 24, nº 10, agosto de 1969), en Catherine Morris y Rujeko Hockley (eds.), *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, Nueva York, 2017, p. 39.

«Mi madre plantaba ambiciosos jardines con más de cincuenta variedades de plantas diferentes que florecen profusamente [...]. Cualquier cosa que plantara crecía como por arte de magia y su fama como cultivadora de plantas corrió por tres continentes. [...] Me doy cuenta de que mi madre está radiante solo cuando está trabajando en sus flores, hasta el punto de volverse casi invisible... salvo como Creador: mano y ojo. Está envuelta en el trabajo que debe tener su alma. Ordenando el universo a imagen de su concepción personal de la Belleza. [...] Ser una artista sigue siendo una parte cotidiana de su vida. Esta habilidad para aguantar, incluso de muy sencillas maneras, es trabajo que las mujeres negras llevan mucho tiempo haciendo».

## Alice Walker

«In Search of Our Mother's Gardens» (mayo de 1972), en *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1983, pp. 241–143.

“Black Power, in its most fundamental sense, stands for the principle of Self-Definition and Self-Determination. Black Power teaches us that we must have ultimate control over our own lives. It teaches us that we must make a place on this Earth for ourselves, and that we must construct, through struggle, a world that is compatible with our highest visions.”

—Larry Neal “Any Day Now: Black Art and Black Liberation” (*Ebony* 24, n. 1, August 1969), in Catherine Morris and Rujeko Hockley (eds.): *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, New York, 2017, p. 39.

“My mother planted ambitious gardens whith over fifty different varieties of plants that bloom profusely [...]. Whatever she planted grew as if by magic, and her fame as a grower of flowers spread over three countries. [...] I notice that it is only when my mother is working in her flowers that she is radiant, almost to the point of being invisible—except as Creator: hand and eye. She is involved in work and her soul must have. Ordering the universe in the image of her personal conception of Beauty. [...] Being an artist has still been a daily part of her life. This habilitiy to hold on, even in very simple ways, is work black women have done for a very long time.”

## Alice Walker

“In Search of Our Mother's Gardens” (May 1972), in *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1983, pp. 241–143.

# “SIGNIFICACION IS THE NIGGERS’ OCCUPATION.”

Traditional saying among African-Americans quoted in Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia* (1964), Aldine Transaction, 2006, p. 53.

«He estado mirando la apropiación cultural, y específicamente la apropiación de la cultura popular americana, y sus diseminaciones como tal, y cuáles son los efectos en la comunidad afroamericana. [...] Pienso que nuestra infraestructura cultural se está erosionando. Ahora me preocupa en retrospectiva cuál fue el mensaje aquel emitido por JAM [Just About Midtown Gallery] y las ubicaciones de JAM. JAM siempre se comprometió con las personas negras. Siempre se comprometió con eso, y se comprometió en el sentido de que los artistas negros estuvieran en igualdad de condiciones que los artistas blancos. La cultura negra en una plataforma que sea igualitaria, joder. Ya está bien de apropiarse de lo que es nuestro».

— Linda Goode Bryant

entrevistada por Tony Whitfield (*The Journal of Black American Cultural History* 13, 15 de mayo de 1994), en Catherine Morris y Rujeko Hockley (eds.): *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, Nueva York, 2017, p. 20.

“I have been looking at cultural appropriation, and specifically the appropriation of African American culture, and its redesignation as American popular culture, and its dissemination as that, and what are the effects on the African American community. [...] I think there is erosion of our cultural infrastructure. I’m concerned in hindsight now about what the message that was given by JAM [Just About Midtown Gallery] and JAM’s locations. JAM was always about Black folks. It was always about that, and it was about that in terms of Black artists’ being on equal terms with white artists. Black culture on a fucking equal platform. You stop taking our shit.”

— Linda Goode Bryant

interviewed by Tony Whitfield (*The Journal of Black American Cultural History*, no. 13, May 15, 1994), in Catherine Morris and Rujeko Hockley (eds.): *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, New York, 2017, p. 20.



**Linda Goode Bryant**

en Mark Godfrey y Zoé Whitley

**«SU ESTUDIO DE LOS ÁNGELES  
HABÍA SIDO UN ANTIGUO ESTUDIO  
DE DANZA FRED ASTAIRE EN LA  
CIENEGA BOULEVARD».**

(eds.), *Soul of a Nation. Art in*

*the Age of Black Power, D.A.P./*

Distributed Art Publishers Inc.,

New York, 2017, p. 240.

«David Hammons: De hecho, lidié con la mujer en las piezas de cabello.

Louise Neri: Pero si el pelo que usaste en aquellas piezas es totalmente andrógino.

David Hammons: Exactamente, cuando tuve que usar pelo en mi trabajo a principios de los años sesenta, un artista me dijo que la estaba regando; y tal vez tenía razón, pero no iba a dejar que eso me derrotara. Pero al final eso sucedió. Alcancé el nivel más bajo, el punto cero. Llegué a un objeto visual y a un medio que era puro, asexual, que decía todo lo que yo quería decir. [...] El cabello negro era la única cosa en aquel entonces que no pertenecía a una cultura opresiva. Al ser removida de la cabeza se vuelve aún más extraña, es como si hubiera sido arrojada desde otro planeta. Es el cabello más antiguo en el mundo».

David Hammons en una entrevista con Louise Neri (18 enero de 1992), en David Hammons, *Por esto estamos aquí*, traducción de Abraham Cruzvillegas, Aliás, Ciudad de México, 2011, p. 53.

“David Hammons: I did deal with women in the hair pieces.

Louise Neri: But the nappy hair that you used in the hair pieces is completely androgynous.

David Hammons: Exactly. When I got to using the hair in my work in the early seventies, an artist told me that I had ‘emptied the cup’. Maybe he was right, but I wasn’t going to let that hair retire me. But in the end it did. I reached this bottom line with it. Zero-point. I got to a visual object and medium that was pure, nonsexual, which spoke everything I wanted to say. [...] Black hair was the only thing then that was not of the oppressors’ culture. And when it is removed from the head, it’s even more alien, as if it’s been dropped from another planet. It’s the oldest hair in the world.”

“No Wonder: David Hammons and Louise Neri”, in Deborah Menaker Rothschild (ed.), *Yardbird Suite Hammons 93*, Williams College Museum of Art, Williamstown, 1993, p. 65.

**Linda Goode Bryant**

in Mark Godfrey and Zoé Whitley

**“HIS LOS ANGELES STUDIO  
WAS A FORMER FRED  
ASTAIRE DANCE STUDIO ON  
LA CIENEGA BOULEVARD.”**

(eds.): *Soul of a Nation. Art in*

*the Age of Black Power, D.A.P./*

Distributed Art Publishers Inc.,

New York, 2017, p. 240.

# Dawoud Bey

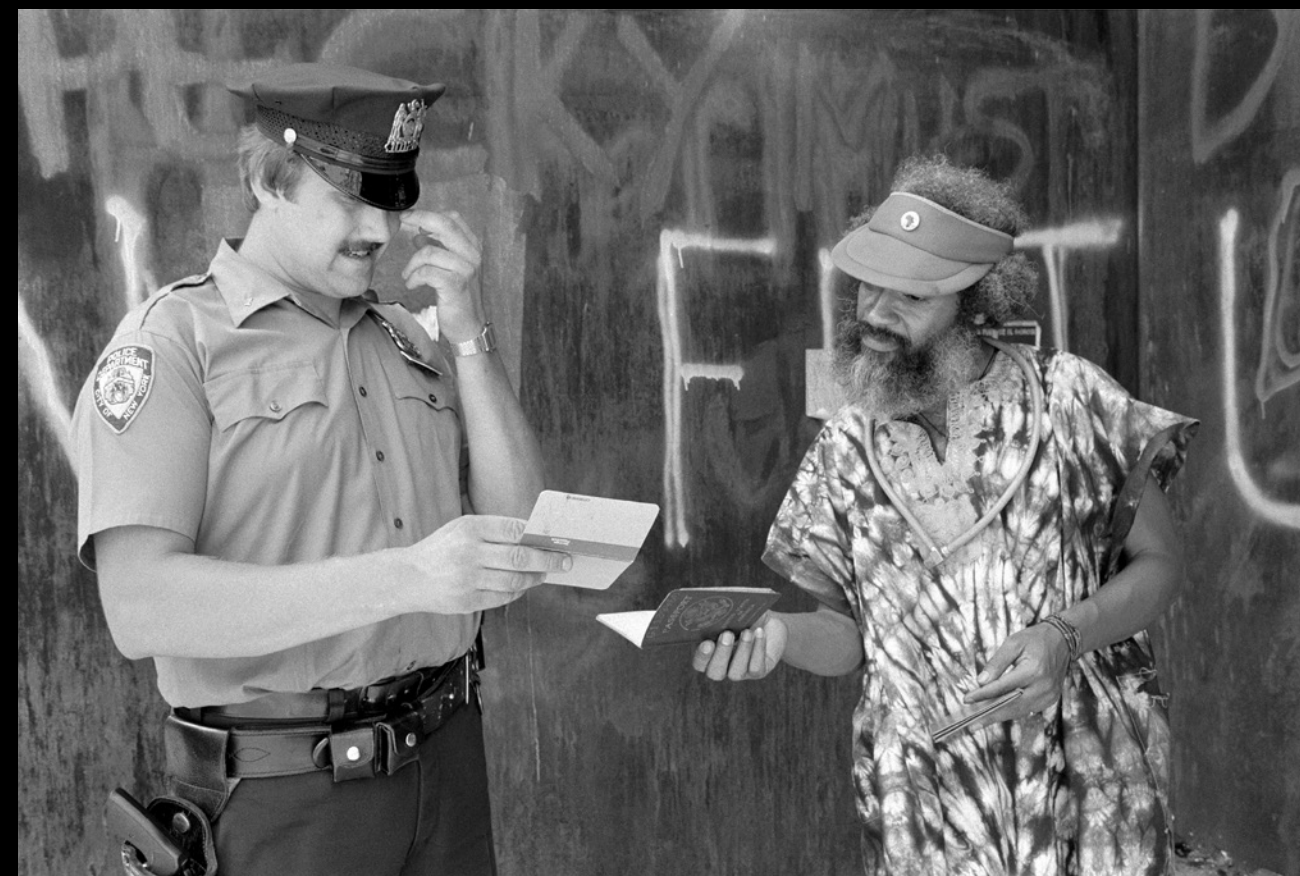
*Pissed Off* [Cabreado / Meado], 1982

Dawoud Bey (Nueva York, 1953) es uno de los fotodocumentalistas contemporáneos más respetados de Estados Unidos, conocido por sus investigaciones de la vida urbana en barrios afroamericanos (principalmente en Harlem), sus reportajes en torno a las subculturas juveniles y, más recientemente, también por sus retratos de Barack Obama. A comienzos de los años ochenta, cuando el artista David Hammons (Springfield, Illinois, 1943) se mudó a Nueva York desde la Costa Oeste, Bey documentó sus performances e intervenciones urbanas.

En este caso, Hammons solicita permiso a un policía para orinar sobre una monumental escultura de Richard Serra instalada el año anterior en el espacio público de Franklin Street, en Tribeca. Serra la había titulado *T.W.U.* para rendir homenaje al sindicato de los trabajadores del transporte, en huelga mientras el artista instalaba su obra. La intervención de Hammons, por su parte, ironiza sobre la impermeabilidad de la obra de arte a su contexto social, señalando la evidente tensión entre la escultura moderna y el barrio que la acoge, a través de un gesto vandálico pero inofensivo hacia un monumento abstracto que ya entonces estaba profusamente marcado con pintadas y *graffiti*.

Dawoud Bey (New York, 1953) is one of the most respected documentary photographers in the United States. He is widely known for his research into urban life within African-American communities (particularly Harlem), his photo essays exploring the transformations of youth subcultures and, more recently, his portraits of Barack Obama. At the beginning of the 1980s, when enigmatic artist David Hammons (Springfield, Illinois, 1943) moved from the West Coast to New York City, Bey documented many of his early street performances and urban interventions.

In this work, Hammons asks a policeman for permission to urinate on a monumental sculpture by Richard Serra installed in Franklin Street, Tribeca, just one year earlier. Serra had entitled his sculpture *T.W.U.* in honour of the Transport Workers' Union, which was on strike while the monument was being installed. Hammons' intervention pokes fun at the artwork's detachment from its social context, revealing an underlying tension between modern sculpture and its urban environment. He does this by means of an empty gesture, a harmless act of vandalism against an abstract monument already heavily marked by graffiti.







Dawoud Bey, *Pissed Off*— 1982



Dawoud Bey, *Pissed Off*— 1982

«Hammons es uno de los pocos seres humanos en el mundo que puede vender bolas de nieve y zapatos de muñecas en la calle como performance y hacer dinero, u orinar encima de la obra de otro artista —también como performance y crítica social—. Como las fábulas del “Signifyin’ Monkey” [Mono significante] y la práctica que representa, la presencia performativa de Hammons brilla a través de sus reordenamientos bizarros de los deshechos urbanos y los iconos culturales. [...] El propósito principal del *signifying*, afirma Henry Louis Gates, es restablecer el equilibrio de poder entre las culturas blanca y negra mediante la reformulación de una nomenclatura impuesta».

— Coco Fusco —

«Wreaking Havoc on the Signified: The Art of David Hammons», en *Frieze* 22, 1995, pp. 34–41.

«El artista y el activista político son uno. Ambos son moldeadores de la realidad futura. Ambos comprenden y manipulan los mitos colectivos de la raza. Ambos son guerreros, sacerdotes, amantes y destructores. Porque la primera destrucción será interna: la destrucción de un yo espiritual débil por un yo más perfecto. Pero habrá una violencia necesaria. Es lo único que destruirá la doble conciencia, la tensión que anida en las almas de las personas negras».

— LARRY NEAL «Afterword», en Amiri Baraka y Larry Neal (eds.), *Black Fire. An Anthology of Afro-American Writing*, Black Classic Press, Baltimore, 2007, p. 213. Publicado originalmente en 1968.

“The artist and the political activist are one. They are both shapers of the future reality. Both understand and manipulate the collective myths of race. Both are warriors, priests, lovers and destroyers. For the first violence will be internal—the destruction of a weak spiritual self for a more perfect self. But it will be a necessary violence. It is the only thing that will destroy the double-consciousness—the tension that is in the souls of black folks.”

— LARRY NEAL “Afterword”, in Amiri Baraka and Larry Neal (eds.), *Black Fire. An Anthology of Afro-American Writing*, Black Classic Press, Baltimore, 2007, p. 213. Originally published in 1968.

“Hammons is one of the few human beings in the world who can sell snowballs and doll’s shoes on the street as performance and make money, or urinate on another artist’s work —also as performance and social commentary. Like the Signifyin’ Monkey and the practice he enacts, Hammons’ performative presence shines through his funky rearrangements of urban debris and cultural icons. [...] Signifyin’s primary purpose, Henry Louis Gates asserts, is to redress the balance of power between white and black cultures through the recasting of an imposed nomenclature.”

— Coco Fusco —

“Wreaking Havoc on the Signified: The Art of David Hammons”, *Frieze*, 22, 1995, pp. 34–41.



# David Hammons

*Phat Free*, 1995–1999

A comienzos de los años ochenta, David Hammons (Springfield, Illinois, 1943) se mudó a Nueva York desde la Costa Oeste, donde alcanzó una dimensión mítica con sus performances e intervenciones urbanas. Recurriendo al ingenio, los juegos de palabras y un sarcasmo mordaz, su trabajo resignifica el espacio de la ciudad y aquellos elementos que articulan el intercambio social y cultural en la calle. La elección de esculturas públicas, mobiliario urbano, canastas de baloncesto, cabello afro, botellas de licor o alas de pollo frito le han permitido transformar lo cotidiano en símbolos ambiguos que obligan a los viandantes a confrontar estereotipos y conflictos latentes, abordando los efectos del consumo cultural, la estratificación social o la segregación racial en la esfera pública.

En el único vídeo que ha realizado en toda su producción, el propio Hammons —vestido con un largo abrigo, gorro de fieltro y deportivas— pateaba un cubo de metal en lo que parece una madrugada neoyorquina. El ruido del pateo comienza sobre un fondo negro, sin imagen, durante unos minutos, haciendo del ritmo el centro de atención. A eso mismo remite el título de la obra: literalmente significa libre de grasas, pero el término *phat* era también un equivalente a *sexy* o *cool* en el argot urbano afroamericano de la época, remitiendo a la cultura *hip-hop* y su uso de cajas de ritmos y bajos graves. La acción reapropia la calle gentrificada como posibilidad, como un ritmo efectuado con el cuerpo que es un indicio cultural y también una ruidosa presencia de una forma de vida determinada.

La pobreza técnica del metraje recrea el aura nostálgica de los testimonios documentales de la gran tradición de la performance neoyorquina de los setenta. Haciendo gala de su habitual sarcasmo, el vídeo de Hammons parece aludir también a su posición marginal como artista afroamericano dentro la historia del arte contemporáneo en Estados Unidos.

In the early 1980s, David Hammons (Springfield, Illinois, 1943) relocated from the West Coast to New York City, where he attained a mythical status with his elusive performances and urban interventions. His work engages with city life experience, its social fabric and cultural exchanges taking place at street level, often challenging the received meanings of everyday elements such as public monuments, street furniture, urban debris, African-American hair, fried chicken wings, liquor bottles and basketball hoops. With cunning wit and biting satire, Hammons transforms everyday life into ambiguous symbols that force pedestrians to confront latent conflicts and stereotypes while addressing the effects of cultural consumption, social stratification and racial segregation in the public sphere.

*Phat Free* is the only video ever authored by Hammons. In this work, the artist himself appears wearing a long coat, felt hat and sneakers, kicking a metal bucket down an empty sidewalk in what looks like New York in the early hours of the morning. The video begins with several minutes of darkness, forcing the audience to focus solely on a loud, repetitive, unidentifiable metallic sound. Running in synch with the artist's movements in front of the camera, the noise slowly evolves into a quasi-musical rhythm that is reminiscent of the drum machines and bass-driven sounds of hip-hop music. Hence the work's title: in African-American vernacular, *phat* is a slang term for *sexy* or *cool* strongly associated with hip-hop culture. Hammons' performance turns an increasingly gentrified urban environment into a space of possibility, using his own body, rhythm and choreography as an index of Black urban experience; an affirmation of the presence of a specific way of life.

The technical poverty of the footage subtly recreates the aura of nostalgia surrounding the documentation of New York's performance art from the 1970s. In a great example of Hammons' own brand of sarcasm, the video alludes to his own marginal position as an African-American artist within the history of contemporary art in the United States.



David Hammons, *Phat Free* — 1995–1999

# «LA IRA CONTIENE INFORMACIÓN Y PODER».

— AUDRE LORDE

«The Uses of Anger: Women Responding to Racism» (junio de 1981).

«El reverso irónico de la imagen racista de los negros percibidos como simios, el “Signifying Monkey” [Mono Significante], él, que mora en los márgenes del discurso, siempre creando juegos de palabras, siempre creando tropos, siempre encarnando las ambigüedades del lenguaje, es nuestro tropo para la repetición y la revisión; nuestro tropo, de hecho, para el quiasmo, repitiendo y revirtiendo simultáneamente como lo hace, en un hábil acto discursivo. [...] Las fábulas del “Signifying Monkey” parecen hundir sus raíces en la esclavitud. Se han registrado cientos de estas fábulas desde comienzos del siglo XX. En la música negra, Jazz Gillum, Count Basie, Oscar Peterson, el Big Three Trio, Oscar Brown, Jr., Little Willie Dixon, Snatch y los Poontangs, Otis Redding, Wilson Pickett, Smokey Joe Whitfield y Johnny Otis —entre otros— han grabado canciones sobre el “Signifying Monkey” o, simplemente, las diversas manifestaciones del *signifyin(g)* [resignificación]. [...] El *signifyin(g)* en las actuaciones de jazz y en los juegos de la lengua negra es un modo de revisión formal, depende, para sus efectos, de los tropos, con frecuencia se caracteriza por el pastiche, y, lo más importante, gira en torno a la repetición de estructuras formales y de sus diferencias. Aprender su retórica a menudo forma parte de nuestra educación adolescente».

— Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988, p. 69.

“The ironic reversal of a received racist image of the black as simianlike, the Signifying Monkey, he who dwells at the margins of discourse, ever punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language, is our trope for repetition and revision, indeed our trope for chiasmus, repeating and reversing simultaneously as he does in one deft discursive act. [...] Tales of the Signifying Monkey seem to have had their origins in slavery. Hundreds of these have been recorded since the early twentieth century. In black music, Jazz Gillum, Count Basie, Oscar Peterson, the Big Three Trio, Oscar Brown, Jr., Little Willie Dixon, Snatch and the Poontangs, Otis Redding, Wilson Pickett, Smokey Joe Whitfield, and Johnny Otis—among others—have recorded songs about either the Signifying Monkey or, simply, Signifyin(g). [...] Signifyin(g) in jazz performances and in the play of black language games is a mode of formal revision, it depends for its effects on troping, it is often characterized by pastiche, and, most crucially, it turns on repetition of formal structures and their differences. Learning how to Signify is often part of our adolescent education.”

— Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988, p. 69.

# “ANGER HOLDS INFORMATION AND POWER.”

— AUDRE LORDE

“The Uses of Anger: Women Responding to Racism” (June 1981).



# Adrian Piper

*The Mythic Being: Let's Have a Talk, 1975*



Adrian Piper (Nueva York, 1948) inventó a mediados de los años setenta un personaje, *El ser mítico*, que —según nuestras investigaciones como comisarios de esta muestra— realizó una serie de performances en el espacio público en las que la raza y el género se entrelazaban de forma pionera. En el registro cinematográfico se documenta el proceso en el que se disfraza de hombre para encarnar lo que entendemos como un cliché de la masculinidad negra.

Ataviada con una peluca afro, gafas de sol y bigote, Piper pasea por las calles de Nueva York recitando extractos seleccionados de sus propios diarios de adolescencia. Este pionero recurso a la confesión íntima, en evidente tensión con la teatralidad carnavalesca de su performance, queremos sugerir que le servía para someter a crítica tanto la misoginia en la comunidad negra como la fantasía blanca del negro amenazante, un estereotipo racista que proliferaba en el entonces floreciente género cinematográfico del Blaxploitation.

En los dibujos que acompañan esta serie, la artista tomaba como punto de partida autorretratos fotográficos y los convertía en fragmentos de una narrativa en forma de cómic o tal vez incluso de *storyboard*. Piper interpela directamente en estos dibujos al espectador: se dirige primero al espacio público de Nueva York, para luego —según creemos— encarar directamente al espectador blanco de la sala de exposiciones. Así, la invitación a mantener una conversación íntima se convierte en lo que interpretamos como la amenaza de una bronca en lo que constituye una de las primeras obras que deconstruye la blanquitud predominante en la institución artística.

In the mid-1970s, Adrian Piper (New York, 1948) invented a character, *The Mythic Being*, which we, as curators of the exhibition, interpret as carrying out a series of performances in which race and gender intertwined in a pioneering way. The filmed version of her actions records Piper's process of disguising herself as a man to embody what we interpret as a cliché of Black masculinity.

Dressing in an afro wig, sunglasses and fake moustache, Piper reads extracts from her teenage diaries on the streets of New York. This groundbreaking recourse to what we take to be an intimate confession, in evident tension with the carnivalesque theatricality of her performance, allowed her, as we would suggest, to critique both the misogyny in the Black community and the white fantasy of the threatening Black male, a racist stereotype popularised by the Blaxploitation cinema of the era.

In the drawings that accompany this series, the artist uses photographic self-portraits as fragments of what we see as a comic narrative or a storyboard. Piper directly involves the viewer in these artworks: first she addresses the public space of New York, then, as we think, directly confronts the white spectator in the exhibition space. In this way, the invitation to an intimate conversation becomes what we take to be a threat of dispute in what constitutes one of the first artworks to deconstruct the dominant whiteness of the art institution.





Adrian Piper, *The Mythic Being: Let's Have a Talk* — 1975

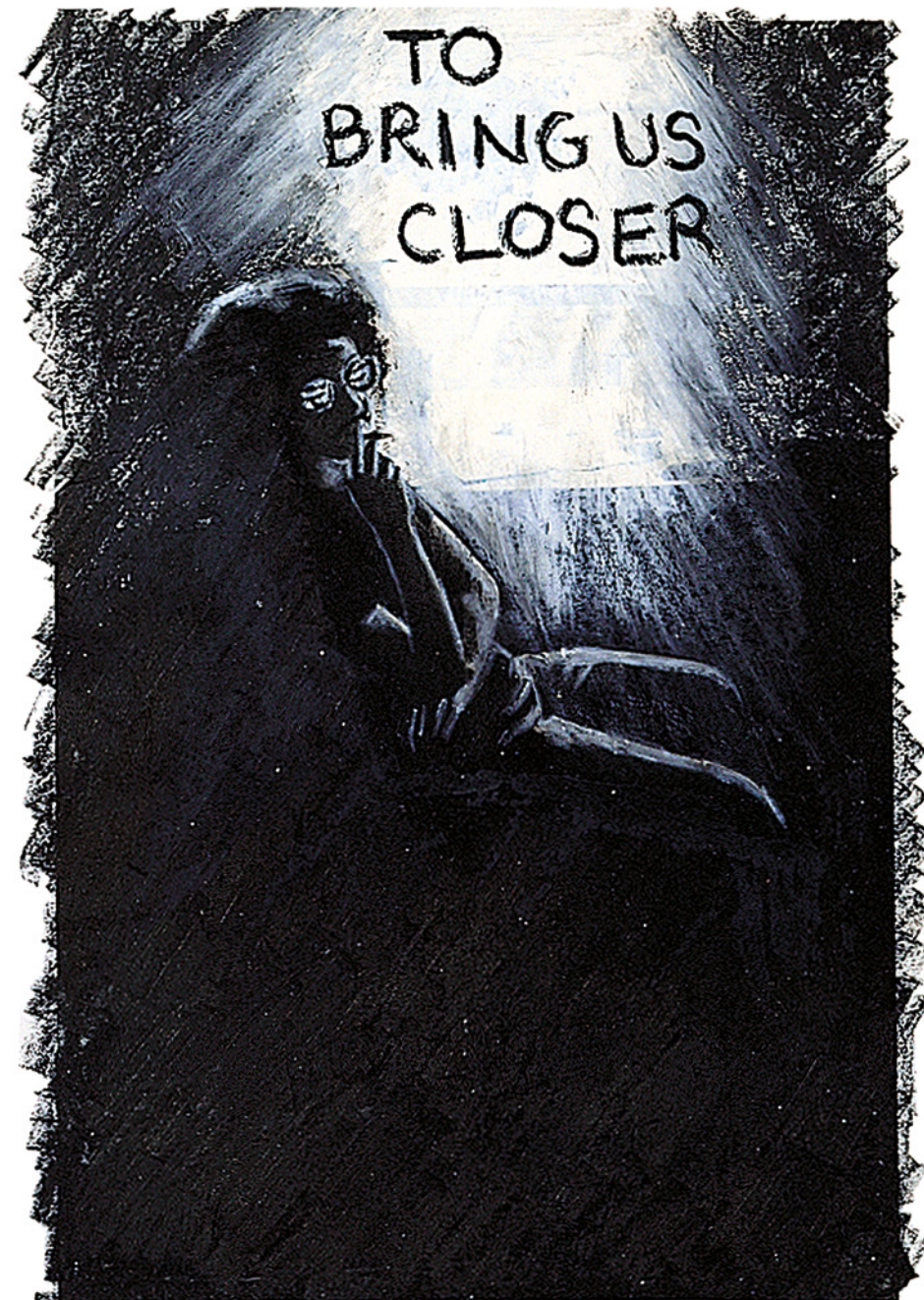


Adrian Piper, *The Mythic Being: Let's Have a Talk* — 1975





Adrian Piper, *The Mythic Being: Let's Have a Talk* — 1975



Adrian Piper, *The Mythic Being: Let's Have a Talk* — 1975





Adrian Piper, *The Mythic Being: Let's Have a Talk* — 1975



Adrian Piper, *The Mythic Being: Let's Have a Talk* — 1975



*«Las definiciones pertenecen a quienes definen, no a quienes son definidos».*

— TONI MORRISON *Beloved*, Vintage International, 1987, p. 225.

**«No existe un proceso de descolonización que no exija que reclamemos nuestro pasado. Por eso, para mí es muy positivo que personas negras que solían despreciar la palabra “África” hayan encontrado la forma de reclamar esta conexión y experiencia diaspórica. Pero cuando se entra en la clase de fundamentalismo que quiere que yo contemple esa África como algo superior... Sabes, esas personas negras que me dicen: “No tenemos problemas de sexismo porque, ¿no crees que en la antigua África éramos reyes y reinas, éramos iguales?” Venga ya, eso son memeces, seamos realistas».**

**Bell Hooks**

Entrevistada en el filme de Marlon T. Riggs  
*Black Is... Black Ain't*. California Newsreel, 1994.

**Patricia Williams**

«The Pantomime of Race»,

**«NECESITAS DOS SILLAS EN LA MESA, UNA PARA TI; OTRA PARA TU NEGRITUD».**

en *Seeing a Color-Blind Future: The*

*Paradox of Race*, Noonday Press,

Nueva York, 1997, p. 27.

**Patricia Williams**

“The Pantomime of Race”

**“YOU NEED TWO CHAIRS AT THE TABLE, ONE FOR YOU, ONE FOR YOUR BLACKNESS.”**

in *Seeing a Color-Blind Future: The*

*Paradox of Race*, Noonday Press,

New York, 1997, p. 27.

**“There is no decolonization process that doesn’t require us to reclaim our past. So there is, to me, something very positive in having black people too used to despise the word ‘Africa’ find a way to lay claim to that diasporic connection and experience. But when it comes into the kind of fundamentalism that wants me to make that Africa superior... You know, those black folks who tell me, ‘We don’t have to deal with sexism, because, don’t you think that in ancient Africa we were kings and queens, we were equal?’ I mean, that is some bullshit, like let’s get real.”**

**Bell Hooks**

Interviewed in Marlon T. Riggs’ film  
*Black Is... Black Ain't*, California Newsreel, 1994.

*“Definitions belong to the definers—not the defined.”*

— TONI MORRISON *Beloved*, Vintage International, 1987, p. 225.

«Existe realmente una estrecha interrelación entre el concepto de humanidad occidental predominante y el de dominación racial (y de las especies). La idea, originaria del mito y la fábula, es que el sumun de la masculinidad —el “héroe blanco”— alcanza su hombría, ante todo, venciendo a la “bestia negra” (o a las bestias bárbaras de otras —en cierto sentido “más oscuras”— razas, naciones y castas sociales)».

— Paul Hoch

*White Hero, Black Beasts Racism, Sexism and the Mask of Masculinity*, citado en Robert F. Reid-Pharr, *Black Gay Man. Essays*, New York University Press, Nueva York y Londres, 2001, p. 85.

«CUESTIONAR LA INOCENCIA BLANCA EN LA ESFERA PÚBLICA Y EXPONER LA FANTASÍA COMO MEDIO DE FORMACIÓN DE ESTA INOCENCIA».

**GerShun Avilez** *Radical Aesthetics and Modern Black Nationalism*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, y Springfield, 2016, p. 22.

«CREEMOS QUE LA POLÍTICA SEXUAL EN UNA SOCIEDAD PATRIARCAL ESTÁ TAN OMNIPRESENTE EN LA VIDA DE LAS MUJERES NEGRAS COMO LAS POLÍTICAS DE CLASE Y RAZA. MUCHAS VECES NOS RESULTA DIFÍCIL SEPARAR LA RAZA DE LA CLASE DE LA OPRESIÓN SEXUAL PORQUE EN NUESTRA VIDA SOLEMOS EXPERIMENTARLAS SIMULTÁNEAMENTE».

The Combahee River Collective «A Black Feminist Statement» (abril de 1977), en Catherine Morris y Rujeko Hockley (eds.), *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, Nueva York, 2017, p. 178.

“WE BELIEVE THAT SEXUAL POLITICS UNDER PATRIARCHY IS AS PERVASIVE IN BLACK WOMEN’S LIVES AS ARE THE POLITICS OF CLASS AND RACE. WE ALSO OFTEN FIND IT DIFFICULT TO SEPARATE RACE FROM CLASS FROM SEX OPPRESSION BECAUSE IN OUR LIVES THEY ARE MOST OFTEN EXPERIENCED SIMULTANEOUSLY.”

The Combahee River Collective «A Black Feminist Statement» (April 1977), in Catherine Morris and Rujeko Hockley (eds.), *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–1985. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, New York, 2017, p. 178.

“TO CHALLENGE WHITE INNOCENCE WITHIN THE PUBLIC SPHERE, AND EXPOSING FANTASY AS THE MEANS TO THE FORMATION OF THIS INNOCENCE.”

**GerShun Avilez** *Radical Aesthetics and Modern Black Nationalism*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, 2016, p. 22.

“There is indeed a close interrelation between the predominant Western conception of manhood and that of racial (and species) domination. The notion, originally from myth and fable, is that the summit of masculinity—the ‘white hero’—achieves his manhood, first and foremost, by winning victory over the ‘dark beast’ (or over the barbarian beasts of other—in some sense, ‘darker’—races, nations and social castes).”

— Paul Hoch

*White Hero, Black Beasts, Racism, Sexism and the Mask of Masculinity*. Quoted in Robert F. Reid-Pharr, *Black Gay Man. Essays*, New York University Press, New York and London, 2001, p. 85.



# Pope.L

*The Great White Way, 22 Miles, 5 Years, 1 Street (Segment #1: December 29, 2001), 2001*

William Pope.L (Newark, Nueva Jersey, 1955) suele llevar consigo una peculiar tarjeta de visita que lo presenta como: «El artista negro más afable de América». Sus performances en el espacio público, especialmente a partir de los años noventa, se distinguen por un humor cáustico que lo ha llevado a pasearse cubierto de harina o a atarse a un cajero automático usando una ristra de salchichas.

La performance *The Great White Way* [El gran camino blanco] consistió en reptar durante cinco años desde la estatua de la Libertad hasta la casa de su madre en el Bronx, atravesando todo Manhattan vía Broadway, su calle más larga. Vestido de Superman, pero sustituyendo la capa por un monopatín atado a su espalda, Pope.L forzó de ese modo al superhéroe de la guerra fría por antonomasia a arrastrarse por los suelos de la ciudad, tan solo dos meses después del arranque de un nuevo orden mundial tras el atentado terrorista del 11-S. Las distintas fases de aquel interminable recorrido, en el que el artista reptaba hasta que el dolor físico le impedía continuar, hablan de la diferencia que el sistema de clases todavía establece sobre los cuerpos negros en el sistema laboral, durante una crisis que recaería de forma particularmente severa sobre los cuerpos racializados. Hay que recordar también otra referencia fundamental: en octubre del 68, uno de los fundadores del Black Panther Party, Bobby Seale, dijo: «Estamos de acuerdo con el hecho de que Superman nunca salvó a ninguna persona negra. ¿Lo pillas?».

William Pope.L (Newark, New Jersey, 1955) always carried a business card that introduced him as “the friendliest Black artist in America”. Especially since the 1990s, Pope.L’s street performances incorporate his own brand of slapstick and dark humour, which has led the artist to walk around midtown Manhattan covered in flour and chain himself to an ATM using a string of Italian sausages.

*The Great White Way* consisted of a five-year crawl from the Statue of Liberty to the Bronx, crossing Manhattan via Broadway—the longest route—before reaching his mother’s house. Wearing a Superman costume and a skateboard tied to his back (instead of a cape), Pope.L embodied the Cold War superhero par excellence and dragged himself through the city streets just two months after the 9/11 terrorist attacks. Pope.L divided his endless journey into multiple segments. Every day he crawled until the physical pain became unbearable, illustrating the disproportionate impact of class inequality and the labour system on African Americans; especially during a crisis that would take a heavy toll on people of colour. Pope.L’s performance is also reminiscent of a famous quote by Bobby Seale, co-founder of the Black Panther Party. In 1968, Seale had declared, “We’re hip to the fact that Superman never saved no Black people. You got that?”



*Vista de exposición en CA2M — Exhibition view at CA2M*







«LA AUTENTICIDAD NEGRA, SI EXISTE, PROBABLEMENTE NO PUEDE SER REPRESENTADA DIRECTAMENTE; POR ESO PIENSO EN ELLA MÁS COMO UN ESPACIO DE BRECHAS Y GRIETAS, DESERCIONES Y DESEO. [...] SENTIMOS LA NEGRITUD COMO ALGO PERSONAL, COMO ALGO QUE PODEMOS POSEER O SOSTENER EN LAS MANOS O COLGAR DE UN ÁRBOL. POR ESO LA CONFUNDIMOS CON LA DANZA, CUANDO EN REALIDAD ES EL HUECO DENTRO DEL TAMBOR».

— Pope.L

«Some Notes on the Desert», en *Desert / Forest* (folleto de exposición), Steve Turner & Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, 2015.

«EL DISIMULO ES EL REFUGIO DEL ESCLAVO».

— C. L. R. JAMES

*The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution* (1938), Vintage Books, 1989, p. 334.

“DISSIMULATION IS THE REFUGE OF THE SLAVE.”

— C.L.R. JAMES

*The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution* (1938), Vintage Books, 1989, p. 334.

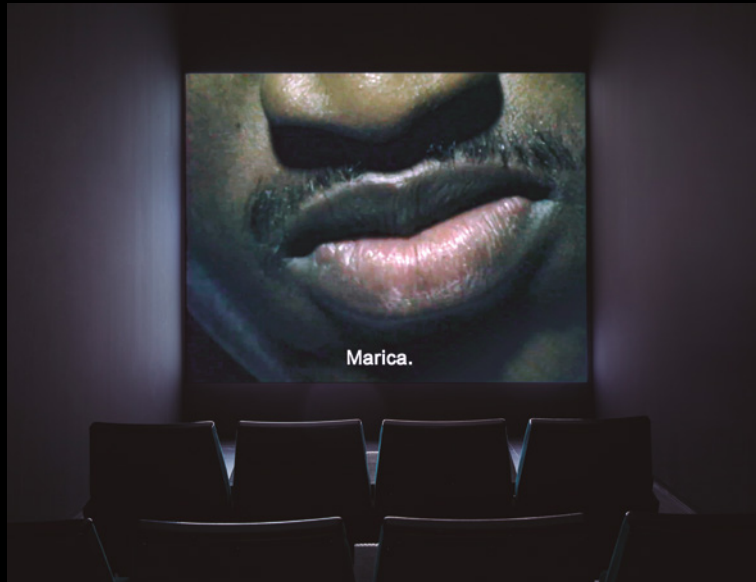
“BLACK AUTHENTICITY, IF IT EXISTS, PROBABLY CANNOT BE DIRECTLY REPRESENTED—SO I'D RATHER THINK OF IT AS A SPACE OF GAPS AND RIFTS, DROP OUT AND WISH. [...] BLACKNESS FEELS PERSONAL, LIKE SOMETHING WE CAN OWN OR HOLD IN OUR HANDS OR HANG FROM A TREE. THEREFORE, WE MISTAKE IT FOR THE DANCE WHEN IT'S REALLY THE HOLLOW INSIDE THE DRUM.”

— Pope.L

“Some Notes on the Desert”, in *Desert/Forest* (exhibition leaflet), Steve Turner & Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, 2015.

# Marlon T. Riggs

*Tongues Untied*, 1989



Marlon T. Riggs (Fort Worth, Texas, 1957–1994) fue uno de los cineastas cruciales del último tercio del siglo XX. Su trabajo se enmarca en un contexto audiovisual atravesado por la crisis del sida durante los años ochenta, cuando la tecnología del vídeo estaba siendo adoptada por colectivos artísticos y grupos militantes pertenecientes a diversas minorías políticas, que encontraron en este medio una herramienta para experimentar con estrategias de autorrepresentación y producir contenidos alternativos a los de la televisión *mainstream* o la industria del cine.

En 1991, Riggs terminaría, de hecho, fundando su propia productora y distribuidora independiente para la circulación de audiovisuales comprometidos con la historia afroamericana: *Signifyin' Works*. Pese a fallecer prematuramente por complicaciones de salud relacionadas con el sida, su corta pero revolucionaria

Marlon T. Riggs (Fort Worth, Texas, 1957–1994) was a crucial filmmaker during the last third of the twentieth century. His work is inscribed in the visual culture of the 1980s, marked by the AIDS crisis and the adoption of video technology by art collectives and militant groups belonging to political minorities, who found in video a tool for experimenting with self-representation, producing alternative content that opposed the hegemonic imaginary of mainstream television and the film industry.

In 1991, Riggs founded his own independent production and distribution company to support films engaged in the exploration of Black history: *Signifyin' Works*. Despite an early death from AIDS-related complications, his brief but revolutionary filmography stands out not only for its for-

filmografía destaca no solo por su audacia en el plano formal (experimentando con técnicas como la remezcla de metraje encontrado, formatos como el vídeo musical, o innovando en el uso de la performance para la cámara), sino también por su capacidad de renovar el lenguaje del documental militante. Siempre de forma situada y en clave micropolítica, Riggs entretiene su propia biografía con la crítica cultural para cuestionar de forma demoledora los estereotipos raciales, sexuales y de clase sobre los que se cimenta nuestro imaginario colectivo.

Producido originalmente para la televisión pública norteamericana —donde fue censurado—, el largometraje *Tongues Untied* [Lenguas desatadas] es un hito en la representación de las complejidades que atraviesa la experiencia homosexual en la diáspora africana. En su búsqueda de una identidad que le ha sido negada, Riggs somete la cultura estadounidense a una doble crítica antinormativa. Por un lado, el documental desenmascara el racismo imperante dentro de la comunidad gay, al tiempo que denuncia el sexismo y la homofobia presentes en buena parte del nacionalismo negro.

La película desmantela la ficción de una identidad esencial —negra, homosexual, o cualquier otra— a través de una narración poética, coral y fragmentaria que involucra a un gran número de figuras hoy desaparecidas del *underground* neoyorquino. La sucesión de fragmentos introduce a colaboradores de la talla del poeta Essex Hemphill, los miembros del colectivo Other Countries, el músico Blackberri, o incluso al legendario bailarín Willi Ninja, cuya escena de vogue callejero en los muelles del río Hudson constituye uno de los más tempranos documentos cinematográficos de esta subcultura. El mantra con el que se cierra la película —«hombres negros amando a hombres negros es el acto revolucionario»— tiene resonancias políticas hasta el presente en el contexto del activismo interseccional.

mal audacity (experimenting with found footage, embracing pop formats such as music video and pioneering the use of performance on camera), but also for its capacity to subvert the language of militant documentary film. Championing micropolitics and situatedness in his work, Riggs interwove his own biography with cultural critique to question the racial, sexual and class stereotypes prevalent in our collective imagination.

Originally produced for public television in the United States—where it was censored—the feature film *Tongues Untied* is a landmark in the representation of the complexities underpinning the gay experience in the African diaspora. In his search for a Black identity denied to him, Riggs subjects North American culture to a double anti-normative critique. On the one hand, his documentary unmasks the pervasive racism within the gay community and, on the other, it denounces the sexism and homophobia prevalent in mainstream Black nationalism.

*Tongues Untied* dismantles the fiction of an essential identity (Black, gay or any other) through a fragmentary and choral narration featuring a great number of now-vanished figures from the New York underground scene. The sequence of fragments introduces such collaborators as the poet Essex Hemphill, several members of the Other Countries collective, the musician Blackberri and even the legendary voguer Willi Ninja, whose dance scene at the Christopher Street Pier constitutes one of the earliest documents of this subculture. The mantra that closes the film—“Black men loving Black men is the revolutionary act”—still resonates in the context of intersectional activism.





distribuir cuartillas,  
montar pancartas,



¿Por qué te quedas en silencio?





He elegido esta tribu  
de guerreros y forajidos.





**«ME VEO A MÍ MISMO COMO BUTCH QUEEN [UNA REINA MASCULINA] . SER BUTCH QUEEN PARA MÍ ES UN ACTO RADICAL DE RESISTENCIA A LA SUBJETIVIDAD NEGRA NORMATIVA Y A LA HOMOGENEIDAD GAY CONVENCIONAL».**

**Charles F. Stephens** «Performing Black and Gay: Butch Queen Radicalism», en *If We Have to Take Tomorrow: HIV, Black Men, and Same Sex Desire*, Institute of Gay Men's Health, 2006, p. 31.

**«Cuando las personas negras desarrollen estrategias y estéticas artísticas para desechar o deconstruir la patología que es la moralidad sexual, entonces puede que la libertad, o lo que sea que exista más allá de los proyectos coloniales de solidificación de los géneros de la humanidad, sea posible».**

—L. H. Stallings *Funk the Erotic. Transaesthetics and Black Sexual Cultures*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago y Springfield, 2015.

**«El duelo adopta una forma proporcional a su causa, y en la primera época del sida esta forma asumió una expresión de pérdida agravante, difuminando la frontera entre el sujeto y el objeto de duelo, entre los seres cercanos a los fallecidos y los fallecidos a los que se llora en duelo. Esta forma, que se enfrenta a pérdidas reflexivas y múltiples, se resiste a concluir e insiste en la repetición y la extensión para rendir cuentas sobre el pasado creciente y las pérdidas pendientes».**

**Dagmawi Woubshet**

*The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2015, p. 146.

**“Mourning takes on a form commensurate with its occasioning, and in the early era of AIDS that form assumed an expression of compounding loss, blurring the line between the subject and the object of mourning, between the death-bound who are mourning and the dead who are mourned. Reckoning with reflexive and multiples losses, this form resists closure, insisting on repetition and extension to account for the mounting past and pending losses.”**

**Dagmawi Woubshet**

*The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2015, p. 146.

**“When black people develop artistic strategies and aesthetics to dismiss or deconstruct the pathology that is sexual morality, then perhaps freedom or whatever exists beyond the colonial projects of solidifying the genres of humanity will be possible.”**

—L. H. Stallings *Funk the Erotic. Transaesthetics and Black Sexual Cultures*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, 2015.

**“I SEE MYSELF AS A BUTCH QUEEN. A BUTCH QUEEN FOR ME IS A RADICAL ACT OF RESISTANCE TO NORMATIVE BLACK SUBJECTIVITY, AND MAINSTREAM GAY HOMOGENEITY.”**

**Charles F. Stephens** «Performing Black and Gay: Butch Queen Radicalism», in *If We Have to Take Tomorrow: HIV, Black Men, and Same Sex Desire*, Institute of Gay Men's Health, 2006, p. 31.





**«El chasquido contiene una multiplicidad de significados en clave: como en —¡SNAP!— “Ahora te entiendo”; o —¡SNAP!— “Ni lo intentes”; o —¡SNAP!— “¡Qué fiero!”; o —¡SNAP!— “Lárgate”; o —¡SNAP!— “Cielo, poorfa”. El chasquido puede tener tanta carga emocional y política como un puño en alto, puede puntuar el debate y el diálogo como una exclamación, una coma, una elipsis, o bien negar la necesidad de palabras entre quienes saben descodificar los matices de sus significados».**

**— Marlon T. Riggs** «Black Macho Revisited. Reflections of a Snap! Queen», en Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington, 1991, p. 327.

**“SNAP! contains a multiplicity of coded meanings: as in—SNAP!—Got your point’. Or—SNAP!—‘Don’t even try it’. Or—SNAP!—‘You fierce!’ Or—SNAP!—‘Get out of my face’. Or—SNAP!—‘Girlfriend, pleeeeeease’. The snap can be as emotionally and politically charged as a clenched fist, can punctuate debate and dialogue like an exclamation point, a comma, an ellipse or altogether negate the need for words among those who are adept at decoding its nuanced meanings.”**

**— Marlon T. Riggs** «Black Macho Revisited. Reflections of a Snap! Queen”, in Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington, D.C., 1991, p. 327.



«Considerando la dialéctica de la apropiación como una parte constitutiva de la cultura de la diáspora —en el caso del vogue, por ejemplo, cómo los negros gays que se apropian de las poses de las modelos blancas de las revistas de moda para crear una forma de danza estilizada son apropiados a su vez por artistas blancos como Malcolm McLaren y Madonna—, Tongues Untied desempeña un papel doblemente crítico en su afirmación de los placeres negros gays. Por una parte, reinsertando el estilo negro gay subcultural en el contexto expresivo de la tradición cultural afroamericana en su conjunto, refuta la premisa de que la condición gay es “cosa de blancos”. Por otra parte, al recontextualizar estos estilos en la experiencia vivida de los hombres negros gays, saca a relucir en qué medida pueden apropiarse indebidamente de nuestros placeres los espectadores blancos, que sin embargo se sienten fascinados y puede que incluso, en algún sentido, celosos de ellos. Reconozcámoslo, ¿quién no querría ser miembro del Instituto de la ¡Snap!tología? “¡No te metas con una diva del snap!” Si quieres la línea compartida políticamente correcta, te rogamos que te quedes en casa y marques el 1-900-Raza-Clase-Género».

— **KOBENA MERCER** en Martha Gever, Pratibha Parmar y John Greyson (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, Routledge, Nueva York y Londres, 1993, p. 247.

**«COMO CINEASTAS NEGROS, ¿CÓMO PODEMOS AMPLIAR LA EXPERIENCIA GAY Y LESBIANA Y LA IMAGINERÍA MÁS ALLÁ DEL “ARMARIO DE CELULOIDE”? ¿CÓMO VAMOS A CONSTRUIR UNA NACIÓN DE AMANTES ETNOCÉNTRICA Y DIVERSA? ¿CÓMO EMPRENDEREMOS EL NACIMIENTO DE ESTA IDEA?».**

— **MICHELLE PARKERSON** en Martha Gever, Pratibha Parmar y John Greyson (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, Routledge, Nueva York y Londres, 1993, p. 237.

**“AS BLACK FILMMAKERS, HOW CAN WE BROADEN GAY AND LESBIAN EXPERIENCE AND IMAGERY BEYOND ‘THE CELLULOID CLOSET’? HOW WILL WE CONSTRUCT AN ETHNOCENTRIC, DIVERSE NATION OF LOVERS? HOW WILL WE UNDERTAKE THIS BIRTH OF A NOTION?”**

— **MICHELLE PARKERSON** en Martha Gever, Pratibha Parmar and John Greyson (eds.): *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, Routledge, New York and London, 1993, p. 237.

“Considering the dialectic of appropriation as a constitutive part of diasporan culture—in the case of voguing, for instance, how black gays appropriate the poses of white female models in glossy fashion magazines to create a stylized dance form, are then appropriated in turn by white performers such as Malcolm McLaren and Madonna—Tongues Untied performs a doubly critical role in its affirmation of black gay pleasures. On the one hand, by reinserting black gay subcultural style into the expressive context of the African-America cultural tradition as a whole, it refutes the premise that gayness is a ‘white thing’. On the other, by recontextualizing such styles in the lived experience of black gay men, it brings to light the extent to which our pleasures may be misappropriated by white audiences, who are nevertheless fascinated and perhaps even, in some sense, envious of them. Let’s face it, who wouldn’t want to be a member of the Institute of Snap!thology? ‘Don’t mess with a snap diva!’ If you want the politically correct party line please stay at home and dial 1-900-Race-Class-Gender instead.”

— **KOBENA MERCER** en Martha Gever, Pratibha Parmar and John Greyson (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, Routledge, New York and London, 1993, p. 247.

«TÍO TOM  
MONO DE MIERDA  
MARICA  
NENAZA  
ENGENDRO  
NEGRATA  
VUELVE A CASA

ARRINCONADO  
POR IDENTIDADES QUE NUNCA  
QUISE REIVINDICAR».

**Marlon T. Riggs** en el filme *Tongues Untied*, Signifyin' Works y Frameline Distribution, 1989.

«SI BIEN EL SILENCIO COMO SIGNO DE MASCULINIDAD ES UN TROPO QUE CIRCULA EN EL CONTEXTO CULTURAL GENERAL DE ESTADOS UNIDOS, DENTRO DE LAS COMUNIDADES RACIALIZADAS, Y ESPECIALMENTE ENTRE LOS HOMBRES NEGROS, EL SILENCIO SUELE APUNTALAR UN RECHAZO DISFUNCIONAL DE LA DIFERENCIA SEXUAL Y EL IMPERIALISMO DEL PATRIARCADO».

**E. Patrick Johnson**

*Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*, Duke University Press, Durham y London, 2003, pp. 31–32.

«Sueño: 15 de febrero de 1984. Nos hemos reunido todos en el aula más grande en la que he estado nunca. Hombres negros de todas las clases y colores. Estamos sentados y hablamos y escuchamos, contándonos la historia de nuestra vida. Todas las cosas que siempre quisimos contarnos pero nunca nos contamos. Hay muchas risas pero también lágrimas. ¿Por qué hemos tardado tanto en hacerlo? Nuestro silencio nos ha hecho mucho daño».

— **Joseph Beam** «Brother to Brother: Word from the Heart», en *In the Life. A Black Gay Anthology*, Redbone Press, Washington, 2008, p. 186. Publicado originalmente en 1986.

“Dream: 15 February 1984. We have all gathered in the largest classroom I have ever been in. Black men of all kinds and colors. We sit and talk and listen, telling the stories of our lives. All of the things we have ever wanted to say to each other but did not. There is much laughter but also many tears. Why has it taken us so long? Our silence has hurt us so much.”

— **Joseph Beam** “Brother to Brother: Word from the Heart”, in *In the Life. A Black Gay Anthology*, Redbone Press, Washington, D.C., 2008, p. 186. Originally published in 1986.

“UNCLE TOM  
MUTHAFUCKIN’ COON  
PUNK  
FAGGOT  
FREAK  
NIGGER  
GO HOME

CORNERED  
BY IDENTITIES I NEVER  
WANTED TO CLAIM.”

**Marlon T. Riggs** in the film *Tongues Untied*, Signifyin' Works and Frameline Distribution, 1989.

“ALTHOUGH SILENCE AS A SIGN OF MASCULINITY IS A TROPE THAT CIRCULATES IN THE BROADER U.S. CULTURAL CONTEXT, WITHIN RACED COMMUNITIES, AND ESPECIALLY AMONG BLACK MEN, SILENCE OFTEN SUSTAINS A DYSFUNCTIONAL DENIAL OF SEXUAL DIFFERENCE AND THE IMPERIALISM OF PATRIARCHY.”

**E. Patrick Johnson**

*Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*, Duke University Press, Durham and London, 2003, pp. 31–32.



«HOMBRES NEGROS QUE AMAN A HOMBRES NEGROS ES EL ACTO REVOLUCIONARIO DE LOS OCHENTA, NO SOLO PORQUE LOS REVOLUCIONARIOS DE LOS SESENTA, COMO BOBBY SEALE, HUEY NEWTON Y ELDRIDGE CLEAVER, SE ATREVIERAN A DECIR NUESTRO NOMBRE, SINO PORQUE, EN TANTO HOMBRES NEGROS, JAMÁS IMAGINAMOS QUE LLEGÁRAMOS A ESTAR JUNTOS—NO COMO PADRE E HIJO, HERMANO Y HERMANO—Y CIERTAMENTE NO COMO AMANTES.

HOMBRES NEGROS QUE AMAN A HOMBRES NEGROS ES UNA AGENDA AUTÓNOMA DE LOS OCHENTA, QUE NO SE ORIGINA EN NINGUNA AFILIACIÓN SEXUAL, POLÍTICA O DE CLASE PARTICULAR, SINO EN NUESTRA SUPERVIVENCIA MUTUA. LAS FORMAS MEDIANTE LAS CUALES MANIFESTAMOS ESTE AMOR SON TAN NUMEROSAS COMO LAS CUESTIONES QUE DEBEMOS ABORDAR. EL DESEMPLEO, EL ABUSO DE SUSTANCIAS, EL ODIO A UNO MISMO Y LA CARENCIA DE IMÁGENES POSITIVAS SON ALGUNAS DE LAS BARRERAS DE NUESTRO AMOR.

HOMBRES NEGROS QUE AMAN A HOMBRES NEGROS ES UNA LLAMADA A LA ACCIÓN, EL RECONOCIMIENTO DE UNA RESPONSABILIDAD. CUIDAMOS A LOS NUESTROS CUANDO LA NOCHE SE ENFRÍA Y CALLA. EN ESTOS DÍAS, LAS NOCHES SON GÉLIDAS Y EL SILENCIO RESUENA CON COMPLICIDAD».

— Joseph Beam «Brother to Brother: Word from the Heart», en *In the Life. A Black Gay Anthology*, Redbone Press, Washington, 2008, p. 191. Publicado originalmente en 1986.

“BLACK MEN LOVING BLACK MEN IS THE REVOLUTIONARY ACT OF THE EIGHTIES, NOT ONLY BECAUSE SIXTIES’ REVOLUTIONARIES LIKE BOBBY SEALE, HUEY NEWTON, AND ELDRIDGE CLEAVER DARE SPEAK OUR NAME; BUT BECAUSE AS BLACK MEN WE WERE NEVER MEANT TO BE TOGETHER—NOT AS A FATHER AND SON, BROTHER AND BROTHER—AND CERTAINLY NOT AS LOVERS.

BLACK MEN LOVING BLACK MEN IS AN AUTONOMOUS AGENDA FOR THE EIGHTIES, WHICH IS NOT ROOTED IN ANY PARTICULAR SEXUAL, POLITICAL, OR CLASS AFFILIATION, BUT IN OUR MUTUAL SURVIVAL. THE WAYS IN WHICH WE MANIFEST THAT LOVE ARE AS MYRIAD AS THE ISSUES WE MUST ADDRESS.

UNEMPLOYMENT, SUBSTANCE ABUSE, SELF-HATRED, AND THE LACK OF POSITIVE IMAGES ARE SOME OF THE BARRIERS OF OUR LOVING.

BLACK MEN LOVING BLACK MEN IS A CALL TO ACTION, AN ACKNOWLEDGEMENT OF RESPONSIBILITY. WE TAKE CARE OF OUR OWN KIND WHEN THE NIGHT GROWS COLD AND SILENT. THESE DAYS THE NIGHTS ARE COLD-BLOODED AND THE SILENCE ECHOES WITH COMPLICITY.”

— Joseph Beam «Brother to Brother: Word from the Heart», in *In the Life. A Black Gay Anthology*, Redbone Press, Washington, D.C., 2008, p. 191. Originally published in 1986.

# Marlon T. Riggs

*Anthem*, 1991



Tras su estreno en la televisión pública norteamericana, la censura del documental *Tongues Untied* situó a Marlon Riggs en el centro de una violenta polémica de carácter homóforo en torno a la financiación pública de las artes en Estados Unidos. Iniciada por organizaciones fundamentalistas cristianas y convertida en instrumento de campaña por un grupo de legisladores ultraconservadores, la polémica consiguió poner en tela de juicio el sistema de subvenciones públicas. El senador Jesse Helms utilizó un fragmento del documental —el encuentro sexual entre dos hombres negros— en un llamamiento público a suspender la financiación del National Endowment for the Arts. En 1991, el senador Pat Buchanan se apropió sin permiso de otro fragmento del largometraje —imágenes del Castro en San Francisco— y lo descontextualizó en un spot electoral donde se acusaba a la administración pública de «invertir dólares de los contribuyentes en un arte blasfemo y pornográfico».

Este clima enrarecido de creciente represión, puritanismo y llamamientos a la censura

Not long after airing on American public television, the censorship of the documentary *Tongues Untied* placed Marlon Riggs at the centre of a brutal and homophobia-tinged national controversy around the public funding for the arts in the United States. Originally fuelled by Christian fundamentalist organisations and weaponised as a campaigning tool by a group of ultra-conservative policymakers, this media storm called into question the very notion of public support for the arts. Senator Jesse Helms used a fragment of the documentary—a sexual encounter between two Black men—to address the Senate in a public appeal to defund the National Endowment for the Arts. In 1991, Senator Pat Buchanan unashamedly decontextualised another fragment of the film—footage of the Castro in San Francisco—and used it without permission in a campaign ad accusing the administration of “investing taxpayer dollars in pornographic and blasphemous art”.

This rarefied climate of growing repression, puritanism and calls for censorship came

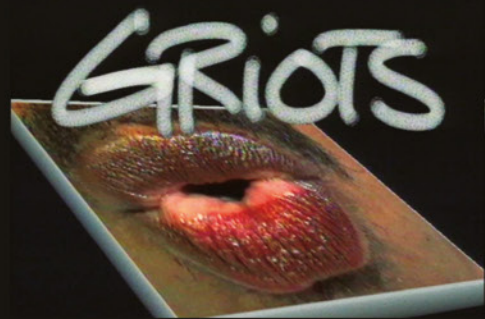
tuvo un enorme costo personal para Marlon Riggs, forzado a defenderse públicamente al tiempo que luchaba contra dolencias relacionadas con el sida que terminarían con su vida en 1994. El cortometraje *Anthem* [Himno] se inscribe en este contexto de guerras culturales. En las antípodas del arrepentimiento, *Anthem* es una contundente respuesta concebida desde la rabia y el duelo, pero también desde la esperanza, el deseo y la alegría queer. Seguramente la más programática de sus películas, esta obra es un llamamiento a la acción en que el cineasta incita a reescribir la historia e inventar un nuevo lenguaje para la emancipación que permita tejer alianzas políticas entre minorías.

*Anthem* adopta el formato del vídeo musical como un espacio de subjetivación política. Construida a partir del metraje sobrante de *Tongues Untied*, la película se apropia de los códigos de un vídeo de *hip-hop* para afirmar la construcción activa de la subjetividad queer negra. En un montaje audiovisual trepidante, Riggs remezcla símbolos como la bandera panafricana, el puño alzado del Poder Negro o el triángulo rosa de ACT UP. El cuerpo de Willi Ninja o el del propio Riggs bailando *hip-hop* se yuxtaponen a metraje etnográfico de danzas tribales africanas, un tarro de vaselina o los labios pintados del poeta Colin Robinson recitando para la cámara. Como ya ocurría en *Tongues Untied*, la obra se convierte en ejercicio de enunciación colectiva. El poema «American Wedding» [Boda americana] de Essex Hemphill estructura la película, en la que también se reciclan versos de Steve Langley, Reginald Jackson o Donald Woods, así como una versión de «America the Beautiful» cantada por Blackberri. El montaje teje un espacio de solidaridad en que resuenan voces pertenecientes al pasado, presente y futuro de las luchas por la emancipación. Una polifonía de voces relegadas a los márgenes, cuyo discurso ofende a la mayoría silenciosa.

at a huge personal cost to Marlon Riggs, who was forced to defend himself publicly while fighting AIDS-related conditions that would end his life in 1994. Emerging from a context of entrenched culture wars, the short film *Anthem* is a bold, unapologetic response that channels feelings of political rage and mourning underpinned by a sense of hope and queer joy. Probably the most programmatic of all his films, this work can be regarded as a call to action urging viewers to rewrite history and invent a new political language that makes it possible to weave alliances between minorities.

*Anthem* adopts the music video format as a site of political subjectivation. Recycling the leftover footage from *Tongues Untied*, the film employs the fast-cutting editing style of a hip-hop music video to affirm the active construction of Black queer subjectivity. In a fast-paced fashion, Riggs remixes symbols and images, including the Pan-African flag, the Black Power fist and the ACT UP pink triangle. The body of voguer Willi Ninja or that of the filmmaker himself dancing to a hip-hop beat are weaved together with ethnographic footage of African tribal dances, a jar of Vaseline or the badly painted lips of poet Colin Robinson as he reads for the camera. Following the model of *Tongues Untied*, this film is also an experiment in collective enunciation. While Essex Hemphill's poem “American Wedding” provides the structure for *Anthem*, the film also recycles poetry extracts from Steve Langley, Reginald Jackson and Donald Woods, as well as a cover version of “America the Beautiful” performed by Blackberri. Riggs' cinematic montage contributes to a sense of solidarity among all these voices belonging to past, present and future struggles for emancipation; a polyphony of voices that have been relegated too often to the margins, and whose speech offends the silent majority.





Marlon T. Riggs, *Anthem* — 1991

*\*Griots transformado el lenguaje en poder, en alimento y en sustituto para el sexo, en herramientas como armas de supervivencia, rabia y pasión con la claridad de un escupitajo.*



**«EN LOS ÚLTIMOS TRES AÑOS, EL GOBIERNO DE BUSH HA INVERTIDO NUESTROS IMPUESTOS EN ARTE PORNOGRÁFICO Y BLASFEMO, DEMASIADO IMPACTANTE COMO PARA ENSEÑARLO. ESTE LLAMADO ARTE HA GLORIFICADO LA HOMOSEXUALIDAD, EXPLOTADO A NIÑOS Y PERVERTIDO LA IMAGEN DE JESUCRISTO. NECESITAMOS UN LÍDER DE VERDAD. VOTE PRESIDENTE A BUCHANAN—PAGADO POR “BUCHANAN PARA PRESIDENTE”. SCOTT MCKENZIE. TESORERO».**

Campaña de publicidad televisiva de Pat Buchanan en 1991. En el contexto de las llamadas «guerras culturales», este anuncio electoral empleaba imágenes de la película de Marlon T. Riggs, *Tongues Untied*, apropiándose de su metraje de forma descontextualizada.

«La resignificación [signifying] es tan fundamentalmente negra, es decir, es una práctica retórica tan familiar, que te encuentras con la gran resistencia de la inercia cuando escribes sobre ella. Por inercia estoy pensando en la dificultad de transmitir las implicaciones de un concepto tan compartido en tu cultura que hace mucho tiempo que se ha convertido en una segunda naturaleza para sus usuarios».

— Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988, p. 81.

“Signifyin(g) is so fundamentally black, that is, it is such a familiar rhetorical practice, that one encounters the great resistance of inertia when writing about it. By inertia I am thinking here of the difficulty of rendering the implications of a concept that is so shared in one’s culture as to have long ago become second nature to its users.”

— Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988, p. 81.

**“IN THE LAST THREE YEARS, THE BUSH ADMINISTRATION HAS INVESTED OUR TAX DOLLARS IN PORNOGRAPHIC AND BLASPHEMOUS ART, TOO SHOCKING TO SHOW. THIS SO-CALLED ART HAS GLORIFIED HOMOSEXUALITY, EXPLOITED CHILDREN, AND PERVERTED THE IMAGE OF JESUS CHRIST. WE NEED A REAL LEADER. VOTE BUCHANAN FOR PRESIDENT—PAID FOR BY BUCHANAN FOR PRESIDENT. SCOTT MCKENZIE. TREAS.”**

Pat Buchanan television ad campaign in 1991. In the context of the so-called Culture Wars, this advertisement misappropriated and decontextualized footage from Marlon T. Riggs’ film *Tongues Untied*.



# «MENTIRAS... MENTIRAS... MENTIRAS. LA DÉCADA DE LAS MENTIRAS».

## Keeanga-Yamahitta Taylor

«De la protesta al riesgo», en Ezequiel Gatto (ed.), *Nuevo activismo negro. Lecturas y estrategias contra el racismo en los Estados Unidos*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016, p. 82.

«La victoria de Reagan creó un espacio para que los conservadores negros operaran abiertamente y libremente. Charles Hamilton, que en 1968 había escrito *Black Power* junto a Stokely Carmichael, ahora llamaba a los políticos negros a “des-racializar” sus mensajes políticos para evitar espantar a sus potenciales votantes blancos. [...] Ralph Abernathy y Hosea Williams, antiguos lugartenientes de Martin Luther King, apoyaron la candidatura de Reagan en 1980».

«Cuando Pat Buchanan se apropió descaradamente de un clip de *Tongues Untied* de Marlon Riggs para su campaña presidencial de 1991, lo hizo para movilizar la fantasía política sobre la que el arte negro gay se había construido como obscenidad nacional; un proceso que creo que podemos ver inversamente reflejado en la fea expresión de misoginia y homofobia del odioso *hit* de 1992 de Biju Banton, “Boom Bye-Bye Inna Batty-Bwoy Head” [Boom bye-bye en la cabeza de un chico gay]. Y creo que cuando Marlon señaló la paradoja absolutamente insidiosa, según la cual —cito— “las descripciones afroamericanas de hombres negros gays resuenan vivamente con la mayoría de las descripciones que América hace de nosotros como personas negras”, puso el dedo en esta misma lógica de réplica mimética: hacer a los demás lo que te han hecho a ti».

— Kobena Mercer hablando en la conferencia *Black Nations/Queer Nations* celebrada en el CUNY Graduate Center de Nueva York en marzo de 1995. Extractos de este discurso aparecen documentados en el filme de Shari Frilot *Black Nations/Queer Nations: Lesbian and Gay Sexualities in the African Diaspora*, Third World Newsreel, 1995.

“When Pat Buchanan brazenly appropriated a clip from Marlon Riggs’ *Tongues Untied* as part of his 1991 presidential campaign, he did so to mobilize the political fantasy in which black gay art was constructed as a national obscenity—a process which I think we can see inversely mirrored in the ugly expression of misogyny and homophobia in Biju Banton’s hateful 1992 hit ‘Boom Bye-Bye Inna Batty-Bwoy Head’ (boom bye-bye in a gay boy’s head). And I think when Marlon noted the absolutely insidious paradox, whereby—I quote—‘African-American’s depictions of black gay men so keenly resonate with the majority of America’s depictions of us as black people’, he put his finger on this very logic of mimetic replication: doing to others what is been done to you.”

— Kobena Mercer speaking at the *Black Nations/Queer Nations* conference held at the CUNY Graduate Center, New York City, on March 1995. Excerpts from this speech are documented in Shari Frilot’s film *Black Nations/Queer Nations: Lesbian and Gay Sexualities in the African Diaspora*, Third World Newsreel, 1995.

## Keeanga-Yamahitta Taylor

From *#BlackLivesMatter to Black Liberation*, Haymarket Books, Chicago, pp. 94–95.

“Reagan’s victory created a space for Black conservatives to operate openly and freely. Charles Hamilton, who had coauthored *Black Power* with Stokely Carmichael in 1968, now called for Black politicians to ‘deracialize’ their political message to avoid alienating potential white voters. [...] Martin Luther King’s former lieutenants, Ralph David Abernathy and Hosea Williams, endorsed Reagan’s candidacy in 1980.”

“*Tongues Untied* reconceptualizes dance in relation to black masculinity, using it to symbolically connect two communities that the film has constructed as separate. Dance as a signifier, then is one that brings into coherence issues of gay and black identity in this film (through voguing and then the electric slide) in a way that few signifiers do as effectively.”

## Stephanie K. Dunning

*Queer in Black and White. Interraciality, Same Sex Desire, and Contemporary African American Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 2009, p. 30.

# “LIES... LIES... LIES. THE LIE DECADE.”

— WILLIAM BURROUGHS on the 80s in “Just Say No to Drug Hysteria”, in Amy Scholder and Ira Silverberg, *High Risk. An Anthology of Forbidden Writings*, Plume Book, New York, 1991.

## AHORA PENSAMOS

---

Ahora pensamos  
al follar  
que esta leche  
podría matarnos.  
Podría haber  
un agujerito  
en el condón.  
Una fuga letal.

Se acabó besar  
a desconocidos, altos, misteriosos,  
chupar bigotes,  
poner los labios  
las lenguas  
por todas partes.  
Volvemos a las fotos.  
Los teléfonos.  
Los juguetes.  
Los amantes recientes.  
Las vidas privadas.

Ahora pensamos  
al follar  
que esta leche podría matar.  
Este beso pudo convertirse  
en piedra.

Essex Hemphill

## NOW WE THINK

---

Now we think  
as we fuck  
this nut  
might kill us.  
There might be  
a pin-sized hole  
in the condom.  
A lethal leak.

We stop kissing  
tall dark strangers,  
sucking mustaches,  
putting lips  
tongues  
everywhere.  
We return to pictures.  
Telephones.  
Toys.  
Recent lovers.  
Private lives.

Now we think  
as we fuck  
this nut might kill.  
This kiss could turn  
to stone.

Essex Hemphill



**"ANGER UNVENTED BECOMES PAIN, PAIN UNSPOKEN BECOMES RAGE, RAGE RELEASED BECOMES VIOLENCE. USE IT TO CREATE A BLACK GAY COMMUNITY IN WHICH I CAN BUILD MY HOME SURROUNDED BY INSTITUTIONS THAT REFLECT AND SUSTAIN ME. CONCURRENT WITH THAT VISION IS THE NECESSITY TO REPAVE THE ROAD HOME, WIDENING IT, SO I CAN RETURN WITH ALL I HAVE CREATED TO THE HOME WHICH IS MY BIRTHRIGHT."**

Joseph Beam "Brother to Brother: Word from the Heart", in *In the Life. A Black Gay Anthology*, Redbone Press, Whashington, D.C., 2008, p. 181. Originally published in 1986.

**«LA IRA NO DESFOGADA SE VUELVE DOLOR, EL DOLOR NO EXPRESADO SE VUELVE RABIA, LA RABIA LIBERADA SE VUELVE VIOLENCIA.**

**ÚSALA PARA CREAR UNA COMUNIDAD NEGRA GAY EN LA QUE YO PUEDA CONSTRUIR MI CASA RODEADA DE INSTITUCIONES QUE ME REFLEJAN Y ME SOSTENGAN. CONFORME A ESTA VISIÓN, ESTÁ LA NECESIDAD DE REASFALTAR EL CAMINO A CASA, ENSANCHÁNDOLO, PARA QUE YO PUEDA REGRESAR CON TODO LO QUE HE CREADO A LA CASA QUE ME PERTENECE POR DERECHO NATURAL».**

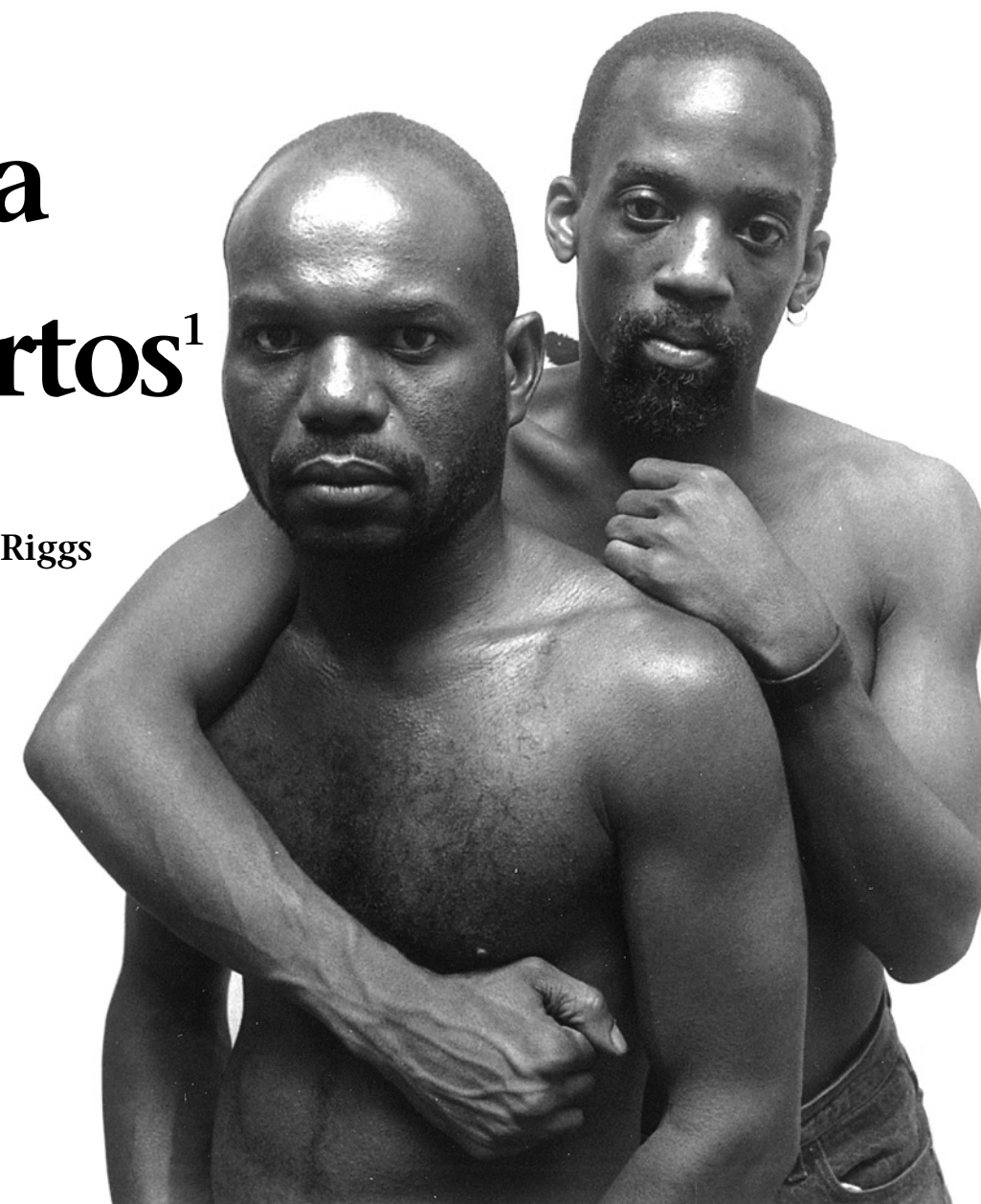
Joseph Beam «Brother to Brother: Word from the Heart», en *In the Life. A Black Gay Anthology*, Redbone Press, Whashington, 2008, p. 181. Publicado originalmente en 1986.



Marlon T. Riggs, *Tongues Untied* — 1989

# Carta a los muertos<sup>1</sup>

por Marlon T. Riggs



**Q**UERIDOS CAMARADAS, AMANTES, AMIGAS, FAMILIA:

Hace solo unos días, y por lo que pareció ser la enésima vez, vi *Tongues Untied*, en esta ocasión en Clemson, Carolina del Sur, ni más ni menos. En una sala repleta de blancos de una ciudad universitaria bastante parecida a esa sala, miré la pantalla y tu imagen apareció, fugaz. Qué extraño fue, en un entorno tan ajeno, verte allí, imponente, cantando, vivo, todavía. Presté oído a la musicalidad de tu voz —¡cuánto me recuerdas otras voces de siglos atrás!—, los crudos tintes de tu tenor mezclando inflexiones y ritmos de ascendencia esclava en un himno, en una declaración de libertad a golpe de *doo-wop*.<sup>2</sup>

Escuchaba y recordaba: la noche del estreno en San Francisco, menos de dos años antes, tú yacías en la cama de un hospital público, postrado por la neumocistosis. ¿Recuerdas? Te dediqué el estreno a ti, y a tu pronta recuperación. Y, al verte días después, tu orgullo y regocijo fueron de inmediato patentes. Era tal la claridad de tus palabras, tal la confianza en ti mismo. Tú solo, te levantaste de la cama y fuiste al cuarto de baño. Al verte pensé: yo he estado en las mismas, si bien por distintas razones, y sé cuánto esfuerzo —cuánta voluntad— requiere la simple tarea de levantarse a orinar.



Ese día me despedí de ti, ambos rebozantes de optimismo por tu inminente regreso a casa. Dos semanas más tarde, la noticia de que habías ingresado otra vez en cuidados intensivos me conmocionó. Una recaída. A la cabecera de tu cama, presencié tu lucha por todos y cada uno de tus irregulares alientos: cada aliento, una batalla entre tu voluntad y el respirador. Un amigo te cogió con delicadeza la hinchada mano. Tus ojos pestañearon, tus labios se movieron apenas, observé tu rostro. Los amigos se inclinaron para oírte, para descifrar tu ininteligible balbuceo. Pero nadie te entendía y, por eso, como medio de comunicación táctil, siguieron aferrándote la mano. Observé tu rostro. «Le estáis haciendo daño —dije—, le duele que le cojan la mano». El amigo te soltó, y tu rostro, ceniciento y demacrado, se relajó enseguida.

En tu rostro pude ver el mío. Curioso. No estaba asustado. Te estudié como podría estudiar un espejo, presenciando el reflejo de mi probable futuro, de mi pasado, no tan distinto. Cuán cerca estuve, también yo, de terminar asesinado, no por la neumonía, sino por el más letal de los cómplices: el silencio.

«¿Creéis que voy a salir de esta?», nos preguntaste, los ojos cerrados, apenas un hilo de voz. Nosotros nos miramos. Nadie dijo nada. Entonces el hombre que un día fue tu amante y había pugnado por seguir siendo tu amigo, respondió: «Están probando un medicamento nuevo. Pero necesitas reposo. Tienes que dejar de luchar contra el respirador. Deja que respire por ti. Descansa para que el medicamento empiece a surtir efecto».

El medicamento no surtió efecto. Como tampoco el respirador. Morías al día siguiente. Y en mi cabeza veo sin cesar tu rostro, observo la vida escuriéndose lentamente de tu tez marrón oscuro, de tus ojos, de tus agrietados labios. Con frecuencia te veo como una

fotografía superpuesta: tú, mientras yacías, moribundo, en el hospital aquel día, y tú, arriba en la pantalla, erguido, de esmoquin, chasqueando los dedos con insolente soltura al armónico ritmo del *doo-wop* «Salimos esta noche».

Dime, Gene,<sup>3</sup> cómo es posible que pudieras soportar tanto —el alcoholismo, la dependencia económica, el autodesprecio racial, la homofobia interiorizada, la descuidada hipertensión—, dime cómo te las arreglaste para domeñar a cada uno de estos demonios y sin embargo no plantaste cara —no pudiste plantar cara— al enemigo más insidioso: el silencio que nos escuda contra la realidad de que corremos riesgo, de que nuestros cuerpos pueden ser espacios de inminente catástrofe. ¿Acaso creías, como tantos de nosotros seguimos creyendo, que los negros «no lo pillamos»?

Nena, recuerdo cuando, hace años, llamé a una de las líneas directas de información sobre el sida de la ciudad y pregunté qué aspecto tenía el sarcoma de Kaposi en la piel oscura. Verás, de repente había descubierto una mancha grande en la pantorrilla: no era morada, no era rosácea —tales eran las descripciones en todos los folletos informativos de la época—; era plana, redonda y negra como la noche. Presa del pánico, aguardé con nerviosismo una respuesta a mi llamada: en el otro extremo de la línea, una mujer me dijo que no tenía información sobre el color del sarcoma de Kaposi en la piel oscura, pero que no debía preocuparme, porque —y cito— «nosotros no lo pillamos».

Colgué, aliviado, receloso, confuso. Fui al dermatólogo. Dos semanas esperé el resultado de las pruebas cutáneas. El médico me llamó: «Un lunar», dijo. Aliviado, me reí. «Pero —añadió— los lunares no suelen crecer tan rápido. Es inusual. ¿Se ha hecho la prueba... para estar seguro?» «No», respondí secamente.

Certidumbres de este tipo, en aquel entonces, no era lo que yo buscaba.

¿Cuántos de nosotros hemos preferido este refugio? ¿Cuántos seguimos prefiriéndolo? ¿No decías tú, querido Chris, que la comunidad negra pagaría caro esta negación? Te oí, sí, pero ¿te escuché? Estamos sentados, tú y yo, a solas en tu casa (Phil, tu amante, está fuera, claro, en alguna operación de la Task Force) y nos hablamos con más sinceridad que nunca. Sexo, amor, muerte, enfermedad, negación: nuestra última conversación, ¿recuerdas? «Los hombres negros gays —dijiste— se están engañando si creen que son inmunes. La comunidad negra pagará un precio». Tus palabras, viniendo de un muchacho blanco, me parecieron un poco duras. Pero me explicaste que el sida puede tener un efecto liberador en la lengua, que te permite azotarla como un látigo y salirte con la tuya. Y yo pensé para mis adentros: ummmm, quedémonos con esa idea, por si acaso.

Pero este «por si acaso», ahora lo sé, se me antojó —al menos personalmente— remoto, teórico. Yo te oí, Chris, pero tu mensaje, tuve la seguridad, no iba dirigido a mí. Y, si lo acepté hasta cierto punto, fue por necesidad ideológica y política, no personal.

Oh, no me regañes, nena. Sabes que no soy el único, aunque debería haberme figurado. Tendría que haber caído en la cuenta cuando vi a Alfredo, mi compañero de gimnasio, ¿o debería decir conejito de gimnasio? Vamos, nenas, no me tachéis de «sacrílego». Si uno no puede deslenguarse con los muertos, ¿qué le queda entonces? (Y, aparte, ¡no iréis a rajárselo a nadie de todos modos!) Pues sí, me lo tendría que haber figurado al ver el peculiar sarpullido en la morena y musculosa espalda de Alfredo, un sarpullido de color claro que se extendió por su pecho, sus brazos, su cara. Tendría que haberme barruntado que había algo en

el aire cuando su peso se desplomó por los suelos de golpe. Le vi perder tantos kilos como alguna vez había sido capaz de levantar. Observé cómo, cual elefante enfermo y solitario que se aleja de la manada para morir, Alfredo calladamente desaparecía de los clubes, del gimnasio, desaparecía en las sombras y el silencio de su apartamento. ¿Cuándo moriste, nena? Ni aun hoy creo que nadie lo sepa; lo hiciste con tanta... discreción.

Sí, Chris, te estoy oyendo: y estamos pagando un precio devastador por esta «discreción».

¿Recuerdas? Ed, el primer amor de mi primer y único amor. Melvin, el segundo amor de mi primer y único amor. Tanto Ed como Melvin, muertos: por qué no me despertasteis, vosotros dos, a la posibilidad de que los hombres negros sí que «lo pillamos», y de que yo podría ser el tercero en esta sucesión de agonizantes, difuntos amores —por qué vuestras muertes no pusieron fin a esta resuelta negación mía ya no es misterio para mí—. La negación cala hondo, es una cadena y una carga no solo para el individuo solitario sino también para el rebaño, la familia, la raza. Nuestro silencio en torno al sida era una «actitud negra» cien por cien, pero no quisimos entenderlo.

Curioso cómo las crisis tienen el don de alimentar o, por el contrario, de perturbar nuestros delirios. ¿Estabas mirando, Lewayne, cuando los médicos alemanes me dijeron que mis dos riñones habían dejado de funcionar y que era seropositivo, para más inri? Pasmado, inerte, mudo, pero alerta, tumbado en aquella cama de hospital alemán, mis ojos interiores, por fin, comenzaron a abrirse. ¿Viste lo que yo vi, Lewayne? Lewayne, la viva imagen de mí mismo, en estatura, forma de la cabeza y complexión; Lewayne, cuyos madre/padre/familia rehusaron visitarte durante el deterioro de tu enfermedad, cuya familia te repudió

de hecho y se preguntaba en voz alta si «merecías» morir; Lewayne, el primer hombre negro al que vi unirse a esta larga, solemne procesión; ¿viste, Lewayne, con qué rapidez, con qué discreción, mis delirios de inmunidad se desintegraron? ¿Estabas mirando, nena? ¿Asentiste, suspirando: «¡Ya es hora!»?

Dulce Lewayne, que perdiste la vista y luego la vida, por culpa del virus devastador, ¿fuiste, aun así, mi testigo? ¿Viste, en los siguientes meses de mi recuperación, qué les ocurría a mis riñones, a mi visión, a mi lengua? Cuán lenta y gradualmente mis riñones empezaron a funcionar de nuevo, cuán lenta y gradualmente comencé a ver las consecuencias del silencio, y cómo, a causa de esta nueva percepción, mi lengua se desprendió de mi paladar, se desalojó del fondo de mi garganta, y resbaló, libre. Y en el hospital, cual fugitivo exuberante huido de la esclavitud, entoné en alto, con todas mis fuerzas:

*¡Oh, Libertad!*  
*¡Oh, Libertad!*  
*¡Oh, Libertad, ven a mí!*  
*Y antes que me esclavicen*  
*que en mi tumba me sepulsen*  
*¡je iré a casa, sí! ¡Iré a casa*  
*¡y seré libre!*<sup>14</sup>

Sin duda, pensé que alguna enfermera vendría corriendo a mi puerta y me mandaría callar, o que algún paciente menos amable exigiría que dejase de armar tanto escándalo. Pero como nadie vino y nadie se quejó, seguí cantando desde mi cama de hospital, con todas mis fuerzas:

*No, no me moverán*  
*No, no me moverán*  
*Como el árbol firme junto al río*  
*¡Oh, no me moverán!*<sup>15</sup>

¿Me oíste tú, Harriet?<sup>16</sup>

¿Me oíste bajar la voz a un canto más suave, entonado solo para ti? El canto de alguien que ha huido de su cautiverio pero cuyo camino es incierto.

*Me cuesta creer*  
*que me trajeras tan lejos*  
*solo para dejarme*  
*¡Oh, Dios mío!*  
*Me cuesta creer*  
*que ella me trajera tan lejos*  
*¡solo para dejarme!*<sup>17</sup>

¿Oíste tú, Harriet, la trémula turbación de mi voz (temblor que aun hoy, en el recuerdo, amenaza con poseerme de nuevo)? ¿Y no viniste tú, como el buen pastor que eres/has sido siempre, no viniste tú y me agarraste de la mano?

Por debajo del continuo vocerío de Geraldo y Joan, de Oprah y Donahue, *The Young and the Restless* y *Todos mis oh-tan-tediosos hijos*,<sup>8</sup> te oí a ti, Harriet, y puse toda mi atención en tu silencioso mandato: ¡ponte en pie y anda! Fue entonces, Gene, mi querido vocalista de *do-wop*, cuando descubrí el esfuerzo —la voluntad— que se necesitaba para salir de mi lecho de enfermo e ir a orinar. ¡Qué placer levantarme y mear!

¿Recuerdas, Harriet? Recuerdas cómo, mientras mi amante, mi madre, mi abuela y mis amigos me acompañaban por los pasillos del hospital con la intravenosa a remolque, tú caminabas a mi lado también, sosteniéndome suavemente la mano. Y cuando hubimos huido de los bosques, me apremiaste hasta que llegamos al río y me dijiste simplemente, silenciosamente, con tus ojos: entra en el agua, hijo, si quieres llegar a la otra orilla.

¿A cuántos fugitivos habías comandado así? ¿Cuántos se rezagaron y se aferraron, temerosos, a lo que creían conocer, cuántos buscaron refugio en los bosques, en el espeso silencio, en la

noche más oscura? ¿Cuántos pensaron que podrían escapar volviéndose invisibles? Pero ¿no sabías, Harriet, que de la esclavitud nunca se escapa mientras el amo controle tu mente? ¿Y acaso no ves ahora —¡oh, sé que lo ves!— el escalofriante paralelismo entre los medios empleados en tu tiempo para nuestro cautiverio y los métodos de nuestra esclavización actual? ¿No ves las cadenas, mi Harriet, dulce Moisés, las cadenas, no tanto de acero y ley, sino más insidiosas: las invisibles cadenas, enlazadas en el transcurso de los siglos, de silencio y de vergüenza? En esta última crisis, nuestro nuevo amo es el virus; su capataz, el silencio; y su azote, la vergüenza.

¿Cuán profundamente te marcó, querido Gene? Oh, sé que entonaste la canción de la libertad de Harriet, pero cuando ella te llevó al río, ¿por qué no lo cruzaste? ¿Qué invisibles cadenas ataban tus pies y tu mente? ¿Fueron las mismas que las mías? ¿Fue el estigma de este virus tan poderoso en tu mente, como lo fue en la mía, para que también tú buscaras refugio en el fingimiento, en la negación? ¿Acaso te desentendiste, como hice yo, del sigilo con que, uno a uno, tus amigos y camaradas y amantes nos fueron arrebatados? ¿También tú pensaste que el silencio y la invisibilidad eran velo suficiente?

Pura ilusión, hijo mío, me recordó la mirada de Harriet. El amo conoce bien los bosques. Acecha mejor en la oscuridad. Codicia el silencio. Tiende las trampas más mortíferas entre las sombras más seductoras. Parece que tendrás que vadear el río, me dijeron los ojos de Harriet, si quieres alcanzar la otra orilla.

¿Estabas mirando, Chris, cuando me adentré en las profundidades? Yo, que jamás había aprendido a nadar y tenía la certeza de que me ahogaría. Gélidas, turbias aguas barrieron mis pies, alcanzando a borbotones mis tobillos, las

caderas, la cintura, el pecho, el cuello después. Turbias, furiosas aguas me azotaron y me laceraron, arrastraron brutalmente decenios de estratificada, de sedimentada vergüenza, arrastraron la negación, el miedo y el estigma, aguas que rajaron y astillaron el candado y la cadena del amo.

*Desperté esta mañana y mi mente seguía en libertad.*  
*Desperté esta mañana y mi mente seguía en libertad.*  
*Desperté esta mañana y mi mente seguía en libertad.*  
*¡Alelu, alelu, aleluya!*<sup>19</sup>

Y, entonces, desde algún sitio cercano oí otra voz que se unía al estribillo.

*¡Ven y camina, camina!*  
*¡Ven y camina, camina!*  
*¡Ven y camina, camina!*<sup>10</sup>

Me volví a mirar y allí estaba el hermano Baldwin, el viejo Jimmy<sup>11</sup> de ojos saltones con la mayor de las sonrisas, y me apretó el hombro y me giró levemente, señalando hacia otra figura cercana, y casi quedé boquiabierto: allí estaba Martin<sup>12</sup> caminando junto a Sojourner<sup>13</sup> que sostenía la mano de Ella Baker<sup>14</sup> que caminaba junto a Langston<sup>15</sup> que sostenía la mano de Joe Beam,<sup>16</sup> y delante de ellos y detrás de ellos, incontables, incontables rostros radiantes, cantarines. Grité en el hospital, con todas mis fuerzas, y nadie me mandó callar:

*No permitiré que nadie me pegue la vuelta*  
*¡me pegue la vuelta!*  
*¡me pegue la vuelta!*  
*¡No permitiré que nadie me pegue la vuelta!*  
*Voy a seguir caminando*  
*A seguir hablando*  
*¡En mi marcha hacia la Tierra de la Libertad!*<sup>17</sup>



Vadeamos las aguas, las profundas, furiosas, purificadoras aguas, liberamos el miedo y la vergüenza y esclavizamos el silencio a nuestro paso. Recuerdo la conmoción que sentí, Bayard,<sup>18</sup> al verte en toda tu desnuda nobleza; vadeando las aguas con el resto de nosotros; acuciándonos a voces. Oh, cuánto significó para mí descubrir la plena verdad de tu vida, ver mi primer ejemplo luminoso de un hombre negro gay como yo, tan comprometido con la libertad de todos. Cuánto me dolió, Bayard, enterarme de cómo te expulsaron del movimiento debido a tu amor, a tu vida; cómo nuestros líderes negros más eminentes te amenazaron, a ti y al movimiento, difamando tu vida, tu amor. (Adam Clayton Powell, Jr., me estoy refiriendo a ti, y deberías avergonzarte. ¡Espero que estas aguas limpien algo de la mugre incrustada en tu pellejo!)

Te doy las gracias, Bayard, por ofrecerme una visión de cómo podía ser la otra orilla. Y a ti te agradezco, Jimmy, haber reivindicado y revelado tan valerosamente la plena amplitud de tu identidad y que nos exigieras hacer lo mismo a los demás. Y te agradezco... Tranquila, nena, no voy a extenderme como una de esas monótonas aspirantes a estrella en los Premios de la Academia. Pero... Joe, tengo que darte las gracias, Joseph Beam: porque tu vida, y tu muerte, ofrecen un contundente testimonio de que, incluso cuando el silencio público se rompe, los silencios privados permanecen, y estos también pueden matar. Joe, luchaste contra astutos demonios —la vergüenza, la rabia, la invisibilidad, el odio a uno mismo— y venciste, con la salvedad de esta taimada bestia: el silencio. No deberías haber muerto solo, tu enfermedad guardada en secreto. Esta enfermedad no tiene nada de vergonzoso, ya lo he aprendido, y por lo tanto sobran los secretos.

A cada uno de vosotros, especialmente a Harriet, mi dulce Moisés, os agradezco que me guiaseis del bosque al río y me ordenarais cruzarlo. Recompensaros, mis queridos amados muertos, a cada uno de vosotros, a todos vosotros, por este singular acto de liberación es imposible. Pero eso que aprendí de vosotros yo lo transmito ahora. Del mismo modo que Harriet caminó conmigo, ahora yo camino con otros. Y, del mismo modo que Harriet me cogió la mano, debemos cogernos las manos mutuamente. Lo mismo que Jimmy, que, si bien abandonó la iglesia, nunca dejó el púlpito, así cada uno de nosotros ha de ser un testigo. He aprendido esto, Chris, mi profeta sin pelos en la lengua, lo he aprendido a las malas, en el filo de la vida, donde la muerte y yo nos enredamos la una con el otro. E incluso ahora, mientras el virus sigue su curso por mis venas, sé, no obstante, que alcanzaré la otra orilla, de una manera u otra.

Queridos camaradas, amantes, amigas, familia: benditos seáis por las bendiciones que me habéis dado. Solo conozco una forma de redimir el precioso don de vuestras vidas, de vuestras muertes, y es a través de testimonios vivos, antiguos y nuevos, de todo lo que hemos sido y podríamos llegar a ser. Porque sé que estos testimonios nos fortalecerán para siempre: a través de estos testimonios seguiremos caminando y seguiremos hablando hasta alcanzar la otra orilla. ▼

<sup>1</sup> Escrito originalmente en 1991, Marlon T. Riggs publicó este texto en el número de otoño de 1992 de la revista *THING*, el legendario zine en torno a la cultura gay y lesbica negra editado por Robert Ford en Chicago en plena crisis del sida, entre 1989 y 1993. Un año más tarde, se reimprime en la revista política *Breakthrough*,

editada por el *Prairie Fire Organizing Committee (PFOC)* en San Francisco. Una segunda versión abreviada y revisada del texto, ahora con el título de «*Letters to the Dead*» (en plural), fue recogida en la antología *Sojourner: Black Voices in the Age of AIDS*, publicada por *Other Countries* en 1993. Hemos optado por recuperar la versión original del texto.

<sup>2</sup> El estilo doo-wop llegó a conocerse en España como «*du duá*».

<sup>3</sup> Se refiere a Gene Garth, amigo personal de Marlon T. Riggs y miembro del colectivo *Lavender Lovelights*, el cuarteto de doo-wop homosexual que aparece en la película *Tongues Untied [Lenguas desatadas]* de 1989.

<sup>4</sup> «*Oh Freedom*» fue uno de los himnos más célebres del Movimiento por los Derechos Civiles de Estados Unidos: «*Oh Freedom! Oh Freedom! Oh Freedom over me! And before I'd be a slave/ I'd be buried in my grave/ and go home, yes! I'd go home/ and be free!*».

<sup>5</sup> «*I shall not be moved*», célebre espiritual negro, más tarde versionado por numerosos artistas estadounidenses: «*I shall not, I shall not be moved/ Just like a tree that's standing by the water/ Oh, I shall not be moved!*».

<sup>6</sup> El autor se refiere a Harriet Tubman (c. 1822–1913), líder abolicionista afroamericana. Nacida en condiciones de esclavitud, Tubman escapó y más adelante logró liberar a otras setenta personas, aproximadamente, organizando para ello misiones de rescate y redes de apoyo.

<sup>7</sup> «*I don't believe you/ you brought me this far/ just to leave me/ Oh, my God!/ I don't believe/ she brought me this far/ just to leave me!*»

<sup>8</sup> *The Young and the Restless* y *All My Children* fueron series televisivas de gran éxito en los años 1970 cuya emisión se ha prolongado durante décadas.

<sup>9</sup> «*I woke up this morning with my mind/ staying on freedom./ Hallelu —hallelu— hallelujah!*»

<sup>10</sup> «*Come on and walk, walk!/ Come on and walk, walk!*»

<sup>11</sup> El autor se refiere a James Baldwin (1924–1987), escritor, intelectual público y activista por los derechos civiles nacido en Nueva York. Sus novelas, dramaturgia y ensayos reflexionan sobre las condiciones de existencia de la población negra y homosexual en Estados Unidos.

<sup>12</sup> Se refiere a Martin Luther King (1929–1968), pastor estadounidense de la Iglesia bautista y líder social del Movimiento por los Derechos Civiles.

<sup>13</sup> Sojourner Truth (c.1797–1883), abolicionista estadounidense y activista por los derechos de la mujer. Después de escapar de la esclavitud en 1826, y recurrir a los tribunales para recuperar a su hijo, se convirtió en la primera mujer negra en ganar un juicio contra un hombre blanco.

<sup>14</sup> Ella Baker (1903–1986) fue una prominente activista por los derechos humanos y líder social durante el Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos.

<sup>15</sup> Poeta, novelista, dramaturgo y activista, Langston Hughes (1901–1967) fue una figura fundamental del Renacimiento de Harlem.

<sup>16</sup> Joseph Beam (1954–1988), poeta, editor y activista gay afroamericano. Su antología *In the Life*, publicada en 1986, recoge de forma pionera las voces de numerosos poetas negros y homosexuales a comienzos de la crisis del sida.

<sup>17</sup> Otra de las canciones del Movimiento por los Derechos Civiles: «*Ain't gonna let nobody turn me around/ turn me around!/ I'm gonna keep on a-walking/ Keep on a-talking/ Marching up to the Freedom Land!*».

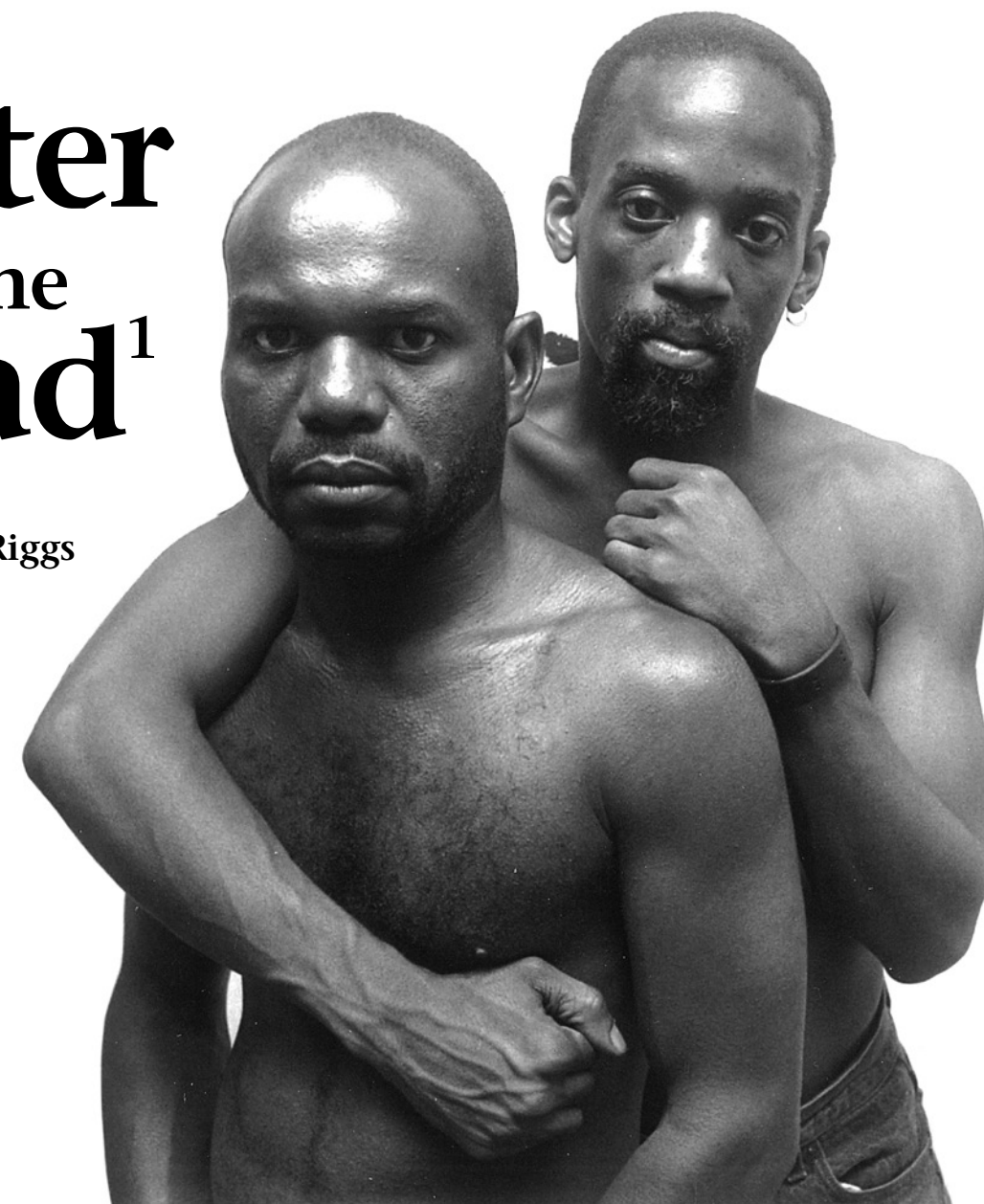
<sup>18</sup> Bayard Rustin (1910–1987), activista estadounidense por los derechos civiles y principal organizador de la marcha sobre Washington en 1963. Fue obligado a ocupar un segundo plano dentro del Movimiento por los Derechos Civiles por su condición de homosexual.



Marlon T. Riggs, *Tongues Untied*—1989

# Letter to the Dead<sup>1</sup>

by Marlon T. Riggs



**D**EAR COMRADES, LOVERS, GIRLFRIENDS, FAMILY:

For what seemed the thousandth time I watched *Tongues Untied* a few days ago, this time of all places, in Clemson, South Carolina. In a room filled with whites, in a small college town much like that room, I watched the screen and your image flicker by. How strange it was, in so alien an environment, to see you there, larger than life, singing, living, still. I listened close to the music of your voice—how much you remind me of voices centuries past—your raw-edged tenor blending rhythms and inflections descended from slaves into a hymn, a doo-wop declaration of freedom.

I listened and remembered: on the night of the San Francisco premiere less than two years ago, you rested in a public hospital bed, laid low by pneumocystis. Remember? I dedicated the premiere to you and your quick recovery. And when I saw you days later, your pride and glee were immediately self-evident. So clearly you spoke, so confident you seemed. Alone, you rose from the bed, and went to the bathroom. I watched and I thought, I too have been here, though for different reasons, and I know what effort—what will—so simple the task of rising to urinate requires.



I left you that day, both of us radiantly optimistic about your imminent return home. Two weeks later I was shocked by the news that you had returned to intensive care. Relapse. At your bedside I watched you struggle for each, single, irregular breath—each breath a battle between your will and the respirator. A friend lightly clasped your bloated hand. Your eyes flickered, your lips barely moved, I watched your face. Friends bent close to hear you, to decipher your mumbled whisper. But no one understood, and so, as tactile communication, they continued to hold your hand. I watched your face. “You’re hurting him,” I said. “Holding his hand hurts.” The friend released his grasp, and your face, ashy, drawn, immediately relaxed.

Within your face I saw my own. Odd. I was not afraid. I studied you as I might study a mirror, witnessed the reflection of my own probable future, my not too dissimilar past. How close I, too, had come to being killed, not by pneumonia, but by the most lethal accomplice: silence.

“Do you think I’m going to make it?” you asked us, eyes closed, barely a whisper. We looked at one another. No one spoke. Then the man who had once been your lover and had struggled to remain your friend, answered: “They’re trying a new drug. But you have to rest. You have to stop fighting the respirator. Let it breathe for you. Rest so that the drug can start to work.”

The drug didn’t work. Nor the respirator. You died the next day. And in my mind’s eye I continually watch your face, study the slow drain of life from your dark-brown skin, your eyes, your chapped lips. I often see you as some superimposed photograph, you as you lay dying in the hospital that day, and you up on the screen, standing upright,

tuxedoed, finger-snapping, smoothly defiant in your harmonizing doo-wop that “we come out tonight”.

Tell me, Gene,<sup>2</sup> how is it that you could come through so much—through alcoholism, financial dependency, racial self-hatred, internalized homophobia, neglected hypertension—tell me how you managed to master each of these demons yet would not—could not contend with that most insidious foe: the silence that shields us from the reality that we are at risk, that our bodies might be sites of impending catastrophe. Did you believe, as so many of us still do, that black people “don’t get it?”

Girlfriend, I remember when years ago I called one of the city’s AIDS hotlines, and asked how KS looked on dark skin. You see I’d suddenly discovered a big blemish on my calf: it was not purple, it was not pink—such were the descriptions in all the information packets of the time—it was flat, round, and pitch-black. Panicked, I nervously awaited an answer to my call: at the other end of the line, a woman told me that she had no information on the color of KS on dark skin, but I wasn’t to worry, because—quote— “we don’t get it.”

I hung up, relieved, suspicious, confused. I went to the dermatologist. Two weeks I waited for the skin test result. The doctor called: “a mole,” he said. Relieved I laughed. “But,” he added, “moles don’t usually grow that fast. This is unusual. Have you taken the test—to be sure?” “No,” I curtly answered. That kind of certainty, then, was not what I was seeking.

How many of us have chosen this retreat—choose it still? Didn’t you say, dear Chris, that the black community would pay dearly for denial? I heard you, but did I listen? We are sitting, the two of us, alone in your home (your lover Phil, of course, is away on

some Task Force trip), and we are talking more honestly than we ever have. Sex, love, death, disease, denial: our final conversation, remember? “Black gay men,” you said, “have fooled themselves into believing they are immune. The black community will pay a price.” Coming from a whiteboy, I thought your words a little harsh. But you explained that AIDS can have a liberating effect on the tongue, lets you lash it like a whip, and get away with it. And I thought to myself: hmmm, let’s store that thought—just in case.

But that “just in case,” I now know, was—as far as I was concerned—remote, theoretical. I heard you, Chris, but your message, I felt confident, was not meant for me. And the degree to which I embraced it was out of ideological and political, not personal, necessity.

Oh, don’t read me, girlfriend. You know I’m not the only one, though I should have known better. I should have had some sense knocked into me by the sight of my gym buddy Alfredo—or should I say, gym bunny?—now, girlfriends, don’t read me for being “sacrilegious.” If you can’t dish with the dead, then what’s left? (Besides, you ain’t gon’ tell nobody no way!) Yes, I should have known better when I saw the peculiar rash on Alfredo’s brown, muscled back, a light-colored rash which spread to his chest, his arms, his face. Should have realized something was up when his weight went suddenly down. I watched him drop as many pounds as he once pressed. I watched, while like some sick solitary elephant that wanders off from the heard to die, Alfredo quietly disappeared from the clubs, the gym, disappeared into the shadows and silence of his apartment. When did you die, girlfriend? Even now, I don’t think anybody knows, you did it so—discreetly.

Yes, Chris, I hear you: and we are paying a devastating price for such “discretion.”

Remember? Ed, the first lover of my first and only lover. Melvin, the second lover of my first and only lover. Both Ed and Melvin, dead: why you two didn’t awaken me to the possibility that black men do “get it,” and that I might be the third in this succession of dying, dead lovers—why your deaths did not end this determined denial on my part is now no mystery to me. Denial runs deep, binds and burdens not just the solitary individual but the herd, the family, the race. Our silence about AIDS was a quintessential “black thang,” but we refused to understand.

Funny how crisis has a way of either deepening or disrupting our delusions. Were you watching, Lewayne, when the German doctors told me that both of my kidneys had ceased to function, and that I was HIV positive, to boot? Stunned, inert, silent, yet alert, I lay in that German hospital bed, my inner eyes, at last, beginning to open. Did you see what I see, Lewayne—Lewayne, spitting image of myself, in height, head shape, and complexion, Lewayne, whose mother / father / family declined to visit you during your worsening illness, whose family effectively disowned you and wondered aloud whether you “deserved” to die; Lewayne, the first black man I knew to join this long, solemn procession: did you see, Lewayne, how quickly, quietly, my delusions of immunity disintegrated? Were you watching, girlfriend? Did you nod and sigh, “It’s about time!”

Sweet Lewayne, who lost first sight, then life, to the raging virus, were you nonetheless my witness? Did you see over the ensuing months of my recuperation what happened to my kid-

neys, my sight, my tongue? How slowly, gradually, my kidneys once again started to work, how slowly, gradually I began to see the consequences of silence, and how as a consequence of this insight, my tongue unhinged from the roof of my mouth, dislodged from the back of my throat, slipped—free. And in the hospital, like some exuberant runaway escaped from slavery, I sang aloud, with all my might:

*Oh Freedom!*  
*Oh Freedom!*  
*Oh Freedom over me!*  
*And before I'd be a slave*  
*I'd be buried in my grave*  
*and go home, yes! I'd go home*  
*and be free!*<sup>3</sup>

Surely, I thought some nurse would have rushed to the door and hushed me, or some less polite fellow patient demanded that I shut up all that noise. But no one came and no one protested, so from my hospital bed I continued to sing, with all my might:

*I shall not, I shall not be moved*  
*I shall not, I shall not be moved*  
*Just like a tree that's standing by the water*  
*Oh, I shall not be moved!*<sup>4</sup>

Did you hear me, Harriet?<sup>5</sup>

Did you hear my voice drop to a quieter song sung just for you—the song of someone escaped from captivity yet uncertain of his way:

*I don't believe you*  
*brought me this far*  
*just to leave me*  
*Oh, my God!*  
*I don't believe*  
*she brought me this far*  
*just to leave me!*

Did you hear, Harriet, the trembling trepidation in my voice (trembling which even now in remembering threatens to repossess me)? And didn't you, like the good shepherd that you are / have always been, didn't you come—and take my hand?

Beneath the continuous blare of Gerardo and Joan and Oprah and Donahue, *The Young and the Restless* and *All My oh-so-tedious Children*,<sup>6</sup> I heard you, Harriet, paid strict attention to your silent command: stand up and walk! It was then, my dear doo-wopping Gene, that I discovered what effort—what will—it required to rise from my sickbed to urinate. What pleasure to stand and pee!

Remember, Harriet?—remember how while my lover, mother, grandmother, friends, walked me though the hospital hallways with IV in tow, you walked with me, also, lightly holding my hand. And when we had escaped out of the woods, you pressed me on till we reached a river and you said simply, silently, with your eyes: wade in the water, child, if you want to get to the other side.

How many runaways had you so commanded? How many hung back and clung in fear to what they felt they knew, sought refuge in the woods, thick silence, darkest night? How many thought they could escape by becoming invisible? But didn't you know, Harriet, that slavery is never escaped as long as the master controls your mind? And don't you now see—oh I know you do!—the chilling parallel between the means by which we were held captive in your time, and the methods of our enslavement today. Don't you see the chains, my Harriet, sweet Moses, the chains not so much of steel and the law, but more insidious: the invisible chains, linked over centuries, of silence and

shame? In this latest crisis, our new master is the virus; his overseer—silence; and his whip—shame.

How deeply were you scarred, dear Gene? Oh I know you sang Harriet's song of freedom, but when she led you to the water, why didn't you wade? What invisible chains bound your feet, your mind? Were they the same as mine? Was the stigma of this virus so powerful in your mind, as it was in my own, that you, too, sought refuge in pretense, denial? Did you somehow ignore, as did I, how quietly, one by one, your friends and comrades and lovers were stolen away? Did you, too, think that silence and invisibility were adequate cover?

Delusion, my child, Harriet's gaze reminded me. The master knows well the woods. Stalks best in darkness. Covets silence. Lays the most deadly traps within the most seductive shadows. Looks like you gotta wade, Harriet's eyes said to me, if you want to get to the other side.

Were you watching, Chris, when I stepped into the deep? I who have never learned to swim and was certain I would drown. Chilly, troubled waters swept over my feet, rose gushing to my ankles, my hips, waist, chest, then my neck. Troubled, angry waters whipped and tore at me, brutally washed away decades of deep-layered shame, washed away the denial, the fear, the stigma, cracked and splintered the master's lock and chain.

*I woke up this morning with my mind*  
*staying on freedom.*  
*I woke up this morning with my mind*  
*staying on freedom.*  
*I woke up this morning with my mind*  
*staying on freedom.*  
*Hallelu—hallelu—hallelujah!*

And then from somewhere nearby I heard another voice join and refrain.

*Come on and walk, walk!*  
*Come on and walk, walk!*  
*Come on and walk, walk!*

I turned and looked and there stood Brother Baldwin, old bug-eyed Jimmy<sup>7</sup> with the biggest smile, and he hugged my shoulder and turned me slightly, nodding at another figure nearby, and my mouth nearly dropped: there was Martin<sup>8</sup> walking alongside Sojourner<sup>9</sup> who held the hand of Ella Baker<sup>10</sup> who walked alongside Langston<sup>11</sup> who held the hand of Joe Beam,<sup>12</sup> and in front of and behind them countless, countless, radiant, singing faces. In the hospital I shouted, with all my might, and nobody hushed me:

*Ain't gonna let nobody turn me around*  
*turn me around!*  
*turn me around!*  
*Ain't gonna let nobody turn me around!*  
*I'm gonna keep on a-walking*  
*Keep on a-talking*  
*Marching up to the Freedom Land!*<sup>13</sup>

We are wading through waters, deep, angry, cleansing waters, releasing fear and shame and enslaving silence in our wake. And I remember the shock of seeing you, Bayard,<sup>14</sup> in all your naked nobility; wading with the rest of us; shouting us on. Oh what it meant to me to learn the full truth of your life, to see my first shining example of a black gay man like myself so committed to everybody's freedom. How it hurt me, Bayard, to learn how they drummed you out of the movement because of your love, your life; how our most eminent black leaders threatened you, and the movement, by slurring your life, your love. (Adam Clayton Powell,



Junior, I'm talking about you—and you should be ashamed. I hope these waters wash some of the dirt caked deep in your hide!)

I thank you, Bayard, for offering me a vision of what it might be like, on the other side. And I thank you, Jimmy, for so courageously claiming and revealing the full expanse of your identity and demanding that all of us do the same. And I thank you... No, girlfriend, I'm not going to go on like some droning starlet at the Academy Awards. But—Joe, I have to acknowledge you, Joseph Beam: for your life, and death, offer telling testament of how even when breaking public silence, private ones remain, and these, too, can kill. Joe, you wrestled with clever demons—shame, rage, invisibility, self-hatred—and you prevailed, except with this one wily beast: silence. You should not have died alone, your illness kept secret. There is no shame to this disease, I have learned, and hence no need for secrets.

To each of you, to Harriet, my sweet Moses, especially, I thank you for having led me from the forest to the river and commanded me to wade. Repayment, my dear dead beloved, to any one of you, to all of you, for this singular act of liberation is impossible. But what I have learned from you now I pass on. As Harriet walked with me, I now walk with others. And as Harriet held my hand, we must hold each other's. As Jimmy, while abandoning the church never left the pulpit, so too each of us must be a witness. I've learned this, Chris, my blunt-speaking prophet, learned it the hard way, at the cutting edge of life, where death and I tangled with each other. And even now, as the virus continues its course through my veins, I know nonetheless I will reach the other side, one way or another.

Dear comrades, lovers, girlfriends, family: bless you for the blessings you've given me. I know but one way to redeem the precious gift of your lives, your deaths, and that is through living testaments, old and new, to all we have been and might become. For I know that through such testaments we are forever fortified: through such testaments we will keep on walking and keep on talking till we get to the other side. ▼

<sup>1</sup> First written in 1991, Marlon T. Riggs published his essay in the fall 1992 issue of *THING*, the Black gay and lesbian underground zine edited by Robert Ford at the height of the AIDS crisis. A year later, it was reprinted in the political magazine *Breakthrough*, published by the Prairie Fire Organizing Committee (PFOC) in San Francisco. A second, abbreviated version titled "Letters to the Dead" was included in the anthology *Sojourner: Black Voices in the Age of AIDS*, published by *Other Countries* in 1993. We have reproduced the original version of Riggs' essay.

<sup>2</sup> Gene Garth, a close friend of Marlon T. Riggs and member of the collective *Lavender Lovelights*, the gay doo-wop quartet that appears in his 1989 film *Tongues Untied*.

<sup>3</sup> "Oh Freedom" was one of the most celebrated hymns of the American Civil Rights movement.

<sup>4</sup> "I Shall Not Be Moved," a renowned African-American spiritual later adapted by numerous American artists.

<sup>5</sup> The author is here referring to Harriet Tubman (c. 1822–1913), the African-American abolitionist leader. Born a slave, Tubman escaped to freedom and later managed to rescue about sixty other enslaved people, organizing escape missions and support networks.

<sup>6</sup> *The Young and the Restless* and *All My Children* were successful television series

from the 1970s that were broadcasted for decades.

<sup>7</sup> James Baldwin (1924–1987), writer, public intellectual and Civil Rights activist born in New York. His novels, plays and essays reflect on the living conditions of Black and gay communities in the United States.

<sup>8</sup> Martin Luther King, Jr. (1929–1968), American Baptist minister and leader of the Civil Rights movement.

<sup>9</sup> Sojourner Truth (c. 1797–1883), American abolitionist and women's rights activist. After escaping slavery in 1826 and taking a case to court to recover her son, she became the first black woman to win a court case against a white man.

<sup>10</sup> Ella Baker (1903–1986), prominent human rights activist and social leader in the American Civil Rights movement.

<sup>11</sup> A poet, novelist, playwright and activist, Langston Hughes (1901–1967) was a central figure in the Harlem Renaissance.

<sup>12</sup> Joseph Beam (1954–1988), African-American poet, editor and gay activist. His anthology *In the Life*, published in 1986, is a pioneering collection of voices of black and gay poets in the early years of the AIDS crisis.

<sup>13</sup> Another anthem from the Civil Rights movement.

<sup>14</sup> Bayard Rustin (1910–1987), American Civil Rights activist and main organizer of the March on Washington in 1963. As a homosexual, he was relegated to a secondary position within the Civil Rights movement.



# Lyle Ashton Harris

*Ektachrome Archives (New York Mix), 2017 — Untitled (Silver Lake, 1994), 2016*



Lyle Ashton Harris (Nueva York, 1965) es un artista cuyo trabajo fotográfico fue emblemático durante las guerras culturales que se libraron en Estados Unidos a comienzos de los años noventa. Sus fotografías desde mediados de los ochenta —coincidiendo con la crisis del sida— utilizan sofisticados recursos de puesta en escena para poner en situación crítica los estereotipos de género y las representaciones racializadas que han definido la cultura visual del siglo XX.

Su instalación *Ektachrome Archives* es una obra realizada a partir de su archivo personal (se podría decir que se trata de un «álbum de familia») entre 1986 y 1996. En esa época crucial de la aún incipiente globalización, desde el comienzo de la crisis del sida a la formación de la plataforma activista Queer Nation, Harris fotografió la intimidad de amigos, colaboradores y amantes que luego se convertirían en personajes fundamentales para la historia del arte, la cultura y el pensamiento político: cineastas como Isaac Julien, John Akomfrah o Marlon T. Riggs;

Lyle Ashton Harris (New York, 1965) is an artist whose photographic work became an emblem of the so-called Culture Wars in the United States. His photographs from the mid-1980s to the 1990s, at the very peak of the AIDS crisis, employed sophisticated *mise-en-scène* techniques to critically reflect on the prevalent gender tropes and racial stereotypes that defined twentieth-century visual culture.

*Ektachrome Archives* is a monumental multi-screen installation based on the artist's personal archive—his family album, so to speak—from 1986 to 1996. During a crucial period defined by the early stages of globalisation, but also framed by the AIDS crisis and the birth of the activist platform Queer Nation, Harris documented his everyday life as well as his intimacy with friends, lovers and collaborators who would later become fundamental names in contemporary art history, visual culture and political thought: pioneering filmmakers like Isaac Julien, John Akomfrah and Marlon T. Riggs; artists like Nan Gol-



artistas como Nan Goldin, Catherine Opie o Glenn Ligon; poetas como Essex Hemphill; críticos culturales como bell hooks o Stuart Hall; comisarios de exposiciones como Klaus Biesenbach; y activistas transgénero como Laverne Cox.

Los retratos de estas figuras legendarias discurren junto a imágenes de amantes, autorretratos, paisajes, dormitorios o discotecas ya desaparecidas con un ritmo establecido por la música del *Nightclubbing* de Grace Jones. La versión para esta exposición fue realizada en 2017 para la Bienal del Museo Whitney, que la ha incorporado a su colección permanente, pero cuenta además con un elemento añadido específicamente para esta exposición: *Untitled (Silver Lake, 1994)* es un autorretrato en clave humorística donde el artista realiza su sesión de belleza matinal mientras lee una revista de moda (como el *Vogue*) poniendo en diálogo las aspiraciones de clase que esta lectura podría despertar con el deseo físico y el narcisismo que emanan de su poderosa iconicidad.

din, Catherine Opie and Glenn Ligon; poets like Essex Hemphill; critics like bell hooks and Stuart Hall; curators like Klaus Biesenbach; and transgender activists like Laverne Cox.

Portraits of these towering figures are interspersed with images of casual lovers, self-portraits, snapshots of urban landscapes and bedrooms, nightclubs and gay bars that have long since disappeared, all synched to the hypnotic beat of Grace Jones' *Nightclubbing*. The exhibited version of this ongoing work was originally commissioned for the 2017 Whitney Biennial and acquired for the museum's collection. However, in response to the exhibition in Madrid, Harris added another element to this installation: his early video *Untitled (Silver Lake, 1994)*, a tongue-in-cheek self-portrait that captures the artist's morning beauty routine while reading a women's fashion magazine. This work evokes the aspirational lifestyles in magazines such as *Vogue* while interrogating the nature of desire and narcissism as encapsulated in the magazine's iconic presence.



Lyle Ashton Harris, *Malcolm X T-shirt, Rome* — 1992 – 2015







**«SOMOS COMUNIDADES IMPLICADAS EN UNA FRÁGIL COEXISTENCIA, SI ES QUE SOMOS ALGO EN ABSOLUTO. NUESTRAS COALICIONES MÁS IMPORTANTES SE HAN CREADO EN EL TERRENO DEL SEXO».**

— **Essex Hemphill**

«Introducción» a Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington, 1991, p. xiii.



**“WE ARE COMMUNITIES ENGAGED IN A FRAGILE COEXISTENCE IF WE ARE ANYTHING AT ALL. OUR MOST SIGNIFICANT COALITIONS HAVE BEEN CREATED IN THE REALM OF SEX”.**

— **Essex Hemphill**

“Introduction”, in Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington, D.C., 1991, p. xlii.



**«Algunas de las imágenes más evocadoras de Harris se tomaron en celebraciones públicas. Demostraron de qué manera las instituciones culturales pasaron a ser sitios fundamentales para la articulación de nuevos arreglos identitarios y comunitarios. Resulta de vital importancia recordar que estas celebraciones, incluso si contribuyeron a abrir el camino a nuevos modos de política, crítica y creación artística, también fueron espacios que dieron cabida al ensayo de nuevas formas de disciplina y tipos de jerarquía. No solo nos ayudaron a generar concepciones nuevas de comunidades de progreso, sino también estilos efectivos de creación de mitos y simulación».**

— **Robert Reid-Pharr** «What Remains», en Lyle Ashton Harris, *Today I Shall Judge Nothing that Occurs*, Aperture, Nueva York, 2017, p. 268.

**«A medida que se nos hacen conocidos y los aceptamos, nuestros sentimientos y su exploración sincera devienen santuarios y desovaderos para las ideas más radicales y osadas. Devienen el piso franco de esa diferencia tan necesaria para el cambio y la conceptualización de cualquier acción significativa».**

— **Audre Lorde**

«Poetry Is Not a Luxury», en Audre Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, 2007, p. 37. Publicado originalmente en 1984.

**«El archivo pinta un fondo para la mayor contribución que ha hecho tu trabajo: representar espacios queer dentro de espacios negros y viceversa [...]. Este archivo nos ayuda a retener la producción negra y queer en el mismo marco, pese al poderoso repertorio de imágenes que intenta volver heteros a los negros y blancos a los gays. Este intento debe fracasar, puesto que pareces empeñado en rodar la vida que vives».**

— **Malik Gaines**

«A Letter», en Lyle Ashton Harris, *Today I Shall Judge Nothing that Occurs*, Aperture, Nueva York, 2017, p. 60.

**“The archive paints a background for a major contribution your work has made: representing queer spaces within black spaces, and the other way around [...]. This archive helps us to hold black and queer production in the same frame, despite a powerful repertoire of images that attempts to render blackness straight, and gayness white. That attempt must fail, as you seem to insist by shooting the life you live.”**

— **Malik Gaines**

“A Letter”, in Lyle Ashton Harris, *Today I Shall Judge Nothing that Occurs*, Aperture, New York, 2017, p. 60.

**“Some of Harris’s most evocative images were taken at public events. They demonstrate how cultural institutions became key sites for the articulation of novel arrangements of identity and community. It is vital to remember that these events, even as they helped open the way for fresh modes of politics, criticism, and art-making, were also spaces in which new forms of discipline and fresh types of hierarchy were introduced and rehearsed. They helped us not only to generate novel conceptions of progressive community, but also effective styles of myth making and pretense.”**

— **Robert Reid-Pharr** «What Remains», in Lyle Ashton Harris, *Today I Shall Judge Nothing that Occurs*, Aperture, New York, 2017, p. 268.

**“As they become known to and accepted by us, our feelings and the honest exploration of them become sanctuaries and spawning grounds for the most radical and daring of ideas. They become a safe-house for that difference so necessary to change and the conceptualization of any meaningful action.”**

— **Audre Lorde**

“Poetry Is Not a Luxury”, in Audre Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, 2007, p. 37. Originalmente publicado en 1984.



«Estamos al borde, creo, de una nueva ola de activismo de las artes mediáticas, en parte catalizada por la explosión del vídeo de bajo coste y alta calidad e, irónicamente, por las medidas represivas del derecho conservador y fundamentalista. [...] Nuestro mayor desafío es encontrar un lenguaje, una forma de comunicarnos a través de nuestras subjetividades, a través de la diferencia, una forma de franquear las fronteras políticas y culturales entre nosotros y dentro de nosotros para no volver a caer en el chovinismo y las reductoras agendas políticas del pasado. No es una tarea fácil. [...] La carga del momento histórico actual, ahora que las identidades se están reformulando con radicalidad en el mundo entero, es que hablemos y nos expresemos entre nosotros a través de las fronteras de la identidad, a través de nuestras múltiples opresiones y estrategias de autoempoderamiento, de formas que puedan construir una verdadera coalición radical multicultural, acaso incluso una comunidad».

— MARLON T. RIGGS «Notes of a Signifyin' Snap! Queen», en *Art Journal*, vol. 50, nº. 3, 1991, p. 64.

“We are on the brink, I believe, of a new wave of media-arts activism, catalyzed in part by the explosion of low-cost, high-quality video, and, ironically, by the repressive measures of the conservative and fundamentalist right. [...] Our greatest challenge rests in finding a language, a way of communicating across our subjectivities, across difference, a way of negotiating the political and cultural borders between and within us so that we do not replicate the chauvinism and the reductive political agendas of the past. This is no easy task. [...] The burden of today’s historical moment, when identities worldwide are radically reformulating, is for us to speak to and with each other, across the borders of identity, across our multiple oppressions and strategies of self-empowerment, in ways that build a truly radical multicultural coalition, perhaps even community.”

— MARLON T. RIGGS “Notes of a Signifyin' Snap! Queen”, in *Art Journal*, vol. 50, no. 3, 1991, p. 64.

# David Bronstein, Dorothy Low, Jack Walworth

*Voguing: The Message, 1989*

Este documental precedió en dos años al clásico *Paris Is Burning*, convirtiéndose así en la primera película sobre la emergencia del vogue y la escena ballroom. El hipnótico fragmento seleccionado para esta exposición muestra algunas de las leyendas de mediados de los años ochenta bailando *old way* —el más antiguo de los estilos de vogue— frente a los muelles del río Hudson, en el paseo marítimo que se extiende a lo largo del West Side: un área postindustrial de Manhattan cuyos muelles eran frecuentados por las comunidades homosexuales marginales, principalmente negros y latinos, donde los jóvenes iban en busca de encuentros sexuales fortuitos y que a su vez constituía un espacio de ocio para una comunidad subalterna.

Se trata del mismo entorno urbano donde artistas míticos como Gordon Matta-Clark o David Wojnarowicz realizaron intervenciones artísticas fundamentales para la historia del arte, pero también de las formas sociales inéditas retratadas por el fotógrafo afroamericano Alvin Baltrop. Estos gestos radicales suponen una prueba de cómo la emergencia de formas estéticas inéditas tiene efectos incalculables, dando lugar en ocasiones a nuevas subjetividades y formaciones sociales para las que ni siquiera tenemos aún nombre.

This documentary appeared two years before the classic *Paris Is Burning*, making it the first film ever devoted to the emergence of voguing and the ballroom scene. The hypnotic footage excerpt selected for this exhibition shows numerous legends from the mid-1980s dancing Old Way—the original voguing style—in front of the West Side piers. This derelict area of Manhattan was frequented by marginalised queer people, primarily Black and Latino youths looking for casual sexual encounters, and became a space of leisure and socialisation for subaltern communities.

Incidentally, this is the same post-industrial landscape where legendary artists like Gordon Matta-Clark and David Wojnarowicz created artworks that would become central to contemporary art history, but it is also the area where African-American photographer Alvin Baltrop portrayed the rise of pre-AIDS gay-cruising culture, thereby rendering visible an underground social fabric unknown to the general public before that point. These gestures attest to the fact that innovative aesthetic forms often have radical, unforeseeable effects, playing a central role in the emergence of political subjectivities that have yet to be named.



David Bronstein, Dorothy Low, Jack Walworth, *Voguing: The Message* — 1989



«EL ESTILO EN LA SUBCULTURA, POR LO TANTO, ESTÁ PREÑADO DE SIGNIFICADO. SUS TRANSFORMACIONES OBRAN CONTRA NATURA, INTERRUMPIENDO EL PROCESO DE NORMALIZACIÓN. COMO TALES, SON GESTOS, MOVIMIENTOS HACIA UN DISCURSO QUE OFENDE A LA MAYORÍA SILENCIOSA».

— DICK HEBDIGE Subculture: The Meaning of Style, Routledge, 1979, p. 18.

“STYLE IN SUBCULTURE IS, THEN, PREGNANT WITH SIGNIFICANCE. ITS TRANSFORMATIONS GO AGAINST NATURE, INTERRUPTING THE PROCESS OF NORMALIZATION. AS SUCH, THEY ARE GESTURES, MOVEMENTS TOWARDS A SPEECH WHICH OFFENDS THE SILENT MAJORITY.”

— DICK HEBDIGE Subculture: The Meaning of Style, Routledge, 1979, p. 18.

## LORRAINE O'GRADY

«Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity», en Joanna Frueh, Cassandra L. Langer y Arlene Raven (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Icon Editions, Nueva York, 1994.

«De mis *cogitos* personales, uno de mis favoritos es “Bailo, luego existo”. Estoy convencida de que el conocimiento importante, acaso el más profundo, me llega a través del movimiento, y que la oposición entre materialismo e idealismo no es más que otro de los teoremas binarios de Occidente».

## PARISSAH RHAYEE LIN

«Introduction to a Select Bibliography» en Lyle Ashton Harris, *Today I Shall Judge Nothing that Occurs*, Aperture, Nueva York, 2017, p. 285.

«Tenemos que ser capaces de ver nuestro pasado con todas sus inconsistencias y contradicciones para poder situarnos en el presente e imaginar nuestro futuro. Necesitamos imágenes que mantengan sedientos nuestros ojos y no imágenes que nos permitan desviar la mirada. Necesitamos que nos empujen más al fondo para que ansiemos el contexto y rebusquemos la historia en torno a cada fragmento».

## PARISSAH RHAYEE LIN

«Introduction to a Select Bibliography», in Lyle Ashton Harris, *Today I Shall Judge Nothing that Occurs*, Aperture, New York, 2017, p. 285.

“We need to be able to see our past with all its inconsistencies and contradictions, so we can situate ourselves in the present and imagine our future. We need images that keep our eyes thirsty, rather than images that allow us to look away. We need to be pulled deeper so that we ache for context and scavenge for history around each fragment.”

## LORRAINE O'GRADY

«Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity», in Joanna Frueh, Cassandra L. Langer and Arlene Raven (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Icon Editions, New York, 1994.

“Of my personal *cogito*'s, a favorite is ‘I dance, therefore I think’. I'm convinced that important, perhaps even the deepest, knowledge comes to me through movement, and that the opposition of materialism to idealism is just another of the West's binarial theorems.”

«MI DESEO ERA Y SIGUE SIENDO MATERIALIZAR CON ESTE PROYECTO UN IMPERATIVO QUE EN 1990 DESCUBRÍ GARABATEADO EN UN MUE-  
LLE ABANDONADO DEL RÍO HUDSON: “VIVE PARA SER LEYENDA”.  
LA ESCENA BALLROOM SIGUE ENSEÑÁNDOME LO QUE ES VIVIR MÁS  
ALLÁ DE LAS CONDICIONES DE TU PROPIA MORTALIDAD Y QUERER  
VIVIR UNA VIDA QUE, EN MUCHOS ASPECTOS, SUPERA LA VIDA».

## ROBERT SEMBER

«Live to Be Legend», *Caring Culture: Art, Architecture, and the Politics of Public Health*, Sternberg Press and SKOR, 2011, p. 193.

“MY WISH WAS AND REMAINS TO CARRY THROUGH WITH THIS PROJECT  
AN IMPERATIVE I ENCOUNTERED IN 1990 SCRAWLED ON AN ABANDONED  
PIER ON THE HUDSON RIVER: ‘LIVE TO BE LEGEND’. THE BALLROOM SCENE  
CONTINUES TO TEACH ME WHAT THIS STATEMENT MEANS BOTH ABOUT  
LIVING BEYOND THE CONDITIONS OF ONE'S OWN MORTALITY AND  
WANTING TO LIVE A LIFE THAT IS, IN MANY RESPECTS, LARGER THAN LIFE.”

## ROBERT SEMBER

“Live to Be Legend”, in *Caring Culture: Art, Architecture, and the Politics of Public Health*, Sternberg Press and SKOR, 2011, p. 193.



# Gerard H. Gaskin

*Legendary, 1997–2010*



Gerard H. Gaskin (Port of Spain, Trinidad y Tobago, 1969) es un fotodocumentalista cuyo importante trabajo ha sabido registrar las transformaciones en el tejido social de la cultura ballroom a lo largo de más de veinte años de carrera. Sus fotografías constituyen una celebración de la emergencia del vogue en Nueva York, así como un trabajo aclamado por sus propias protagonistas.

A principios de los años noventa, la escena del ballroom rechazó de forma visceral el modo en que la película *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston, había explotado su cotidianidad, en lo que consideraron un ejemplo de extractivismo que generó grandes beneficios para la cineasta, la productora y la distribuidora de aquel documental, pero no para sus vulnerables protagonistas.

Los primeros encuentros de Gaskin con la escena *drag* y transgénero de Harlem se produjeron en aquellos años, en un contexto muy viciado que justificaba el recelo hacia los observadores externos. Gaskin empezó a asistir de forma asidua a los eventos

Gerard H. Gaskin (Port of Spain, Trinidad and Tobago, 1969) is a documentary photographer whose exceptional work has traced the transformations in the social fabric of ballroom culture over a period of more than twenty years. His photo essays celebrate the emergence of voguing in New York City, and his work has been acclaimed by the communities portrayed in his photographs.

At the beginning of the 1990s, the ballroom scene viscerally rejected Jennie Livingston's blockbuster documentary *Paris Is Burning* (1990) for its exploitation of queer lives and transgender people of colour. The ballroom community regarded the film as a prime example of extractivism, because it generated enormous profits and validation for the filmmaker, producers and distributor while doing little for its vulnerable protagonists.

Gaskin's first encounter with the drag and transgender scene in Harlem took place during those years, when outside observers were justifiably viewed with increasing suspicion. Gaskin began to regularly attend the

organizados por la comunidad, aunque no se atrevió a tomar fotografías de sus espectaculares desfiles y competiciones de baile hasta el año 1994, cuando ya empezaba a compartir una intimidad con las participantes. Ahí arrancó un cuidadoso proceso de documentación que se ha prolongado durante décadas y cuyos resultados se recogen en el fascinante libro *Legendary*.

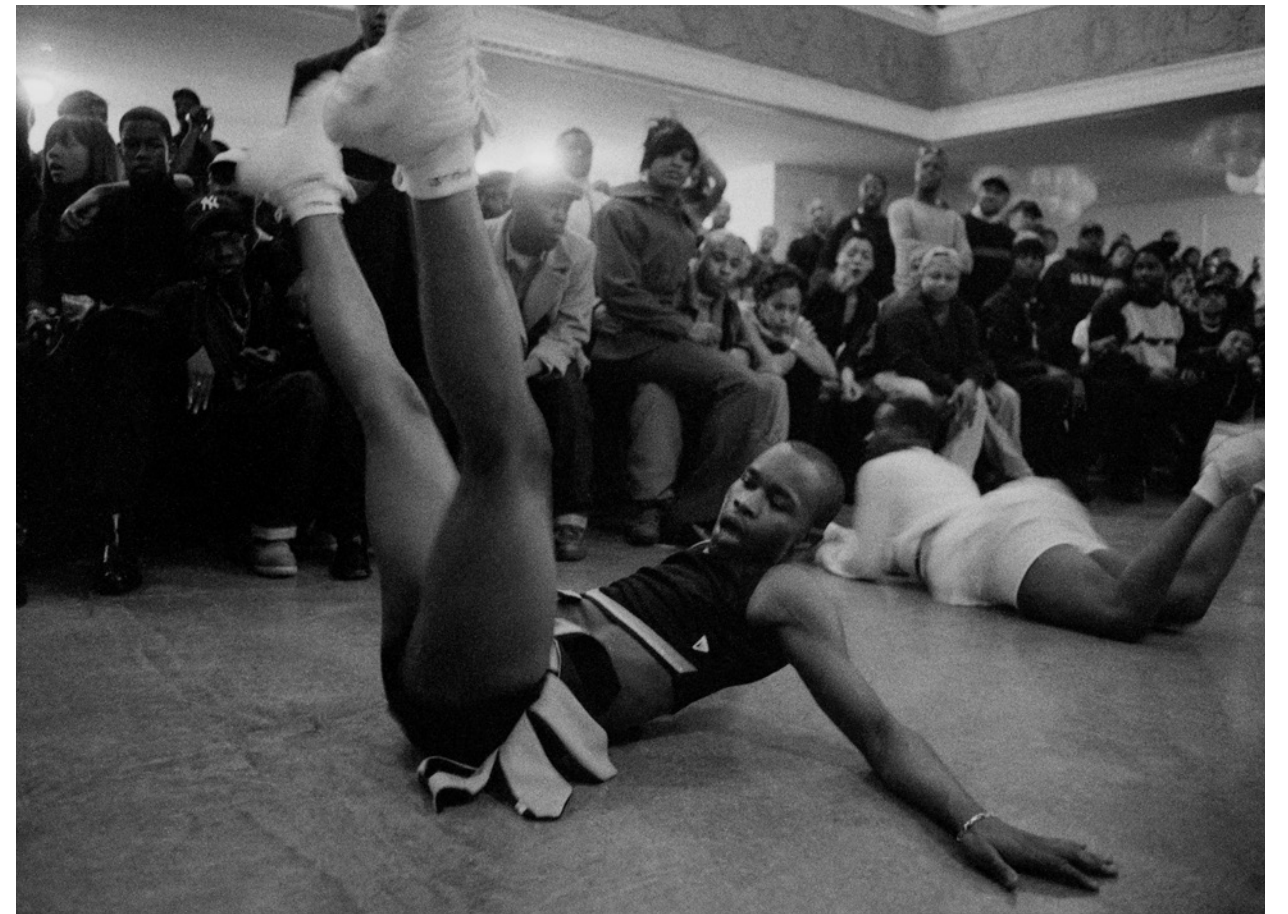
Las imágenes en blanco y negro pertenecen a Harlem y Nueva York, mientras que las fotos en color apuntan a la diáspora de la escena del vogue hacia otras grandes ciudades norteamericanas con una población negra significativa, como Atlanta, Filadelfia o Washington D.C. Como ha explicado el propio Gaskin: «Los *balls* [bailes] son una celebración de la vida urbana gay negra y latina. Se construyen como concursos de belleza o talento. Las participantes trabajan para redefinir y criticar el género y la identidad sexual a través de un extravagante carnaval de moda. Ser hombre o mujer se convierte en algo fluido, con intercambiables puntos de partida o referencia, interrumpiendo la noción de un género fijado y rígido. Mis imágenes intentan mostrar una belleza más íntima y personal, el orgullo, la dignidad, el valor y la gracia que tan dolorosamente se han visto amenazadas por la sociedad dominante».

events that the ball community organised, but he didn't dare take photos of their spectacular dance battles and runway performances until 1994, once he had established a significant degree of intimacy and familiarity with members of the ballroom scene. This relationship marked the beginning of a careful, ongoing process of documentation spanning more than two decades, the results of which are compiled in the fascinating book *Legendary*.

While black-and-white photographs capture the origins of the scene in Harlem, the colour images signal the scene's diaspora to many other North American cities with a significant Black population, including balls in Atlanta, Philadelphia and Washington, D.C. As Gaskin himself explains, "The balls are a celebration of Black and Latino urban gay life. Balls are constructed like beauty and talent pageants. The participants work to redefine and critique gender and sexual identity through an extravagant fashion masquerade. Women and men become fluid, interchangeable points of departure and reference, disrupting the notion of a fixed and rigid gender and sexual self. My images try to show a more personal and intimate beauty, pride, dignity, courage, and grace that have been painfully challenged by mainstream society."



Gerard H. Gaskin, *Baby at the Tony, Andrea, and Eric Ball*. Brooklyn, N.Y. — 2000



Gerard H. Gaskin, *Jaimee, Pepper LaBeija Ball*. Brooklyn, N.Y. — 1998



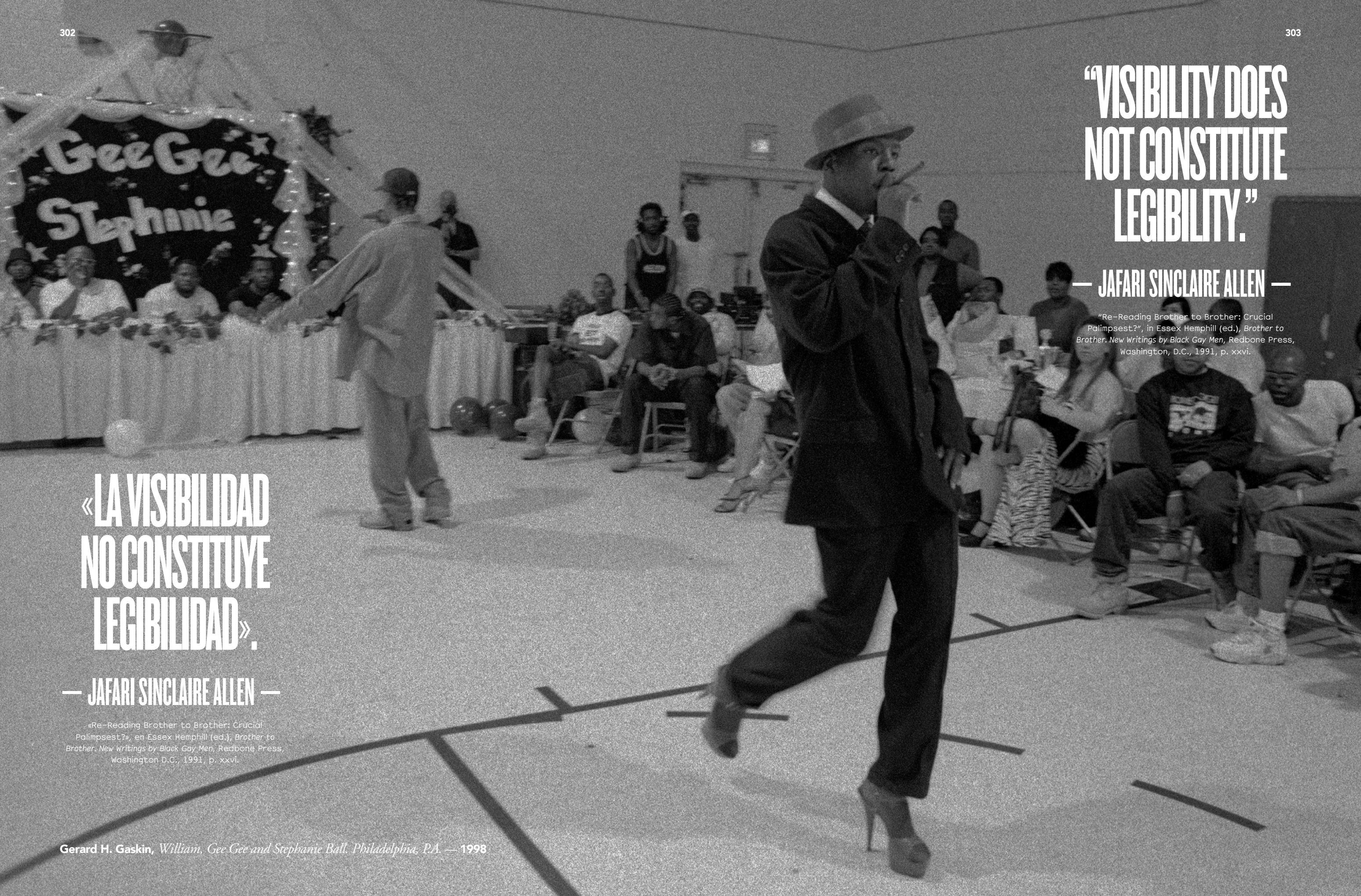


Gerard H. Gaskin, *Jennifer, Eric Bazaar Ball. Brooklyn, N.Y. — 1999*



Gerard H. Gaskin, *Jlin, D.C. Awards Ball. Washington, D.C. — 2005*





“VISIBILITY DOES NOT CONSTITUTE LEGIBILITY.”

— JAFARI SINCLAIRE ALLEN —

“Re-Reading Brother to Brother: Crucial Palimpsest?”, in Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington, D.C., 1991, p. xxvi.

«LA VISIBILIDAD NO CONSTITUYE LEGIBILIDAD».

— JAFARI SINCLAIRE ALLEN —

«Re-Reading Brother to Brother: Crucial Palimpsest?», en Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington D.C., 1991, p. xxvi.







# «LA POLÍTICA DE LA CULTURA JUVENIL ES UNA POLÍTICA DE GESTOS».

— Dick Hebdige

«Posing... Threats, Striking... Poses. Youth, Surveillance, and Display», en *SubStance*, nº 37/38, 1983, p. 86.



# “THE POLITICS OF YOUTH CULTURE IS A POLITICS OF GESTURE.”

— Dick Hebdige

“Posing... Threats, Striking... Poses. Youth, Surveillance, and Display”, in *SubStance*, no. 37/38, 1983, p. 86.

Gerard H. Gaskin, *Miss Khristo en la inauguración de Elements of Vogue, CA2M / Miss Khristo at the opening of Elements of Vogue, CA2M — 2017*





«En paradero desconocido, dentro tanto de los debates marxistas como de los pluralistas liberales sobre el hogar y la nación, las personas queer de color en tanto personas de color [...] asumen la tarea crítica de recordar y también de rechazar el modelo del “hogar” que se ofrece de dos maneras en Estados Unidos: primero, atendiendo a las formas con que fue definido por encima y contra la gente de color y, segundo, ampliando los lugares y los momentos de esta crítica del hogar para interrogar los procesos de formación de grupos y de autoformación a partir de la experiencia de que los expulsaran de sus propias casas y familias por no aceptar el dictado y las exigencias de los tipos sexuales y de género uniformes».

— CHANDAN REDDY «Home, Houses, Nonidentity: “Paris Is Burning”», en Rosemary Marangoly George (ed.), *Burning Down the House: Recycling Domesticity*, Westview Press, Boulder, 1997, pp. 356–357.

**«Aflora un patrón recurrente: el afán que el de “arriba” tiene por rechazar y eliminar al de “abajo” por motivos de prestigio y de estatus, y todo para acabar descubriendo, no solo que en cierto sentido depende con frecuencia del Otro-inferior... sino también que el de arriba incluye simbólicamente a este inferior como un componente erotizado fundamental de su propia vida imaginaria. El resultado es una fusión de poder, miedo y deseo que es móvil y conflictiva en la construcción de la subjetividad: una dependencia psicológica precisamente de esos otros a los que se rechaza y se excluye rigurosamente en el plano social. Por esta razón, lo socialmente periférico es con tanta frecuencia simbólicamente central».**

— **Peter Stallybrass y Allon White** *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1986, p. 5.

**“A recurrent pattern emerges: the ‘top’ attempts to reject and eliminate the ‘bottom’ for reasons of prestige and status, only to discover, not only that it is in some way frequently dependent upon the low-Other [...] but also that the top includes that low symbolically, as a primary eroticized constituent of its own fantasy life. The result is a mobile, conflictual fusion of power, fear, and desire in the construction of subjectivity: a psychological dependence upon precisely those others which are being rigorously opposed and excluded at the social level. It is for this reason that what is socially peripheral is so frequently symbolically central.”**

— **Peter Stallybrass & Allon White** *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1986, p. 5.

*“Unaccounted for within both Marxist and liberal pluralist discussions of the home and the nation, queers of color as people of color [...] take up the critical task of both remembering and rejecting the model of the ‘home’ offered in the United States in two ways: first, by attending to the ways in which it was defined over and against people of color, and second, by expanding the locations and moments of that critique of the home to interrogate process of group formation and self-formation from the experience of being expelled from their own dwellings and families for not conforming to the dictation of and demand for uniform gendered and sexual types.”*

— CHANDAN REDDY «Home, Houses, Nonidentity: “Paris Is Burning”» in Rosemary Marangoly George (ed.), *Burning Down the House: Recycling Domesticity*, Westview Press, Boulder, 1997, pp. 356–357.

## Archie Burnett

House of Ninja, hablando a sus estudiantes durante un taller de vogue en el CA2M en mayo de 2018.

**«El vogue se basa en un principio básico: la cámara primero. Tienes que traducir tu cuerpo de manera que la cámara capte tus mejores líneas. La cámara no puede ver la profundidad; solo puede ver la longitud y la anchura. Nunca pierdas la oportunidad de una buena línea».**

**«[La subcultura] traduce el hecho de estar sometido a escrutinio en los placeres de ser observado, y la elaboración de las superficies que tiene lugar en su seno revela una voluntad más oscura hacia la opacidad, una motivación contra la clasificación y el control, un deseo de exceder».**

— **Dick Hebdige**

«Posing... Threats, Striking... Poses. Youth, Surveillance, and Display», en *SubStance*, nº 37/38, 1983, pp. 86–87.

**“[Subculture] translates the fact of being under scrutiny into the pleasures of being watched, and the elaboration of surfaces which takes place within it reveals a darker will towards opacity, a drive against classification and control, a desire to exceed.”**

— **Dick Hebdige**

“Posing... Threats, Striking... Poses. Youth, Surveillance, and Display”, in *SubStance*, no. 37/38, 1983, pp. 86–87.

## Archie Burnett

House of Ninja, speaking to his students during a vogue workshop at CA2M on May 2018.

**“Vogue is based on one main principle: the camera first. You need to translate your body in the way the camera will see your best lines. The camera cannot see depth; it can only see length and width. You never waste an opportunity for a good line.”**



«En *Space Is the Place* una adolescente con coletas afro le pregunta a Ra: “¿Cómo sabemos que eres real?”.

Ra le retruca: “¿Cómo sabes que soy real?”.

Los adolescentes asienten.

“No soy real. Soy igual que ustedes. Ustedes no existen en esta sociedad. Si lo hicieran, su gente no estaría reclamando la igualdad de derechos”.

La cámara vuelve a enfocar a la adolescente, que sonríe con los ojos hasta que su boca acusa el instante en que entiende, apenada.

Ra continúa: “Ustedes no son reales. Si lo fueran, tendrían algún estatus entre las naciones del mundo. Ustedes y yo somos mitos. No vengo a ustedes como realidad. Vengo a ustedes como mito, porque esto es lo que las personas negras son, mitos”. Corte a un primer plano de la cara de Ra, que alza un cristal y se queda mirándolo. Con énfasis: “Vengo de un sueño que el hombre negro soñó mucho tiempo atrás”.

La cámara corta a un plano medio que lo muestra al lado de Horus y Anubis. “De hecho, soy una presencia, un regalo que les envían sus ancestros” ».

— Kodwo Eshun

*Más brillante que el sol. Incursiones en la ficción sónica*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018, p. 261.

“In ‘72’s *Space Is the Place*, the camera cuts to a girl with afro puffs: ‘How do we know you’re for real?’

Ra: ‘How do you know I’m real?’

Teenagers chorus: ‘Yeah.’

Ra: ‘I’m not real, I’m just like you. You don’t exist, in this society. If you did, your people wouldn’t be seeking equal rights.’

Camera cuts to girl who smiles with her eyes, until her mouth registers pained recognition.

Ra: ‘You’re not real. If you were, you’d have some status among the nations of the world.

So we’re both myths. I do not come to you as reality. I come to you as the myth because that’s what black’ [camera cuts in close as he holds up a crystal up to his face and stares at it] ‘people are, myths. I come from [stressed] a dream that the Black Man dreamed long ago.’

Camera cuts to mid shot flanked by Anubis and Horus.

Ra: ‘I’m actually a present presence sent to you by our ancestors.’”

— Kodwo Eshun

*More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Quartet Books, London, 1998, p. 158.



# Talleres/Workshops

A lo largo de la exposición, se impartió de forma mensual en CA2M un programa de talleres de danza y de performance organizados por Silvi ManneQueen, madre de la emergente escena ballroom en el contexto español. Se trataba de una serie de talleres orientados a facilitar la transmisión de primera mano de los elementos básicos que atraviesan las principales categorías de competición en la cultura ballroom: *Runway, Realness, Old Way, New Way, Hands Performance, Commentator* y *Vogue Femme*.

El programa ofrecía una introducción al vocabulario gestual, la gran variedad de técnicas performativas y el repertorio coreográfico propio que articulan este tejido subcultural. Estos talleres contaron con la participación de bailarines y figuras legendarias procedentes de Nueva York y París como Mother Amazon Leiomy, Archie Burnett Ninja, Twiggy Pucci Garçon, Mother Lasseindra Ninja, Elena Ninja, Matyouz LaDurée, Yanou Ninja y Kiddy Smile.

A través de la danza, este programa de talleres sirvió para abrir un espacio seguro de afirmación, goce y circulación de conocimientos marginalizados dentro del museo. Este espacio permitió a cerca de un centenar de asistentes a los talleres compartir sus experiencias, recursos e inquietudes, perfeccionar su técnica en la pasarela o en la pista de baile, poner a prueba su destreza en otros estilos e incluso —en muchos casos— aproximarse por primera vez al vocabulario de la cultura ballroom.

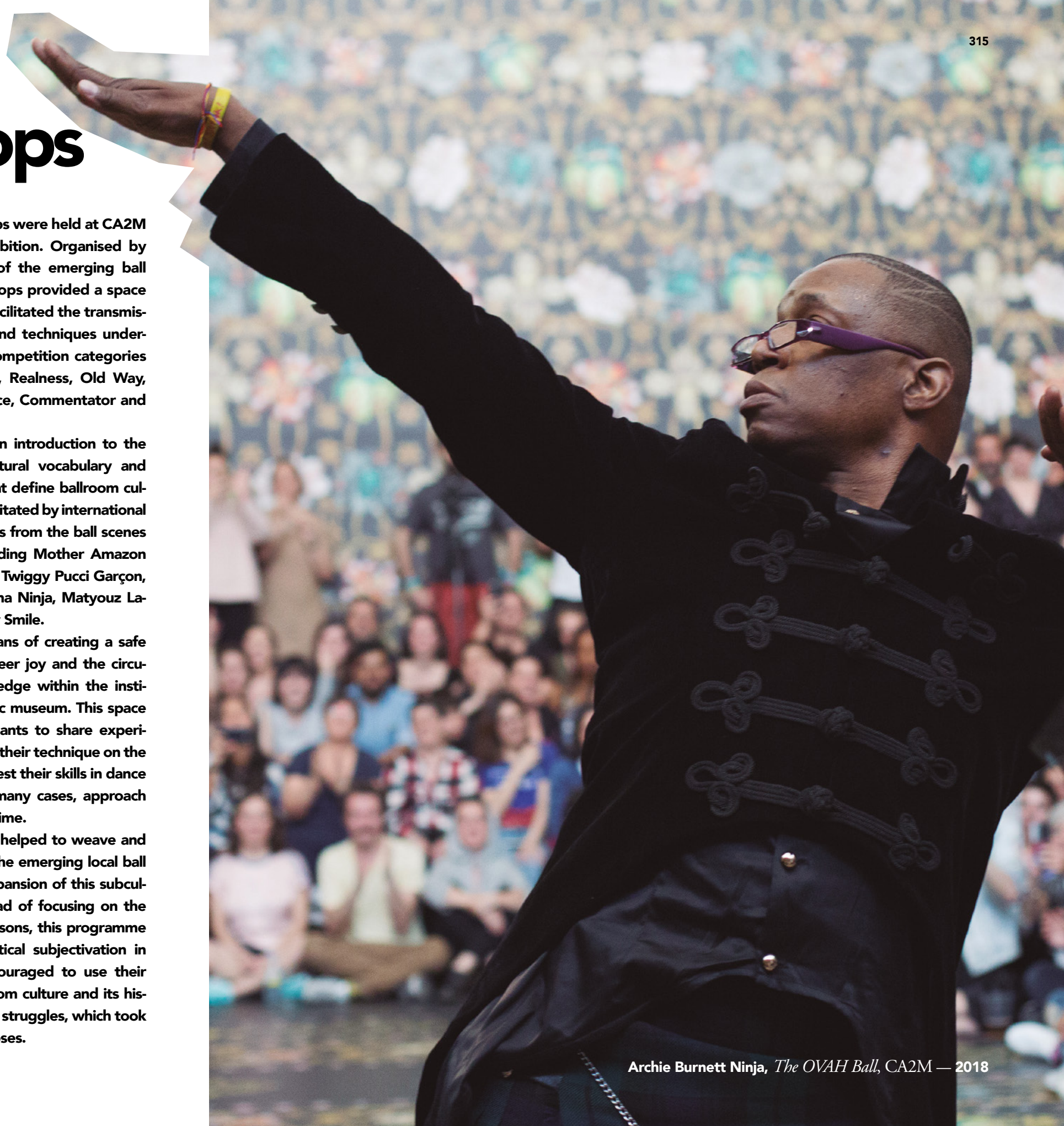
Estos talleres permitieron además tejer y reforzar lazos dentro de la incipiente escena local del ballroom, pero también con algunas de sus figuras internacionales, contribuyendo de este modo a la producción de subcultura y tejido comunitario desde el propio museo. No se trataba simplemente de ofrecer clases de baile, entendidas como una cuestión técnica, sino de abrir un espacio de subjetivación que brindara a los asistentes la posibilidad de reconectar, a través del propio cuerpo, con la historia de la cultura ballroom. Una historia de supervivencia y luchas culturales encarnada en las poses de sus protagonistas.

A series of monthly workshops were held at CA2M for the duration of the exhibition. Organised by Silvi ManneQueen, mother of the emerging ball scene in Spain, these workshops provided a space for knowledge-sharing and facilitated the transmission of the basic elements and techniques underpinning several of the key competition categories in ballroom culture: *Runway, Realness, Old Way, New Way, Hands Performance, Commentator* and *Vogue Femme*.

This programme offered an introduction to the performance strategies, gestural vocabulary and choreographic repertoires that define ballroom culture. The workshops were facilitated by international voguers and legendary figures from the ball scenes in New York and Paris, including Mother Amazon Leiomy, Archie Burnett Ninja, Twiggy Pucci Garçon, Mother Lasseindra Ninja, Elena Ninja, Matyouz LaDurée, Yanou Ninja and Kiddy Smile.

Thus, dance became a means of creating a safe space for self-affirmation, queer joy and the circulation of marginalised knowledge within the institutional framework of a public museum. This space allowed hundreds of participants to share experiences and resources, improve their technique on the runway and the dance floor, test their skills in dance styles new to them and, in many cases, approach ballroom culture for the first time.

Crucially, these workshops helped to weave and reinforce the social fabric of the emerging local ball scene, contributing to the expansion of this subcultural network in Spain. Instead of focusing on the technical aspects of dance lessons, this programme opened up a space for political subjectivation in which participants were encouraged to use their own bodies to channel ballroom culture and its history of resilience and minority struggles, which took bodily form in the dancers' poses.



Archie Burnett Ninja, *The OVAH Ball*, CA2M — 2018



«**IRÓNICO QUE LA DANZA  
MI BILLETE A LA ASIMILACIÓN  
MI FORMA DE ENTRETENER  
Y GANAR LA ACEPTACIÓN DE LOS BLANCOS  
QUE LOS MISMOS PASOS FUERAN AHORA MI PASAJE  
DE VUELTA A CASA.**».

— **Marlon T. Riggs** en el filme *Tongues Untied*, Signifyin' Works y Frameline Distribution, 1989.

«**Hoy vamos a aprender a hacer  
VOGUE; no el VAGO. Vuestras poses  
tienen que ser precisas. Son momentos  
precisos en el tiempo.**».

— **Archie Burnett** House of Ninja, hablando a sus estudiantes durante un taller de vogue en el CA2M en mayo de 2018.

«La amenaza real de los bailes *drag* y de todas las formas de trance-posesión es que, en primer lugar, mediante encarnaciones discontinuas, la densidad y la sustancia de las apariencias detrás de las cuales se ejerce el poder corresponden instantáneamente a los ejecutantes; y, en segundo lugar, que las Madres, como nodos de poder, son capaces de pasar esta sustancia por el muro de contención del acontecimiento hasta penetrar la vida diaria en las Houses. Son, en sentido estricto, médiums poseídos».

— **Moe Meyer** *An Archaeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality*, Macater Press, Lavergne, 2010, p. 137.

“The real threat of the drag balls and of all forms of possession-trance is that, first, by discontinuous embodiments, the density and substance of appearances behind which power is wielded instantly accrues to the performers; and second, that the Mothers, as nodes of power, are able to pass this substance through the containing wall of the event frame and into everyday life in the Houses. They are, in the strictest sense, possession mediums.”

— **Moe Meyer** *An Archaeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality*, Macater Press, Lavergne, 2010, p. 137.

“**Today we are going to learn VOGUE  
—we don't do VAGUE. Your poses  
are all about precision. They are about  
precise moments in time.**”

— **Archie Burnett** House of Ninja, speaking to his students during a vogue workshop at CA2M on May 2018.

“**IRONIC THAT DANCE  
MY TICKET TO ASSIMILATION  
MY WAY OF AMUSING  
THEN WINNING ACCEPTANCE BY WHITES  
THAT THE SAME STEPS WERE NOW MY PASSAGE  
BACK HOME.**”

— **Marlon T. Riggs** in the film *Tongues Untied*, Signifyin' Works and Frameline Distribution, 1989.

«EL PROCESO DE APRENDIZAJE ES ALGO QUE SE PUEDE INCITAR, LITERALMENTE, TAL COMO SE INCITA A UNA REVUELTA».

**AUDRE LORDE** *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Ten Speed Press, 2012, p. 98.

«El circuito ballroom [...] nos muestra un mundo donde la ilusión y la retórica del *signifying* se valoran precisamente porque tienen el poder de afirmar y engendrar confianza y autoestima. Para quienes tienen el valor suficiente de participar en este medio elevadamente dramático, para quienes tienen el valor suficiente de “hacer un desfile” y “arrebatar un trofeo”, la recompensa más codiciada es ganarse la adulación de sus pares y de los jueces que les conferirán el título de “legendaria”, que es lo mismo que convertirse en una “estrella”».

— **Essex Hemphill** «To Be Real», en *Ceremonies: Prose and Poetry*, Plume Penguin Books, 1992, p. 112.

“The ballroom circuit [...] shows us a world where illusion and signifying are valued precisely because they have the power to affirm and engender confidence and self-esteem. For those who are brave enough to participate in this highly dramatic milieu, for those brave enough to ‘walk a ball’ and ‘snatch a trophy’, the most coveted reward is to earn the adulation of their peers and the judges who will confer upon them the title of ‘legendary’, which is the same as becoming a ‘star.’”

— **Essex Hemphill** “To Be Real”, in *Ceremonies: Prose and Poetry*, Plume/Penguin Books, 1992, p. 112.

“THE LEARNING PROCESS IS SOMETHING YOU CAN INCITE, LITERALLY INCITE, LIKE A RIOT.”

**AUDRE LORDE** *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Ten Speed Press, 2012, p. 98.



# Benji Hart

*Dancer as Insurgent*, 2017

Benji Hart (Amherst, Massachusetts, 1989) es un bailarín, escritor y activista afroamericano que actualmente reside en Chicago, donde desarrolla un trabajo centrado en la educación sexopolítica desde una posición que se sitúa fuera del género binario. La performance *Dancer as Insurgent* tuvo lugar en el atrio del CA2M el 16 de noviembre de 2017, durante la inauguración de la exposición *Elements of Vogue*.

En su pieza, Hart realiza una coreografía de vogue, en concreto de *hands performance*, encarnando el estilo *old way* que vio nacer esta forma de baile en Harlem, al tiempo que imparte una conferencia en la que se encadenan genealogías políticas, confesión íntima y crítica cultural. Mientras el discurso de Hart traza las raíces del vogue en aquellas formas de celebración popular y estrategias de supervivencia inventadas por la comunidad negra en tiempos de esclavitud, el cuerpo se revela a través de su performance como una fuente de movimiento revolucionario.

Las estilizadas poses y gestos de Hart transcriben una historia de luchas culturales que se remonta hasta las primeras décadas del siglo XX, con la emergencia de los bailes transgénero en el Renacimiento de Harlem. Esta performance toma la forma de una invocación ritual en la que Hart reivindica y encarna a través de sus gestos una larga y convulsa historia de supervivencia que cristaliza en el vogue, una forma de danza cuya emergencia constituye el asunto de esta exposición.

Benji Hart (Amherst, Massachusetts, 1989) is a Chicago-based performer, writer and activist whose work explores sexual politics and grassroots education beyond gender binarism. Hart's performance *Dancer as Insurgent* took place in the atrium at CA2M on 16 November 2017 and marked the opening of the exhibition *Elements of Vogue*.

Hart performs a voguing routine focusing solely on one of the key elements of this dance form—namely, the “Hands Performance”. While he embodies the Old Way style born in Harlem, Hart also gives a lecture that weaves together political histories, intimate confessions and cultural criticism. In that lecture, Hart traces the roots of voguing back to survival strategies and forms of popular celebration developed by the African diaspora since the days of slavery. In parallel to this moving speech, the performer's body reveals itself as a source of revolutionary movement.

Hart's stylised poses transcribe a history of cultural struggles that goes back to the first massive drag balls held during the Harlem Renaissance, at the dawn of the twentieth century. This performance takes the form of a ritual invocation. Focusing on gesture, Hart reclaims and embodies a long history of survival that crystallised in the emergence of voguing.







EL BAILARÍN COMO INSURGENTE  
[El vogue y sus implicaciones para el cambio social radical]

## Apuntes sobre una estética del vogue

### 1. Tributarios estéticos [Espacios de difusión]

El *locking*; el *tutting*; el *lofting* (que debe su nombre al club nocturno The Loft en el 647 de Broadway con Bleeker); el baile *funk*; el *house*; el *waacking*; el *b-boying*; el *uprock*; el *toprock*

### 2. Puntos de adaptación

Las películas de kung fu (emitidas las tardes de los sábados en el Canal 5 de Nueva York a finales de 1970 y comienzos de 1980); la gimnasia; los jeroglíficos; el *ballet*; la revista *Vogue* (de la que se tomaron prestadas tantas poses que el baile terminó por adoptar su nombre); los desfiles de moda

### 3. Formas afines de batalla estética

Los juegos de insultos (para nosotros, *reading*, «lectura»); los tambores tradicionales afrocaribeños (rumba, bomba, son, mambo, plena, salsa, manguina); el *stepping*; los *cyphers* o círculos del *hip-hop* (del movimiento La Nación del 5%: el círculo, el anillo, el centro espiritual, el foco de energía)



#### 4. Lugares de origen [Memoria geográfica colectiva]

La prisión de Riker's Island (los presos queer organizan por Navidad desfiles amanerados como entretenimiento festivo para el resto de la población reclusa); los muelles (hablar aquí de las reinonas de los muelles); Union Square; Paradise Garage; el Village (jóvenes queer rechazados en sus comunidades se desplazan hasta el Lower East Side, donde sus residentes gays ricos suelen echarles encima a la policía); Washington Square Park; The Sound Factory; el Elk's Lodge en la calle 139 (las *drag queens* negras, hartas de perder en los desfiles del centro, vuelven a Harlem y celebran sus propios concursos, que se dan a conocer como *balls*); Central Park; Sally's; Escuelita

#### 5. Estetas queer [«Di sus nombres y nómbrate...»]

Tracy Africa, Anji Xtravaganza, Crystal LaBeiija, Willi Ninja, José Xtravaganza, Avis Pendavis, Ray Ray Chanel, Venus Xtravaganza, Paris Dupree, Prince Milan, Kelly Mizrahi, Tanay Pendavis, Christian Marcel, Shanice Ebony, Luis Xtravaganza, Ongina, Jonte, Javier Ninja, Harmonica Sunbeam, Jamie Balenciaga, Nina Flowers, Carmen Xtravaganza, Stephanie Milan, Derick LaBeiija, Lola Balenciaga, Eric Christian Bazaar, Giselle Xtravaganza, Deshawn Evisu, José Revlon, Cindy Woods, Bebe Zahara Benet, David Ian Xtravaganza, Jack Mizrahi, Whitney Mugler, Pixie Revlon, Pepper LaBeiija,

Brooke Xtravaganza, Octavia St. Laurent, Selvin Mizrahi, Benny Ninja, Cassandra Ebony, Leyomi Mizrahi, Princess Xtravaganza, Gina Divine, Derick Xtravaganza, Aviance Milan, Dorian Corey, Kevin Jourdan Zion Prodigy, Pony Zion, Yahaira Xtravaganza

#### 6. Representaciones comunes

Mariquita; chapero; gogó; destrozahogares; marica graciosa (es decir, es más fácil existir como constante objeto de mofa que como constante víctima de violencia); *bakla*; *bading*<sup>1</sup>; pato; pájaro; invertido; pendejito; buchota; joto; maricón; *masisi*<sup>2</sup>; chichi<sup>3</sup>; *batty bwoy*<sup>4</sup>; bujarrón; culero; zorrón negro

#### 7. Doctrinas radicales

El baile como etnografía; la improvisación como baluarte contra el estancamiento; la forma como historia encarnada (memoria física); la batalla estética como compromiso metafórico con la lucha; el conocimiento como proceso (y no como producto); el cuerpo queer como fuente de movimiento revolucionario; el baile urbano como arte de guerrilla; el recurso a lo femenino como resistencia a lo patriarcal; la difusión cultural como desafío a la mercantilización; el movimiento físico como epítome de la praxis; el bailarín como insurgente

<sup>1</sup> *Bakla* y *bading*, «marica» en tagalo.

<sup>2</sup> *Masisi*, «marica» en haitiano.

<sup>3</sup> *Chi chi man*, «marica» en criollo jamaicano.

<sup>4</sup> *Batty bwoy*, «marica» en patois jamaicano.



### Riff en jerga <sup>5</sup>

Más te vale trabajártelo, señorita.

tragar	chica
arrasar	niña
servir	guapa
petarlo	perra
	chocho
	reina
	cielo

Me está dando	el pego.
sirviendo	pescado
trayendo	lo que quiero
vendiendo	rostro
	cuerpo
	coño
	chocho
	teatro

Su aspecto era divino.

efecto	arreatador
	alucinante
	matador
	único
	conseguido
	fiero
	macarra
	lo máximo
	intenso
	iolé su coño!
	imiau!

<sup>5</sup> Esta sección del texto original está íntegramente compuesta por vocablos y expresiones pertenecientes a la jerga subcultural de la comunidad LGBTQ+ afroamericana. La mayor parte de estas expresiones son de difícil traducción, puesto que su significado y usos pragmáticos están circunscritos a un contexto específico de enunciación: la escena ballroom, con sus elaboradas reglas y formas de organización social.

Ve a por su cara.  
cuerpo  
figura  
estilo  
efecto

Voy a por monedas para dejar propina en el club.  
cambio      darlo todo      la función  
la kiki<sup>6</sup>

Anoche nos vinimos arriba.  
lo petamos  
rompimos  
pillamos  
arrasamos  
tragamos

Las chicas estaban picándose.  
niñas      lanzando pullas  
peques      rajando  
vogueando  
ganando dieces  
petándolo  
pillando  
arrasando  
flipando  
tragando  
callando bocas  
viniéndose arriba  
de cháchara

<sup>6</sup> *Kiki ball* es un baile donde compite la vertiente más joven y *amateur* de la escena ballroom. En la jerga gay afroamericana, el término *kiki* —una onomatopeya— se refiere a la cháchara jovial y el cotilleo.



### Una serie de instrucciones

Colócate en un punto.      Mira hacia delante.

Hombros rectos      Columna estirada.

Concede el baile como una ofrenda.

Mantén la cabeza y el pecho inmóviles.

Piensa en cada parte del cuerpo como en un plano o una superficie.  
Si tocas las superficies de distintas maneras puedes generar formas,  
jugando con la simetría y la asimetría.

Codos juntos.      Hombros hacia atrás.

Deja que la muñeca caiga por su propio peso.

Utiliza la mano bajo el codo como punto de apoyo.

Trabaja a conciencia las articulaciones,  
hasta los nudillos de cada dedo.

Los ángulos deben estar presentes en cada fase del movimiento.

Afila tus cuchillos.      [El poder puede entrenarse.]

Piensa en el fraseo físico como si fuera literal;  
puntuá con golpes de muñeca  
y resueltas poses finales.

Olvida la diferencia entre el baile y el movimiento.

Que la música dirija el movimiento.      [«Cuenta una historia  
con tus manos...» — Javier Ninja]

Saca las combinaciones memorizadas  
hasta que revelen nuevas formas de movimiento.

Imita, y luego crea.      Inventa algo de la nada.

Refina tu arte antes de probarlo.      [Los *b-boys*,  
los *beboppers* y otros grandes artistas de la improvisación  
te preceden.]

Convierte el cuerpo en algo más que  
el lugar del deseo ajeno.

Lleva siempre las manos de vuelta  
a los hombros y la cara.

Recorre el brazo izquierdo con el dedo índice derecho.

Sé fiero. [La fiereza no es una cualidad o una conducta singular,  
sino, más bien, localizar tu propio y único elemento y  
luego encarnarlo cueste lo que cueste.]

Para contorsionarte, haz rodar el hombro izquierdo suavemente hacia delante  
y aguanta.

Piensa en quienes bailaron este baile antes que tú.

Acaricia tu mejilla derecha con las puntas de los dedos.

Afirma la belleza en el horror.      [Como solo nosotros podemos.]

No repitas frases.  
Romper el ciclo es radical.

Tira de la mano derecha agarrándola con la izquierda.

Deja que las tareas diarias sean baile, y que el baile sea  
una tarea diaria.

Lucha por existir como entidad plena.

Gira el hombro y extiende los dedos.

Sé consciente de que los muertos  
siempre caminan contigo.



## Testimonio

Me inicié en el vogue / a los dieciséis años / tras ver un fragmento / de un filme de Marlon Riggs / Essex Hemphill leía un poema / mientras la cámara sobrevolaba / una esquina bañada por la luz de una farola / una escena de reinas bailando vogue / la primera vez que intenté bailarlo / me salió con naturalidad / no porque tuviera habilidades de bailarín / sino porque al fin / dejé que mi cuerpo / siguiera los movimientos / que ya conocía / recordando lo que no sabía / haber olvidado / a los dieciséis años / temía que me vieran / como lo que era / practiqué horas enteras / frente al espejo del baño / tras ver un fragmento / de un filme de Marlon Riggs / comprendí que mi cuerpo había sido silenciado / durante mucho tiempo / los probables miles / que habían dibujado los mismos espacios en el aire / con sus propias manos / se revelaron de pronto ante mí / Essex Hemphill leía un poema / que yo no conocía / me obligué a dejar / de moverme así / los probables miles / con sus propias manos / convocando los recovecos de mis huesos / mientras la cámara sobrevolaba / a un grupo de chicos / aguardando en el vestuario / para ver si me arrancaban un chillido / como una chica / había olvidado / cómo despertar el movimiento / de mi propio cuerpo / quise decir algo / de lo que yo era / me obligué a dejar / de chillar / como una chica / cómo cruzas las piernas / yo no sabía / qué era en la época / a mis dieciséis años / una escena de reinas bailando vogue / para ver si podían hacerme chillar / como una chica / cómo se cruzan las piernas / como una chica / cómo se tuerce la muñeca / como una chica / cruza las piernas / tuerce la muñeca / mientras la cámara te sobrevuela / temía que me vieran / lo guardé en secreto / quise decir algo / los probables miles / regocijándose en el altar / que fue suyo antes de que yo lo cediera / había olvidado / ver si me podían arrancar un chillido / convocando los recovecos de mis huesos / chicos aguardando en el vestuario / mi cuerpo había sido silenciado / durante mucho / mucho tiempo / despertar el movimiento / una esquina bañada por la luz de una farola / antes de cederlo / lo guardé en secreto / Essex Hemphill leía un poema / quise decir / algo en mi defensa

EL BAILARÍN COMO INSURGENTE  
[El vogue y sus implicaciones para el cambio social radical]

## Una lista de verdades

Que el baile despierta con una sacudida todo lo que duerme.

Que la posesión no es lo mismo que la propiedad.

Que la vergüenza se aprende y no es inherente.

Que el baile no fue hecho para practicarse en este espacio.

Que el cuerpo puede tener más memoria que la mente.

Que la mente también es una facción de la carne.

Que la improvisación es la práctica de la revolución.

Que nuestro lenguaje no está roto, como tampoco nuestro baile.

Que la crítica de los viejos sistemas no es tan poderosa como la creación de otros nuevos.

Que todos renacemos en cada momento.

Que éramos poderosos antes de buscar el poder.

Que la avidez de saber sigue siendo avidez.

Que el miedo germina en un espíritu privado de arte.

Que el Estado también es capaz de improvisar.

Que hallar fortaleza en lo mundano puede sostenernos.

Que una institución progresista es una contradicción en sí misma.

Que el cuerpo ofrece sabiduría si estamos dispuestos a escuchar.

Que la producción de conocimiento, como la producción de materia, es imposible.

Que el baile es el matrimonio entre la reflexión y la acción.

EL BAILARÍN COMO INSURGENTE  
[El vogue y sus implicaciones para el cambio social radical]



Que el arte es una primera necesidad, no un lujo.

Que la absorción de nuestras identidades no convierte en radical el sistema

Que la insurgencia honra a nuestros ancestros.

Que el arte no es un fin sino un precursor.

Que la fuente de la injusticia no puede servir de solución a la injusticia.

Que la improvisación combate la complacencia.

Que el sexo es bueno, pero el cuerpo es bueno para más que el sexo.

Que los muertos no pueden dormir en nosotros mientras bailamos.

Que la palabra existía antes de ser escrita.

Que amar y luchar son procesos recíprocos.

Que el conflicto es un paso hacia la comprensión.

Que la compasión también es naturaleza humana.

Que el baile puede expresar lo que el poema no puede.

Que la resistencia y la resiliencia son distintas pero inseparables.

Que la rebelión es amor para el mundo revitalizado.

Que consumir radicalismo no le hace radical a uno.

Que la confianza en las personas es la base de la verdadera liberación.

Que el arte nace de la necesidad de resistencia.

Que el baile no nos permitirá movernos en el mundo sin alterarlo.

Que nuestro cometido es dismantelar esta institución, no aplacarla.

Que somos desviados, y en ello radica precisamente nuestro poder.

Que el baile es memoria, despertado en la batalla.

EL BAILARÍN COMO INSURGENTE  
[El vogue y sus implicaciones para el cambio social radical]

### Declaración de tesis

En definitiva,  
la forma ocupa un vocabulario  
de movimiento comúnmente asociado  
con la debilidad y la perversión  
y moldea una estética del poder  
en torno a la cual se forjan  
la identidad y la comunidad. Al hacerlo,  
se establece como tradición,  
indicando a sus bailarines  
que obtengan empoderamiento  
de las mismas fuentes  
de las que se espera encontrar  
debilidad y vergüenza. Al reelaborar  
el vocabulario del cuerpo queer  
en una fuente de poder  
personal y practicado,  
el vogue transforma el movimiento diario  
en el cultivo clandestino  
de energía revolucionaria,  
permitiendo que sus bailarines  
hallen fuerza en espacios de debilidad,  
y esperanza en lugar de desesperanza.

EL BAILARÍN COMO INSURGENTE  
[El vogue y sus implicaciones para el cambio social radical]



That a progressive institution is a contradiction in terms

That the body also holds the system if the system is progressive

That dance is the leading or important

That out is a step, not a luxury

That the absorption of our identities does not make the system radical

That insurance gives honor to our ancestors

That out is not an end, but a precursor

That the source of injustice cannot be seen as the solution to injustice

That improvisation combats the complacent

That sex is good, but the body is good for more than sex

That the dead cannot sleep within us while we dance

That the word existed before it was written

That loving + struggling are reciprocal process

That conflict is a step toward

## Notes on a Vogue Aesthetic

### 1. Aesthetic Tributaries

[Sites of Diffusion]

Locking; tutting; lofting (named for "The Loft" nightclub at 647 Broadway and Bleeker); funk dance; house; waacking; b-boying; uprocks; toprock

### 2. Points of Adaptation

Kung Fu movies (aired Saturday afternoons on New York Channel 5, late 1970s, early 1980s); gymnastics; hieroglyphics; ballet; *Vogue* magazine (from which enough poses were borrowed that the dance form ultimately came to adopt the name); runway shows

### 3. Related Forms of Aesthetic Battling

Playing the dozens (here, *reading*); Afro-Caribbean drumming traditions (Rumba, Bomba, Son, Mambo, Plena, Salsa, Mangulina); Stepping; The hip-hop cipher (from Five Percenters: the circle, the ring, spiritual center, energetic focal point)



#### 4. Sites of Inception

[Collective Geographic Memory]

Riker's Island Prison (queer inmates stage campy Christmas pageants as holiday entertainment for the remainder of the incarcerated population); the Pier (here introduce *pier queens*); Union Square; Paradise Garage; The Village (queer youth who are unwelcome in their own neighborhoods travel to the Lower East Side, where wealthy gay inhabitants frequently call the cops on them); Washington Square Park; The Sound Factory; the Elk's Lodge on 139th St. (Black drag queens tired of losing downtown pageants return to Harlem and throw their own competitions, which come to be known as *balls*); Central Park; Sally's; Escuelita

#### 5. Queer Aesthetes

["Say their names and name yourself..."]

Tracy Africa, Anji Xtravaganza, Crystal LaBeiija, Willi Ninja, José Xtravaganza, Avis Pendavis, Ray Ray Chanel, Venus Xtravaganza, Paris Dupree, Prince Milan, Kelly Mizrahi, Tanay Pendavis, Christian Marcel, Shanice Ebony, Luis Xtravaganza, Ongina, Jonte, Javier Ninja, Harmonica Sunbeam, Jamie Balenciaga, Nina Flowers, Carmen Xtravaganza, Stephanie Milan, Derick LaBeiija, Lola Balenciaga, Eric Christian Bazaar, Giselle Xtravaganza, Deshawn Evisu, José Revlon, Cindy Woods, Bebe Zahara Benet, David Ian Xtravaganza, Jack Mizrahi, Whitney Mugler, Pixie Revlon, Pepper LaBeiija,

Brooke Xtravaganza, Octavia St. Laurent, Selvin Mizrahi, Benny Ninja, Cassandra Ebony, Leyomi Mizrahi, Princess Xtravaganza, Gina Divine, Derick Xtravaganza, Aviance Milan, Dorian Corey, Kevin Jourdan Zion Prodigy, Pony Zion, Yahaira Xtravaganza

#### 6. Common Representations

Sissy; hustler; go-go boy; home-wrecker; funny faggot (i.e. it is easier to exist as the constant butt of joking than the constant target of violence); bakla; bading;<sup>1</sup> pato; pájaro; invertido; pendejito; buchota; joto; maricón;<sup>2</sup> masisi;<sup>3</sup> chi chi;<sup>4</sup> man; batty bwoy;<sup>5</sup> punk; pussy; bitch nigga

#### 7. Radical Doctrines

Dance as ethnography; improvisation as a bulwark against stagnation; form as embodied history (physical memory); aesthetic battling as the metaphoric commitment to struggle; knowledge as process (rather than product); the queer body as a source of revolutionary movement; street dance as guerilla art; reliance on the feminine as resistance to the patriarchal; cultural diffusion as the challenging of commodification; physical movement as the epitome of praxis; dancer as insurgent

<sup>1</sup> *Bakla* and *bading*: "queer" in Tagalog.

<sup>2</sup> *Pato*, *pájaro*, *invertido*, *pendejito*, *buchota*, *joto* and *maricón*: "queer" in Spanish.

<sup>3</sup> *Masisi*, "queer" in Kreyòl.

<sup>4</sup> *Chi chi man*: "queer" in Jamaican creole.

<sup>5</sup> *Batty bwoy*: "queer" in Jamaican patois.



### Slang Riff

You betta werk, miss thing.

eat	gurl
slay	child
serve	frida
go off	bitch
	cunt
	queen
	honey

She's giving me realness.

serving	fish
bringing	what I want
selling	face
	body
	pussy
	cunt
	dramatics

Her look was ovah.

effect	sitting
	sickening
	slaying
	stamped
	done
	fierce
	the trade
	everything
	severe
	cunty
	pussy

Get into her face.

body  
figure  
look  
effect

I gotta get me some coin before I can tip to the club.

change	pump	function
		kiki <sup>6</sup>

We carried last night.

turned it  
paid it  
took it  
went off  
ate

The gurls was reading.

kids	throwing shade
children	going off
	voguing down
	getting their 10s
	turning it
	taking it
	paying it
	gagging
	eating
	slaying
	carrying
	kee-keeing

<sup>6</sup> *Kiki ball* is a function in which the youngest and most amateur members of the ballroom scene compete. In African-American gay slang, *kiki*, an onomatopoeic term, refers to cheerful chitchat and gossip.



### A Set of Instructions

Stand in one spot.      Train the eyes forward.

Square the shoulders.      Straighten the spine.

Give the dance as an offering.

Keep the head and torso stationary.

Think of each part of the body as a plane or surface;  
By touching the surfaces in varied ways one can generate  
shapes, playing with symmetry and asymmetry.

Lock the elbows.      Shoulders back.

Allow the wrist to drop with its own natural gravity.

Use the hand at the elbow as a fulcrum.

Cultivate a keen awareness of the joints,  
down to the knuckles of each finger.

Be sure that angles are present at every stage of motion.

Sharpen your knives.      [Power can be practiced.]

Think of the physical phrase as a literal one;  
Punctuate with snaps of the wrist  
and decisive ending poses.

Forget the difference between dancing and moving.

Let music instruct motion.      ["Tell a story  
with your hands..." — Javier Ninja]

Push memorized combinations  
until they reveal entire new ways of moving.

Imitate, and then create.      Make something out of nothing.

Refine your craft before testing it.      [B-boys,  
beboppers and all other great improvisational artists  
precede you.]

Turn the body into something other  
than the site of someone else's desire.

Always bring the hands back  
to the shoulders and face.

Trace up the left arm with the right index finger.

Be fierce.      [Fierceness is no singular quality or demeanor,  
but, rather, is to locate your own unique element,  
then embody it at all costs.]

To click, roll the left shoulder gently forward  
and hold.

Think of those who have danced the dance before you.

Brush the right cheek with the tips of the fingers.

Claim beauty in horror.      [As only we can.]

Avoid repeating phrases;  
Breaking cycle is radical.

Pull on the right hand by grabbing with the left.

Let daily tasks be dancing, and make the dance  
a daily task.

Fight to exist as a whole being.

Turn the shoulder and splay the fingers.

Know that the dead  
are always walking with you.



## Testimony

I started voguing / when I was sixteen / after watching a clip / of a Marlon Riggs film / Essex Hemphill was reading a poem / while the camera panned over / a corner bathed in streetlight / scene of queens voguing / the first time I attempted the dance / it came naturally / not because I had any skill as a dancer / but because I was finally / allowing my body / to move in the ways / which it already knew / remembering what I did not know / I had forgotten / when I was sixteen / I was afraid to be seen / for what I was / I spent hours practicing / in front of the bathroom mirror / after watching a clip / of a Marlon Riggs film / I realized my body had been silenced / for a long time / the probable thousands / who had carved the same spaces in air / with their own hands / suddenly revealing themselves to me / Essex Hemphill was reading a poem / I did not know / I had stopped myself / from moving this way / the probable thousands / with their own hands / calling down the halls of my bones / while the camera panned over / a group of boys / waiting in the locker room / to see if they could make me scream / like a girl / I had forgotten / to wake up the movement / of my own body / I tried to say some word / for what I was / I had stopped myself / from screaming / like a girl / how do you cross your legs / I did not know / what it was at the time / when I was sixteen / scene of queens voguing / to see if they could make me scream / like a girl / how do you cross your legs / like a girl / how do you bend your wrist / like a girl / cross your legs / bend your wrist / while the camera panned over / I was afraid to be seen / I kept it a secret / tried to say some word / the probable thousands / rejoicing at the altar / that was theirs before I gave it / I had forgotten / to see if they could make me scream / calling down the halls of my bones / boys who waited in the locker room / my body had been silenced / for a long / long time / wake up the movement / corner bathed in streetlight / before I gave it / I kept it a secret / Essex Hemphill was reading a poem / I tried to say / some word for myself

DANCER AS INSURGENT  
[Vogue and its Implications for Radical Social Change]

## A List of Truths

That the dance shakes into waking all dormant things.

That possession is not the same as ownership.

That shame is learned, and not inherent.

That the dance was not meant to be performed in this space.

That the body may hold more memory than the mind.

That the mind, too, is a faction of the flesh.

That improvisation is the practice of revolution.

That our language is not broken, and neither is our dance.

That the critique of old systems is not as powerful as the creation of new ones.

That we are each reborn at every moment.

That we were powerful before we attempted power.

That greed for knowledge is still greed.

That fear germinates in a spirit starved of art.

That the State is also capable of improvisation.

That finding strength in the mundane can sustain us.

That a progressive institution is a contradiction in terms.

That the body offers wisdom if we are willing to listen.

That the production of knowledge, like the production of matter, is impossible.

That dance is the wedding of reflection and action.

DANCER AS INSURGENT  
[Vogue and its Implications for Radical Social Change]



That art is a staple, not a luxury.

That the absorption of our identities does not make the system radical.

That insurgence gives honor to our ancestors.

That art is not an end but a precursor.

That the source of injustice cannot serve as the solution to injustice.

That improvisation combats the complacent.

That sex is good, but the body is good for more than sex.

That the dead cannot sleep within us while we dance.

That the word existed before it was written.

That loving and struggling are reciprocal processes.

That conflict is a step toward comprehension.

That compassion, too, is human nature.

That the dance can speak what the poem cannot.

That resistance and resilience are distinct but inseparable.

That rebellion is love for the world reinvigorated.

That consumption of the radical does not make one a radical.

That trust in the people is the basis of true liberation.

That art is born from the necessity of resistance.

That the dance will not allow us to move on the world without altering it.

That we are meant to dismantle this institution, not placate it.

That we are deviant, which is precisely where our power lies.

That dance is memory, awoken in battle.

DANCER AS INSURGENT  
[Vogue and its Implications for Radical Social Change]

### Thesis Statement

Ultimately, the form takes up a vocabulary of movement commonly associated with weakness and perversion and fashions from it an aesthetic of power around which identity and community are forged. In so doing, it establishes itself as a tradition, instructing its dancers to derive empowerment from the very sources where they are expected to find weakness and shame. By reworking the vocabulary of the queer body into a source of personal and practiced power, vogue transforms daily motion into the clandestine cultivation of revolutionary energy, allowing its dancers to find strength in spaces of weakness, and hope in place of hopelessness.

DANCER AS INSURGENT  
[Vogue and its Implications for Radical Social Change]



# Charles Atlas

*Butcher's Vogue, 1990*



Charles Atlas (Saint Louis, Missouri, 1958) es un artista de vídeo cuya obra, que incorpora de forma pionera técnicas de puesta en escena, repensando la danza desde y para la cámara, constituye además un registro crucial de las subculturas urbanas que se entretajan en el Nueva York de los años ochenta. *Butcher's Vogue* [El Vogue del Carnicero] rinde tributo al barrio postindustrial donde se filmó este vídeo: el Meatpacking District, un área degradada al oeste de Greenwich Village que bordea con los muelles del río Hudson. Hoy se encuentra ahí la nueva sede del Whitney Museum, en lo que anteriormente había sido un espacio abandonado e inseguro pero también de libertad, frecuentado por jóvenes en busca de encuentros sexuales.

El vídeo superpone de forma paródica el «Vogue» de Madonna a una narrativa de sexo y violencia con tintes de realismo sucio: la historia de dos trabajadoras del sexo,

Charles Atlas (Saint Louis, Missouri, 1958) is a video artist whose pioneering work incorporates *mise-en-scène* techniques in order to rethink dance and choreography for and through the camera. His work also provides a crucial record of the interwoven urban subcultures in 1980s New York City. The video *Butcher's Vogue* pays tribute to the post-industrial neighbourhood where it was shot: the Meatpacking District, a once-rundown area west of Greenwich Village, bordering the Hudson River piers. Current home of the Whitney Museum, at the time it was a desolate neighbourhood, unsafe but also unfettered, which became a popular cruising site for queer youths seeking casual sexual encounters.

The video is a parody of Madonna's *Vogue*, juxtaposed against a narrative of exploitation and violence tinged with dirty realism. It's the story of two sex workers performed

interpretadas por las actrices transgénero Connie Fleming (más conocida como Connie Girl) y Gina Varla Vetro (alias Chicklet) —dos figuras icónicas del *downtown* neoyorkino—, y su encuentro fugaz con un «john», un cliente de prostitutas interpretado por Joseph Lennon (bailarían de Merce Cunningham, en cuya compañía Atlas había comenzado su carrera) en el sótano del mítico restaurante lumpen Florent. El vídeo termina con la detención a punta de pistola de las dos trabajadoras del sexo por parte de la policía, apenas unos segundos después de que estas atraquen a su cliente y le roben el billetero.

Este videoclip alternativo crea una puesta en escena que devuelve a sus orígenes el gesto de apropiacionismo cultural que había constituido el *Vogue* de Madonna, donde a pesar de citar visualmente al Renacimiento de Harlem y haber aprendido sus rudimentos con Willi Ninja, los voguers negros habían sido sustituidos por bailarines latinos de piel más clara de la House of Xtravaganza, a causa de la polémica comercial que había provocado el vídeo de su éxito anterior, «Like a Prayer», donde la estrella besaba a un remedo negro de Cristo que después era quemado en la cruz. En la cultura ballroom este vídeo de Madonna es un caso ejemplar de extractivismo: tomar un elemento de una subcultura racializada para explotarlo comercialmente dentro de la cultura de masas sin utilizar el beneficio económico en un sentido de reparación. La crítica de Atlas es mordaz, sobre todo cuando hace aparecer a sus dos divas con tubos nasales de respiración asistida remitiendo a los enfermos terminales de sida.

by transgender actresses Connie Fleming (better known as Connie Girl) and Gina Varla Vetro (aka Chicklet)—both iconic figures from the downtown New York scene—and their fleeting encounter with a *john* played by Joseph Lennon (a dancer with Merce Cunningham, head of the dance troupe where Atlas began his career) in the basement of the legendary diner Florent. The video ends with the sex workers' arrest at gunpoint, just a few seconds after they corner their client and steal his wallet.

In this alternative music video, Atlas re-appropriates Madonna's *Vogue* in order to reclaim a fiercely underground scene at risk of being whitewashed and sanitised by mainstream culture. Despite paying homage to the aesthetics of the Harlem Renaissance and the Old Way dance style learned from Willi Ninja, Madonna's music video replaced Black voguers with lighter-skinned Latino performers from the House of Xtravaganza to avoid the kind of commercial uproar provoked by her previous video, "Like a Prayer", in which she appeared kissing a Black Christ figure with burning crosses in the background. In ballroom culture, Madonna's video is regarded as a prime example of extractivism, because it extracted a single element from a marginalised subculture and exploited it for mainstream white audiences without making any type of reparation or social restitution. Atlas' critique is biting, particularly when the two transgender divas starring in his video are made to appear with breathing tubes, a brutal and politically charged reference to the terminally ill bodies of AIDS victims.







**«¿Qué pasa en  
nuestros Estados?  
George Bush al caos  
nos ha llevado.  
A Bagdad hemos  
enviado soldados.  
Pero el sida lo  
dejamos de lado».**

Neiman Marcus Scada en uno de sus más memorables cantos como comentarista de ball. Citado en Marlon M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, 2013, p. 157.

**“What’s going on  
in the U.S.A?  
George Bush got us  
into disarray.  
We got soldiers in  
Baghdad.  
We should be fightin’  
AIDS instead.”**

Neiman Marcus Scada in one of his most memorable chants as ball commentator. Quoted in Marlon M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, 2013, p. 157.





## HOMOCIDIO

---

PARA RONALD GIBSON

La tristeza no es una prenda.  
 No es como un vestido ni una peluca  
 ni los tacones de mi hermana.  
 Es más negra que el hombre al que amo,  
 que en mis fantasías viene a recogerme  
 en un carruaje plateado de seis cilindros.  
 Recorro el borde de la orilla  
 con los tacones de mi hermana.  
 Sueño con él, su nombre le es  
 aún desconocido a mi lengua.  
 Mientras espero  
 la llegada de mi príncipe  
 a mis otros hombres  
 les cobro cada beso.  
 Compro pintura para mis labios.  
 Medias para mis piernas.  
 Mis propios tacones  
 y vestidos que serán yo.  
 Cuando él venga,  
 tengo que estar preciosa.  
 Sabré amar su cuerpo.  
 Aquí fuera,  
 al borde de la orilla  
 he aprendido a dar placer  
 a un hombre.  
 Me traerá flores.  
 Me traerá seda

Essex Hemphill

## HOMOCIDE

---

FOR RONALD GIBSON

Grief is not apparel.  
 Not like a dress, a wig  
 or my sister's high-heeled shoes.  
 It is darker than the man I love  
 who in my fantasies comes for me  
 in a silver, six-cylinder chariot.  
 I walk the waterfront/curbsides  
 in my sister's high-heeled shoes.  
 Dreaming of him, his name  
 still unknown to my tongue.  
 While I wait  
 for my prince to come  
 from every other man  
 I demand pay for my kisses.  
 I buy paint for my lips.  
 Stocking for my legs.  
 My own high-heeled slippers  
 and dresses that become me.  
 When he comes,  
 I know I must be beautiful.  
 I will know how to love his body.  
 Standing out here  
 on the waterfront/curbsides  
 I have learned to please  
 a man.  
 He will bring me flowers.  
 He will bring me silk

Essex Hemphill



y joyas, lo sé.  
 Mientras espero,  
 soy el único hombre que me quiere.  
 Me llaman "Estrella"  
 porque escucho  
 sus sueños, sus deseos.  
 Pero la tristeza es más negra.  
 Es una peluca  
 que no se acomoda  
 a mi cabeza.

Essex Hemphill

and jewels, I know.  
 While I wait,  
 I'm the only man who loves me.  
 They call me "Star"  
 because I listen  
 to their dreams and wishes.  
 But grief is darker.  
 It is a wig  
 that does not rest gently  
 on my head.

Essex Hemphill

# Terre Thaemlitz (K-SHE)

Rosary Novena for Gender Transitioning (*Homosexual Spirits*), 2012

Esta pieza sonora de la compositora, teórica y activista transgénero Terre Thaemlitz —que aquí se presenta bajo el pseudónimo K-SHE (Kami-Sakunobe House Explosion)— funciona como una anotación crítica respecto a los procesos de normalización y amnesia política que amenazan la cultura popular.

Como suele ocurrir con aquellas formas de producción estética cuyos orígenes se encuentran en los márgenes de la cultura dominante, se podría decir que la música electrónica de baile y la cultura de club sufren un desconocimiento crónico de sus propias fuentes, lenguajes y genealogías. El *house* y el *techno* se desarrollaron en los clubes nocturnos de ciudades como Chicago y Detroit, con un público mayoritariamente queer, negro y latino, como lo eran buena parte de los DJ y productores que vieron nacer estas escenas a partir de la música disco.

A comienzos de los años noventa, en plena crisis del sida, Terre Thaemlitz trabajó como DJ residente en un club del centro de Manhattan que era frecuentado por travestis, trabajadoras sexuales y mujeres transgénero de color. Instalada en los ascensores del museo, esta pieza de audio es una invocación a los espíritus de todas aquellas personas —hoy desaparecidas— que tejieron esta escena *underground* a contrapelo de la cultura mayoritaria. Como una tradición selectiva, la contaminación musical de los ascensores permite una genealogía viral y queer de la música de club.

Transgender musician, theorist and activist Terre Thaemlitz—appearing here under the moniker K-SHE (Kami-Sakunobe House Explosion)—offers a critical commentary on the impact of normalisation and political amnesia on popular culture through her club music.

As it is often the case with underground aesthetic forms that emerge on the fringes of the dominant culture, electronic dance music and club culture suffer from a chronic ignorance of their own political histories, grammar and genealogies. In the mid-1980s, house and techno grew out of gay disco culture in the nightclubs of Chicago and Detroit. In those early days, both the audiences attending the parties and the DJs pioneering the scene were primarily queer, Black and Latino.

In the early 1990s, Terre Thaemlitz spent a few years as resident DJ of a Midtown Manhattan nightclub popular among drag queens, sex workers and transgender women of colour. Looped in the museum lifts, the exhibited audio work invokes the spirits of all the people—now departed—who created that fiercely underground scene within and against the dominant culture. Establishing its own tradition, Thaemlitz's viral sound piece infects the museum's lifts and retraces a queer genealogy of clubbing.

## Ball'r (Zona libre de Madonna)

Cuando Madonna sacó el *hit* «Vogue», supe que era el fin. Había tomado un fenómeno específicamente queer, transgénero, latino y afroamericano, y borró todo ese contexto con su letra: «No tiene importancia que seas negro o blanco, que seas chico o chica». Madonna estaba ganando montones de dinero mientras la reina travesti que le enseñó a bailar vogue estaba sentada delante de mí en el club, colgada, deprimida y sin un duro. Así que, si alguien pedía «Vogue» o cualquier otra canción de Madonna, yo les decía «No, ¡esta es una zona libre de Madonna! ¡Y, mientras yo sea la DJ, no se te permitirá bailar vogue al ritmo de ese reflejo pop que descontextualiza, cosifica, mercantiliza, liberaliza, neutraliza, distorsiona el género y asexualiza la realidad de esta pista de baile!».

## Ball'r (Madonna-Free Zone)

When Madonna came out with her hit “Vogue” you knew it was over. She had taken a very specifically queer, transgendered, Latino and African-American phenomenon and totally erased that context with her lyrics, “It makes no difference if you’re black or white, if you’re a boy or a girl.” Madonna was taking in tons of money, while the Queen who actually taught her how to vogue sat before me in the club, strung out, depressed and broke. So if anybody requested “Vogue” or any other Madonna track, I told them, “No, this is a Madonna-free zone! And as long as I’m DJ-ing, you will not be allowed to vogue to the decontextualized, reified, corporatized, liberalized, neutralized, asexualized, re-genderized pop reflection of this dance floor’s reality!”

\* Transcripción de la voz en off en «Ball'r (Madonna-Free Zone)» y «Midtown 120 Intro», dos pistas de *deep house* del álbum de Terre Thaemlitz *Midtown 120 Blues*, Comatonse Recordings, 2008. / Voice-over from “Ball'r (Madonna-Free Zone)” and “Midtown 120 Intro”, two of the tracks featured in Terre Thaemlitz's deep house album, *Midtown 120 Blues*, Comatonse Recordings, 2008.



## Midtown 120 Intro

El *house* no es tanto un sonido, sino más bien una situación.

Debe de haber cientos de discos con pistas vocales que preguntan «¿qué es el *house*?». La respuesta siempre es alguna gilipollez propia de una tarjeta de cumpleaños sobre «la vida, el amor, la felicidad...». A la nación del *house* le gusta fingir que los clubes son un oasis sin sufrimiento, pero el sufrimiento está dentro, con nosotros. (Si es que te dejan entrar, claro. Una vez, en Nueva York, no me querían dejar entrar en el Loft, y yo oía que uno de mis discos estaba sonando en la pista de baile. No te estoy vacilando).

Tengamos en cuenta las cosas de las que intentas escapar momentáneamente. Al fin y al cabo, ese contexto más amplio creó el movimiento *house* y te trajo hasta aquí. El *house* no es universal. El *house* es hiperespecífico: East Jersey, Loisaída, el West Village, Brooklyn... son lugares que conjuran ritmos y sonidos concretos. En cuanto a los sonidos de las pistas de baile neoyorquinas, puede que de vez en cuando un set incluyera clásicos actuales de *house*, pero la mayoría de los temas que sonaban en los clubes eran mierda cantada de los sellos grandes. Me da igual lo que te cuenten. Además, puede que el *deep house* neoyorquino empezara con instrumentales minimal y no muy rápidos, pero cuando las distribuidoras empezaron a exigir temas fáciles de vender con partes vocales, hasta el sello Strictly Rhythm se puso a producir un tema cantado tras otro, traicionando la promesa de su propio nombre. La mayoría de europeos sigue creyendo que el *deep house* es sinónimo de un *house* de mierda, cantado y con mucha energía.

Así pues, ¿cuál fue el sonido de Nueva York? El *house* no era tanto un sonido, sino más bien una situación. La mayoría de DJ —como yo misma— éramos don nadie en clubes de ninguna parte: ni se nos escuchaba ni se nos pagaba. En palabras de Sylvester, la realidad se parecía menos al «todo el mundo es una estrella» y más a un «yo, que no tengo nada».

Veinte años después, la distribución a gran escala nos da el *house* clásico, del mismo modo que las bandas sonoras de las películas sobre la guerra de Vietnam nos dieron el *rock* clásico. Se han olvidado los contextos de los que surgió el *deep house*: las crisis sexuales y de género; el trabajo sexual de las personas transgénero; las hormonas del mercado negro; la adicción a las drogas y al alcohol; la soledad; el racismo; el VIH; el grupo de acción directa ACT UP; Thompkins Square Park; la brutalidad policial; los ataques a los homosexuales; los sueldos insuficientes; el paro y la censura... todo a 120 pulsaciones por minuto.

Estos son los *Midtown 120 Blues*.

## Midtown 120 Intro

House isn't so much a sound as a situation.

There must be a hundred records with voice-overs asking, "What is house?" The answer is always some greeting card bullshit about "life, love, happiness [...]" The House Nation likes to pretend clubs are an oasis from suffering, but suffering is in here with us. (If you can get in, that is. I think of one time in New York when they wouldn't let me into the Loft, and I could hear they were actually playing one of my records on the dance floor at that very moment. I shit you not.)

Let's keep sight of the things you're trying to momentarily escape from. After all, it's that larger context that created the house movement and brought you here. House is not universal. House is hyper-specific: East Jersey, Loisaída, West Village, Brooklyn—places that conjure specific beats and sounds. As for the sounds of New York dance floors themselves, today's house classics might have gotten worked into a set once in a while, but the majority of music at every club was major label vocal shit. I don't care what anybody tells you. Besides, New York Deep House may have started out as minimal, mid-tempo instrumentals, but when distributors began demanding easy selling vocal tracks, even the label Strictly Rhythm betrayed the promise of it's own name by churning out strictly vocal after strictly vocal. Most Europeans still think "Deep House" means shitty, high energy vocal house.

So what was the New York house sound? House wasn't so much a sound as a situation. The majority of DJ's—DJ's like myself—were nobody's in nowhere clubs: unheard and unpaid. In the words of Sylvester: reality was less "everybody is a star," and more "I who have nothing."

Twenty years later, major distribution gives us Classic House, the same way soundtracks in Vietnam war films gave us Classic Rock. The contexts from which the Deep House sound emerged are forgotten: sexual and gender crises, transgendered sex work, black market hormones, drug and alcohol addiction, loneliness, racism, HIV, ACT UP, Thompkins Sq. Park, police brutality, queer-bashing, underpayment, unemployment and censorship—all at 120 beats per minute.

These are the *Midtown 120 Blues*.



# Paul Maheke

*The dance floor could never be a story with one voice. The dance floor is packed with stories all pulsating with their own experiences and needs* [La pista de baile nunca podría ser una historia con una sola voz. La pista de baile está llena de historias, todas latiendo con sus propias experiencias y necesidades], 2017

Paul Maheke (Brive-La-Gaillarde, Francia, 1985) es un artista cuyo trabajo parte de la danza y la performance para repensar el cuerpo como un archivo político. Su obra más reciente toma inspiración en las teorías del Atlántico negro, que rastrean los flujos diaspóricos de la comunidad afrodescendiente a través del océano para oponerse a cualquier noción de identidad monolítica.

El agua y lo fluido, en el trabajo de Paul Maheke, se convierten en el material constitutivo de la negritud: un vehículo cambiante para la transmisión de historias, afectos y movimientos. La instalación de cortinas translúcidas que se presenta en esta exposición permite al artista coreografiar el espacio expositivo, introduciendo un sutil vaivén de luz, color y movimiento que afecta al resto de obras y la relación corporal con el público.

La instalación lleva por título una cita tomada de Fiona Buckland, en su libro *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making* [El baile imposible: Cultura de club y la creación de mundos queer]. La frase dice lo siguiente: «La pista de baile nunca podrá ser una historia con una sola voz. La pista de baile está llena de historias, cada una palpando con sus propias experiencias y necesidades». Maheke deconstruye esta frase en el espacio expositivo de forma análoga a como su autora nos invita a deconstruir la noción de un «nosotros» homogéneo, que no tenga en cuenta los múltiples agenciamientos de raza, género y deseo dentro de los espacios para la colectividad de los cuerpos.

Paul Maheke (Brive-La-Gaillarde, France, 1985) is an artist who employs dance and performance to rethink the body as a political archive. His most recent work takes inspiration from Paul Gilroy's theory of the Black Atlantic, tracing the diasporic flows of communities of African descent across the ocean to oppose any notion of a monolithic identity.

In Maheke's work, water bodies and diasporic currents are revealed as the constituent material of Blackness, understood as something constantly in flux, a mere fluid medium for the transmission of histories and affects. Maheke's installation consists of a series of semi-translucent curtains that subtly choreograph the audience's movement across the exhibition space. With their rhythmic play of light, colour and shadow, the curtains become a mediator between the viewer and the other exhibited artworks.

The title of this installation is a quote from Fiona Buckland's book, *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*: "The dance floor could never be a story with one voice. The dance floor is packed with stories all pulsating with their own experiences and needs." Maheke deconstructs this phrase in the exhibition space in a similar manner to how the author invites the reader to deconstruct the notion of a homogenous "us" which inevitably fails to take into account the many possible expressions of gender, race and desire within any collectivity of bodies.



experiences





ance floor could

never be

with their own

the floor is jacket

all pulsating

with stories

experiences are

need.

as if with one voice.

Vista de exposición en CA2M — Exhibition view at CA2M

«GENERALMENTE EVITO EL TÉRMINO “IDENTIDAD” EN MI PRÁCTICA. CUANDO USO EL TÉRMINO “MINORITARIO”, ESTOY PENSANDO EN UNA RELACIÓN MÁS ENCARNADA EN LO POLÍTICO. NO ME INTERESA TANTO LA POLÍTICA DE REPRESENTACIONES INHERENTE AL DISCURSO DE LA “IDENTIDAD” [...]. HE TENIDO QUE LUCHAR MUCHO CON ESTA IDEA DE “IDENTIDAD” Y, CUANTO MÁS LO PIENSO, MÁS INTENTO ALEJARME DE ELLA, DE CREAR INCLUSO UN ESPACIO DE DES-IDENTIFICACIÓN EN CIERTOS SENTIDOS».

— Ligia Lewis entrevistada por Martha Kirszenbaum, *Mousse Magazine*, nº 29, 2017.

“I GENERALLY AVOID THE TERM ‘IDENTITY’ WITHIN MY PRACTICE. WHEN I’M USING THE TERM ‘MINORITARIAN’, I’M CONSIDERING A MORE EMBODIED RELATIONSHIP TO POLITICS. I’M LESS INTERESTED IN THE REPRESENTATIONAL POLITICS INHERENT TO ‘IDENTITY’ DISCOURSE [...]. I’VE HAD TO WRESTLE A LOT WITH THIS IDEA OF ‘IDENTITY’, AND THE MORE I THINK ABOUT IT, THE MORE I’M TRYING TO RUN AWAY FROM IT, MAYBE EVEN CREATING A SPACE TO DIS-IDENTIFY IN SOME WAYS.”

— Ligia Lewis interviewed by Martha Kirszenbaum, *Mousse Magazine*, no. 29, 2017.



«LOS CUERPOS BLANCOS ESTÁN CÓMODOS MIENTRAS HABITAN ESPACIOS QUE SON UNA PROLONGACIÓN DE SU FORMA [...] NO SER BLANCA SIGNIFICA QUE LOS ESPACIOS QUE HABITAS NO SON TU PROLONGACIÓN».

— SARA AHMED —

«A Phenomenology of Whiteness», en *Feminist Theory*, vol. 8, 2007, p. 158.

«MIRO LA PISTA DE BAILE COMO UN ESCENARIO PARA LA PERFORMATIVIDAD QUEER QUE ES INDISPENSABLE EN LA VIDA COTIDIANA».

JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ «Approaching Kevin Aviance», en *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 66.

“I LOOK AT THE DANCE FLOOR AS A STAGE FOR QUEER PERFORMATIVITY THAT IS INTEGRAL TO EVERYDAY LIFE.”

JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ «Approaching Kevin Aviance», in *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 66.

“WHITE BODIES ARE COMFORTABLE AS THEY INHABIT SPACES THAT EXTEND THEIR SHAPE [...] TO BE NOT WHITE IS TO BE NOT EXTENDED BY THE SPACES YOU INHABIT.”

— SARA AHMED —

“A Phenomenology of Whiteness”, in *Feminist Theory*, vol. 8, 2007, p. 158.





MikeQ, *The OVAH Ball*, CA2M — 2018

→ *Mixtape para Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical*, 2017

# MikeQ

→ *Mixtape for Elements of Vogue. A Case Study in Radical Performance*, 2017

MikeQ, fundador del sello independiente Qween Beat y, junto con Vjuan Allure, posiblemente el DJ y productor de *vogue beats* más influyente de esta escena subcultural, realizó una *mixtape* bajo el encargo de crear una banda sonora para la exposición en CA2M. Ha circulado desde noviembre de 2017 a través de la plataforma de audio SoundCloud y las redes sociales del museo.

El mix de MikeQ explora los sonidos del presente y del futuro de la escena ballroom. Dentro de la mezcla encontramos pistas diseñadas para categorías de competición específicas (por ejemplo, los desfiles transgénero), remixes en clave ballroom de temas procedentes de otros géneros afines de música urbana y, como no podía ser de otra manera, un buen puñado de «Ha's»: rompepistas de ritmo frenético, tribal y anguloso, específicamente concebidos para animar batallas entre bailarines de *vogue femme* y contruidos a partir de *samples* de un tema hoy clásico del *house* de Chicago (el mítico «The Ha Dance», del dúo Masters at Work). Desde inicios de los años 2000, circulan de mano en mano cientos, puede que incluso miles de estos «Ha's» en forma de CD-R y Mp3, producidos al calor de la que seguramente sea la más subterránea de las culturas de club.

La sesión de MikeQ rastrea cómo el sonido de la escena ballroom ha evolucionado desde entonces, abarcando influencias que van desde el *acid house* al *breakbeat*, pasando por el *booty house* o el *Jersey club*. Este podcast sirvió además para presentar al público a varios de los jóvenes artistas del sello independiente Qween Beat —fundado en 2005 por el propio DJ MikeQ—, como Byrell the Great, Commentator Buddah o quest?onmarc.

To accompany the exhibition, CA2M presented a special mix by DJ MikeQ, founder of the Qween Beat label and, alongside Vjuan Allure, arguably the world's most influential DJ and producer of *vogue beats*. This mixtape was commissioned to MikeQ as a soundtrack for *Elements of Vogue* and has been circulating on SoundCloud and other social media platforms since November 2017.

MikeQ's mix explores the present and future sounds of ballroom. It features beats designed for specific competition categories such as runway, as well as ballroom remixes of other urban genres and, of course, a handful of "Ha's". The latter are high-energy tribal house tracks with a raw industrial edge that define the modern sound of ballroom. Sampled from "The Ha Dance", a classic house track by the legendary duo Masters at Work, these *vogue beats* have become an essential component of *Vogue Femme* battle dances. Hundreds, perhaps even thousands of bootleg "Ha's" have circulated in CD-R and Mp3 format since the early 2000s, thriving in what may be the most underground of all club cultures.

This mix is a testament to how the sound of the ballroom scene has evolved by embracing influences that range from *acid house* to *breakbeat*, *booty house* and *Jersey club*. MikeQ's podcast also features some of the young talents of Qween Beat—the independent label he founded in 2005—including tracks by the likes of Byrell The Great, Commentator Buddah and quest?onmarc.



«ESTA MÚSICA, QUE MILES DAVIS LLAMA “MÚSICA SOCIAL”, A LA QUE ADORNO Y FANON PRESTAN SOLO UN OÍDO SEVERO Y PARCIAL, ES LA DE LA VIDA SOCIAL NEGRA PROHIBIDA QUE FUNCIONA EN FRECUENCIAS QUE HAN SIDO DESAUTORIZADAS —SI BIEN AMPLIFICADAS IGUALMENTE— EN LA INTERACCIÓN DE LA DESCRIPCIÓN SOCIOPATOLÓGICA Y FENOMENOLÓGICA. ¿CÓMO PODEMOS IMAGINAR UNA VIDA SOCIAL QUE TIENDE HACIA LA MUERTE, QUE PROMULGA UNA ESPECIE DE “EXISTENCIA HACIA LA MUERTE” Y QUE, DEBIDO A ESTA TENDENCIA Y PROMULGACIÓN, CONSERVA UNA VITALIDAD TERRIBLEMENTE HERMOSA?».

— FRED MOTEN «The Case of Blackness», en *Criticism*, vol. 50, nº 2, 2008, p. 188.

**«EL PINCHADISCOS, ENTONCES EN CIERNES COMO UNA FORMA DE ARTE EN LOS DISCO-CÉNTRICOS AÑOS SETENTA ERA —Y SIN DUDA SIGUE SIENDO— UNA PURA CUESTIÓN DE MANIPULAR EL TIEMPO Y DE CREAR ESPACIO. ES UNA CUESTIÓN DE CONSTRUIR AFINIDADES DE AFECTOS, ESTADOS DE ÁNIMO Y TEMPOS A TRAVÉS DE LAS INTERRUPCIONES Y LOS FLUJOS QUE VINCULAN DISTINTAS PISTAS ESTRATIFICADAS EN SERIE, COMPASES, GÉNEROS MUSICALES, TEMAS LÍRICOS Y ESTRUCTURAS MELÓDICAS».**

— **Dick Hebdige** «Contemporizing Subculture: 30 Years to Life», *European Journal of Cultural Studies*, vol. 15, nº 3, 2012, p. 404.

**“DJ-ING, THEN IN ITS INFANCY AS AN ART FORM IN THE DISCO-CENTRIC 1970S WAS—AND NO DOUBT STILL IS—ALL ABOUT MANIPULATING TIME AND MAKING SPACE. IT’S ABOUT BUILDING AFFINITIES OF AFFECT, MOOD AND TEMPO ACROSS THE BREAKS AND FLOWS THAT LINK AND SEPARATE DIFFERENT SERIALY LAYERED TRACKS, BEATS, MUSICAL GENRES, LYRICAL THEMES AND MELODIC STRUCTURES.”**

— **Dick Hebdige** «Contemporizing Subculture: 30 Years to Life», *European Journal of Cultural Studies*, vol. 15, no. 3, 2012, p. 404.

**“THAT MUSIC, WHICH MILES DAVIS CALLS ‘SOCIAL MUSIC’, TO WHICH ADORNO AND FANON GAVE ONLY SEVERE AND PARTIAL HEARING, IS OF INTERDICTED BLACK SOCIAL LIFE OPERATING ON FREQUENCIES THAT ARE DISAVOWED—THOUGH THEY ARE ALSO AMPLIFIED—IN THE INTERPLAY OF SOCIOPATHOLOGICAL AND PHENOMENOLOGICAL DESCRIPTION. HOW CAN WE FATHOM A SOCIAL LIFE THAT TENDS TOWARD DEATH, THAT ENACTS A KIND OF BEING-TOWARD-DEATH, AND WHICH, BECAUSE OF SUCH TENDENCY AND ENACTMENT, MAINTAINS A TERRIBLY BEAUTIFUL VITALITY?”**

— FRED MOTEN «The Case of Blackness», in *Criticism*, vol. 50, no. 2, 2008, p. 188.

## BRIAN CURRID

«Disco and Dance Music», en George Haggerty (ed.), *Gay Histories and Cultures*, Routledge, Londres y Nueva York, 1999, p. 255.

«La música disco y de baile producen historia. Las formas de música *dance* afroamericana que predominan en la escena queer trataron, desde el momento de su concepción, de la producción y la transformación de narrativa histórica. [...] *Club, garage, house, deep house, techno...* todas estas músicas en el “árbol familiar” de la disco siguen trabajando en esta tradición y, por lo tanto, producen cierta narrativa histórica queer, en virtud de la cual el hiperpresente del club suena y se siente siempre como las reverberaciones acústicas de los chicos gays de otro tiempo».

«Podemos hacer nuestro cualquier espacio; un espacio seguro, desde luego. He visto bailes que han tenido lugar en cualquier sitio, en clubes y en la calle, en un muelle o en el aparcamiento de un edificio que solía celebrar bailes. Una vez que estamos allí, es nuestro».

— MikeQ —

«Any Club Can Be a Queer Club», entrevista con Alyce Currier (Aka Lychee), *Shake! Boston*, 3 March 2007. [<http://www.shakeboston.com/2017/03/any-club-can-be-a-queer-club-an-interview-with-mikeq/>].

«LAS PISTAS DE BAILE  
NO SON UTOPIÁS».

— CLARE CROFT Queer Dance. Meanings and Makings, Oxford University Press, Nueva York, 2017, p. 5.

“DANCE FLOORS ARE  
NOT UTOPIAS.”

— CLARE CROFT Queer Dance. Meanings and Makings, Oxford University Press, New York, 2017, p. 5.

“We can make any space our own, safe of course. I’ve seen balls happen anywhere from clubs, to the street, to a pier, to a parking lot of a building that used to hold balls. Once we are there, it’s ours.”

— MikeQ —

“Any Club Can Be a Queer Club. Interview with MikeQ”, by Alyce Currier (Aka Lychee), *Shake! Boston*, 3 March 2007 [<http://www.shakeboston.com/2017/03/any-club-can-be-a-queer-club-an-interview-with-mikeq/>].

## BRIAN CURRID

“Disco and Dance Music”, in George Haggerty (ed.), *Gay Histories and Cultures*, Routledge, London and New York, 1999, p. 255.

“Disco and dance music produce history. The forms of African-American dance music that predominate in the queer scene were, since the moment of their inception, all about the production and transformation of historical narrative. [...] *Club, garage, house, deep house, techno*—all of the musics in the ‘family tree’ of disco continue to work on that tradition and thereby produce something of a queer historical narrative, by which the queer hyperpresent tense of the club sounds and feels always like the acoustic reverberations of gay boys past.”



# Martha Rosler / Paper Tiger Television

Martha Rosler Reads Vogue, 1982

Martha Rosler (Brooklyn, Nueva York, 1943) es una de las más influyentes artistas conceptuales de la primera generación histórica del arte feminista en Estados Unidos, fundamental en el uso del análisis semiótico, sociológico y formal como herramientas para someter a crítica la cultura popular.

En este caso, se trata de un ejercicio de análisis visual producido en colaboración con Paper Tiger Television (PTTV), un colectivo horizontal para la producción de vídeo independiente, televisión de guerrilla y otras formas de *open media* —medios de comunicación alternativos— fundado en 1981 con la misión de democratizar la información y desafiar el control corporativo sobre los medios de comunicación hegemónicos. Compuesto principalmente por cineastas y activistas feministas como DeeDee Halleck o Shu Lea Cheang, este colectivo incluyó entre su programación la serie *Paper Tiger Reads*, en la que artistas e intelectuales públicos eran invitados a ofrecer una lectura crítica de objetos de consumo cultural.

En 1982, Martha Rosler fue invitada a analizar un ejemplar de la revista de moda *Vogue*. El vídeo resultante consiste en una lectura página a página en la que la artista disecciona el imaginario de la prestigiosa revista de moda, prestando tanta atención a los gestos de las modelos como a la semiótica de las imágenes publicitarias que acompañan los reportajes. La lectura de Rosler hace hincapié en los complejos entrelazamientos entre género y clase social, para desvelar con sutil ironía el modo en que las aspiraciones de clase definen las nociones de buen gusto y los cánones de belleza sobre los que se construye la subjetividad femenina.

Martha Rosler (Brooklyn, New York, 1943) is one of the most influential conceptual artists from the first generation of feminist art in the United States. Her work pioneered the critical use of semiotic, sociological and formal analysis techniques to reflect on mass culture.

The exhibited video work is an exercise in visual analysis produced in collaboration with Paper Tiger Television (PTTV), a grassroots collective of independent video, guerrilla television and *open media* founded in 1981. Paper Tiger was established with the mission of democratising information and defying corporate control over hegemonic media. Composed largely of feminist filmmakers and activists like DeeDee Halleck and Shu Lea Cheang, the collective's programming included the series *Paper Tiger Reads*, in which visual artists and public intellectuals were invited to provide a critical reading of different objects of consumer culture.


In 1982, Martha Rosler was invited to analyse an issue of the women's fashion magazine *Vogue*. The resulting video consists of a page-by-page reading in which the artist dissects the imagery of this iconic magazine, paying special attention to the gestures and semiotics of the advertising photographs that accompany the stories. Rosler's reading unfolds in a complex interplay of gender codes and status hierarchies to reveal, with subtle irony, how class aspirations define the normative notions of good taste and the canons of beauty through which female subjectivity is constructed.











**«A VECES ME SIENTO A  
MIRAR UNA REVISTA E  
INTENTO IMAGINARME EN  
LA PORTADA. O DENTRO  
INCLUSO».**

— **Octavia St. Laurent** en la película *Paris Is Burning*, dirigida por Jennie Livingston, Miramax Films, 1991.

**“SOMETIMES, I SIT  
DOWN TO LOOK AT A  
MAGAZINE AND TRY TO  
IMAGINE MYSELF ON THE  
COVER. OR EVEN INSIDE.”**

— **Octavia St. Laurent** in the film *Paris Is Burning*, directed by Jennie Livingston, Miramax Films, 1991.

# Lorna Simpson

*Stereo Styles, 1988*



Lorna Simpson (Brooklyn, Nueva York, 1960) es una figura clave de la segunda generación histórica del arte feminista. Su obra se enmarca en una reflexión sobre las políticas del medio fotográfico y emplea distintas formas de crítica de la representación para cuestionar los estereotipos raciales de la sociedad estadounidense.

A finales de los años ochenta, la artista comenzó a trabajar en series e instalaciones fotográficas que daría a conocer con el nombre de «anti-retratos». Son trabajos en los que el medio fotográfico parece resistirse a su función tradicional de representación para revelar en cambio sus coordenadas estructurales. Estas obras señalan el rol de la fotografía en la producción de los sujetos retratados, así como en la formación de sus identidades, prestando especial atención a la subjetivación de la mujer afroamericana en una esfera pública misógina y racista.

Lorna Simpson (Brooklyn, New York, 1960) has played a crucial role in the second generation of feminist art. Reflecting on the politics of photography from within this medium, her work provides a bold critique of representation in order to interrogate racial stereotypes in the United States.

In the late 1980s, the artist began working on photographic installations that would come to be known as “anti-portraits”. In these works, the photographic medium appears to resist its traditional representational function, opening up to the viewer and revealing instead its structural components. Simpson’s work highlights the role of photography in producing the subjects it portrays. Her anti-portraits pay attention to the construction of social identities, in particular the subjectivation of women of colour within a public sphere defined by racism and misogyny.

Para su trabajo *Stereo Styles*, la artista se inspira en los anuncios de cosmética omnipresentes en revistas como *Ebony* o *Jet*, dirigidas a los lectores afroamericanos. Empleando una serialidad que es heredera del lenguaje del foto-conceptualismo, las imágenes presentan múltiples formas posibles de trenzar y recogerse el cabello. Estilos de peinado que son signos de creatividad y diversidad cultural, prestándose en cada caso a distintas lecturas, si bien el conjunto parece responder a algún tipo de clasificación o estereotipado.

Junto a las fotografías, una serie de paneles con texto aportan un carácter escultórico a la instalación e introducen una lista de adjetivos que tal vez podrían adscribirse a las distintas imágenes —en un desplazamiento del clásico pictórico de la semiótica, *Esto no es una pipa* de Magritte—: «osado», «prudente», «severo», «largo y sedoso», «aniñado», «intemporal», «ridículo», «magnético», «campestre» y «dulce». Estas etiquetas de la publicidad comercial se convierten aquí en posibilidades críticas, declinaciones adjetivadas en contra de aquellos «estéreo»-tipos raciales y de género a los que el título de esta obra hace referencia.

Her series *Stereo Styles* draws inspiration from the cosmetic advertisements found in magazines like *Ebony* or *Jet*, geared towards an African-American readership. Employing a serial organisation that draws on the legacy of photo-conceptualism, the photographs in this series present different possible ways of braiding one’s hair. Hairstyles are an expression of creativity and cultural diversity, lending themselves to diverse readings. In contrast, the work’s serial organisation is reminiscent of scientific classification and profiling.

Below the photographs, a series of plaques give the installation a sculptural quality. In a twist on Magritte’s most famous and semiotically layered painting, *This Is Not a Pipe*, the plaques present a number of possible adjectives that might apply to each image: “daring”, “sensible”, “severe”, “long and silky”, “boyish”, “ageless”, “silly”, “magnetic”, “country fresh” and “sweet”. Drawn from the vocabulary of advertising, here these labels become critical possibilities, complicating the narratives surrounding racial and gender stereotypes—hence the title of Simpson’s work.





*Daring    Sensible    Severe    Long & Silly    Boyish    Ageless    Silly    Magnetic    Country Fresh    Sweet*



«Quizás el segundo Renacimiento de la literatura afroamericana ocurrió cuando las mujeres negras reivindicaron una voz propia en el dominio masculino de la “experiencia negra” posterior a los sesenta, un dominio que a veces se asemejaba a un ring de boxeo que reducía a las mujeres negras al rol de meras espectadoras. Lo que las mujeres negras hicieron valientemente, en especial las lesbianas negras, fue romper el silencio en torno a sus experiencias. Los hombres negros, los únicos intérpretes de la raza y la cultura, dejaron de permitirse hablar en nombre de las mujeres y sus experiencias (o de ignorarlas). Las mujeres negras abrieron diálogos y exploraron territorios sin cartografiar en torno a la raza, la sexualidad, las relaciones de género, la familia, la historia y el erotismo. En el proceso, enfurecieron a algunos escritores negros que se sentían castrados y usurpados culturalmente, pero por pura necesidad, las mujeres negras comprendieron que ellas tendrían que hablar por sí mismas y que tendrían que hacerlo honestamente. Como consecuencia de su valentía, las mujeres negras también inspiraron a muchos de los hombres negros gays que escriben en la actualidad para buscar una voz propia y poder contar nuestras verdades. Por eso, estamos al inicio de completar una visión global de la experiencia afroamericana.»

— **Essex Hemphill**

«Introduction» en Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother*, Alyson Publications, Boston, 1991, p. xxvii.

«ES UNA SENSACIÓN PECULIAR, ESTA DOBLE CONCIENCIA, ESTE SENTIMIENTO DE ESTAR MIRÁNDOSE SIEMPRE A UNO MISMO A TRAVÉS DE LOS OJOS DE LOS DEMÁS, DE MEDIRSE EL ALMA POR LA CINTA DE MEDIR DE UN MUNDO QUE MIRA CON DIVERTIDO DESPRECIO Y LÁSTIMA».

**W. E. B. Dubois**

*The Souls of Black Folk* (1903), Oxford University Press, 2007, p. 8.

«Un atuendo pulcro, peinados convencionales e incluso el recato combatieron las imágenes degradantes nacidas de los estereotipos racistas y las verdaderas condiciones laborales de la mayoría de las mujeres negras. La importancia de acicalarse como una forma de desafiar los prejuicios racistas de los blancos se transmitió de madre a hija y de mujer a mujer [...]. Las mujeres negras que llegaron a sus años de adolescencia en la década de 1960 empezaron a analizar la plancha de pelo de forma completamente distinta. Para las jóvenes, alisarse el pelo era una tecnología de opresión autoinfligida. El cambio en la percepción fue enorme y, como resultado, algunas madres se inquietaban y lloraban cuando veían a sus hijas salir a la calle con el cabello crespo».

— **Maxime Leeds Craig**

*Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford UP, Nueva York, 2002, pp. 34–37.

“IT IS A PECULIAR SENSATION, THIS DOUBLE-CONSCIOUSNESS, THIS SENSE OF ALWAYS LOOKING AT ONE’S SELF THROUGH THE EYES OF OTHERS, OF MEASURING ONE’S SOUL BY THE TAPE OF A WORLD THAT LOOKS ON IN AMUSED CONTEMPT AND PITY.”

**W.E.B. Dubois**

*The Souls of Black Folk* (1903), Oxford University Press, 2007, p. 8.

“Perhaps the second Renaissance in African-American literature occurred when black women claimed their own voices from the post-sixties, male-dominated realm of the ‘black experience’, a realm that at times resembled a boxing ring restricting black women to the roles of mere spectators. What black women, especially out black lesbians, bravely did was break the silence surrounding their experiences. No longer would black men, the sole interpreters of race and culture, presume to speak for (or ignore) women’s experiences. Black women opened up dialogues and explored uncharted territories surrounding race, sexuality, gender relations, family, history, and eroticism. In the process, they angered some black male writers who felt they were being culturally castrated and usurped, but out of necessity, black women realized they would have to speak for themselves—and do so honestly. As a result of their courage, black women also inspired many of the black gay men writing today to seek our own voices so we can tell our truths. Thus, we are at the beginning of completing a total picture of the African-American experience.”

— **Essex Hemphill**

“Introduction”, in Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother*, Alyson Publications, Boston, 1991, p. xxvii.

“Neat attire, conventional hairstyles, and even prudishness battled degrading images born of racist stereotypes and the actual working conditions of most black women. The importance of grooming as a way to defy the racist assumptions of whites was conveyed from mother to daughter and woman to woman [...]. Black women who arrived at their teen years in the 1960s began to review the hot comb in an entirely different way. To the young, hair straightening was a self-inflicted technology of oppression. The change in perception was enormous, and as a result some mothers worried and cried as they watched their daughters step outside with nappy hair.”

— **Maxime Leeds Craig**

*Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford University Press, New York, 2002, pp. 34–37.



# «ES PELO DE NEGRO, PERO TIENE UN REGUSTO BLANCO».

— **ZORA NEALE HURSTON** *Their Eyes Were Watching God* (1937), University of Illinois Press, 1991, p. 82.

**«Me encanta el tejido kente. Llevo tejido kente y tengo tejido kente en mi casa, pero no lo confundo con mi identidad. Porque yo puedo ponerme tejido kente si quiero, pero puedo ponerme unos vaqueros y sentirme igual de negra que cuando llevo el kente.»**

## **Angela Davis**

Entrevistada en el filme de Marlon T. Riggs, *Black Is... Black Ain't*, California Newsreel, 1994.

«Del mismo modo que los estereotipos racistas son problema de las personas blancas que creen en ellos, también los estereotipos homófobos son problema de los heterosexuales que creen en ellos. En otras palabras, acabar con estos estereotipos es cosa tuya, no mía, y constituyen una barrera horrible y un desgaste para nuestra colaboración. Yo no soy tu enemiga. No tenemos por qué entender las experiencias y las percepciones de cada una como únicas para poder compartir lo que hemos aprendido de nuestras particulares batallas por la supervivencia como mujeres negras».

— **Audre Lorde** «I Am your Sister. Black Woman Organizing across Sexualities», en Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole y Beverly Guy-Sheftall (eds.), *I Am your Sister. Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 62.

“Just as racist stereotypes are the problem of the white people who believe them, so also are homophobic stereotypes the problem of the heterosexuals who believe them. In other words, those stereotypes are yours to solve, not mine, and they are a terrible and wasteful barrier to our working together. I am not your enemy. We do not have to become each other’s unique experiences and insights in order to share what we have learned through our particular battles for survival as Black women.”

— **Audre Lorde** “I Am your Sister. Black Woman Organizing across Sexualities”, in Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole and Beverly Guy-Sheftall (eds.), *I Am your Sister. Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 62.

**“I love kente cloth. I wear kente cloth and have kente cloth in my house, but I don’t confuse that with my identity. Because I can wear kente cloth if I want, but I can put on a pair of jeans and I feel just as black as I did when I had the kente cloth.”**

## **Angela Davis**

interviewed in Marlon T. Riggs’ film *Black Is... Black Ain't*, California Newsreel, 1994.

# “IT'S NEGRO HAIR, BUT IT'S GOT A KIND OF WHITE FLAVOR.”

— **ZORA NEALE HURSTON** *Their Eyes Were Watching God* (1937), University of Illinois Press, 1991, p. 82.

# Ellen Gallagher

DeLuxe, 2004–2005



Ellen Gallagher (Providence, Rhode Island, 1965) es una pintora afroamericana cuyo trabajo combina una apabullante variedad de técnicas que abarcan desde el uso recurrente del *collage* hasta los medios digitales o el grabado tradicional, pasando incluso por la plastilina (uno de sus materiales favoritos), para articular narraciones imprevistas y desenterrar historias subterráneas a partir del archivo visual de la cultura de masas.

Esta artista realizó su importante serie *DeLuxe* empleando páginas de publicidad comercial procedentes de revistas icónicas entre la población afroamericana como *Ebony*, *Our World* o *Sepia*. Las páginas seleccionadas por Gallagher para su obra permiten rastrear las transformaciones en los cánones de belleza y en los estándares de estilo de la población negra a lo largo del siglo pasado. Encontramos anuncios de ropa interior, higiene femenina, pelucas, productos para el cabello, tratamientos

Ellen Gallagher (Providence, Rhode Island, 1965) is a painter whose work combines a wide variety of techniques, from collage to digital media, traditional printmaking and even Plasticine modelling clay (one of her favourite materials), often digging into the visual archives of mass culture to unearth silenced histories and experiment with alternate forms of storytelling while exploring questions of cultural identity.

*DeLuxe* is one of Gallagher's most ambitious bodies of work. This series makes use of the advertising pages of iconic magazines geared towards African-American audiences, such as *Ebony*, *Our World* and *Sepia*. This allows the artist to map out complex transformations in the canons of beauty and style among the Black population over nearly a century. Advertisements for underwear, feminine hygiene

dermatológicos y cremas blanqueadoras, que constituyen un registro de las pautas normativas impuestas por la cultura de consumo sobre la población negra de clase media en Estados Unidos, entendida como una masa emergente de consumidores potenciales.

Las intervenciones plásticas de Gallagher transforman cada una de las imágenes de forma imprevisible. Si las páginas originales permitían observar la aparición de nuevas técnicas que regularían de forma cada vez más sutil la visibilidad de la raza y del género en el espacio público, las obras intervenidas por Gallagher parecen en cambio el resultado de acelerar hasta la enésima potencia la producción mediática de la identidad. La artista presenta una combinatoria aparentemente infinita de estilos racializados y posibilidades identitarias, en lo que podríamos definir como una explosión afrofuturista que subvierte el sentido de los documentos originales. Frente a las normas cosméticas de la publicidad regidas por el estereotipo y también por el racismo —como por ejemplo en el maquillaje *Snow White* [Blancanieves] para mujeres afroamericanas— Gallagher confronta la proliferación sensacional de una negritud inabarcable en sus posibles declinaciones.

products, hair straighteners, skin treatments and whitening creams constitute a comprehensive archive of the normative ideals and social codes imposed by mainstream culture on the Black middle class, viewed as an emerging consumer demographic.

Gallagher's interventions recombine and transform each of these images in unexpected ways. While the original pages shed light on the emergence of new and ever-subtler surveillance techniques that regulate the visibility of race and gender in the public space, Gallagher's work takes this visual production of identity to its logical conclusion. The artist presents a whole array of seemingly endless combinations of racialised styles in what might be described as an Afrofuturist explosion that subverts the meaning of the original documents. Against the backdrop of racial stereotyping and the racially-coded aesthetics of normative feminine beauty—as exemplified by the *Snow White* makeup marketed to African-American women—Gallagher's depiction of Blackness is immeasurable in all its possible expressions.





Vista de exposición en CA2M — Exhibition view at CA2M









**Sa-a-y this is terrific!**

Johnson's *Ultra Wave* will make you really proud of your hair.

Yes sir! You'll find that Johnson's Ultra Wave not only straightens your hair, it "culture-grooms" it. You'll find your hair becomes wonderfully natural looking and lots easier to manage. Follow the lead of well-groomed men everywhere—*insist* on Johnson's Ultra Wave Hair Culture. Just follow the simple directions and you'll be truly proud of the way your hair will look. Today is a good day to try Ultra Wave! Nearly all good drug stores carry Ultra Wave. If you know one that doesn't, please write us.

**JOHNSON PRODUCTS CO., INC.,** 5831 South Green Street • Chicago 21, Illinois

100% Human Hair

**Zodiac Styles WIGLETTE** Nudie Styles Only these mixed family Sorry is like private tutoring, with individualized guidance on all homework you send in. You need no experience, no expensive equipment. And you can know authority on how with years of experience.

**LA CLASSIC** snapping part of my job gets the attention of his is getting the animal to cooperate your You can talk to humans but with animals you've really got to depend on good vibes You don't want to get them excited—for

**LA SHEBBA** absolutely handsome books Cut gives a new look to curls. Light, capless stretch wig with ple and hand tied hairline. It's a winner! Imported 100% human hair. Can be styled in any way. The shorter length the best nylon.

**CUTTIE** designed for the "personality" of a girl who wants that full humidity or price can all the time. It's playful! Our Blow Out Comb successful authors in a comb! \$14.95, neither heat reliable publishing program—your Natural down—will cover gray hair in 10 to 15 minutes. One application 20 minutes so that you would footloose or seek out, not know it's a park.

**TEMPEST** natural shades NO hair enjoys plays, music is willing to work Opportunities Won't REB SCHOOLS. Wash Let our staff of professional lasting songwriters turn your words into a song. Send your best poems for prompt consideration and seeks a mate. PUT IT ON AT HOME

**PIXETTE** Hello There! pick "pot belly," really mol! It's short, it's and capless. It's right the beauty benefits of winter, and right there delightful cosmetics it stretches too, for Puffy for the winner's child or anyone the winner chooses. Prize winners will be re-

**COUQUETTE** -and it will little fuller-way—it's "Construction" to give more made with Learn to make Professional Corsage hair be Arrangements, Wedding and Funeral dark and at home. Unusual spare or full time-frou, money making also

**LA CURLEE** permanent or new, exciting At your drugstore and As an NYI-trained photographer you can make Medium more freedom, win fame. You can get a top pay job, or be your own boss. If you can't come to NYI, NYI training will come home to you. Prepared by leading experts, the NYI Course

**DEBUTANTE** while you marketplace DEBUTANTE while you learn, The NYI Resident School in New York City has the most modern studios and equipment. Be sure to use one of a day's Ultimate Supply Special

**MINI** -for cool style on any occasion. Choose from air-conditioned ice-blue, natural, white, pounds and inches in the tradition of the See how your words can be turned into a song, recorded, photograph records made. Send your poems or songs for prompt consideration.

**RAMONO** gentle creme burst into tears sells FINEST Quality at Lowest prices. Satisfaction Guaranteed on Delivery! Money refunded if not worn or altered. ENED HAIR, THEY HAVE THE wear—Instant Beau—COMPLETE LOOK OF JUST wearing a wig or attach. WARM PRESSED HAIR. NO Sex appeal. VALMOR MORE GREASY OILY LOOK!

**GYPSY** my formula useful muscies. If needed, Lose Boston, 1770, Crispus Attacks was the first man killed in the Boston Massacre. His statue stands on the Common.

**SOUL** when overweight "SOUL" results you can to overeating friends will equipment, with day and evening courses. Our Resident Creative Motion Picture Production Course opens the door to big money careers for you Snug Skins legs into the rest of superficial, quick your future of success!



# «EL ESTILO ES UNA PRÁCTICA SIGNIFICANTE».

— DICK HEBDIGE

*Subculture: The Meaning of Style*,  
Routledge, 1979, p. 117.

**Angela Davis**

entrevistada en el filme de Marlon T. Riggs, *Black Is...  
Black Ain't*, California Newsreel, 1994.

**«Creo que tenemos tanta  
obsesión por nombrarnos porque  
durante la mayor parte de  
nuestra historia han sido otros los  
que nos han nombrado».**

«Hablas del tubo de vaselina como de un signo de rechazo de la cultura dominante, un objeto en torno al cual se construye el estilo. Pero la vaselina no es solo un objeto, también es una técnica corporal que permite ciertas prácticas sexuales que abren posibilidades somáticas para la penetración y la producción de placer. [...] ¿Podría considerarse el estilo una prótesis cultural del cuerpo? ¿Existen límites somáticos a la producción de estilo?».

— Paul B. Preciado

entrevistando a Dick Hebdige en «Contemporizing Subculture: 30 Years to Life», *European Journal of Cultural Studies*, vol. 15, nº 3, 2012, p. 422.

**“You talk about the Vaseline tube as a sign of rejection of dominant culture, an object around which style is constructed. But Vaseline is not only an object but also a body technique, enabling certain sexual practices, opening somatic possibilities for penetration and production of pleasure. [...] Could style be considered a cultural body prosthesis? Are there somatic limits to the production of style?”**

— Paul B. Preciado

interviewing Dick Hebdige in “Contemporizing Subculture: 30 Years to Life”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 15, no. 3, 2012, p. 422.

**Angela Davis**

interviewed in Marlon T. Riggs’ film *Black Is... Black Ain't*,  
California Newsreel, 1994.

**“I think we have such an  
obsession with naming ourselves  
because during most of our  
history we’ve been named by  
somebody else.”**

# “STYLE IS A SIGNIFYING PRACTICE.”

— DICK HEBDIGE

*Subculture: The Meaning of Style*,  
Routledge, 1979, p. 117.



**«Y ME PREGUNTARON JUSTO EN NAVIDAD  
SI MI NEGRITUD SE QUITABA FROTANDO.  
Y DIJE, PREGÚNTASELO A TU MAMÁ».**

**LANGSTON  
HUGHES**

«Ask Your Mama» (1964), en *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 3: The Poems (1951–1967)*, University of Missouri Press, 2001, p. 112.

«Creo que para muchos de nosotros en la infancia la capacidad de apegarnos atentamente a unos cuantos objetos culturales de la alta cultura o de la cultura popular, o de ambas, objetos cuyo significado parecía misterioso, excesivo u oblicuo en relación con los códigos más fácilmente a nuestro abasto, se convirtió en una fuente primaria para la supervivencia. Necesitábamos que hubiera espacios en donde los significados no se alinearan ordenadamente, y aprendimos a invertir estos espacios de fascinación y amor».

— **Eve Kosofsky Sedgwick**  
*Tendencias*, Duke University Press, 1993, p. 3.

**«La desidentificación es una estructura ambivalente de sentimiento que funciona para retener el objeto problemático y aprovechar las energías que las contradicciones y las ambivalencias producen».**

— **José Esteban Muñoz** *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 67.

**“Disidentification is an ambivalent structure of feeling that works to retain the problematic object and tap into the energies that are produced by contradictions and ambivalences.”**

— **José Esteban Muñoz** *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 67.

“I think that for many of us in childhood the ability to attach intently to a few cultural objects, objects of high or popular culture or both, objects whose meaning seemed mysterious, excessive or oblique in relation to the codes most readily available to us, became a prime resource for survival. We needed for there to be sites where meanings didn’t line up tidily with each other, and we learned to invest these sites with fascination and love.”

— **Eve Kosofsky Sedgwick**  
*Tendencias*, Duke University Press, 1993, p. 3.

**“AND THEY ASKED ME RIGHT AT CHRISTMAS  
IF MY BLACKNESS, WOULD IT RUB OFF?  
I SAID, ASK YOUR MAMA.”**

**LANGSTON  
HUGHES**

“Ask Your Mama” (1964), in *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 3: The Poems (1951–1967)*, University of Missouri Press, 2001, p. 112.

**«La vida gay tiene que ver con la simulación pero el estilo no produce imagen. El estilo, como mucho, es una actitud, una reacción contra la opresión, una forma de que te perciban menos oprimido, una forma de sentirse atractivo cuando nos consideran poco atractivos. Los grupos más atribulados —mujeres, personas de color, gays y pobres— son los que más siguen de cerca el estilo y la moda. Pero ¿es importante saber quién confeccionó el traje que Malcolm X llevaba cuando lo asesinaron? Para un pueblo que ha confeccionado preciosos vestidos de noche y abrigos con tela de saco, no es nada, nada en absoluto, que nosotros podamos lucir algo de cuero, piel u oro. Las vidas que llevamos son más ricas que Gucci o Waterford; nuestros cuerpos están más en forma que Fila o Adidas; nuestra supervivencia es más real que Coca-Cola».**

— **Joseph Beam** «Making Ourselves from Scratch», en Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother: New Writings by Black Gay Men*, Alyson Publications, 1991, p. 262.

**“The gay life is about affectation, but style is not image-making. Style, at best, is an attitude, a reaction to oppression, a way of being perceived as less oppressed, a way of feeling attractive when we are deemed unattractive. The most beleaguered groups—women, people of color, gays, and the poor—attend most intently to style and fashion. But is it important to know who tailored the suit Malcolm X wore when he was killed? For a people who fashioned beautiful gowns and topcoats from gunnysack, it’s nothing, nothing at all, that we can work some leather, fur, or gold. The lives we lead are richer than Gucci or Waterford; our bodies more fit than Fila or Adidas; our survival more real than Coca-Cola.”**

— **Joseph Beam** “Making Ourselves from Scratch” in Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother: New Writings by Black Gay Men*, Alyson Publications, 1991, p. 262.



«La intimidación de los blancos, las prácticas discriminatorias de las instituciones financieras blancas, y la inhabilidad para entrar en los mercados de los blancos hacía que la mayoría de los negocios negros fracasaran. Aquellos que sobrevivieron fueron los que los sociólogos llamaban “empresas defensivas”, que satisfacían necesidades personales —peluquería, limpieza, restauradores, almacenes— y estaban establecidas en lugares en los que los blancos no querían operar. Los únicos fabricantes negros significativos en Estados Unidos hacían despigmentadores para la piel, alisadores de cabello, y ataúdes».

— Darryl Pinckney

«¿Grandes cambios en el Estados Unidos negro?» en Ezequiel Gatto (ed.), *Nuevo activismo negro. Lecturas y estrategias contra el racismo en los Estados Unidos*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016, p. 104.

Michelle Wallace

«La historia del periodo se ha escrito y seguirá escribiéndose sin historia. El imperativo está claro: o hacemos nosotras la historia o seguiremos siendo sus víctimas».

*Black Macho and the Myth of the Superwoman*, Verso, Brooklyn, 2015, p. 176. Publicado originalmente en 1978.

**«LA POLÍTICA DE GÉNERO DE LA ESCLAVITUD Y LA DOMINACIÓN DE HOMBRES NEGROS LIBRES POR PARTE DE LOS SUPREMACISTAS BLANCOS FUE LA ESCUELA DONDE LOS HOMBRES NEGROS DE DIFERENTES TRIBUS AFRICANAS, CON LENGUAS Y SISTEMAS DE VALORES DIFERENTES, APRENDIERON LA MASCULINIDAD PATRIARCAL DEL “NUEVO MUNDO”.**

— BELL HOOKS

*We Real Cool. Black Men and Masculinity*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004, p. 3

**“THE GENDER POLITICS OF SLAVERY AND WHITE-SUPREMACIST DOMINATION OF FREE BLACK MEN WAS THE SCHOOL WHERE BLACK MEN FROM DIFFERENT AFRICAN TRIBES, WITH DIFFERENT LANGUAGES AND VALUES SYSTEMS, LEARNED IN THE ‘NEW WORLD’, PATRIARCHAL MASCULINITY.”**

— BELL HOOKS

*We Real Cool. Black Men and Masculinity*, Routledge, New York and London, 2004, p. 3.

Michelle Wallace

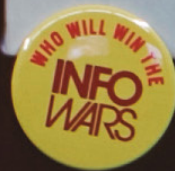
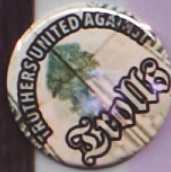
**“The history of the period has been written and will continue to be written without us. The imperative is clear: either we will make history or remain the victims of it.”**

*Black Macho and the Myth of the Superwoman*, Verso, Brooklyn, 2015, p. 176. Originally published in 1978.

“White intimidation, the discriminatory practices of white financial institutions as well as the inability to penetrate white markets, would cause most black businesses to fail. Those that survived were what sociologists called ‘defensive enterprises’, which catered to personal needs—barbers, cleaners, tailors, restaurateurs, grocers—and set up in places where whites didn’t want to operate. The only significant black manufacturers in America were those of skin lighteners, hair straighteners, and coffins.”

— Darryl Pinckney

in “Big Changes in Black America?”, *The New York Review of Books*, vol. 59, no. 9, 24 May 2012, p. 35.



# Juliana Huxtable

*Feminist Scam, 2017 — The War on Proof, 2017*

Juliana Huxtable (Bryan-College Station, Texas, 1987) es una escritora, DJ y activista transgénero. Su obra más reciente toma sus raíces en el vocabulario del cartelismo político que Emory Douglas había concebido para la propaganda del Black Panther Party, pero convirtiendo las certezas militantes en una crítica mordaz de las identidades monolíticas.

Así, en uno de los pósteres, el feminismo clásico se revela como una farsa que no tiene en cuenta las desigualdades raciales, mientras en el otro, la razón cartesiana y la cultura occidental son señaladas como una forma legitimada de pensamiento único. En esta iconografía, lo aparentemente anecdótico y banal cobra una nueva posibilidad de agenciamiento político. Se trata de una respuesta desde el campo de la estética a la ineficacia de la tradición militante y a la falta de confianza en los modelos convencionales de compromiso activista. En otras palabras, los juegos de lenguaje que atraviesan la obra de Huxtable responden a la necesidad de inventar nuevas formas de imaginación política.

Juliana Huxtable (Bryan-College Station, Texas, 1987) is a DJ, writer and transgender activist. Her recent visual work draws inspiration from the posters designed by Emory Douglas for the Black Panther Party. Despite paying tribute to the visual language of the party's propaganda, Huxtable replaces militant certainties with a scathing critique of monolithic identities.

One of the posters denounces white feminism's inability to address racial inequality, while another points to Cartesian reason as a legitimised form of exclusionary thinking. In her iconography, Huxtable reclaims elements that have typically been dismissed as banal or anecdotal, making room for new expressions of political agency. While her work can be regarded as an aesthetic response to the failure of traditional militant strategies, Huxtable's recurrent use of vernacular tropes, wordplay and double entendre also responds to the need for a new political language that can enable new forms of political imagination.







**«TELA DE ARAÑA  
DIASPÓRICA: EL PROCESO  
MULTIDIRECCIONAL POR  
EL CUAL LAS PERSONAS DE  
ORIGEN AFRICANO DEFINEN  
SUS VIDAS. LA RECOLECCIÓN  
DE INFORMACIÓN  
ONTOLÓGICA DE TODA  
UNA VIDA QUE SE OBTIENE  
SALIENDO AL MUNDO Y  
REGRESANDO AL YO».**

**NADINE GEORGE-GRAVES**

«Diasporic Spidering. Constructing Contemporary Black Identities», en Thomas F. DeFrantz y Anita Gonzalez (eds.), *Black Performance Theory*, Duke University Press, Durham y Londres, 2014, p. 33.

**«La negritud  
fractura las  
cristalinas  
paredes de la  
universalidad».**

**Denise Ferreira  
da Silva**

«1 (life) + 0 (blackness) = ∞ - ∞ or ∞ / ∞. On Matter Beyond the Equation of Value», *e-flux*, nº 79, 2017.

«La expansión referencial de cómo me imagino a mí misma se desentraña a un ritmo deliberado, evitando cualquier parodia de los cuerpos a los que me aproximo cada vez más, “mujeres reales”. Abrazando la epidermis expuesta y las líneas no contorneadas de mi cuerpo a medida que el estrógeno lo va matizando y esculpiendo. El mismo —e igualmente curioso— *devenir* que encarno con cada confrontación de mi rostro, hiperbolizando los elementos femeninos de mi carne con cepillos, corpiños y joyas esmeradamente proporcionadas [...]. Trabajando para comprender como una metáfora los niveles de volumen pasables de mi rostro. La anchura de mi cuello y la expansión de mi tórax al unísono con la suavizada viscosidad de la grasa y los fluidos de mis senos».

**Juliana Huxtable**

*Mucus in my Pineal Gland*, Capricious and Wonder, 2017, p. 41.

**“Blackness  
fractures the  
glassy walls of  
universality.”**

**Denise Ferreira  
da Silva**

“1 (life) + 0 (blackness) = ∞ - ∞ or ∞ / ∞. On Matter Beyond the Equation of Value”, *e-flux*, no. 79, 2017.

**“DIASPORIC SPIDERING:  
THE MULTIDIRECTIONAL  
PROCESS BY WHICH PEOPLE  
OF AFRICAN DESCENT DEFINE  
THEIR LIVES. THE LIFELONG  
ONTOLOGICAL GATHERING  
OF INFORMATION BY GOING  
OUT INTO THE WORLD AND  
COMING BACK TO THE SELF.”**

**NADINE GEORGE-GRAVES**

«Diasporic Spidering. Constructing Contemporary Black Identities», in Thomas F. DeFrantz and Anita Gonzalez (eds.), *Black Performance Theory*, Duke University Press, Durham and London, 2014, p. 33.

“The referential expanse of how I self-imagine unpacks at a deliberate pace, avoiding any parody of the bodies I grow proximate to, ‘real women’. Embracing the exposed epidermis and un-contoured lines of my body as it is nuanced and sculpted by the determined hands of estrogen. The same—and bizarrely so—intentional *becoming* that I perform with each confrontation with my face, hyperbolizing the she-elements of my flesh with brushes, bustiers and carefully proportioned jewelry. [...] Working to comprehend as metaphor the mid-range volume levels of my face. The width of my neck and the expanse of my rib cage in tandem with the softened viscosity of the fat and fluids in my breasts.”

**Juliana Huxtable**

*Mucus in my Pineal Gland*, Capricious and Wonder, 2017, p. 41.



# LaToya Ruby Frazier

*Aunt Migea and Grandma Ruby, 2007*



LaToya Ruby Frazier (Braddock, Pennsylvania, 1982) es una artista y activista afroamericana nacida en una pequeña población del cinturón industrial de Pittsburgh, en las afueras de la que un día fue la antigua capital regional del acero. Esta área hoy deprimida vio crecer de forma asombrosa su población a comienzos del siglo XX, durante la Gran Migración en que al menos seis millones de ciudadanos negros, en su mayoría procedentes del Sur segregado de los Estados Unidos, se desplazaron en masa en busca de un futuro más próspero en las grandes ciudades del norte industrial del país.

El trabajo de Frazier se sitúa en la estela de la gran tradición fotodocumentalista americana cuyo mejor exponente está en figuras como Walker Evans o Dorothea Lange. Buena parte de sus reportajes fotográficos se han centrado en documentar los efectos psicológicos de la desindustrialización sobre las familias de clase trabajadora, registrando las transformaciones del tejido social y las relaciones afectivas en la era postindustrial. En este caso, la artista aborda la cuestión de la herencia cultural y la sororidad entre mujeres racializadas.

La cámara de Frazier rinde homenaje a la relación entre distintas generaciones de mujeres de una misma familia, que definen un tejido construido desde su posición no privilegiada de raza, género y clase social, cuando la descomposición del sistema laboral tiene como consecuencia la anulación —depresión, alcoholismo, suicidio, migración...— del hombre desempleado. Un tejido de afectos que hace posible la emergencia de nuevas formaciones sociales a las que esta fotografía da visibilidad.

LaToya Ruby Frazier (Braddock, Pennsylvania, 1982) is an artist and activist. She was born and raised in a small community in Pittsburgh's industrial belt, on the outskirts of what was once known as Steel City. This now-depressed area experienced an enormous demographic boom during the Great Migration of the early twentieth century, when at least six million African American citizens, most of them from the segregated South, moved to the big cities of the industrialised north in search of a more prosperous future.

Frazier's work responds to the great American tradition of documentary photography as exemplified by figures like Walker Evans and Dorothea Lange. Much of her photographic research has focused on documenting the psychological impact of deindustrialisation on working-class families, tracing its effects in the social fabric and mapping the transformations of everyday life in the post-industrial era. In this particular photograph, the artist raises questions about cultural heritage and sisterhood among women of colour.

Frazier's camera bears witness to the ongoing conversation between different generations of women in the same family, who have woven kinship ties and support networks from an unprivileged position defined by the intersection of race, gender and class oppression. Sisterhood among women of colour is also a response to the breakdown of the labour system, which often results in the erasure of male figures due to the disproportionate impact of mental health problems, alcohol abuse, suicide, incarceration and the forced migration of unemployed men. The affective relations among Black women have led to the emergence of new social forms, made visible in Ruby Frazier's photographs.

**«LA MADRE NEGRA ES UNA METONIMIA DE LA SOCIABILIDAD NEGRA, UN EMBLEMA DE LA RAZA COMO PROBLEMA Y COMO PRODUCTO DE LO SOCIAL QUE SE BASA EN UN PROYECTO DE AUTONARRACIÓN EN LA LITERATURA AFROMODERNISTA. ELLA —ELLA MISMA COMO CUERPO DIVIDIDO FÍSICAMENTE— ES UNA FIGURA CENTRAL PARA REVELAR Y REFORMULAR LA NEGRITUD ANTINÓMICA, ES DECIR, SU REPRESENTACIÓN REPRODUCE LOS BORDES ENTRE UN YO NEGRO, DOTADO DE UNA INTERIORIDAD, Y UNA NEGRITUD RACIAL, QUE VIENE DADA SIEMPRE, Y ÚNICAMENTE, POR LO SOCIAL».**

— **C. RILEY SNORTON** *Negra por los cuatro costados. Una historia radical de la identidad trans*, Bellaterra, Barcelona, 2019, p. 152.

### Kay Lindsey:

«A la mujer negra se la ha aislado de forma consistente de su homóloga blanca. En cambio, se nos ha considerado un subgrupo especial dentro de la comunidad negra, con quien los varones negros debían tratar de lidiar como sus propias expresiones privadas. Esta es una ilusión perpetrada sobre el hombre negro a fin de desviarle de la tarea entre manos, que no consiste en crear un nicho doméstico para esta mujer, sino en recrear toda una sociedad, tarea que implica un conflicto directo con la agencia blanca, que en última instancia pondría patas arriba todas las instituciones, incluida la familia... Si se destruyera la familia como institución, se destruiría el Estado. Si se destruyera al pueblo negro, pero dejando a la familia intacta, la estructura básica del Estado permitiría su reconstrucción... Ser mujer negra, por lo tanto, no es solo ser una persona negra que resulta ser una mujer, porque una descubre su sexo un poco antes de descubrir su clasificación racial; porque es inmediatamente en el seno de una familia donde una aprende a ser mujer y todo lo que el término implica. Aunque nuestras familias hayan tomado una forma algo distinta de las familias blancas, la socialización que fue necesaria para mantener el Estado se llevó a cabo».

«The Black Woman as Woman», en Toni Cade Bambara (ed.), *The Black Woman: An Anthology*, Washington Square Press, Nueva York, 2005, p. 103.

### Kay Lindsey:

“The Black woman has been set apart consistently from her white counterpart. We have instead been considered as a special subgroup within the Black community, which Black men should try to deal with as their own private expressions. This is an illusion perpetrated on the Black man in order to deflect him from the task at hand, which is not to create a domestic niche for his woman, but to re-create a society at large, a task which involves direct conflict with the white agency, which at the very least would overturn all institutions, including the family. [...] If the family as an institution were destroyed, the state would be destroyed. If Black people were destroyed, but the family left intact, the basic structure of the state would allow for rebuilding [...]. To be a Black woman, therefore, is not just to be a Black who happens to be a woman, for one discovers one’s sex sometime before one discovers one’s racial classification. For it is immediately within the bosom of one’s family that one learns to be a female and all that the term implies. Although our families may have taken a somewhat different form from that of whites, the socialization that was necessary to maintain the state was carried out.”

“The Black Woman as Woman”, in Toni Cade Bambara (ed.), *The Black Woman: An Anthology*, Washington Square Press, New York, 2005, p. 103.

**“THE BLACK MOTHER IS A METONYM FOR BLACK SOCIALITY, AN EMBLEM OF RACE AS PROBLEM AND PRODUCT OF THE SOCIAL THAT BEARS UPON A PROJECT OF SELF-NARRATION IN AFROMODERNIST LITERATURE. SHE —HERSELF A CORPOREALLY SPLINTERED BODY— IS A PIVOTAL FIGURE IN REVEALING AND REWORKING ANTINOMIC BLACKNESS, WHICH IS TO SAY, HER REPRESENTATION REPRODUCES THE BORDERS BETWEEN A BLACK SELF, ENDOWED WITH AN INTERIORITY, AND RACIAL BLACKNESS, AS IT IS ALWAYS AND ONLY GIVEN BY THE SOCIAL.”**

— **C. RILEY SNORTON** *Black on Both Sides. A Racial History of Trans Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2017, pp. 106–107.



# Kalup Linzy

*Becoming Jada, 2003*

Kalup Linzy (Clermont, Florida, 1977) es uno de los primeros artistas contemporáneos que, desde comienzos de los años 2000, supieron encontrar en redes sociales como YouTube y en la cultura digital un medio idóneo para un trabajo artístico que precisamente explora la formación de la identidad y la emergencia de nuevas subjetividades en un entorno audiovisual acelerado. Con un humor disparatado y extraordinariamente denso en referencias a la cultura popular, Linzy se apropia en sus vídeos de formatos vulgares como la telenovela y el *reality show*, una estrategia que le permite combinar registros que van desde la confesión íntima hasta el comentario social, así como someter su voz a todo tipo de desplazamientos en los que la raza, el género y la clase social se confunden.

En efecto, es el propio artista quien suele interpretar a la totalidad de los personajes que aparecen en sus vídeos, reivindicando técnicas y estrategias performativas como el *lip-sync* (o sincronización labial), que tienen una larga tradición en la cultura *drag queen* afroamericana. Este vídeo recoge un ejercicio con el que Linzy practica para encarnar ante la cámara a Jada, uno de sus personajes de telenovela. Posando frente al espejo del baño, el artista realiza una sincronización labial con la canción «Didn't Cha Know» de una de las reinas del *soul* y del *R&B* contemporáneos, Erykah Badu. En la medida en que esta diva ha sido aclamada por el público afroamericano como un símbolo de la feminidad negra, y como ejemplo de una conexión espiritual profunda con el legado de la afrodescendencia, este vídeo de Linzy constituye un ejercicio de citación performativa que se presta a múltiples lecturas. Se trata, por así decirlo, del uso de la música popular como ritual queer para una transición de género.

Kalup Linzy (Clermont, Florida, 1977) is an artist who has made pioneering use of digital media and social platforms like YouTube since the early 2000s while exploring the emergence of new subjectivities in a hyper-accelerated visual culture. Using outrageous humour riddled with pop culture references, Linzy's videos adopt such low-brow formats as soap operas and reality television. This strategy allows Linzy to combine a variety of registers, from intimate confession to social commentary, while the artist's own voice and physical appearance are subjected to displacements and contortions in which gender, race and class identity collide.

Linzy plays the roles of most of the characters in his videos, using performative techniques like lip-synching that have long played an essential role in African-American drag culture. The music video on display shows the artist rehearsing his role as Jana, one of his soap opera characters. Posing in front of the bathroom mirror, the artist lip-synchs the song "Didn't Cha Know" by Erykah Badu, a leading queen of contemporary soul and R&B. Badu is considered a symbol of Black womanhood, a towering figure whose music channels a deep spiritual connection with the history of the African diaspora. Against this backdrop, Linzy's video is both a heartfelt tribute and an ambivalent example of performative citation—one that queers an icon of Black popular culture in a ritual of gender transition.



Kalup Linzy, *Becoming Jada* — 2003

**«FUI UN ESPÍA  
EN LA CASA DE LA  
NORMATIVIDAD  
DE GÉNERO».**

— José Esteban Muñoz

«Gesture, Ephemera, and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance», en *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 68.

**«Si yo fuera chico  
Creo que podría  
entender**

**Cómo es querer a  
una chica**

**Juro que sería  
mejor hombre».**

— Beyoncé De la canción "If I were a boy", 2008.

C. RILEY SNORTON

*Negra por los cuatro costados. Una historia radical de la identidad trans*, Bellaterra, Barcelona, 2019, p. 238.

«Cuando localizamos una “realidad transexual”, ya sea fenomenológicamente, en las prácticas (sociales, médicas, legales, etc.) de la transición, en lo narrativo, por medio de lo cinematográfico, o incluso en los aspectos innombrables e irrepresentables de imaginar lo trans, hay un desplazamiento en relación con la negritud racial. Yuxtapuesto a lo trans, la negritud, como, entre otras cosas, la capacidad de producir diferencias, ha llegado a estructurar modos de valoración por medio de varias formas, produciendo sombras que preceden a sus sujetos/objetos constituyentes para dar sentido a cómo se conceptualiza, se atraviesa y se vive el género».

C. RILEY SNORTON

*Black on Both Sides. A Racial History of Trans Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2017, p. 175.

“Where one locates a ‘transsexual real’, whether phenomenologically, in the practices (social, medical, legal, and so on) of transition, in narrative, via the cinematic, or even in the unspeakable and unrepresentable aspect of imaging transness, shifts in relation to racial blackness. In opposition with transness, blackness, as, among other things, the capacity to produce distinction, has come to structure modes of valuation through various forms, producing shadows that precede their constituting subjects/objects to give meaning to how gender is conceptualized, traversed and lived.”

**“If I were a boy  
I think I could  
understand**

**How it feels to  
love a girl**

**I swear I’d be a  
better man.”**

— Beyoncé From the song "If I were a boy", 2008.

**“I WAS A SPY  
IN THE HOUSE  
OF GENDER  
NORMATIVITY.”**

— José Esteban Muñoz

“Gesture, Ephemera, and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance”, in *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 68.





# Wu Tsang

For how we perceived a life (Take 3), 2012



Wu Tsang (Worcester, Massachusetts, 1982) es una artista visual transgénero cuyo trabajo en los campos del cine y la performance parte de un cuestionamiento radical de las nociones de visibilidad y representación sobre las que se fundaron las políticas de identidad en los años ochenta. La obra de Tsang se pregunta qué implica la tarea de «dar voz» a otros sujetos y bajo qué condiciones políticas se produce esa representación.

Filmada en una sola bobina de 16 mm, esta película es en realidad el registro de una performance para la cámara, en la que un grupo multirracial de actores, entre los que se incluye la propia Tsang, reinterpretan el diálogo de *Paris Is Burning* (1990) y *The Queen* (1969), documentales que acercaron por primera vez a un público *mainstream* la vida de personas transgénero negras y latinas, introduciendo así para siempre en el imaginario colectivo prácticas

Wu Tsang (Worcester, Massachusetts, 1982) is a transgender artist whose films and performances are based on a radical questioning of the notions of visibility and representation in which identity politics have been grounded since the 1980s. Tsang's work explores the implications of "giving voice" or speaking on behalf of others, interrogating the material conditions of political representation and its effects on minority subjects.

Shot on a single 16mm reel, the exhibited film records a performance for the camera in which a multiracial group of actors, including Tsang herself, re-enact dialogues from *Paris Is Burning* (1990) and *The Queen* (1969), two pioneering yet controversial documentaries that gave mainstream visibility to the lived experiences of transgender people of colour, introducing the collective

subculturales como los desfiles de travestis de Harlem o las competiciones de vogue.

El éxito sin precedentes del documental *Paris Is Burning*, entre los más taquilleros de la historia, vino acompañado por la controversia y las acusaciones de explotación a su autora, Jennie Livingston. Si a ojos de la analista bell hooks este documental espectaculariza los rituales de la comunidad afroamericana, vaciándolos de contenido político; para la filósofa Judith Butler, se trataría de un filme que produce y subyuga simultáneamente a los sujetos protagonistas.

Situándose en el marco de esta polémica, Wu Tsang emplea una técnica muy arraigada en la cultura travesti: el *lip-sync* (o sincronización labial), para canalizar las voces y los espíritus de aquellas figuras legendarias que en su día protagonizaron el documental de Livingston, como la modelo transgénero Octavia St. Laurent. Este sofisticado ejercicio de ventriloquía, que el propio Tsang ha definido como una «citación de cuerpo entero», permite que los actores encarnen ante la cámara las inquietudes y anhelos de estas figuras hoy desaparecidas, aunque produciendo sutiles desplazamientos de género, raza y clase social que señalan la insalvable distancia que media entre sus voces, los cuerpos que las emiten. Asimismo, Tsang recurre a este ejercicio de encuerpamiento de los ancestros como vindicación de una tradición selectiva.

imagination to subcultural practices like the Harlem drag balls and voguing dance battles for the first time.

One of the highest-grossing documentaries of all time, the unprecedented success of *Paris Is Burning* was followed by accusations of exploitation and invasion of privacy. According to critic bell hooks, Jennie Livingston's film spectacularised the survival of Black communities, stripping their rituals of political content, while queer philosopher Judith Butler accused it of the "simultaneous production and subjugation of its subjects".

Inscribing her work in this polemic, Wu Tsang resorts to lip-synching—a technique deeply rooted in drag culture—to channel the voices and spirits of legendary figures like transgender model Octavia St. Laurent, who starred in Livingston's documentary. This sophisticated form of ventriloquism, which Tsang herself has described as a "full-body quotation", makes it possible for the actors to embody the joys, worries and aspirations of these long-gone figures. But it also allows them to engage in subtle displacements of their racial, gender and class identity, revealing an insurmountable gap between these marginalised voices and the bodies channelling them. Ironically, this exercise in ventriloquism is also what allows Tsang to reclaim her own selective tradition.



**«LA IDENTIDAD  
ES UNA CONVERSACIÓN  
INTERMINABLE, SIEMPRE  
INACABADA».**

— **Stuart Hall** entrevistado en la película  
de John Akomfrah *The Stuart  
Hall Project*, Smoking Dogs  
Films, 2013.

**“IDENTITY  
IS AN ENDLESS,  
EVER-UNFINISHED  
CONVERSATION.”**

— **Stuart Hall** interviewed in John  
Akompfrah's film *The Stuart Hall  
Project*, Smoking Dogs Films,  
2013.



«“Realness with a Twist”, como una categoría de la competición, es la quintaesencia de cómo los miembros [de la comunidad *ballroom*], a modo de ensayo en los *balls*, exhiben una performatividad de género y sexual para prepararse para una forma de vida en el mundo exterior. En esta categoría, el artista, que casi siempre es una *butch queen* [hombre gay], exhibe los dos extremos del espectro que abarca de lo masculino a lo femenino en una performance. [...] Esta categoría es más interesante y se ejecuta con más eficacia cuando la persona cambia en medio de una performance».

— Marlon M. Bailey *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, 2013, pp. 65–66.

## ESSEX HEMPHILL

«Algunos practicamos el vogue, algunos somos *butch*, ofrecemos un lado *yuppie*, algunos damos *femme*, otros damos fiebre; diva es una aspiración, querida es una amiga; y están los chicos que siempre serán chicos y los hombres que siempre serán hombres, con independencia de cómo caigan los pantalones. Sería imposible decir que existe un único tipo de gay negro hecho para todas las estaciones. Todavía no nos hemos convertido en clones, ni falta que hace».

«Introduction», en Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington D.C., 1991, p. XIII.

«*Paris Is Burning* trata de la escritura; documenta la imposibilidad de archivar la identidad en términos de género o raciales. Lo que hace tan oportuna la tarjeta del vocabulario final: las palabras “PIG LATIN” [jerigonza] —el disimulo del lenguaje revirtiendo la pronunciación de las palabras— indican que no podemos conocer esta palabra plenamente. Quedan niveles de significación y comprensión entre los niños que, al igual que sus cuerpos, son un reto de traducción».

Jackie Goldsby en Martha Gever, Pratibbha Parmar y John Greyson (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, Routledge, Nueva York y Londres, 1993, p. 115.

“‘Realness with a Twist’ is a competitive category that is a quintessential example of how gender and sexual performativity are deployed by members [of the ball community], as rehearsal at balls, to prepare for a way of life in the outside world. In this category the performer, who is almost always a Butch Queen, displays both extremes of the masculine-to-feminine spectrum in one performance. [...] This category is most interesting and is executed most effectively when the person changes in the midst of one performance.”

— Marlon M. Bailey *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, 2013, pp. 65–66.

“*Paris Is Burning* is about writing; it documents the impossibility of archiving identity in gendered or racial terms. Which makes the final vocabulary flash card so apropos: the words ‘PIG LATIN’—the dissimulation of language by reversing the pronunciation of words—signal that we can’t know this word fully. Levels of signification and understanding amongst the children remain that, like their bodies, defy translation.”

Jackie Goldsby in Martha Gever, Pratibbha Parmar and John Greyson (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, Routledge, New York and London, 1993, p. 115.

## ESSEX HEMPHILL

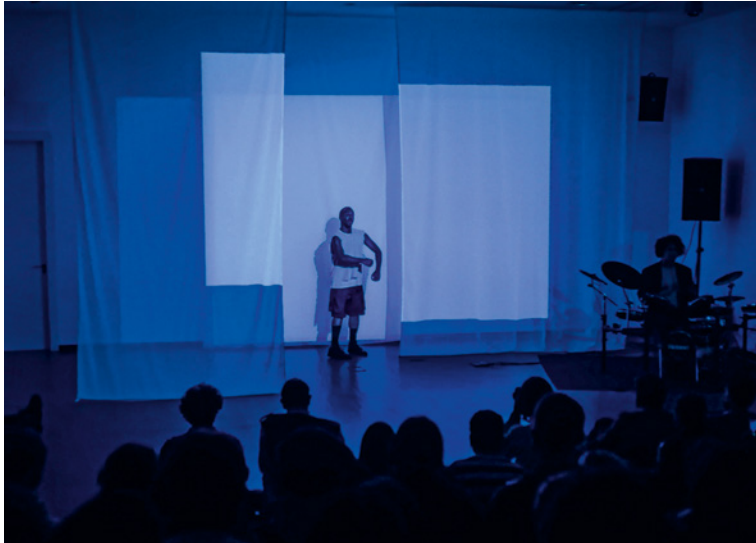
“Some of us vogue, some are butch, some give buppie, some give girl, some give fever; diva is an aspiration, darling is a friend; and there are the boys who will be boys and the men who will be men no matter how the pants fall. It would be impossible to say there is one type of black gay made for all seasons. We haven’t yet, nor do we need to, become clones.”

“Introduction” to Essex Hemphill (ed.), *Brother to Brother, New Writings by Black Gay Men*, Redbone Press, Washington, D.C., 1991, p. XIII.



# Paul Maheke

MBU, 2017



Performance realizada por primera vez por encargo de Catherine Wood para la BMW Tate Live Exhibition: *Ten Days Six Nights*, Tate Modern. Con el acompañamiento de Cédric Fauq a la batería, esta performance tuvo lugar de nuevo en el CA2M en la inauguración de *Elements of Vogue*, el 16 de noviembre de 2018.

En los inicios de su trayectoria, Paul Maheke realizaba intervenciones urbanas en Montreal utilizando la discreción como hipótesis plástica: abandonaba objetos brillantes, singulares, extrañamente queer por sus pieles de purpurina, al encuentro de los paseantes. La pregunta de sus espectadores inadvertidos era: «¿Por qué este objeto se me presenta? ¿Por qué es para mí?». En el caso de sus performances, Maheke danza también un lenguaje que interpela al espectador: la seducción de sus movimientos revela la mirada del deseo de lo exótico no solo como un ofrecimiento, sino como una inscripción de poder, donde el

This performance was originally commissioned by Catherine Wood for the BMW Tate Live Exhibition *Ten Days Six Nights* at Tate Modern. Featuring Cédric Fauq as a drummer, it was re-enacted at CA2M on 16 November 2018 to mark the opening of *Elements of Vogue*.

In the early stages of his career, Paul Maheke engaged in discreet urban interventions on the streets of Montreal. He would leave behind enigmatic, glittering and strangely queer objects for passers-by to find. The artist expected inadvertent viewers of his work to ask themselves “Why is this object being offered to me?” In his performances, Maheke’s choreographic language implicates the spectator as well. The allure of his dance movements reveals desire in the viewer’s gaze, an attraction towards what is perceived as exotic. For Maheke, dancing is not just an offering but an inscription of power.

performer tiene la autonomía y el control de cuándo decide devolver la mirada, de cuándo el deseo puede ser legitimado por la promesa del roce o nombrado como el abuso de un objeto robado tomado sin permiso.

*MBU* se construye sobre una proyección sobre cortinas dislocadas —a modo de membranas que cierran pero también dejan pasar las cosas, como en las dinámicas de fluidos— convirtiendo su cuerpo en brillo o sombra a medida que se desarrolla su danza. El título significa océano o mar en lingala, el idioma bantu de la República Democrática del Congo, que es la lengua materna de su padre, cuyo canto forma parte de la banda sonora de la performance, sincopada por una batería con ritmo de música de baile. La repetición y sus expectativas se encadenan con rupturas vagas de los ritmos, donde las frases coreográficas *amateur* de la pista de baile se entrelazan también con formas africanas de tradición. La danza actualiza el archivo del cuerpo: la metáfora oceánica es la de un cuerpo como agua, la del agua como memoria y movimiento emocional. Un texto, como un subtítulo, aparece al final como un indicio elusivo: «The problem was that we didn’t know whom we meant when we were saying we» [El problema era que no sabíamos a quién nos referíamos cuando decíamos «nosotros»].

The performer’s agency crystallises in gestures such as staring back at the audience, which allow the artist to decide whether the viewer’s desire is condoned, creating an expectation of physical contact, or dismissed as abusive, akin to taking something without permission.

*MBU* is a dance performance staged against a video projection on disjointed curtains which act as membranes that delimit the space but also let things pass through, as in fluid dynamics, while casting light or shadow on Maheke’s body as the choreography progresses. The title means *ocean* or *sea* in Lingala, the Bantu language of the Democratic Republic of the Congo and native tongue of the artist’s father, whose chanting is central to the soundtrack, punctuated by a drum playing dance-music rhythms. Upbeat patterns are interspersed with syncopated breaks while the performer’s movements interweave the amateur choreographies of the nightclub with traditional African dance forms. *MBU* enacts a bodily archive. Its title is an oceanic metaphor evoking a body of water—water as memory and emotional movement. At the end, a text appears on screen providing an elusive clue: “The problem was that we didn’t know whom we meant when we were saying we.”





Paul Maheke, *MBU, CA2M* — 2017



Paul Maheke, *MBU, CA2M* — 2017



«La práctica de la danza en mi trabajo ha devenido prácticamente una práctica del deshacer. No aborda solo qué construye, sino también qué desinfla: movimientos, imágenes, ritmos, cuerpos (quizá), deseos y narrativas (seguro), que se filtran y se absorben mutuamente. En el núcleo de esta práctica del deshacer está la idea de que dejar cierta responsabilidad en manos de los espectadores, la responsabilidad de que me sostengan tanto como los sostengo yo a ellos, con la esperanza de que, al final, logremos procurarnos un espacio para cada uno».

### Paul Maheke

en un email a los comisarios.

**«La diáspora es un término que marca los cauces por los cuales el internacionalismo se alcanza a través de la traducción. Esto no quiere decir que el internacionalismo está condenado al fracaso, sino que, al contrario, implica necesariamente una prueba de vinculación o de conexión entre brechas; una práctica que podríamos denominar *articulación*».**

### Brent Hayes Edwards

*The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 2003, p. 11.

**«SI EL SUJETO QUEER DIASPÓRICO SE CONDUCE CON UNA ACTITUD EVASIVA, RECALCITRANTE, ESCÉPTICA Y REBELDE CON LA NACIÓN Y LA COMUNIDAD DIASPÓRICA, EN ESE CASO TENEMOS A UN SUJETO QUE SUBVIERTE FORMAS DE SOCIABILIDAD EN LAS QUE LAS NORMAS DE GÉNERO Y SEXUALES PERSISTEN DE LA NACIÓN A LA MIGRACIÓN Y DEL HETERO AL GAY. [...] EL CARÁCTER ESQUIVO QUEER DIASPÓRICO RESUENA CON EL “GIRO ANTISOCIAL” DE LA TEORÍA QUEER RECIENTE, PERO SE DISTINGUE DE ESTA LÍNEA TEÓRICA POR UNA ACEPTACIÓN MUÑOZIANA DE LO UTÓPICO».**

### NADIA ELLIS

*Territories of the Soul. Queered Belonging in the Black Diaspora*, Duke University Press, Durham y Londres, 2015, p. 9.

**“IF THE QUEER DIASPORIC SUBJECT ENACTS AN ATTITUDE TOWARD NATION AND DIASPORIC COMMUNITY THAT IS EVASIVE, RECALCITRANT, SKEPTICAL, AND REBELLIOUS THEN WE HAVE A SUBJECT WHO UPENDS FORMS OF SOCIALITY IN WHICH GENDER AND SEXUAL NORMS PERSIST FROM NATION TO MIGRATION AND FROM STRAIGHT TO GAY. [...] QUEER DIASPORIC ELUSIVENESS RESONATES WITH THE ‘ANTI-SOCIAL TURN’ IN RECENT QUEER THEORY, BUT IT IS DISTINGUISHED FROM THIS LINE OF THEORY BY A MUÑOZIAN-STYLE EMBRACE OF THE UTOPIAN.”**

### NADIA ELLIS

*Territories of the Soul. Queered Belonging in the Black Diaspora*, Duke University Press, Durham and London, 2015, p. 9.

**“Diaspora is a term that marks the ways that internationalism is pursued by translation. This is not to say that internationalism is doomed to failure, but instead to note that it necessarily involves a process of linking or connecting across gaps—a practice that we might term *articulation*.”**

### Brent Hayes Edwards

*The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2003, p. 11.

“The practice of dance in my work has mostly become a practice of undoing. It is not only about what builds up but also about what deflates: movements, images, rhythm, bodies (maybe), desire and narratives (surely); leaking into and sponging off of one another. At the core of this practice of undoing is the idea that the audience is being handed over some responsibility, one of holding me as much as I’m holding them in the hope that we can eventually manage to hold space for each other.”

### Paul Maheke

from an email to the curators.

# Rashaad Newsome

*Shade Compositions (SFMOMA), 2012*



La subcultura del vogue ha generado un lenguaje propio, tanto en el habla como en el gesto. En la jerga de la comunidad ballroom, «leer» a otra persona significa poner al descubierto sus debilidades en actitud desafiante. El término *reading* [lectura] se refiere al arte del insulto. Cuando dos bailarines compiten se produce un *reading*, una demostración ágil de ingenio que consiste en «leer» los gestos del adversario para ponerlo en evidencia ante la mirada atenta del público y los jueces. Esta práctica tiene raíces en el duelo de insultos, una tradición con una larga historia dentro de la cultura afroamericana.

En contraposición al *reading*, la comunidad ballroom ha inventado otra práctica que sería más sutil. Nos referimos al *shade*. Como explica la legendaria *drag queen* Dorian Corey, entrevistada en *Paris Is Burning*, el *shade* se corresponde a una expresión de desprecio indirecta, encubierta o sibilina, ya sea con el

Ballroom culture has a language of its own, a vogue-cabulary comprised of both words and gestures. In the vernacular language of the ball community, *reading* means exposing your opponent's flaws with a defiant attitude. This ritual elevates the insult to an art form. Dance battles on the ball scene are also a form of reading, in which the performers show cunning by interpreting the opponent's gestures in order to show their weaknesses before an audience. This practice has its roots in the *Dozens*, a street game of trash-talking duels with a long history in African-American culture.

In direct opposition to reading, the ballroom community has invented yet another practice that requires greater subtlety: *shade*. As the legendary drag queen Dorian Corey made clear when interviewed for *Paris Is Burning*, *shade* is a half-veiled ex-

gesto o la palabra. Este término aparece de forma habitual en otra frase inventada por esta subcultura: *throwing shade* (que traduciríamos como «hacer sombra»). En contraposición al *reading*, la práctica del *shade* implica la aparición de un segundo grado en la lectura, puesto que se presupone la complicidad con un público que comparte el mismo código. El *shade* es una estrategia de enunciación ambigua: señala la inferioridad del adversario, pero al mismo tiempo demuestra respeto y reconocimiento.

En las performances conocidas como *Shade Compositions*, Rashaad Newsome (Nueva Orleans, Luisiana, 1979) parte de esta gramática subcultural para desarrollar una serie de trabajos coreográficos en los que el repertorio gestual del gueto afroamericano se abre como un espacio de agencia, subjetivación y empoderamiento. Este vídeo recoge una versión de la performance que fue realizada para el San Francisco Museum of Modern Art. El artista dirige a un coro multirracial de mujeres y hombres travestidos que invocan, a través de sus gestos de desprecio, burla y descontento, la ritualidad de la escena ballroom (de la que el propio Newsome forma parte y es un activo miembro). Este ejercicio de citación performativa pone de relieve el papel fundamental que tiene el gesto en la emergencia de nuevas subjetividades.

pression of ridicule or contempt. This can be done with words or actions. The term is most often used as part of another expression specific to the ball subculture: *to throw shade*. Unlike reading, throwing shade implies a second order of meaning and presupposes the complicity of an audience who speaks the same language. *Shade* is an ambivalent performance: it exposes an opponent's inferiority while showing respect and recognition.

In *Shade Compositions*, Rashaad Newsome (New Orleans, Louisiana, 1979) explores this subcultural grammar through a series of choreographed performances in which the gestural repertory of African-American ghettos reveals itself as a site of agency and empowerment. The video documents a performance at the San Francisco Museum of Modern Art. Acting as a choir conductor, the artist directs a multiracial group of men and women in drag whose gestures of contempt evoke the elaborate ritual of ball culture (which Newsome knows well as an active member of this community). This ambitious work is an exercise in performative citation that reveals the crucial role of gesture in the emergence of new subjectivities.











«Dorian Corey define el *shade* desde una perspectiva dentro de la comunidad discursiva, que no podría formularse en un diccionario Webster por su contexto especializado. Esta forma de insulto lingüístico en gaylecto no solo funciona como un medio para expresar hechos o sentimientos que no pueden expresarse con el discurso “hetero”, sino que también ha evolucionado como un medio de protección. Para un grupo que ha sido ridiculizado, el lenguaje facilita un espacio de protección verbal; se convierte, como esclarece Cory, en un modo de expresión “desarrollado” que puede usarse dentro o fuera de la comunidad gay. El gaylecto ha creado un sistema de seguridad, una forma de contraatacar verbalmente cuando te atacan. Cuando un homófobo te increpe “mariquita” o “maricón”, o una queen despiadada te insulte en gaylecto, tendrás “un *shade* feroz” (estarás adecuadamente preparado con el poder lingüístico necesario para replicar en ese intercambio)».

— **Mark McBeth** «The Queen’s English: A Queery into Contractive Rhetoric», en Clayann Gilliam Panetta (ed.), *Contrastive Rhetoric Revisited and Redefined*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, Nueva Jersey, 2007, p. 106.

*«El reading es la verdadera expresión artística del insulto. Haces un comentario gracioso y cunden las risas y el cachondeo porque has encontrado un defecto y lo exageras, y entonces ya tienes un buen read en marcha. [...] Voguing es lo mismo que, pongamos, coger dos cuchillos y cortarlos en el aire, pero a través de una forma de baile. El voguing surgió del shade».*

— **Dorian Corey** entrevistada en la película *Paris Is Burning*, dirigido por Jennie Livingston, Miramax Films, 1991.

*“Reading is the real art form of insult. You get in a smart crack, and everyone laughs and kiks because you found a flaw and exaggerated it, then you’ve got a good read going on. [...] Voguing is the same thing as, like, taking two knives and cutting each other up, but through a dance form. Voguing came from shade.”*

— **Dorian Corey** interviewed in Jennie Livingston’s film *Paris Is Burning*, Miramax Films, 1991.

**“Dorian Corey defines shade from a perspective within the discourse community, one that could not be formulated within a Webster’s dictionary because of its specialized context. This form of linguistic insult in Gaylect not only functions as a means to express events or feelings that cannot be expressed with ‘straight’ speech, but it has also evolved into a means of protection. For a group that has been ridiculed, language acts as a venue to verbally protect oneself; it becomes, as Cory clarifies, a ‘developed’ mode of expression that can be used inside or outside the Gay community. Gaylect has developed a security system, a way to verbally retaliate when attacked. When the homophobe accosts you with ‘Pansy’ or ‘Faggot’, or a vicious queen insults you in Gaylect, you may be ‘fierce with shade’ (aptly prepared with the linguistic power to retort in that exchange).”**

— **Mark McBeth** “The Queen’s English: A Queery into Contractive Rhetoric”, in Clayann Gilliam Panetta (ed.), *Contrastive Rhetoric Revisited and Redefined*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey, 2007, p. 106.

«ALGUIEN TE PREGUNTÓ EN UNA ENTREVISTA: “¿CUÁL ES LA CRÍTICA MÁS DESPRECIABLE QUE HAS LANZADO JAMÁS?”. Y TÚ RESPONDISTE: “EXISTIR EN EL MUNDO”».

— CHE GOSSET Y JULIANA HUXTABLE

«Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility», en Reina Gosset, Eric A. Stanley y Johanna Burton (eds.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, 2017, p. 39.

«EL INSULTO HUMORÍSTICO TIENE UNA LARGA TRADICIÓN EN LA CULTURA AFROAMERICANA. CON FRECUENCIA, ESTA TRADICIÓN CONSISTE EN DESCRIBIR DE MANERA INSULTANTE A LA MADRE DE TU RIVAL Y SE CONOCE COMO *DOZENS*. EL JUEGO DE LOS *DOZENS* EMPIEZA CON UN GRUPO DE ESCOLARES NEGROS QUE SE INSULTA CON HUMOR. LAS REGLAS TÁCITAS DEL PATIO DEL COLEGIO OBLIGAN AL RECEPTOR A RESPONDER A SU VEZ CON OTRO INSULTO TAN GRACIOSO, ORIGINAL Y DESPECTIVO COMO EL PRIMERO. ESTOS INSULTOS RITUALIZADOS CURTEN A LOS NIÑOS AL TIEMPO QUE LOS INSTRUYEN EN LAS JERARQUÍAS SOCIALES».

— Maxime Leeds Craig

*Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford UP, Nueva York, 2002, p. 29.

“THE HUMOROUS INSULT HAS A LONG TRADITION IN AFRICAN AMERICAN CULTURE. OFTEN TAKING THE FORM OF AN INSULTING DESCRIPTION OF THE OPPONENT’S MOTHER, THIS TRADITION IS KNOWN AS THE ‘DOZENS’. A GAME OF THE DOZENS BEGINS AMONG A GROUP OF BLACK SCHOOLCHILDREN WHEN ONE YELLS OUT A HUMOROUS INSULT ABOUT ANOTHER. THE UNWRITTEN SCHOOLYARD RULES COMPEL THE RECIPIENT TO RESPOND WITH A RETURNED INSULT AS FUNNY, ORIGINAL, AND DISPARAGING AS THE FIRST. THESE RITUALIZED INSULTS TEACH TOUGHNESS WHILE SCHOOLING CHILDREN IN SOCIAL RANKINGS.”

— Maxime Leeds Craig

*Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford University Press, New York, 2002, p. 29.

“SOMEONE ASKED YOU IN AN INTERVIEW, ‘WHAT’S THE NASTIEST SHADE YOU’VE EVER THROWN?’ AND YOU SAID, ‘EXISTING IN THE WORLD’.”

— CHE GOSSET AND JULIANA HUXTABLE

«Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility», in Reina Gosset, Eric A. Stanley and Johanna Burton (eds.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2017, p. 39.



«El inglés afroamericano es creación de la diáspora negra. Los negros llegaron a Estados Unidos encadenados unos a otros, pero procedían de tribus diferentes. Ninguna sabía hablar la lengua de la otra. [...] En consecuencia, entregaron al esclavo, bajo el ojo, —y la pistola— de su amo, Congo Square y la Biblia; o en otras palabras, y en estas condiciones, el esclavo inició la formación de la Iglesia negra y es en el seno de este templo sin precedentes donde empezó a tomar forma el inglés afroamericano. No se trató meramente, como en el ejemplo europeo, de la adopción de una lengua extranjera, sino de una alquimia que transformó elementos antiguos en una lengua nueva: una lengua nace por brutal necesidad y las reglas de esta lengua las dicta eso que la lengua debe transmitir».

— JAMES BALDWIN «If Black English Isn't a Language, Then Tell Me, What Is?», en *The Price of the Ticket*, St. Martin's Press, 1986, p. 651.

“Black English is the creation of the black diaspora. Blacks came to the United States chained to each other, but from different tribes. Neither could speak the other’s language. [...] Subsequently, the slave was given, under the eye, and the gun of his master, Congo Square, and the Bible—or, in other words, and under those conditions, the slave began the formation of the black church, and it is within this unprecedented tabernacle that Black English began to be formed. This was not, merely, as in the European example, the adoption of a foreign tongue, but an alchemy that transformed ancient elements into a new language: A language comes into existence by means of brutal necessity, and the rules of language are dictated by what the language must convey.”

— JAMES BALDWIN «If Black English Isn't a Language, Then Tell Me, What Is?», in *The Price of the Ticket*, St. Martin's Press, 1986, p. 651.

# Carl Pope Jr.

*The Bad Air Smelled of Roses*, 2004—en proceso / ongoing



Carl Pope Jr. (Indianápolis, Indiana, 1961) es un artista cuyo trabajo, centrado en explorar las relaciones entre lenguaje e identidad, se desarrolla en forma de proyectos comunitarios e intervenciones de arte público a gran escala. A mediados de los años noventa obtuvo reconocimiento nacional a partir de su participación en *Black Male*, la mítica exposición comisariada por Thelma Golden en el Whitney Museum, que rastreaba la construcción de la masculinidad negra.

Esta serie de pósteres de impresión tipográfica fue concebida por el artista como un ensayo en marcha sobre la negritud como horizonte espiritual y ficción política. Una ficción que, lejos de ser inocua, toma la forma de la carne, operando con extraordinario poder en la vida cotidiana de las personas y en la historia biopolítica de Occidente. Producida en colaboración con imprentas tipográficas tradicionales que tienen un profundo arraigo en la

Carl Pope Jr. (Indianapolis, Indiana, 1961) is an artist whose work explores the relationship between identity and language through community projects and large-scale public art interventions. In the mid-1990s, his work achieved public recognition after his participation in *Black Male*, a legendary exhibition curated by Thelma Golden at the Whitney Museum which interrogated the visual construction of Black masculinity.

Pope Jr. conceived this series of posters as an ongoing essay on Blackness, understood as both a spiritual horizon and a political fiction. Far from being innocuous, racial and gender identities are political fictions that become flesh, operating with extraordinary power in our everyday lives and defining the biopolitics of the present. The posters were produced in collaboration with community letterpress print shops that had long been an integral part of Indiana's Afri-

comunidad afroamericana de Indiana, la obra de Carl Pope Jr. se apropia del lenguaje gráfico de la publicidad y del cartelismo político, para entretrejer de forma caótica centenares de aforismos sobre la identidad negra y las condiciones existenciales de la negritud.

Se trata de mensajes cuyo contenido es tan sugerente como equívoco, contradictorio o directamente ofensivo. Estas citas descontextualizadas proceden de fuentes afroamericanas muy heterogéneas, incluyendo referencias a discursos de Malcolm X, canciones de Missy Elliott o Sun Ra, y pasajes de la obra literaria de autores como Ralph Ellison o Ishmael Reed, que aquí se entremezclan con frases extraídas de la prensa escrita, de la publicidad corporativa o incluso de sermones religiosos. Este trabajo de remezcla permite trazar una fenomenología de la experiencia afroamericana a partir de sus ecos en el discurso, empleando una técnica de impresión obsoleta para estimular un espacio intertextual que interpela directamente a la imaginación del espectador.

can-American social fabric. The exhibited posters re-appropriate the graphic language of advertising and propaganda, weaving together hundreds of aphorisms on Black identity and the existential conditions of Blackness.

The content of these posters is highly suggestive, but often it is just as equivocal, self-contradictory or shocking. They present decontextualised quotations from a wide variety of African-American authors, including quotes from speeches by Malcolm X, lyrics by Missy Elliott or Sun Ra, and literary passages from writers like Ralph Ellison or Ishmael Reed, which are then combined with phrases taken from newspapers, corporate advertising and even religious sermons. This remixing and recycling of statements on Blackness allows the artist to outline a phenomenology of the African-American experience while using an obsolete printing technique to create an intertextual space that appeals to the audience's imagination.



THE  
**SYNTA**  
**X** IS **PRO**  
**CHOICE**

\*\*\*\*\* York Show Print P. o. Box 154 York, AL 36925 \*\*\*\*\*

*CPJ*

Carl Pope Jr., *The Bad Air Smelled of Roses* — 2004—en proceso / ongoing

**THIS**  
**PROJECT**  
**STARTED**  
**IN**  
**CONFUSION**  
**AND WILL END**  
**IN**  
**DISARRAY**

*CPJ*

Carl Pope Jr., *The Bad Air Smelled of Roses* — 2004—en proceso / ongoing



African-Americans, Negroes, Blacks  
And Post-Blacks All Agree:

THE USE OF THE  
“A”  
INSTEAD OF THE  
“ER”  
CHANGES  
EVERYTHING!

TRIBUNE SHOWPRINT, INC. EARL PARK, IN, IN. 317-474-0091

Carl Pope Jr., *The Bad Air Smelled of Roses* — 2004—en proceso / ongoing

ESHU MALCOLM X REED  
Freud MATRIX w.robinson  
GOD DUNE APK  
OBATALA POPE L. TUT  
WYNNE  
CASABLANCA  
BABA METAHOCHI Descartes  
BLACK PANTHERS  
FUNKY  
FOOTNOTES  
ELLISON

\*\*\*\*\* York Show Print P. o. Box 154 York, AL 36825 \*\*\*\*\*

CPJ

Carl Pope Jr., *The Bad Air Smelled of Roses* — 2004—en proceso / ongoing



## «VOLVER A NOMBRAR ES REVISAR, Y REVISAR ES RESIGNIFICAR».

**James Baldwin**

**«La lengua, incuestionablemente, revela al hablante. También la lengua, con muchas más reservas, está concebida para definir al otro; y, en este caso, el otro se está negando a que lo defina una lengua que nunca ha sido capaz de reconocerlo».**

«If Black English Isn't a Language, Then Tell Me, What Is?», en *The Price of the Ticket*, St. Martin's Press, 1986, p. 649.

**Carl Pope Jr.**

«Unpacking and Repacking Blackness, and "The Bad Air Smelled of Roses"», en *Drama Queer*, Queer Arts Festival of Vancouver, 2016, p. 95.

«Las definiciones vernáculas de *reading* y *shade* que la legendaria superestrella *drag* Dorian Corey ofreció en el documental *Paris Is Burning* connotan un uso experto de observaciones sutiles para llegar a una percepción más profunda, basada en una verdad oculta y con frecuencia chocante. A veces hace falta un don para la revisión formal con un alto grado de comprensión literaria y feroz del *reading* y copiosas cantidades de *shade* cuando navegas por el "Blacknuss"».

**HENRY LOUIS GATES, JR.** *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988, p. 23.

«Provocar una pelea entre vecinos con engaños es *signifying*; mofarse de la policía parodiando sus movimientos a su espalda es *signifying*; pedir un trozo de tarta diciendo "Mi hermano quiere un trozo de esa tarta" es *signifying*. Es, en otras palabras, múltiples facetas de una actitud sabionda».

**Roger D. Abrahams** *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia* (1964), Aldine Transaction, 2006, p. 54.

**Carl Pope Jr.**

«Unpacking and Repacking Blackness, and *The Bad Air Smelled of Roses*», in *Drama Queer*, Queer Arts Festival of Vancouver, 2016, p. 95.

“The vernacular definitions of ‘reading’ and ‘shade’ by legendary drag superstar Dorian Corey, in the documentary *Paris Is Burning*, connotes an expert use of subtle observations to arrive at a deeper insight based on a hidden, often shocking truth. A knack for formal revision with a high degree of literary, fierce ‘reading’ comprehension and copious amounts of ‘shade’ is sometimes needed when navigating ‘Blacknuss’.”

**James Baldwin**

**“Language, incontestably, reveals the speaker. Language, also, far more dubiously, is meant to define the other—and, in this case, the other is refusing to be defined by a language that has never been able to recognize him.”**

“If Black English Isn't a Language, Then Tell Me, What Is?”, in *The Price of the Ticket*, St. Martin's Press, 1986, p. 649.

“It is ‘signifying’ to stir up a fight between neighbors by telling stories; it is signifying to make fun of the police by parodying his motions behind his back; it is signifying to ask for a piece of cake by saying, ‘My brother needs a piece of that cake’. It is, in other words, many facets of the smart-alecky attitude.”

**Roger D. Abrahams** *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia* (1964), Aldine Transaction, 2006, p. 54.

## “TO RENAME IS TO REVISE, AND TO REVISE IS TO SIGNIFY.”

**HENRY LOUIS GATES, JR.** *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988, p. 23.

«Ser negro hoy es una opción que debe hacerse y rehacerse como un pastel o una cama o un contrato o una promesa o un sistema solar».

— Pope.L citado en Adrienne Edwards, *Blackness in Abstraction*, Pace Gallery, Nueva York, 2016, p. 13.

**«DE TODAS LAS INSTITUCIONES SOCIALES, LA LENGUA ES LA QUE MENOS SE PRESTA A LAS INICIATIVAS. FORMA PARTE DE LA MASA SOCIAL, Y ESTA ÚLTIMA, INERTE POR NATURALEZA, SE MUESTRA ANTE TODO COMO UN FACTOR DE CONSERVACIÓN».**

**Ferdinand de Saussure**

*Course in General Linguistics*, Columbia University Press, 1959, p. 74.

— Esther Newton

**«El camp no es una cosa. Visto con mayor amplitud, se trata de una relación entre cosas, personas y actividades o cualidades de la homosexualidad».**

*Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*, Alpuerto, Madrid, 2016. Originalmente publicado en 1972.

— José Esteban Muñoz *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 5.

«La vasta mayoría de los sujetos acceden con relativa facilidad a la ficción de la identidad. Los sujetos minoritarios tienen que conectarse con diferentes campos subculturales para activar sus sentidos del yo».

**“Camp is not a thing. Most broadly it signifies a relationship between things, people, and activities or qualities, and homosexuality.”**

— Esther Newton

“Drag and Camp” in Stevi Jackson and Sue Scott (eds.), *Gender. A Sociological Reader*, Routledge, London and New York, 2002, p. 442. Originally published in 1972.

“The fiction of identity is one that is accessed with relative ease by most majoritarian subjects. Minoritarian subjects need to interface with different subcultural fields to activate their own senses of self.”

— José Esteban Muñoz

*Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, 1999, p. 5.

**“To be black today is a choice that has to be made and re-made like a cake or a bed or a contract or a promise or a solar system.”**

— Pope.L

quoted in Adrienne Edwards, *Blackness in Abstraction*, Pace Gallery, New York, 2016, p. 139.

**“OF ALL SOCIAL INSTITUTIONS, LANGUAGE IS THE LEAST AMENABLE TO INITIATIVE. IT BLENDS WITH THE LIFE OF SOCIETY, AND THE LATTER, INERT BY NATURE, IS A PRIME CONSERVATIVE FORCE.”**

**Ferdinand de Saussure**

*Course in General Linguistics*, Columbia University Press, 1959, p. 74.





Willie Cole, *Lizard Mommy* — 2017

# Willie Cole

*Bling, 2016 — Lizard Mommy, 2017*

Willie Cole (Newark, Nueva Jersey, 1955) es un escultor cuyo trabajo parte de la apropiación y repetición de elementos tomados de la cultura del consumo. Sus máscaras de tacones reclaman la artesanía tradicional de la cultura yoruba en la costa de África occidental, una región que fue clave para el tráfico colonial de esclavos (cuestión que también es aludida de forma recurrente en su trabajo). A lo largo del siglo XX, las poblaciones de la costa africana comenzaron a aprovechar cualquier material a su alcance para elaborar máscaras rituales. La historia de estas máscaras constituye un ejemplo de sincretismo y amalgamamiento cultural, otorgando un valor mágico a materiales de deshecho y residuos de la cultura de consumo.

En una nueva vuelta de tuerca sobre esta tradición, las esculturas de Willie Cole hacen suyo el ornamento de la cultura dominante en Estados Unidos para re-significarlo de forma imprevisible. La exuberancia de estas diosas *bling bling* constituye un gesto irónico y radical sobre la construcción accesoria y materialista de la imagen de la negritud en el capitalismo occidental: las expectativas que los coleccionistas occidentales tienen sobre el arte negro cristalizan en el estereotipo de la máscara africana y Cole satisface ese fetichismo a partir del mismo marco icográfico, aunque esta vez sometiéndolo a un desplazamiento material, al construir sus máscaras con el objeto fetiche blanco por antonomasia, el zapato de tacón usado.

Willie Cole (Newark, New Jersey, 1955) is a sculptor whose practice revolves around the appropriation, recycling and repetition of elements from consumer culture. His masks made of high heels reclaim the traditional crafts of Yoruba culture on the west coast of Africa, a key region for colonial slave trafficking (which he refers to repeatedly in his work). Throughout the twentieth century, the local population of African coastal areas began to use whatever materials were at their disposal to produce elaborate ritual masks. The history of these masks epitomises syncretism and cultural amalgamation while imbuing the leftovers and residues of consumerism with magical value.

In a new twist on this tradition, Willie Cole's work takes ornaments from mainstream culture and re-signifies them in unexpected ways. His exuberant masks and gods of *bling* constitute an ironic commentary on the prevalent imagery of Black vernacular culture within Western capitalism, where markers of Blackness are typically portrayed as materialistic, excessive and superfluous. The racial expectations of Western collectors crystallise in the stereotype of the African mask. In his sculptures, Cole playfully appeals to racial fetishism, but he also subjects the viewer's desire to material displacement by using the quintessential fetish object among white people, the high-heeled shoe, as the primary material of his sculptures.

— Essex Hemphill

«SI SOLO  
BUSCARA ES—  
TATUS, PODRÍA  
VESTIR DE  
CALVIN KLEIN  
Y POSAR. ESO  
ES FÁCIL».

*Ceremonies: Prose and Poetry,*  
Plume Penguin Books, 1992, p. 110.

«¡Pervierte  
la lengua!»

MARLON T. RIGGS en su película *Anthem*,  
Sygnifying Works, 1991.

“Pervert  
the language!”

MARLON T. RIGGS from his film *Anthem*,  
Sygnifying Works, 1991.

— Essex Hemphill

“IF I SIMPLY  
WANTED STA—  
TUS, I COULD  
WEAR CALVIN  
KLEIN AND  
STRIKE A POSE.  
THAT’S SAFE.”

*Ceremonies: Prose and Poetry,*  
Plume/Penguin Books, 1992, p. 110.



**«Con mucha frecuencia, no obstante, lo que motiva el enmascaramiento del negro no es tanto el miedo como un profundo rechazo de la imagen creada para usurpar su identidad. A veces es por el puro placer de la broma; otras para desafiar a quienes, a través de la distancia psicológica que han creado los modales de la raza, presumen conocer su identidad... América es una tierra de maestros del humor... Los motivos que se ocultan tras la máscara son tan numerosos como las ambigüedades que la máscara vela».**

**—Ralph  
Ellison**

«Change the Joke and Slip the Yoke», en  
Ralph Ellison, *The Collected Essays of Ralph Ellison*,  
The Modern Library, Nueva York, 1995, p. 109.

**“Very often, however, the Negro’s masking is motivated not so much by fear as by a profound rejection of the image created to usurp his identity. Sometimes it is for the sheer joy of the joke; sometimes to challenge those who presume, across the psychological distance created by race manners, to know his identity [...] America is a land of joking masters [...] the motives hidden behind the mask are as numerous as the ambiguities the mask conceals.”**

**—Ralph  
Ellison**

“Change the Joke and Slip the Yoke”, in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, The Modern Library, New York, 1995, p. 109.



# Rashaad Newsome

→ Instalación *King of Arms Ballroom*,  
2017

→ *King of Arms Ballroom* installation,  
2017



Rashaad Newsome (Nueva Orleans, Luisiana, 1979) es un artista del apropiacionismo, la remezcla y el *sampling*, un maestro del *collage* que hace suyo el ornamento de la cultura dominante para construir nuevos lenguajes de subjetivación y empoderamiento. En este caso se trata de una instalación monumental, concebida específicamente para el atrio del CA2M, con la que Rashaad Newsome continúa su trabajo sobre la escenografía necesaria para que el vogue ocurra, otro capítulo más de su serie *King of Arms*.

El papel de pared que rodea este espacio y los grafismos que delimitan la pista de baile se basan en la repetición serial de motivos florales, joyas y logotipos apropiados de la alta costura y la ostentación en la cultura *hip-hop*. Newsome trabaja a partir de una gramática de la exuberancia y el exceso, la pluma y el

Rashaad Newsome (New Orleans, Louisiana, 1979) is a master of appropriation, sampling and recycling. His work adopts status symbols and repurposes the most sumptuous aspects of dominant culture as a way of exploring new possibilities of minority subjectivation. For this exhibition, Newsome was commissioned to produce an immersive installation that transformed the atrium at CA2M into a monumental dance floor. This ballroom installation adds a new chapter to Newsome's ongoing *King of Arms* series, providing a backdrop for voguing to take place inside the museum.

The wallpaper and printed vinyl flooring are based on the repetition of floral motifs alongside brand logos appropriated from haute couture fashion houses, luxury jewellery and the bling-bling chains of hip-

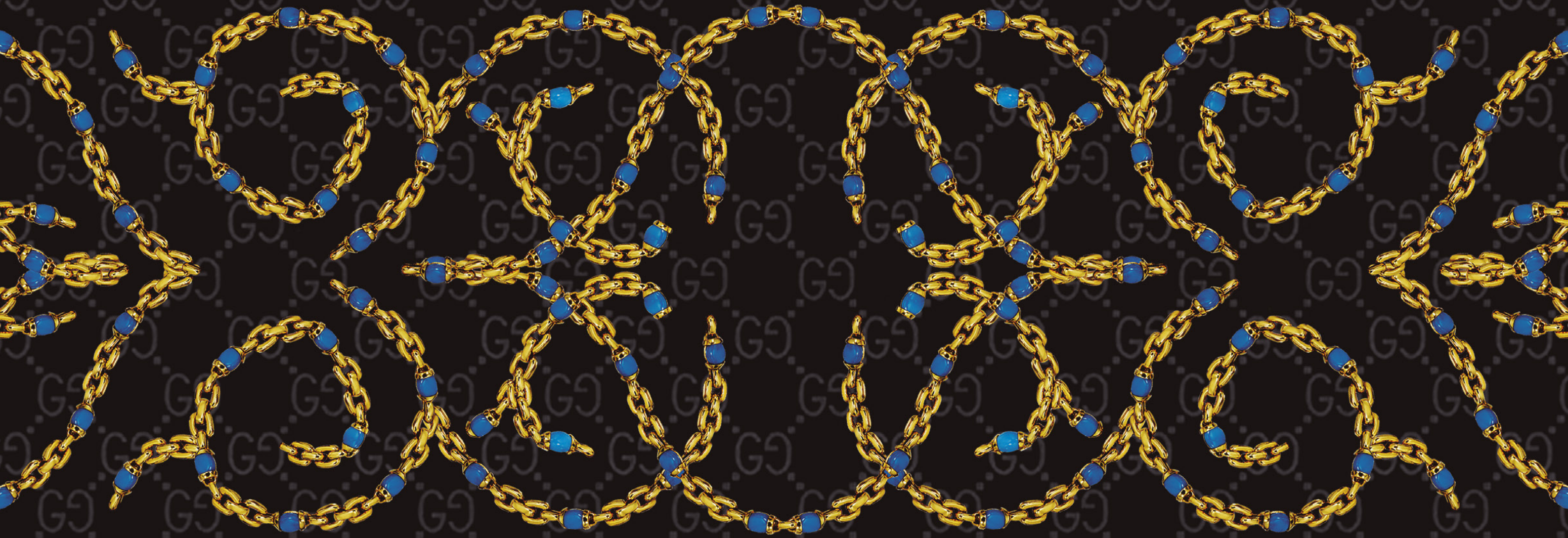
*glamour*, en un ejercicio de apropiacionismo radical que remite al tráfico de imitaciones de marcas de lujo en las calles de las grandes ciudades, pero dignificado a través de la pompa heráldica de la tradición aristocrática europea. Como ha sucedido en ocasiones con el dandismo en las subculturas juveniles, la adopción del estilo de las clases dominantes por parte del lumpen da lugar a lecturas torcidas que desafían su contexto normativo.

El vocabulario de Newsome parte de una intensa fascinación por estos símbolos de distinción social, aunque su trabajo de *collage* más bien los retuerce y resignifica de forma imprevisible. Más importante aún, los pone a disposición de la multitud de cuerpos racializados y desobedientes a los que esta obra está dedicada. La instalación transforma así el atrio del museo en una pista de baile que debe servir de escenario para performances y talleres a lo largo de la exposición, incluyendo dos grandes *balls* [bailes] de vogue organizados en colaboración con el tejido local. De este modo, la exposición se concibe como un lugar donde el vogue no es representado, sino que ocurre, haciendo al museo partícipe de este espacio de articulación social.

hop culture. Newsome embraces an aspirational language of exuberance and excess, flamboyance and glamour. His work evokes the trafficking of fake designer goods in counterfeit markets while dignifying them with the heraldic pomp of European Ancien Régime nobility. As is often the case with dandyism in youth subcultures, the adoption of upper-class styles by marginalised communities results in distorted readings with the potential to defy the norm.

Newsome's iconography is the product of an intense fascination with symbols of social distinction. However, his installation also turns CA2M's atrium into a dance floor, opening up these emblems of social status and making them available to a queer multitude of racialised bodies. As part of a public programme including performances and workshops, Newsome's installation served as the stage for two grand balls organised in collaboration with the local ballroom scene. Instead of providing a static representation of ball culture, the exhibition becomes a platform where voguing takes place, thereby involving the museum itself in this social articulation.







«Esta es una historia visual en la que, realmente, el “brillo” de la piel negra, aceitada para atraer a los compradores, solía incorporarse a los lienzos como uno de los numerosos objetos ostentosos que marcaban la saturación de un sujeto con mercancías lujosas. Por ceñirnos a un momento de particular resonancia en los argumentos de [Krista] Thompson: “El brillo corporal contribuía a elevar el valor de los esclavos, a acrecentar su asimilación y verosimilitud visual al mundo de los objetos. De esta manera, la superficie lustrosa del cuerpo negro lo que podría caracterizarse como la producción visual del sublime esclavo servía para que los compradores no vieran, si se quiere, la humanidad del esclavo”. Los confinaba, como Fanon describió sucintamente, “a una cosificación aplastante”. Lo sublime de lo ostentoso, también empleado en la forma afín del hip hop, el dancehall, nos empuja a la recuperación de la subjetividad en la era de la postesclavitud, reteniendo, eso sí, toda su ambivalencia».

— **Nadia Ellis** *Territories of the Soul. Queered Belonging in the Black Diaspora*, Duke University Press, Durham y Londres, 2015, p. 188.

*«Interferir en los patrones ofusca necesariamente la claridad con que el género y otros modos de identificación se presentan en discretas frecuencias dentro de los patrones de la vida cotidiana. Es una forma de revelar los apegos genealógicos y estéticos que conectan la lucha por la autodeterminación de género con otras prácticas e historias liberadoras, en particular las que se enfrentan al colonialismo y al racismo. [...] Si la lucha es realmente por la autodeterminación de género y para descolonizar los espacios de la visibilidad trans\*, en ese caso la estética radical trans\* debe esforzarse por inundar la transmisión de los patrones del binarismo de género heteronormativo. La fantástica producción de ruido visual (patrones de vestir, dibujar, pintar, vivir y amar exuberantes, hiperextendidos, disparejos y deconstruidos) es una estrategia básica en la lucha por la liberación trans\*. Las políticas liberadoras exigen imaginación».*

— **NICOLE ARCHER** en Reina Gosset, Eric A. Stanley y Johanna Burton (eds.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts /Londres, 2017, pp. 312–314.

*“Pattern-jamming necessarily obfuscates the neat ways that gender and other modes of identification are rendered into discrete bands within the patterns of everyday living. It revels in the genealogical and aesthetic attachments that connect the fight for gender self-determination with other liberatory practices and histories, particularly those pitted against colonialism and anti-blackness. [...] If the fight is, indeed, for gender self-determination and to decolonize the spaces of trans\* visibility, then radical trans\* aesthetics must work to flood the transmission of heteronormative gender-binary patterns. The fantastic production of visual noise (exuberant, hyperextended, mismatched, and deconstructed patterns of dress, drawing, painting, living, and loving) is a key strategy within the struggle for trans\* liberation. Liberatory politics demand imagination.”*

— **NICOLE ARCHER** en Reina Gosset, Eric A. Stanley and Johanna Burton (eds.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2017, pp. 312–314.

**“This is a visual history where, indeed, the ‘shine’ of black skin, oiled down to appeal to buyers, was often itself incorporated into canvases as one of a number of bling objects marking a subject’s saturation with luxury commodities. To narrow in on a particularly resonant moment in [Krista] Thompson’s arguments: ‘Bodily shine helped to increase slaves’ worth, to heighten their assimilation and visual verisimilitude to the world of objects. In this way, the reflective surface of the black body—what might be characterized as the visual production of the slave sublime—serves to blind buyers, if you will, to the slave’s humanity. It sealed them, as Fanon succinctly described it, ‘in crushing objecthood’. Bling’s sublime, used also in hip hop’s cognate form of dancehall, pushes toward the recuperation of subjecthood in the post-slavery era while retaining every ounce of its ambivalence.”**

— **Nadia Ellis** *Territories of the Soul. Queered Belonging in the Black Diaspora*, Duke University Press, Durham and London, 2015, p. 188.



## Corazón y alma

A Essex Hemphill

*a diario  
al salir de casa  
allá donde vaya  
prendo en mi mochila  
dos banderas gemelas  
a las que he jurado lealtad  
completa*

*estas banderas no son una carga  
son mi escudo de armas  
son mantos de hermandad doble  
me protegen cual una segunda piel  
para envolver mis sueños*

*una tiene un arcoíris  
la otra ondea tricolor  
ambas se agitan valientes  
no me avergüenzo  
de lo que representan  
cuando su significado  
cuestionan*

*las banderas no son resentimiento  
las llevo como lunares  
señales de hermandad doble  
brillan como cuentas especulares  
para reflejar prejuicios*

Assotto Saint

## Heart & Soul

For Essex Hemphill

*every day  
every time i leave my house  
everywhere i go  
i pin on my knapsack  
twin petal-small flags  
to which my allegiance is pledged  
whole*

*these flags are not monkeys on my back  
i carry them as a coat of arms  
mantles of double brotherhood  
they shield like second skin  
to drape my dreams*

*one floats rainbow  
the other wings tricolor  
both bold with movement  
i am not ashamed  
of what they stand for  
when their meaning is  
questioned*

*these flags are not chips on my shoulders  
i carry them as beauty spots  
markings of double brotherhood  
they shine like mirror beads  
to reflect prejudice*

Assotto Saint

una despliega el futuro de los queer  
 la otra honra a los ancestros africanos  
 las dos tienen un s.o.s.  
 y no me asusta  
 mantenerme firme  
 cuando su belleza  
 desafían

estas banderas no son huesos cruzados en mi vida  
 las porto como amuletos  
 emblemas de hermandad doble  
 que hechizan como las estrellas  
 a las barras de américa

gloria  
 en que me transforman los ritos tribales  
 y batalla contra intolerantes  
 que honro con mi sangre  
 allá donde vaya  
 al salir de casa  
 a diario

Assotto Saint

one unfurls the future of queers  
 the other salutes african ancestors  
 both wave s.o.s. signals  
 i am not afraid  
 to stand my ground  
 when their beauty is  
 challenged

these flags are not crossbones on my life  
 i carry them as amulets  
 emblems of double brotherhood  
 they spellbind like stars  
 to stripe america

glory  
 that becomes me in tribal rituals  
 & battle against bigots  
 i have honored with my blood  
 everywhere i go  
 every time i leave my house  
 every day

Assotto Saint





Kendall Mugler, *Inauguración de Elements of Vogue, CA2M / Opening of Elements of Vogue, CA2M — 2017*

# Balls

El vogue debe ocurrir y no ser representado. Por ello el atrio del CA2M —el corazón mismo del museo— fue transformado por el artista Rashaad Newsome en una imponente pista de baile. Además de albergar talleres y performances a lo largo de la exposición, esta monumental instalación ha servido de escenario para la celebración de dos grandes *balls*: competiciones de carácter festivo en las que el desfile en pasarela se combina con espectaculares batallas de baile ante la atenta mirada de un jurado internacional. Se trata de fiestas a las que se acude principalmente a ver y a ser visto. A tal punto que el público asistente, con sus ropas y gestos, chasquidos de dedos y coros de animación, se convierte en parte crucial de la performance. Estos dos bailes fueron organizados por Silvi ManneQueen, desde el propio tejido comunitario de la escena ballroom nacional, haciendo partícipe al museo de esta articulación social.

En enero de 2018 se celebró una Kiki Ball para presentar ante el gran público a los miembros de la Kiki House of F.A.B, la recién fundada comunidad de voguers con base en Madrid. Se conoce como escena *kiki* a la vertiente más joven y *amateur*, espontánea y familiar dentro del tejido ballroom. Por ello es también la más fresca y osada, la que permite detectar a nuevos valores y lograr que su público se lance a participar. Este baile contó con un jurado internacional formado por jóvenes iconos de la escena europea, incluyendo la participación del parisino Matyouz LaDurée en el papel de *commentator* (una figura específica de la subcultura ballroom que aúna las funciones de un presentador, comentarista y MC, improvisando al ritmo de la música comentarios afilados en rima e instrucciones para los bailarines). La

Voguing needs to happen, not be represented, which is why artist Rashaad Newsome was commissioned to transform the atrium at CA2M—the very heart of the museum—into an imposing dance floor. Apart from hosting workshops and performances throughout the exhibition, this monumental installation served as a stage for two grand balls: spectacular competitions combining runway performances and dance battles before an international panel of judges. Both events were organised by voguer Silvi ManneQueen in collaboration with the local ballroom scene, thereby involving the museum in this social articulation.

In January 2018, CA2M hosted a Kiki Ball to introduce the Kiki House of F.A.B., a newly founded community of voguers based in Madrid. In ballroom terminology, *kiki* refers to the more amateurish, spontaneous, familiar facet of ballroom culture. It is also the freshest and most daring, offering a glimpse of new values and encouraging audience participation. The ball included a panel of judges, emerging icons on the European scene, and featured the Parisian Matyouz LaDurée in the role of *commentator* (a figure specific to ball subculture that combines the roles of presenter and MC, improvising high-energy chants, rhymes and witty remarks in time with the beat while also providing key instructions for performers). The theme of this ball was *bling*, invoking the exuberance of gold and precious stones by inviting participants to draw inspira-



temática de este Kiki Ball tuvo como exuberantes protagonistas a las piedras preciosas y a los oros en clave *bling-bling*, inspirándose en la estética de la instalación de Rashaad Newsome, el propio marco donde el *ball* acontecía.

En mayo de 2018 se celebró un baile de clausura de la exposición, coincidiendo con el décimo aniversario del museo CA2M y el quinto aniversario del colectivo Madrid Ballroom Scene, que ha sido clave para la formación de una escena local. El OVAH Ball fue de hecho el primer *ball* de grandes dimensiones celebrado en España, contando para ello con la presencia del DJ MikeQ —seguramente el productor joven que más ha contribuido a la renovación del sonido ballroom y de sus *vogue beats*—, así como un jurado internacional formado por iconos procedentes de Nueva York y París. Entre los miembros del jurado había verdaderas leyendas de esta escena, como los bailarines Archie Burnett —uno de los pioneros legendarios que constituye en sí mismo una tradición— y Leiomy Maldonado —icono internacional de la visibilidad trans y una de las más importantes representantes del *vogue femme*—.

Para esta ocasión, la temática se inspiró en el bricolaje cultural: en la apropiación, reciclaje y mezcla de todo tipo de materiales, signos y códigos, como gesto que permite a los miembros de la comunidad ballroom reaprovechar cualquier elemento de la cultura mayoritaria —transformando su valor de uso y posibles lecturas— para poner en valor otras formas de vida, belleza y deseo. Una práctica que hace posible la supervivencia de aquellas subjetividades que desafían la norma establecida. En el OVAH Ball, el ingenio y creatividad de los participantes a la hora de transformar materiales de deshecho en exuberantes atuendos era un correlato estético de la audacia con la que distintas minorías raciales, de clase y de género se sirven de la cultura dominante para constituir un lenguaje propio, basado en la dignidad personal y apoyado en las *houses* como nuevos modelos de familia no convencional.

tion from Rashaad Newsome's ballroom installation, where all the performances took place.

In May 2018, another great ball marked the closing of the exhibition. The OVAH Ball also celebrated the tenth anniversary of the museum and the fifth anniversary of Madrid Ballroom Scene, a grassroots organisation that has been instrumental in building up the local scene. The OVAH Ball was the first major event of its kind in Spain and featured DJ MikeQ—the young music producer who has done more than any other to revamp the modern sound of ballroom and its vogue beats—along with an international panel of judges from New York and Paris. The living legends overseeing the competition included Archie Burnett Ninja, a pioneer of Old Way voguer and the embodiment of his very own tradition, and Leiomy Maldonado, an international icon of transgender visibility and a key figure in the development of Vogue Femme.

On this occasion, the ball's theme drew inspiration from cultural *bricolage*: the appropriation, recycling and remixing of a wide variety of materials and signs which allow members of the ballroom community to navigate mainstream culture, transforming their useful value and possible readings in order to celebrate other forms of life, beauty and desire. This practice has enabled queer bodies that defy the established norm to survive. At the OVAH Ball, the participants' inventiveness in transforming castoff material into exuberant garments became an aesthetic correlate of the ways in which minorities re-appropriate elements of dominant culture to create a language of their own. This language affirms the value of self-dignity and celebrates kinship outside traditional family structures.



Silvi ManneQueen, Mother of The International Kiki House of F.A.B., *The FABulous Kiki Ball*, CA2M — 2018





Elandorphium, *The OVAH Ball*, CA2M — 2018

### The FABulous Kiki Ball

The FABulous Kiki Ball se celebró el 20 de enero de 2018 y contó con la presencia de los jueces invitados: Father Typhoon Angels, Kiki House of Angels, Rotterdam (House of Prodigy); Mother Kiara Mermaid, The Supreme House of Mermaids, París (House of Ninja); Inxi 007, Suecia (House of Prodigy).

**Commentator:** Matyouz Royalty, New Kiki House of Royalty, París (House of LaDurée).

Organizado por Silvi ManneQueen, Mother of the Kiki House of F.A.B., junto con el equipo de CA2M y Madrid Ballroom Scene.

#### Categorías:

Runway (OTA)  
 Virgin Performance (OTA)  
 Realness (OTA)  
 Grand March (Kiki House of F.A.B.)  
 Commentator vs. Commentator  
 Old Way vs. New Way (OTA)  
 Hands Performance (OTA)  
 Best Look of the Night (OTA)  
 Vogue Femme (OTA)

### The OVAH Ball

The OVAH Ball se celebró el 6 de mayo de 2018 y contó con la presencia de los jueces invitados: Mother Rheeda Ladurée, París; Godmother Kitana Mizrahi, París; Archie Burnett Ninja, Nueva York; Legendary Twiggy Pucci Garçon, Nueva York; Icon Mother Amazon Leiomy, Nueva York.

**Commentator:** Matyouz LaDurée, París.

**DJ:** MikeQ.

Organizado por Silvi ManneQueen, Mother of the Kiki House of F.A.B., junto con el equipo de CA2M y Madrid Ballroom Scene.

#### Categorías:

Tag Team Runway (OTA)  
 Designers Delight (OTA)  
 Bizarre (OTA)  
 Old Way (OTA)  
 New Way (OTA)  
 Pretty Boy Realness (Butch Queen)  
 Drag Realness (Drag Queen)  
 FQ Realness (Femme Queen)  
 Transmen Realness (Transmen)  
 BQ Face (Butch Queen)  
 FF Face (Female Figure)  
 Hands Performance (OTA)  
 Tag Team Vogue Femme (OTA)

→ **OTA:** *Open to all* (es decir, abierto a todos los participantes con independencia de su identidad de género)



### The FABulous Kiki Ball

The FABulous Kiki Ball took place on 20 January 2018 with the following guest judges: Father Typhoon Angels, Kiki House of Angels, Rotterdam (House of Prodigy); Mother Kiara Mermaid, The Supreme House of Mermaids, Paris (House of Ninja); and Inxi 007, Sweden (House of Prodigy).

**Commentator:** Matyouz Royalty, New Kiki House of Royalty, Paris (House of LaDurée).

Organised by Silvi ManneQueen, Mother of the Kiki House of F.A.B., in collaboration with CA2M and Madrid Ballroom Scene.

#### Categories:

Runway (OTA)  
 Virgin Performance (OTA)  
 Realness (OTA)  
 Grand March (Kiki House of F.A.B.)  
 Commentator vs. Commentator  
 Old Way vs. New Way (OTA)  
 Hands Performance (OTA)  
 Best Look of the Night (OTA)  
 Vogue Femme (OTA)

### The OVAH Ball

The OVAH Ball took place on 6 May 2018 with the following guest judges: Mother Rheeda Ladurée, Paris; Godmother Kitana Mizrahi, Paris; Archie Burnett Ninja, New York; Legendary Twiggy Pucci Garçon, New York; an Icon Mother Amazon Leiomy, New York.

**Commentator:** Matyouz LaDurée, Paris.  
**DJ:** MikeQ.

Organised by Silvi ManneQueen, Mother of the Kiki House of F.A.B., in collaboration with CA2M and Madrid Ballroom Scene.

#### Categories:

Tag Team Runway (OTA)  
 Designers Delight (OTA)  
 Bizarre (OTA)  
 Old Way (OTA)  
 New Way (OTA)  
 Pretty Boy Realness (Butch Queen)  
 Drag Realness (Drag Queen)  
 FQ Realness (Femme Queen)  
 Transmen Realness (Transmen)  
 BQ Face (Butch Queen)  
 FF Face (Female Figure)  
 Hands Performance (OTA)  
 Tag Team Vogue Femme (OTA)

→ **OTA:** *Open to all* (to all participants regardless of their gender identity)





«NO TE AVERGÜENCES  
DE GUERREROS

«En el contexto del ballroom, por lo que respecta a mis interlocutores, GUARRA, MARICA y ZORRA se entienden como criterios para la performance de género y se usan como una manera de reconocer el excepcional cumplimiento de las normas fijadas en la comunidad por parte de los participantes. En este sentido, los miembros del ballroom, como los miembros de otras comunidades marginadas, ponen los valores, los términos y los significados definidos por su comunidad en el centro de la cultura, desafiando deliberadamente los valores dominantes que en gran medida los oprimen».

— **Marlon M. Bailey** *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, 2013, p. 69.

“DO NOT FEEL SHAME  
I CHOSE THIS TRIBE  
OF WARRIORS

“In the Ballroom context, as far as my interlocutors are concerned, CUNT, PUSSY, and BITCH are viewed as criteria for gender performance and used as a way to acknowledge participants’ exceptional adherence to those standards established in the community. In this sense, Ballroom members, like members of other marginalized communities, place their community-defined values, terms, and meanings at the center of the culture, deliberately defying the dominant ones by which they are largely oppressed.”

— **Marlon M. Bailey** *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, 2013, p. 69.

POR CÓMO VIVO.  
YO ELEGÍ ESTA TRIBU  
Y FORAJIDOS».

— **ESSEX  
HEMPHILL**

«In the Life» en *Ceremonies: Prose and Poetry*, Plume/Penguin Books, 1992.

FOR HOW I LIVE.  
AND OUTLAWS.”

— **ESSEX  
HEMPHILL**

“In the Life”, in *Ceremonies: Prose and Poetry*, Plume/Penguin Books, 1992.



«Aquí estamos de nuevo...

En la oportunidad de crear grandeza... De recordar quiénes somos realmente... De recordar nuestra propia grandeza... Nuestra propia divina grandeza... Pero sigue quedando la pregunta... ¿Cómo hemos evolucionado?... Como individuos... como comunidad... como colectivo... como pueblo cuyos dones creativos se muestran y se imitan en todo el planeta... a lo ancho de este mundo... cuyos dones han bendecido este universo de innumerables maneras... magnificentes y brillantes... cuyos incesantes esfuerzos e infatigables deseos han sabido "abrir un camino donde antes no lo había".

[...]

Avancemos y no miremos atrás a no ser que sea para aprender de nuestros errores... honrar y bendecir nuestro pasado... levantar nuestras voces ancestrales... aunque solo sea para reflexionar sobre nuestro legado... y elevar el nivel... de forma que cuando fraternicemos... caída la noche... Cuando nos enredemos en batallas amorosamente feroces... Cuando mantengamos esa pose imperecedera... y aterricemos con caídas de vogue que desafían la muerte... Cuando oigamos los elogios... las adulaciones... los aplausos... las palmadas... que exclaman nuestros nombres... Leyendas... Promesas... y Estrellas... ¡ICONOS!... Cuando comprendamos que Icono no es un estatus... Es quien eres porque has trascendido... devuelto y amado... Cuando oímos las ovaciones... Cuando las lágrimas caen porque el mundo exterior no nos comprende... Cuando nuestro corazón se rompe porque la muerte es algo a lo que nos enfrentamos sin cesar... Cuando nos desilusionamos... Cuando interiorizamos el odio hacia nosotros mismos y nos damos la espalda... Cuando no podemos unirnos ni que sea un instante... una vez más... y mirar juntos nuestro espejo eterno llamado cielo... Es un reflejo de nuestra alma más perfecta... Es entonces cuando oímos las Voces... los ecos de nuestros pioneros... Nuestros ancestros... Crystal LaBeiija... Peppa LaBeiija... Dorian Corey... Avis Pendavis... Paris DuPree... Angie Xtravaganza... Eric Christian Bazaar... Danielle y Octavia y Portia... Terry y Roger... Todos ellos diciendo: «Bien hecho... mi hermoso pueblo... bien hecho».

— **Michael Roberson** Overall Father de la House of Garçon, activista de la salud pública y teólogo queer, en una alocución en el Arbert Santana Freedom and Free School Convening en 2017.

“Here We Are Again...

At the opportunity to create greatness... To remember who We Really Are... To Remember Our Own Greatness... Our Own Divine Greatness... Yet the question remains... How have We evolved?... As individuals... as a community... as a collective... as a people whose creative gifts are shown... and replicated across the globe... all over this world... whose gifts have blessed this Universe in countless ways... Magnificent and Brilliant... whose relentless efforts... and tireless desires have 'Made a Way Out of No Way.'

[...]

Let's Move Forward and not look back unless it's to learn from Our mistakes... honor and bless Our past... lift up Our ancestral voices... if only to reflect on Our Legacy... and raise the standard... so when We fellowship... late in the midnight morning... When We engage in lovingly fierce battles... When We hold that everlasting pose... and land in death defying dips... When We hear the accolades... the adulations... the applause... the hand claps... the calling out Our names... Legends... Statements... and Stars... ICONS!... When We realize that Icon is not a status... It is who you Are cuz you have transcended... given back...and loved...When We hear the cheers...When the tears fall cause the world outside misunderstands us... When Our heart breaks because death is something We deal with all the time... When We get disillusioned... When We internalize self-hatred and turn on one another... When We can't come together if not just for a moment... once more... and look in Our eternal mirror called the sky... It as a reflection of Our most perfect soul... It's Then We hear the Voices... the Echoes of Our Pioneers... Our Ancestors... Crystal LaBeiija... Peppa LaBeiija... Dorian Corey... Avis Pendavis... Paris DuPree... Angie Xtravaganza... Eric Christian Bazaar... Danielle and Octavia and Portia... Terry and Roger... All of them saying 'Well done... My Beautiful People... Well done'."

— **Michael Roberson** Overall Father of the House of Garçon, public health activist and queer theologian, in a speech at the Arbert Santana Freedom and Free School Convening in 2017.







Crystal Evans "La Barbie", *The OVAH Ball*, CA2M — 2018





Damon Crown & Lara Angels, *The FABulous Kiki Ball*, CA2M — 2018

Los nombres de algunas de las casas de ballroom más legendarias. Hasta la fecha existen más de cien casas importantes.

**CHANEL**  
**FIELDS**  
**COREY**  
**EVISU**  
**PRADA**  
**CHRISTIAN**  
**NINJA**  
**ALLURE**  
**EBONY**  
**APHRODITE**  
**POLARI**  
**INFINITI**  
**BALENCIAGA**  
**BLAHNIK**  
**PRODIGY**

**DUPREE**  
**APOCALIPSTICK**  
**PRINCESS**  
**CAVALLI**  
**PENDAVIS**  
**KHAN**  
**ULTRAOMNI**  
**ICON**  
**SOULJA**  
**ANGEL**  
**JOURDAN**  
**KARAN**  
**MAGNIFIQUE**  
**BALMAIN**  
**MIZRAHI**  
**ESCADA**

**AVIANCE**  
**PRESTIGE**  
**AMAZON**  
**GARÇON**  
**LATEX**  
**LABEIJA**  
**LAPERLA**  
**MACHOS**  
**MAMIS**  
**MUGLER**  
**LANVIN**  
**SAINT CLAIR**  
**SAINT LAURENT**  
**LEGACY**  
**MILAN**  
**REVLON**  
**XTRAVAGANZA**



Uno de los cantos más populares de la cultura ballroom, que significa «Can I See?» [¿Puedo ver?].



One of the most popular chants in ballroom culture, meaning "Can I see?"



“POSTURE IS  
AUTO-EROTIC: THE  
SELF BECOMES THE  
FETISH.”

—Dick Hebdige «Posing... Threats, Striking...  
Poses: Youth, Surveillance, and  
Display», *SubStance*, no. 37/38,  
1983, pp. 68–88.

“Houses come and go. To pose is to reach for power while  
simultaneously holding real powerlessness at bay.”

—Essex Hemphill

«To Be Real», in *Essex Hemphill, Ceremonies*, Cleis Press,  
San Francisco, 1992, p. 126.

«LA POSTURA ES  
AUTOERÓTICA: EL YO  
SE CONVIERTE EN EL  
FETICHE».

—Dick Hebdige «Posing... Threats, Striking...  
Poses: Youth, Surveillance, and  
Display» en *SubStance*, nº 37/38,  
1983, p. 86.

—Essex Hemphill

«To Be Real», en *Essex Hemphill, Ceremonies*, Cleis Press,  
San Francisco, 1992, p. 126.

«Las casas van y vienen. Posar es buscar poder mientras que,  
simultáneamente, mantienes la verdadera impotencia a raya».







Romeo Ebony Louboutin & Legendary Father Charly Ebony, *The OVAH Ball*, CA2M — 2018





No somos las pioneras. Antes estuvieron todas las travestis, trans, cuerpos disidentes de la diáspora que se juntaban en bares cabarets, sótanos para inventar el cuerpo deseado, fantaseado, imaginado. Crystal LaBeija desobedece las normas y los mandatos a someterse a los estándares de belleza blanca. La mirada suprema-cis-ta, evaluadora, enjuiciadora «naturalizada como las reglas del juego». Las reglas del juego es desobedecer a la cis norma binarista que se apropia de todos los espacios de la ballroom scene. La regla es desobedecer a la white supremacy.

## "I HAVE A RIGHT TO SHOW MY COLOR DARLING"

LaBeija reactivó una tecnología ancestral de autopreservación colectiva. Espacios afectivos, no mixtos raciales de autocuidado. Esto implica delimitar espacios de autoprotección ante las amenazas de la violencia que genera los cuerpos blancxs y su esteticismo ante nuestros cuerpxs. Los quilombos, los cumbes, los palenques no han desaparecido, son nuestras trincheras de sanación en un mundo que se concibió anti negrx, anti indígena, anti trans. Los speakeasies de

los años 20-30 en los EEUU concentraban a gran parte de las personas negras, afrodescendientes para acceder a espacios de entretenimiento, espacios no mixtos ante la segregación racial, la persecución policial. Espacios de chasquidos colectivos ¡snaps!, para aplaudir silenciosamente y no ser oídos por la policía y celebrar la vida. De allí el snap como gesto de la cultura negra, afro latina y de la diáspora para marcar la existencia, la presencia en un tiempo colectivo en la clandestinidad. El snap, como acentuación de que somos fierce y estamos acá con nuestras ancestras.

## EL SNAP TAMBIÉN ES NUESTRO



- Privilegio Cis-hetero-blancx.
- Coins.
- Cobrar por clases de voguing.
- Hacer Balls.
- Pasaporte y Libertad para poder viajar libremente.
- Tener amigxs queer racializadxs como tokens.
- Apropiación cultural.

\*si tienes todo esto, enhorabuena! Puedes autoproclamarte pionerx de tu ciudad o país!

Hemos pasado varios años en España creyendo que el ballroom lo trajeron blancxs que se autoproclaman pionerxs y que nos lo presentaban como un mundo inclusivo para nosotrxs. Esa inclusión está determinada por las normas y criterios blancos y solo sirven de medalla para garantizar el que sus eventos o clases se vendan mejor y para todo el mundo, todo el mundo que pueda pagarlas. Pero las intenciones con las que se fue formando la cultura ballroom original fueron las de proporcionar un espacio seguro para una comunidad altamente oprimida: la de personas queer, racializadas y de clase baja, personas expulsadas de sus familias y marginadas por la sociedad por ser como son, personas que tienen que generar un realness dentro de la sociedad blanca binaria suprema-cis-ta para sobrevivir, personas que aspiran a llegar a ser clase alta, la misma clase que les enseña qué es el éxito y que les coloca automáticamente en lo más bajo.

Bajo estas realidades se forma la Comunidad Ballroom. A pesar de que en España hay un pensamiento impuesto de que la escena ballroom solo abarca lo queer o «LGTB» y que la raza nunca fue algo relevante, es imposible olvidar cómo fueron grandes los pasos como el de Crystal LaBeija (mujer trans racializada) de renegar del juicio y la percepción blanca supremacista y de crear un espacio seguro para lxs que son como ella.

«No hay escena ballroom sin una comunidad racializada y queer»



## No es shade Es racismo

Un cuerpo blanco, cisheteronormativo dispara violencia hacia cuerpxs trans, no blancos, así no sea su intención. Un cuerpo blanco ciudadano europeo, con el privilegio de la movilidad por fronteras, beneficiario de la herencia colonial, amamantado por el neoliberalismo y la idea ficticia de la democracia racial: «Todxs somos iguales» ejerce racismo, no hace shade. Un cuerpo blanco voguer de España que no respeta los espacios y la presencia de los cuerpxs negrxs trans, indígenas, cuerpxs migrantes y de la diáspora en la escena voguing, es racista. Una persona blanca, de cuerpo normativo que derrame white tears ante el señalamiento de agresiones a personas trans, racializadas de la escena voguing es una persona racista que reproduce las prácticas opresivas y extractivistas de sus ancestros:

## LOS COLONOS

EL PRIVILEGIO BLANCO CISHETERONORMATIVO ES INVISIBLE PARA EL CUERPO QUE LO DISFRUTA. EL VOGUING ES UNA FANTASÍA POLÍTICA Y FUERA DE UNA BALL AQUELLAS PERSONAS NO BLANCAS, PERSONAS MIGRANTES, TRAVES, TRAVESTIS, TRANS, QUEER, VIVIMOS EN UN REALNESS EVERYDAY. NO SIEMPRE TENEMOS UN «TENS ACROSS THE BOARD» EN NUESTRAS VIDAS. PUES ESTAMOS EN RIESGO DE CONSEGUIR ACCESO A DOCUMENTACIÓN PARA VIVIR, EMPLEO, EDUCACIÓN, ACCESO A SANIDAD. EN ESTE SENTIDO, CUANDO SE CONSTRUYE EL FETICHE Y CONSUMO DE NUESTROS CUERPOS REDUCIDOS EN: PELUCAS, GLITTER, TACONES, PESTAÑAS, SUPUESTAS VIDAS FLAWLESS, LXS CIS-CONSUMIDORES BLANCXS HACEN UNA REDUCCIÓN DE NUESTRA EXISTENCIA; AL MISMO TIEMPO HACEN UNA OCUPACIÓN DE ESPACIOS QUE TIENEN MEMORIA TRANS, MEMORIA NEGRA; HACEN UNA REAFIRMACIÓN DE SUS VIDAS BLANCAS PRIVILEGIADAS, CONFORTABLES, CONSUMIDORAS DEL CONFETI QUEER DE LA INDUSTRIA DEL ENTRETENIMIENTO.

Cada vez que una persona blanca cis normativa transita en la escena ballroom hace snap y se siente proud y autoproclamado diva en su desmemoria blanca, Marlon T. Riggs hace un chasquido con LaBeija, Gran Diva, Regina Jackson recordando, Snap bitch! Voguing is not white honey.

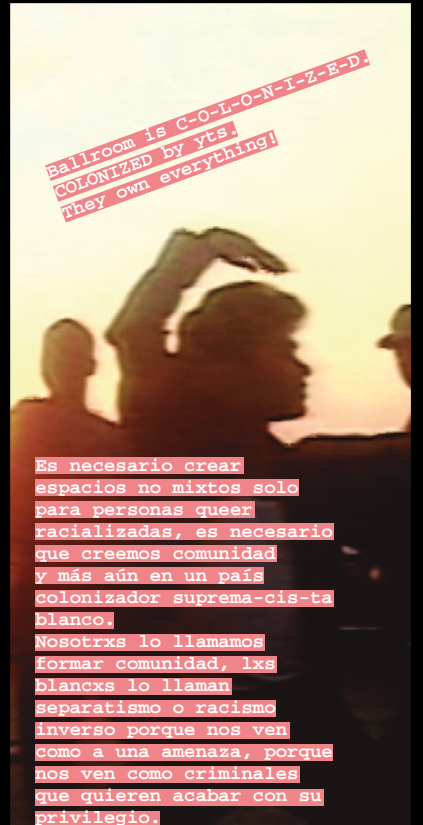
### \*CIS-EXTRACTIVISMO:

gay cultural appropriation. desplazamiento y no hay responsabilidad política



Todo es muy distinto ahora. Por muy grande que haya sido la lucha y el sufrimiento de muchas personas queer racializadas para resistir y formar la comunidad ballroom, la gente sigue preguntado en sus artículos por la relación entre {inserte nombre de mujer cis hetero blanca apropiacionista} y el voguing. Nadie pregunta por Crystal LaBeija, Willi Ninja o Paris Dupree. La sociedad blanca suprema-cis-ta solo ve voguing como un show más de maricxs liberadxs y empoderadxs. no quiere ver lo que hay detrás, no le importa lo que hay

detrás, borran el pasado y construyen un presente más blanco, «porque blanco es limpio, blanco es bonito» Cada vez se ven más cuerpos blancos normativos vestidos de otras culturas como la nuestra pero sin nosotrxs. El voguing es, desde hace ya varios años, un producto exótico arrancado y robado de su tierra y exportado a otros países donde es consumido por quienes tengan el privilegio de poder pagarlo.



Ballroom is C-O-L-O-N-I-Z-E-D. COLONIZED by yts. They own everything!

Es necesario crear espacios no mixtos solo para personas queer racializadas, es necesario que creemos comunidad y más aún en un país colonizador suprema-cis-ta blanco. Nosotrxs lo llamamos formar comunidad, lxs blancxs lo llaman separatismo o racismo inverso porque nos ven como a una amenaza, porque nos ven como criminales que quieren acabar con su privilegio.





We are not the pioneers. Before us, there were all the transvestites, the trans, the dissident bodies from the diaspora that got together in cabaret clubs and basements to invent the desired, the dreamed and the imagined bodies. Crystal LaBeija disobeys rules and orders to subdue the standards of white beauty. The su-pre-ma-cist, appraising and judging "naturalized as the rules of the game" view. The game rule is to disobey the cis-binary norm that appropriates all spaces in the ballroom scene. The rule is to disobey the white supremacy.

# "I HAVE A RIGHT TO SHOW MY COLOR DARLING"

LaBeija reactivated an ancient technology of collective self-preservation. Non-racially mixed affective spaces of self care. This implies delimitting self-protected spaces against the threat of violence generated by white bodies and their estheticism over ours. The quilombos, the cumbes, the palenques have not disappeared, they are our healing trenches in a world that was conceived anti-black, anti-indigenous, anti-trans. Those speakeasies from the 20-30s in the US concentrated

large groups of black people, Afro-descendants eager to access entertainment spaces, non-mixed spaces, in the face of racial segregation, in the face of police persecution. Collective snap spaces, Snaps!, spaces to silently clap and not be heard by the police and celebrate life. Hence the snap as a gesture of black, Afro-Latin and diaspora cultures to mark the existence, the presence in a collective time in hiding. Snap, accentuating that we are fierce, that we are here with our ancestors.

# SNAP IS OURS TOO

*Balroom Scene Pioneer Starter Pack:*

- White-cis-hetero privilege.
- Coins.
- Get paid for giving voguing classes.
- Making Balls.
- Passport and freedom to be able to travel freely.
- Having queer racialized friends as tokens.
- Cultural appropriation.

*\*if you already have all this, congratulations! You now can proclaim yourself a pioneer in your town or in your country!*

We have spent several years in Spain thinking that the ballroom was brought by white people that proclaimed themselves as pioneers and that showed it to us as an inclusive world for us. This inclusion is determined by white rules and criteria that only serve as a medal to guarantee that their events or classes will sell better to everybody or to anyone who is able to afford them. But the intentions from which original ballroom culture emerged were to provide a safe space to a highly oppressed community: those queer, racialized, lower class people that have been expelled from their families and that have been excluded by society for being as they are. Persons that must create a realness inside white binary su-pre-ma-cist society to survive. Persons that aim to reach an upper class status, the same class that shows them what is success and that automatically puts them in the lowest class status. Under these realities the Ballroom Community is formed.

*"There is no ballroom scene without a queer racialized community"*

# It is not shade It is racism

A white cisnormative body triggers violence to non-white trans bodies, even if there is no intention. A white european citizen body with free borders movement privilege benefits from the colonial heritage, nursed by neoliberalism and the fictional idea of a racial democracy: "We are all equal", exerts racism, it does not make shade. A white Spanish voguer body that does not respect spaces and does not respect the presence of black trans bodies, indigenous, migrant bodies and those coming from voguing scene diaspora is racist. A white person with a normative body that spills white tears facing the pointing out of trans and racialized voguing scene people aggressions is a racist that reproduces the oppressive and extractivist practices from their ancestors:

# THE COLONISTS

CISNORMATIVE WHITE PRIVILEGE IS INVISIBLE TO THE BODY THAT BENEFITS FROM IT. VOGUING IS A POLITICAL FANTASY AND, OUTSIDE A BALL, NON-WHITE PEOPLE, MIGRANTS, TRANSVESTIES, TRANS, QUEER LIVE IN AN EVERYDAY REALNESS. WE DO NOT ALWAYS HAVE A "TENS ACROSS THE BOARD" IN OUR LIVES. SO WE ARE IN DANGER IN ACHIEVING ACCES TO LEGAL DOCUMENTS FOR LIVING, FOR WORKING, FOR EDUCATION AND FOR ACCESS TO PUBLIC HEALTH SERVICE. IN THIS SENSE, WHEN THE FETISH AND CONSUMPTION OF OUR BODIES REDUCED TO: WIGS, GLITTER, HEELS, EYELASHES OR ALLEGED FLAWLESS LIVES IS BUILT, WHITE CIS-CONSUMERS MAKE A REDUCTION OF OUR EXISTENCE. AT THE SAME TIME, THEY TAKE UP SPACES THAT HAVE TRANS MEMORY, BLACK MEMORY. THEY REAFFIRM THEIR WHITE PRIVILEGE, COMFORTABLE LIVES, CONSUMING QUEER CONFETTI FROM ENTERTAINMENT INDUSTRY.

Every time that a white cis normative person goes through the ballroom scene snaps, feels proud and self-proclaims as a diva in their white bad memory, Marlon T. Riggs snaps with LaBeija, Great Diva, Regina Jackson remembering, Snap bitch! Voguing is not white honey.

### \*CIS-EXTRACTIVISM:

gay cultural appropriation. Displacement and there is no political responsibility



Everything is very different now. However great the struggle has been and the suffering of many queer racialized people to resist and create the ballroom community, people keep asking in their articles about the relation between {insert any white cis hetero appropriationist woman name} and Voguing. No one asks for Crystal LaBeija, Willi Ninja or Paris Dupree. The white suprema-cist society only observes voguing as another liberated and empowered fags' show. They do not want to see what lies behind, they do not care about what lies behind, as they erase the past

and construct a whiter present, "because white is clean, white is nice". More and more white normative bodies are seen dressed like other cultures, as ours, but without us. Voguing has been for several years now an exotic product torn from and stolen from its land and exported to other countries where it is consumed by those who have the privilege of being able to pay for it.

*Ballroom is C-O-L-O-N-I-Z-E-D. COLONIZED by yts. They own everything*

*It is necessary to create non-mixed spaces only for radical queer people, it is necessary to create community and even more in a white colonizer supremacist country. We call it creating community, white people call it separatism or reverse racism, because they see us as a threat, because they see us as criminals that want to end with their privilege.*







«LO QUEER ENGLOBA UNA SERIE DE NOCIONES Y PRÁCTICAS MUY DIVERSAS QUE COLISIONAN: UN ESTADO DE MODOS DE EXISTENCIA EN CONFLICTO Y GENERATIVOS. EL BAILE, CON SU POROSIDAD POÉTICA Y FRACASO GENERATIVO PARA TRANSMITIR SIGNIFICADO DIRECTO, INTERACTÚA PROVOCADORAMENTE CON LA SENSIBILIDAD ESCRURRIDIZA Y CAMALEÓNICA DE LO QUEER. LOS CUERPOS NUNCA HACEN UNA COSA O SIGNIFICAN UNA COSA. AL ABRAZAR UNA IDENTIDAD QUEER DESORDENADA, HETEROGÉNEA E INCLUSO POSIBLEMENTE CONTRADICTORIA, EL BAILE FORJA COMUNIDAD NO A PESAR DE LOS RETOS Y LAS CONTRADICCIONES, SINO A TRAVÉS DE ELLOS».

— CLARE CROFT

*Queer Dance. Meanings and Makings,*  
Oxford University Press, Nueva  
York, 2017, p. 10.

«La utilización de los "hijos" en la comunidad negra gay socava, una vez más, numerosas suposiciones sobre el estatus del estado-nación familiar. Su despliegue en estas comunidades ofrece una noción negra culturalmente flexiva de lo que constituye una familia, al ampliar su afiliación a otras almas afines. También bebe de la honda y larga historia de la lengua vernácula de la Iglesia negra, que a menudo asigna al pueblo negro las calamidades de los grupos oprimidos tal como describen los relatos bíblicos.»

E. Patrick Johnson

*Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity,*  
Duke University Press, Durham y Londres, 2003, p. 101.

“QUEER IS A WIDE-RANGING SET OF NOTIONS AND PRACTICES THAT COLLIDE: A STATE OF CONFLICTING, GENERATIVE MODES OF EXISTENCE. DANCE, WITH ITS POETIC POROSITY AND GENERATIVE FAILURE TO CONVEY DIRECT MEANING, ENGAGES PROVOCATIVELY WITH QUEER’S SLIPPERY, SHAPESHIFTING SENSIBILITY. BODIES NEVER DO ONE THING OR MEAN ONE THING. BY EMBRACING A MESSY, HETEROGENEOUS, EVEN POSSIBLY CONTRADICTORY QUEER, DANCE FORGES COMMUNITY, NOT IN SPITE OF, BUT THROUGH CHALLENGES AND CONTRADICTIONS.”

— CLARE CROFT

*Queer Dance. Meanings and Makings,*  
Oxford University Press, New  
York, 2017, p. 10.

“The use of ‘children’ in the black gay community again undermines a number of assumptions about the status of the familial nation-state. Its deployment in these communities brings a black culturally inflected notion of what constitutes a family by extending membership to like-minded souls. It also draws on the deep and long history of the black church vernacular, which often accords to black people the plight of oppressed groups as described in biblical stories.”

E. Patrick Johnson

*Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity,*  
Duke University Press, Durham and London, 2003, p. 101.







***«Como ya he comentado en otra parte, las identidades de la diáspora “se mueven hacia el futuro a través de un rodeo simbólico por el pasado. [Esto] produce nuevos sujetos que llevan la impronta de los discursos específicos que no solo los formaron, sino que también les permitieron producirse de nuevo y de forma diferente”. La cuestión no es quiénes somos, sino quiénes podemos llegar a ser».***

— **Stuart Hall**

The Fateful Triangle. Race, Ethnicity, Nation, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 2017, p. 174.

***“As I put elsewhere, diaspora identities ‘move into the future through a symbolic detour through the past. [This] produces new subjects who bear the traces of the specific discourses which not only formed them but enable them to produce themselves anew and differently’. The question is not who we are but who we can become.”***

— **Stuart Hall**

The Fateful Triangle. Race, Ethnicity, Nation, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2017, p. 174.







«ESTE CUERPO, ES DECIR, EL CUERPO DE LA REINA, DE LA MADRE DE LA CASA, NO ES UNA METÁFORA SINO UNA NECESIDAD. SU CUERPO ES EL ESPACIO MATERIAL PARA LA INTERSECCIÓN Y LA REORGANIZACIÓN DE LOS DIVERSOS DISCURSOS DE GÉNERO, RAZA, CLASE Y PRÁCTICAS QUEER CUYA VERTEBRACIÓN CONSTITUYE EL BAILE».

**Moe Meyer** *An Archaeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality*, Macater Press, Lavergne, 2010, p. 106.

“THIS BODY, THAT IS, THE BODY OF THE QUEEN, OF THE MOTHER OF THE HOUSE, IS NOT A METAPHOR BUT A NECESSITY. HER BODY IS THE MATERIAL SITE FOR THE INTERSECTION AND REORGANIZATION OF THE VARIOUS DISCOURSES OF GENDER, RACE, CLASS, AND QUEERNESS WHOSE ARTICULATION CONSTITUTES THE BALL.”

**Moe Meyer** *An Archaeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality*, Macater Press, Lavergne, 2010, p. 106.



Raisha Cosima 007, *The FABulous Kiki Ball*, CA2M — 2018





Legendary Twiggy Pucci Garçon, *The OVAH Ball*, CA2M — 2018

«Lo queer todavía no está aquí... Puede que jamás llegemos a tocarlo, pero podemos sentirlo como la cálida iluminación de un horizonte impregnado de posibilidades... Lo queer es un anhelo que nos impulsa hacia delante... Lo queer es eso que nos permite sentir que este mundo no basta, que nos falta algo de verdad... Lo queer tiene que ver, en esencia, con el rechazo a un aquí y ahora y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo».

— José Esteban Muñoz *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, Nueva York, 2009, p. 1.

“Queerness is not yet here [...]. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality [...]. Queerness is a longing that propels us onward [...]. Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing [...]. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.”

— José Esteban Muñoz *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York, 2009, p. 1.





Mother Rheeda Ladurée, Godmother Kitana Mizrahi, Icon Mother Amazon Leiomy, Mother Silvi ManneQueen of the Kiki House of F.A.B. & Legendary Twiggy Pucci Garçon, *The OVAH Ball*, CA2M — 2018



## OBRAS EN EXPOSICIÓN

**Charles Atlas**

*Butcher’s Vogue*, 1990

Vídeo: 4 min 50 s

Cortesía del artista y Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

**Dawoud Bey**

*Pissed Off*, 1982

Tres impresiones de pigmento perdurable

© Dawoud Bey | Cortesía del artista y de la Stephen Daiter Gallery, Chicago

**David Bronstein, Dorothy Low y Jack Walworth**

Fragmento de *Voguing: The*

*Message*, 1989

Vídeo: 13 min

Cortesía de los artistas y Frameline Distribution, San Francisco

**Willie Cole**

*Bling*,2016— *Lizard Mommy*,2017

Zapatos, cable y tornillos

Cortesía del artista y de Alexander & Bonin, Nueva York

**Emory Douglas**

*We Shall Survive, Without A*

*Doubt, 21 August 1971*, 1971

Cubierta y contracubierta de periódico

Center for the Study of Political Graphics, Culver City, Estados Unidos | Cortesía del artista y Art Resource, Nueva York

**D’relle Khan, Bam Bam**

**Garçon y Jay Jay Revlon**

*Miembros de la escena*

*ballroom de Londres bailan en*

*solidaridad con las víctimas del*

*ataque terrorista homóforo*

*en la discoteca Pulse de*

*Orlando durante una vigilia*

*multitudinaria en el Soho*, 2016

Vídeo: 20 s

Cortesía de Zing Tsjeng, D’relle Khan, Bam Bam Garçon y Jay Jay Revlon, Londres

**Gerard H. Gaskin**

*Tez, Evisu Ball. Manhattan,*

*N.Y.*, 2010 — *Gisele, Latex*

*Ball. Manhattan, N.Y.*, 2008 —

*Joseph and Charles, POCC Ball.*

*Manhattan, N.Y.*, 2007 — *Latex*

*Ball. Manhattan, N.Y.*, 2001 —

*POCCBall. Manhattan, N.Y.*,2007

Impresiones digitales en color

de la serie *Legendary*

*Jlin, D.C. Awards Ball.*

*Washington D.C.*, 2005

— *Jennifer, Eric Bazaar*

*Ball. Brooklyn, N.Y.*, 1999

— *Xtravaganzas, Legends*

*Ball. Manhattan, N.Y.*, 1997

— *Gerard, Eric Bazaar Ball.*

*Manhattan, N.Y.*, 1998 —

*Hollis and Derek, Allure*

*Ball. Manhattan, N.Y.*, 1998

— *New York Awards Ball.*

*Harlem, N.Y.*, 2005 — *Ebony*

*Ball. Manhattan, N.Y.*, 1997

— *Ebony Ball. Manhattan,*

*N.Y.*, 1997 — *Vanessa,*

*Milan Ball. Manhattan., N.Y.*,

1997 — *State to State Ball.*

*Harlem, N.Y.*, 1998 — *Octavia*

*and Danielle, Revlon Ball.*

*Manhattan, N.Y.*, 1997 — *Baby*

*at the Tony, Andrea, and Eric*

*Ball. Brooklyn, N.Y.*, 2000

— *Jaimee, Pepper LaBeija*

*Ball. Brooklyn, N.Y.*, 1998 —

*Mother’s Day Ball. Manhattan,*

*N.Y.*, 2001 — *Latex Ball.*

*Manhattan, N.Y.*, 2002 — *Paris*

*and Junior, Paris Dupree*

*Ball. Brooklyn, N.Y.*, 2002 —

*Legendary Stewart, State Ball*

*Harlem, N.Y.*, 1998 — *William,*

*Gee Gee and Stephanie Ball.*

*Philadelphia, Pa.*, 1998 —

*Sinia, Paris DuPree Ball.*

*Brooklyn, N.Y.*,2000—*LatexBall.*

*Manhattan, N.Y.*, 2005

Impresiones digitales en blanco

y negro de la serie *Legendary*

Cortesía del artista, Nueva York

**Ellen Gallagher**

*DeLuxe*, 2004–2005

Un portfolio de sesenta

grabados con fotograbado,

mordiente, *collage*, corte láser,

pelado láser, serigrafía, litografía

*offset*, pintura a mano y añadidos

esculturales de plastilina

Colección Larry Gagosian |

Cortesía de la artista, Gagosian,

Nueva York, y Hauser & Wirth,

Nueva York

**Victor Green**

*The Negro Motorist Green-*

*Book, 1940* — *The Negro*

*Travelers’ Green Book, 1954*

— *Travelers’ Green Book. For*

*vacation without aggravation,*

1963–1964

Libros, edición facsímil

Colección particular, Madrid

**Lyle Ashton Harris**

*Ektachrome Archives (New York*

*Mix)*, 2017

Instalación de vídeo de tres

canales de alta definición, color,

sonido

*Untitled (Silver Lake, 1994)*, 2016

Vídeo Hi-8 transferido a digital,

color, sonido: 25 min

Cortesía del artista y Salon 94

Gallery, Nueva York

**Benji Hart**

*Dancer as Insurgent*, 2017

Registro de la performance

realizada en el CA2M con

motivo de la inauguración de

*Elements of Vogue*, el 16 de

noviembre de 2017

Cortesía del artista, Chicago

**Juliana Huxtable**

*Feminist Scam*, 2017 — *The*

*War on Proof*, 2017

Pósteres e imanes

Cortesía de la artista y Reena

Spaulings Fine Art, Nueva York

**Arthur Jafa**

*Love Is The Message, The*

*Message Is Death*, 2016

Vídeo: 7 min 25 s

Cortesía del artista y Gavin

Brown’s enterprise, Nueva York

*/ Roma*

**Joan Jett-Blakk**

*Joan Jett-Blakk anuncia su*

*candidatura a presidenta*, 1992

Vídeo Hi-8 transferido a digital:

fragmento de 12 min del

metraje filmado por Bill Stamets

Cortesía del artista y Media

Burn Archive, Chicago

*Joan Jett-Blakk en la*

*Convención Nacional del*

*Partido Demócrata*, 1992

Vídeo Hi-8 transferido a

digital: fragmento de 12 min

del metraje filmado por Skip

Blumberg

Cortesía del artista y Media

Burn Archive, Chicago

*Joan Jett-Blakk for President,*

1992

Póster, firmado por el artista

y el fotógrafo. Fotografía de

Marc Geller

Colección CA2M, Móstoles |

Cortesía del GLBT (Gay Lesbian

Bisexual Transgender) Historical

Society, San Francisco

**Crystal LaBeija**

Fragmento de la película *The*

*Queen* de Frank Simon, 1968

Vídeo: fragmento de cuatro min

del total de 68 min

Cortesía de The Queen 1968 y

Shade Rupe, Nueva York

**Zoe Leonard**

*I Want a President*, 1992 / 2016

Impresión sobre papel

Colección CA2M, Móstoles

(Madrid) | Cortesía de la artista,

Hauser & Wirth, Nueva York y

Galerie Gisela Capitain, Colonia

**Glenn Ligon**

*Condition Report*, 2000

Impresiones iris con serigrafía

sobre papel (díptico)

*Untitled (Four Etchings)*, 1992

Grabado en barniz blando,

aguatinta, aguatinta mordiente

y al azúcar en negro Fabriano

Murillo y papel Rives BFK

© Glenn Ligon | Cortesía del

artista, Luhring Augustine,

Nueva York, Regen Projects,

Los Ángeles, y Thomas Dane

Gallery, Londres

**Kalup Linzy**

*Becoming Jada*, 2003

Vídeo: 4 min 23 s

Cortesía de David Castillo

Gallery, Miami Beach

**Paul Maheke**

*The dance floor could never*

*be a story with one voice. The*

*dance floor is packed with stories*

*all pulsating with their own*

*experiences and needs*, 2017

Impresión digital sobre tejido

Cortesía del artista y de la

Galerie Sultana, París

**Rashaad Newsome**

*Shade Compositions*

*(SFMOMA)*, 2012

Vídeo: 49 min

*King of Arms Ballroom*

installation, 2017

Papel de pared impreso y suelo

de linóleo

Cortesía del artista y De Buck

Gallery, Nueva York

**Win McNamee**

*Una silueta de tiza, una bolsa*

*de Skittles y una lata de té*

*helado durante la vigilia por*

*Trayvon Martin fuera de los*

*Juzgados Federales E. Barret*

*Prettyman, Washington, D.C.,*

*20 de julio de 2013*, 2013

Impresión digital

Getty Images

**Lorraine O’Grady**

*Untitled (Mlle Bourgeoise*

*Noire)*, 1980–1983/2009

Catorce impresiones en

gelatina de plata

© 2017 Lorraine O’Grady |

Artists Rights Society (Nueva

York), Nueva York | Cortesía

de la artista y Alexander Gray

Associates, Nueva York

**Adrian Piper**

*The Mythic Being: Let’s Have a*

*Talk*, 1975

Seis dibujos de cera sobre

fotografía

Colección Fundación ARCO,

CA2M, Móstoles (Madrid)

*The Mythic Being*, 1975

Vídeo: 8 min: fragmento de la

película *Other than Art’s Sake*

del artista Peter Kennedy

© Research Foundation Berlin

Cortesía de APRA Foundation

Berlin | Colección del Adrian

Piper Research Foundation

Berlin | Cortesía de APRA

Foundation, Berlín

**Carl Pope Jr.**

*The Bad Air Smelled of Roses,*

2004–en proceso

Cuarenta pósteres, instalación

de octavillas tipográficas

Cortesía del artista, Indianápolis

**Pope.L**

*The Great White Way, 22 Miles,*

*5 Years, 1 Street (Segment #1:*

*December 29, 2001)*, 2001

Vídeo: 3 min 25 s

© Pope.L | Cort



## EXHIBITED WORKS

### Charles Atlas

*Butcher's Vogue*, 1990  
Video: 4 min 50 sec  
Courtesy of the artist and Electronic Arts InterMix (EAI), New York

### Dawoud Bey

*Pissed Off*, 1982  
Three archival pigment prints  
© Dawoud Bey | Courtesy of the artist and Stephen Daiter Gallery, Chicago

### David Bronstein, Dorothy Low and Jack Walworth

Excerpt from *Voguing: The Message*, 1989  
Video: 13 min  
Courtesy of the artists and Frameline Distribution, San Francisco

### Willie Cole

*Bling*, 2016— *Lizard Mommy*, 2017  
Shoes, wire and screws  
Courtesy of the artist and Alexander and Bonin, New York

### Emory Douglas

*We Shall Survive, Without A Doubt, 21 August, 1971*, 1971  
Newspaper, first and last page  
Center for the Study of Political Graphics, Culver City, USA |  
Courtesy of the artist and Art Resource, New York

### D'relle Khan, Bam Bam Garçon and Jay Jay Revlon

*Members of London's ballroom scene vogue in solidarity with the victims of homophobic terrorist attack at Pulse nightclub during the Orlando Vigil demonstration in SoHo*, 2016  
Video: 20 sec  
Courtesy of Zing Tsjeng, D'relle Khan, Bam Bam Garçon and Jay Jay Revlon, London

### Gerard H. Gaskin

*Tez, Evisu Ball. Manhattan, N.Y.*, 2010 — *Gisele, Latex Ball. Manhattan, N.Y.*, 2008 — *Joseph and Charles, POCC Ball. Manhattan, N.Y.*, 2007 — *Latex Ball. Manhattan, N.Y.*, 2001 — *POCC Ball.*

*Manhattan, N.Y.*, 2007  
Digital prints in colour from the *Legendary* series  
*Jlin, D.C. Awards Ball. Washington, D.C.*, 2005 — *Jennifer, Eric Bazaar Ball. Brooklyn, N.Y.*, 1999 — *Xtravaganzas, Legends Ball. Manhattan, N.Y.*, 1997 — *Gerard, Eric Bazaar Ball. Manhattan, N.Y.*, 1998 — *Hollis and Derek, Allure Ball. Manhattan, N.Y.*, 1998 — *New York Awards Ball. Harlem, N.Y.*, 2005 — *Ebony Ball. Manhattan, N.Y.*, 1997 — *Ebony Ball. Manhattan, N.Y.*, 1997 — *Vanessa, Milan Ball. Manhattan, N.Y.*, 1997 — *State to State Ball. Harlem, N.Y.*, 1998 — *Octavia and Danielle, Revlon Ball. Manhattan, N.Y.*, 1997 — *Baby at the Tony, Andrea, and Eric Ball. Brooklyn, N.Y.*, 2000 — *Jaimee, Pepper LaBeija Ball. Brooklyn, N.Y.*, 1998 — *Mother's Day Ball. Manhattan, N.Y.*, 2001 — *Latex Ball. Manhattan, N.Y.*, 2002 — *Paris and Junior, Paris Dupree Ball. Brooklyn, N.Y.*, 2002 — *Legendary Stewart, State Ball. Harlem, N.Y.*, 1998 — *William, Gee Gee and Stephanie Ball. Philadelphia, Pa.*, 1998 — *Sinia, Paris DuPree Ball. Brooklyn, N.Y.*, 2000 — *Latex Ball. Manhattan, N.Y.*, 2005  
Digital prints in black and white from the *Legendary* series  
Courtesy of the artist, New York

### Ellen Gallagher

*DeLuxe*, 2004 – 2005  
A portfolio of sixty etchings with photogravure, spit bite, collage, laser cutting, laser peeling, silkscreen, offset lithography, hand painting and plasticine sculptural additions  
Larry Gagosian Collection |  
Courtesy of the artist, Gagosian, New York, and Hauser & Wirth, New York

### Victor Green

*The Negro Motorist Green-Book, 1940* — *The Negro Travelers' Green Book, 1954* — *Travelers' Green Book. For vacation without aggravation, 1963* – 1964

Books, facsimile edition  
Private collection, Madrid

### Lyle Ashton Harris

*Ektachrome Archives (New York Mix)*, 2017  
Installation of three channel high definition video, colour, sound  
*Untitled (Silver Lake, 1994)*, 2016  
Hi8 video transferred to digital, colour, sound: 25 min  
Courtesy of the artist and Salon 94 Gallery, New York

### Benji Hart

*Dancer as Insurgent*, 2017  
Video documentation of the performance that took place during the opening of the exhibition *Elements of Vogue* at CA2M on 16 November 2017  
Courtesy of the artist, Chicago

### Juliana Huxtable

*Feminist Scam*, 2017 — *The War on Proof*, 2017  
Posters and magnets  
Courtesy of the artist and Reena Spaulings Fine Art, New York

### Arthur Jafa

*Love Is The Message, The Message Is Death*, 2016  
Video: 7 min 25 sec  
Courtesy of the artist and Gavin Brown's enterprise, New York  
/ Rome

### Joan Jett-Blakk

*Joan Jett-Blakk announces candidacy for President*, 1992  
Hi8 videotape transferred to digital video: 12 min excerpt from footage shot by Bill Stamets  
Courtesy of the artist and Media Burn Archive, Chicago  
*Joan Jett-Blakk at the Democratic National Convention*, 1992  
Hi8 videotape transferred to digital video: 12 min excerpt from footage shot by Skip Blumberg  
Courtesy of the artist and Media Burn Archive, Chicago

### Rashaad Newsome

*Shade Compositions (SFMOMA)*, 2012  
Video: 49 min  
Poster, signed by the artist and

photographer. Photograph by Mark Geller  
CA2M Collection, Móstoles (Madrid) |  
Courtesy of the GLBT (Gay Lesbian Bisexual Transgender) Historical Society, San Francisco

### Crystal LaBeija

Excerpt from the film *The Queen* by Frank Simon, 1968  
Video: 4 min excerpt from a total of 68 min  
Courtesy of The Queen 1968 and Shade Rupe, New York

### Zoe Leonard

*I Want a President*, 1992/2016  
Printed paper  
CA2M Collection, Móstoles (Madrid) |  
Courtesy the artist, Hauser & Wirth, New York, and Galerie Gisela Capitain, Cologne

### Glenn Ligon

*Condition Report*, 2000  
Iris prints with silkscreen ink on paper (diptych)  
*Untitled (Four Etchings)*, 1992  
Soft-ground etching, aquatint, spit-bite aquatint and sugar lift on Fabriano Murillo Black and Rives BFK paper  
© Glenn Ligon |  
Courtesy of the artist, Luhring Augustine, New York, Regen Projects, Los Angeles, and Thomas Dane Gallery, London

### Kalup Linzy

*Becoming Jada*, 2003  
Video: 4 min 23 sec  
Courtesy of David Castillo Gallery, Miami Beach

### Paul Maheke

*The dance floor could never be a story with one voice. The dance floor is packed with stories all pulsating with their own experiences and needs*, 2017  
Digital print on fabric  
Courtesy of the artist and Galerie Sultana, Paris

### Rashaad Newsome

*Shade Compositions (SFMOMA)*, 2012  
Video: 49 min

*King of Arms Ballroom installation*, 2017  
Printed wallpaper and linoleum floor  
Courtesy of the artist and De Buck Gallery, New York

### Win McNamee

*A chalk outline, a bag of Skittles and a can of ice tea during the vigil outside the E. Barrett Prettyman Federal Courthouse in Washington, D.C., 20 July 2013*, 2013  
Digital print  
Getty Images

### Lorraine O'Grady

*Untitled (Mlle Bourgeoise Noire)*, 1980 – 1983 / 2009  
Fourteen gelatin silver prints  
© 2017 Lorraine O'Grady |  
Artists Rights Society (ARS), New York |  
Courtesy of the artist and Alexander Gray Associates, New York

### Adrian Piper

*The Mythic Being: Let's Have a Talk*, 1975  
Six wax drawings on photographs  
ARCO Foundation Collection, CA2M, Móstoles (Madrid)  
*The Mythic Being*, 1975  
Video: 8 min: excerpt from the film *Other than Art's Sake* by the artist Peter Kennedy  
© Research Foundation Berlin  
Courtesy of APRA Foundation Berlin |  
Collection of the Adrian Piper Research Foundation Berlin |  
Courtesy of APRA Foundation, Berlin

### Carl Pope Jr.

*The Bad Air Smelled of Roses*, 2004 – ongoing  
Forty posters, installation of letterpress broadsides  
Courtesy of the artist, Indianapolis

### Pope.L

*The Great White Way, 22 Miles, 5 Years, 1 Street (Segment #1: December 29, 2001)*, 2001  
Video: 3 min 25 sec  
© Pope.L |  
Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, New York

### Marlon T. Riggs

*Tongues Untied*, 1989  
Video: 55 min  
*Anthem*, 1991  
Video: 9 min  
Courtesy of Signifyn' Works and Frameline, San Francisco

### Sylvia Rivera / L.O.V.E.

**(Lesbians Organized for Video Experience) Tapes Collective**  
*Sylvia Rivera Speech (Stage Host Vito Russo) at the Gay Pride Rally at Washington Square Park, New York City, Saturday 24 June 1973*, 1973  
Video: 5 min 28 sec  
Courtesy of L.O.V.E. (Lesbians Organized for Video Experience) Tapes Collective (Tracy Fitz, representative; collective members: Betty Brown, Delia Davis, Barbara Jabaily, Doris (Blue) Lunden, Denise Wong, North Hollywood

### Silvia Rivera / Paper Tiger Television

Sylvia Rivera interviewed in the film *Market This! Queer Radicals Respond to Gay Assimilation*, 2002  
DV video: 2 min excerpt from a total of 28 min  
Courtesy of Paper Tiger Television, New York

### Martha Rosler / Paper Tiger Television

*Martha Rosler Reads "Vogue"*, 1982  
Video: 25 min 22 sec  
Courtesy of the artist and Electronic Arts InterMix (EAI), New York

### LaToya Ruby Frazier

*Aunt Migea and Grandma Ruby*, 2007  
Gelatin silver print  
Courtesy of Espacio Mínimo Gallery, Madrid

### Stephen Shames

*Free Huey Rally*, 1968  
Digital print  
Courtesy of the artist and Steven Kasher Gallery, New York

### Lorna Simpson

*Stereo Styles*, 1988  
Ten Polaroid photographs and ten plastic plaques  
Collection of Raymond Leary, New York

### Bruce W. Talamon

*One picture of David Hammons making body prints at Slauson Avenue Studio, Los Angeles, 1974* — *David Hammons creating a body print of film star Cleavon Little during an auction in Los Angeles to support the Just Above Midtown Gallery (NYC), 1975* — *View of ephemeral Hair Garden by David Hammons at Venice Beach, California, 1977* — *David Hammons in La Salle studio shared with Senga Nengudi, Los Angeles, 1977*  
Digital prints  
CA2M Collection, Móstoles (Madrid) |  
Courtesy of the artist, Los Angeles  
*David Hammons studies a body print in progress as his children play in the background, Slauson Avenue Studio, Los Angeles, 1974* — *Four pictures of David Hammons making body prints at Slauson Avenue Studio, Los Angeles, 1974* — *David Hammons in front of two body prints at the opening of his solo exhibition at the Fine Arts Gallery, California State University, 1974* — *Four pictures of David Hammons creating an ephemeral Hair Garden at Venice Beach, California, 1977* — *View of ephemeral Hair Garden by David Hammons at Venice Beach, California, 1977* — *David Hammons with Indoor Hair Garden at Slauson Avenue Studio, Los Angeles, 1975* — *David Hammons' hair sifter in La Salle studio shared with Senga Nengudi, Los Angeles, 1977* — *Self-portrait of David Hammons and photographer Bruce Talamon outside of La Salle studio, Los Angeles, 1977*  
Digital prints  
Courtesy of the artist, Los Angeles

### Wu Tsang

*For how we perceived a life (Take 3)*, 2012  
16mm film with sound: 9 min 34 sec  
Courtesy of the artist, Michael Benevento, Los Angeles, and Isabella Bortolozzi, Berlin

### James Van Der Zee

*Beau of the Ball, 1926* — *From the Family, 1929* — *I Saw You Fading, 1939* — *Welcome, c. 1940* — *Passing Memories, 1941* — *Thanatopsis, 1948* — *Guardian Angel, 1958*  
Archival pigment prints  
Courtesy of Donna Mussenden Van Der Zee, New York

### Andy Warhol

*Drag Queen (Marsha P. Johnson)*, 1974  
Three facsimiles of Original Polaroid Polacolor Type 108  
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh |  
Contribution of The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., New York

### Cornel West

Excerpt from *The Gifts of Black Folk in the Age of Terrorism*.  
Inaugural conference for the Toni Morrison Lecture Series at Princeton University, 20 October 2006  
Video: 10 min  
This work by Princeton AAS 21 is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-Share Alike 4.0 International License, New Jersey

### Ernst C. Withers

*I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee, March 28, 1968*, 1968  
Archival Print, Inkjet  
Courtesy of Withers Family Trust, Memphis



## COMUNIDAD DE MADRID

### CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

#### Presidenta

Isabel Díaz Ayuso

#### Consejera de Cultura y Turismo y Deportes

Marta Rivera de la Cruz

#### Viceconsejero de Cultura y Turismo

Carlos Daniel Martínez Rodríguez

#### Director General de Promoción Cultural

Gonzalo Cabrera Martín

#### Subdirector General de Bellas Artes

Antonio J. Sánchez Luengo

## CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

#### Director

Manuel Segade Lodeiro

#### Subdirectora

Tania Pardo

#### Gerente

María Aránzazu Borraz de Pedro

#### Gestión y Administración

Irene Garcimartín Rivilla

María Dolores Díaz Martínez

#### Colección

María Asunción Lizarazu de Mesa

Paloma López Rubio

Teresa Cavestany Velasco

Rosa Naharro Diestro

#### Exposiciones

Ignacio Macua Roy

Marta Martínez Barrera

#### Educación y actividades públicas

Estrella Serrano Tovar

Victoria Gil-Delgado Armada

Carlos Granados del Valle

#### Biblioteca

Sonia Seco Sauces

#### Colaboradores

Pili Álvarez

Ana Ballesteros Sierra

Arancha Benito Moreno

Durga Blázquez Bermejo

Eva Garrido del Saz

Maribel Martínez Martín

Marta Orozco Villarrubia

Amalia Ruiz-Larrea Fernández

#### Amigos del CA2M

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

## REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

### REGIONAL MINISTRY FOR CULTURE AND TOURISM

#### President

Isabel Díaz Ayuso

#### Regional Minister for Culture and Tourism

Marta Rivera de la Cruz

#### Regional Deputy Minister for Culture and Tourism

Carlos Daniel Martínez Rodríguez

#### General Director for Cultural Promotion

Gonzalo Cabrera Martín

#### Deputy General Director for Fine Arts

Antonio J. Sánchez Luengo

## CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

#### Director

Manuel Segade Lodeiro

#### Deputy Director

Tania Pardo

#### Manager

María Aránzazu Borraz de Pedro

#### Management and Administration

Irene Garcimartín Rivilla

María Dolores Díaz Martínez

#### Collection

María Asunción Lizarazu de Mesa

Paloma López Rubio

Teresa Cavestany Velasco

Rosa Naharro Diestro

#### Exhibitions

Ignacio Macua Roy

Marta Martínez Barrera

#### Education and Public Programmes

Estrella Serrano Tovar

Victoria Gil-Delgado Armada

Carlos Granados del Valle

#### Library

Sonia Seco Sauces

#### Collaborators

Pili Álvarez

Ana Ballesteros Sierra

Arancha Benito Moreno

Durga Blázquez Bermejo

Eva Garrido del Saz

Maribel Martínez Martín

Marta Orozco Villarrubia

Amalia Ruiz-Larrea Fernández

#### Friends of CA2M

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

## EXPOSICIÓN CA2M

17 noviembre 2017 – 6 mayo 2018

#### Comisarios

Sabel Gavaldon

Manuel Segade

#### Coordinación

Víctor de las Heras

Violeta Janeiro Alfageme

#### Dirección de montaje

Ignacio Macua Roy

#### Montaje

TDArte

#### Audiovisuales

SALAS AV

#### Restauración y conservación

Mónica Ruiz Trigueros

Teresa Cavestany Velasco

#### Transporte

SIT

#### Gráfica

Taller de Serigrafía

#### Seguros

Aon - Hiscox

## PROGRAMA PÚBLICO

#### Comisaria

Silvi ManneQueen

#### Coordinadoras

María Eguizábal

Violeta Janeiro Alfageme

Gisela Serrano

## PUBLICACIÓN

#### Editores

Sabel Gavaldon

Manuel Segade

#### Autores

Galaxia La Perla

Sabel Gavaldon

Essex Hemphill

Marlon T. Riggs

Assotto Saint

Manuel Segade

Cornel West

Terre Thaemlitz

Iki Yos Piña

Y muchos cuerpos discursivos que posan y gesticulan por este libro.

#### Coordinación editorial

Pietro Consolandi

Violeta Janeiro Alfageme

Marta Martínez Barrera

Rosa Naharro Diestro

María José Pérez Vizán

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

#### Diseño gráfico

ferranElOtro Studio

#### Traducción (inglés a español)

Manuel Angulo

María Enguix

Sabel Gavaldon

Arturo Peral Santamaría

Manuel Segade

#### Traducción (español a inglés)

Polisemia

#### Corrección

Cuarto de Letras (español)

Exilio Gráfico (inglés)

#### Impresión

BOCM

#### Textos

Creative Commons España

Reconocimiento, No comercial,

Sin obra derivada



Algunos derechos reservados.

Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del ©copyright

#### Publicado por

CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo

Av. Constitución, 23

28931 Móstoles, Madrid

Motto Books

Alexis Zavialoff

23 avenue de la Harpe

1007 Lausanne

#### ISBN

978–84–451–3831–1

(CA2M)

978–2–940672–12–7

(Motto Books)

#### Depósito legal

M–36374–2019

#### Distribución

Motto Berlin

Skalitzer Str. 68

10997 Berlín

www.mottobooks.com

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

## CA2M EXHIBITION

17 November 2017 – 6 May 2018

#### Curators

Sabel Gavaldon

Manuel Segade

#### Coordination

Víctor de las Heras

Violeta Janeiro Alfageme

#### Assembly Direction

Ignacio Macua Roy

#### Assembly

TDArte

#### Audio & Video

SALAS AV

#### Restauration and Conservation

Mónica Ruiz Trigueros

Teresa Cavestany Velasco

#### Shipment

SIT

#### Graphics

Taller de Serigrafía

#### Insurance

Aon - Hiscox

## PUBLIC PROGRAMME

#### Curator

Silvi ManneQueen

#### Coordinators

María Eguizábal

Violeta Janeiro Alfageme

Gisela Serrano

## PUBLICATION

#### Editors

Sabel Gavaldon

Manuel Segade

#### Authors

Galaxia La Perla

Sabel Gavaldon

Essex Hemphill

Marlon T. Riggs

Assotto Saint

Manuel Segade

Cornel West

Terre Thaemlitz

Iki Yos Piña

And so many other discursive bodies that pose and gesture in this book.

#### Editorial Coordination

Pietro Consolandi

Violeta Janeiro Alfageme

Marta Martínez Barrera

Rosa Naharro Diestro

María José Pérez Vizán

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

Manuel Angulo

#### Graphic Design

ferranElOtro Studio

#### Translations (English to Spanish)

Manuel Angulo

María Enguix

Sabel Gavaldon

Arturo Peral Santamaría

Manuel Segade

#### Translations (Spanish to English)

Polisemia

#### Copy-editing

Cuarto de Letras (Spanish)

Exilio Gráfico (English)

#### Printing

BOCM

#### Texts

Creative Commons España

Attribution, Non Commercial,

No Derivatives



Some right reserved. The parcial

or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the ©copyright holders is strictly prohibited.

#### Published by



## PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS — TEXTS' CREDITS

«Homocidio», «Cuando cayó mi hermano» y «Ahora pensamos» de Essex Hemphill se han traducido con el permiso de Samuel Stoloff, de la Agencia Literaria Frances Goldin. / Essex Hemphill's "Homocide", "When my Brother Fell" and "Now We Think", printed with permission by Samuel Stoloff, Frances Goldin Literary Agency.

«Carta a los muertos» de Marlon T. Riggs se ha traducido con el permiso de Vivian Kleiman, cofundadora de Signifyin' Works. / Marlon T. Rigg's "Letter to the Dead", printed with permission by Vivian Kleiman, cofounder of Signifyin' Works.

«Corazón y alma» de Assotto Saint se ha traducido con el permiso de Michele Karlsberg, albacea literario de Yves Lubin (aka Assotto Saint). / Assotto Saint's "Heart & Soul", printed with permission by Michele Karlsberg, Literary Executor for Yves Lubin (aka Assotto Saint).

«Ball'r (Zona libre de Madonna)» y «Midtown 120 Intro» de Terre Thaemlitz se han traducido con el permiso de la autora. / Terre Thaemlitz's "Ball'r (Madonna-Free Zone)" and "Midtown 120 Intro", printed with the author's permission.

El fragmento de «The Gifts of Black Folk in the Age of Terrorism» de Cornel West ha sido reproducido gracias a Allison Bland del Center for African Studies (AAS 21) de la Universidad de Princeton. / The fragment from "The Gifts of Black Folk in the Age of Terrorism" by Cornel West has been reproduced thanks to Allison Bland, from the Center for African Studies (AAS 21), Princeton University.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS — PHOTOGRAPHIC CREDITS

Cubierta/Cover: Rashaad Newsome / De Buck Gallery, NY.  
 P. 1: Museo Universitario del Chopo.  
 Pp. 14, 16: Ana Locking.  
 Pp. 18–19: Frameline Distribution / Signifyin' Works.  
 Pp. 20–21: Pedro Agustín.  
 Pp. 22–23: Zing Tsjeng.  
 P. 31: Pedro Agustín.  
 Pp. 32–33: © Glenn Ligon / Luhring Augustine, NY / Regen Projects, LA / Thomas Dane Gallery, London.  
 Pp. 38, 40–41: Withers Family Trust, Memphis.  
 Pp. 44–45: © Stephen Shames / Stephen Kasher Gallery, NY.  
 Pp. 54, 56–57: © Glenn Ligon / Luhring Augustine, NY / Regen Projects, LA / Thomas Dane Gallery, London.  
 Pp. 65–67: Emory Douglas / Art Resource, NY.  
 P. 72: Getty Images.  
 P. 80: Pedro Agustín.  
 Pp. 82, 84: Donna Mussenden Van Der Zee.  
 Pp. 88, 90–91: Arthur Jafa / Gavin Brown's enterprise, NY.  
 P. 107: Pedro Agustín.  
 Pp. 108, 112: Princeton AAS-2, Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.  
 Pp. 118–119: Sue Ponce.  
 P. 116: Cinque Northern.  
 P. 121: Donna Mussenden Van Der Zee.  
 Pp. 130, 134–137: The Queen 1968 / Shade Rupe.  
 Pp. 142, 144, 147: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh / The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., NY.  
 Pp. 150–153, 156–157: L.O.V.E. (Lesbians Organized for Video Experience) Tapes Collective, North Hollywood.  
 P. 160: Paper Tiger Television, NY.  
 Pp. 164–165, 166–167, 168, 169–170, 172–173: Media Burn Archive, Chicago.  
 P. 174: Mark Geller.  
 Pp. 176–177: Pedro Agustín.  
 P. 181: Pedro Agustín.  
 Pp. 184, 186–188: © 2017 Lorraine O'Grady / Artists Rights Society, NY / Alexander Gray Associates, NY.  
 Pp. 192, 194–195, 196–199: Bruce W. Talamon.  
 Pp. 207–209: © Dawoud Bey / Stephen Daiter Gallery, Chicago.  
 P. 213: Dominique Levy Gallery, NY.  
 P. 216: © Research Foundation Berlin Courtesy of APRA Foundation Berlin Collection of the Adrian Piper Research Foundation Berlin Courtesy of APRA Foundation.  
 Pp. 218–223: Fundación ARCO.  
 P. 229: Pedro Agustín.  
 Pp. 230–231: © Pope.L / Mitchell-Innes & Nash, NY.  
 P. 234: Pedro Agustín.  
 Pp. 236–239, 242–243, 250, 252–253, 260–263, 270–271: Frameline Distribution / Signifyin' Works.  
 P. 278: Pedro Agustín.  
 Pp. 279, 281: © Lyle Ashton Harris / Salon 94 Gallery, NY.  
 Pp. 282–283: Pedro Agustín.  
 Pp. 284–285: © Lyle Ashton Harris / Salon 94 Gallery, NY.  
 Pp. 291–293: Frameline Distribution.  
 Pp. 296, 298–307: © Gerard H. Gaskin.  
 P. 315: Sue Ponce.  
 P. 321: © Gerard H. Gaskin.  
 Pp. 322–323: Arantxa Boyero.  
 Pp. 325–333: Rashaad Newsome / De Buck Gallery, NY.  
 Pp. 334–335: Arantxa Boyero.  
 Pp. 336–345, 434, 436–439: Rashaad Newsome / De Buck Gallery, NY.  
 Pp. 346, 348–349, 352–353: Electronic Arts Intermix (EAI).  
 P. 363: Arantxa Boyero.

Pp. 364–365: Pedro Agustín.  
 P. 370: Sue Ponce.  
 Pp. 376–377: Pedro Agustín.  
 Pp. 378–381: Paper Tiger Television, NY.  
 Pp. 378–381: Electronic Arts Intermix (EAI).  
 Pp. 382, 384–385: Pedro Agustín.  
 P. 390, 394–397: © Ellen Gallagher. Courtesy Gagolian.  
 Pp. 392–393, 406, 408–409, 412: Pedro Agustín.  
 P. 417: Kalup Linzy / David Castillo Gallery.  
 Pp. 422, 424–425: Wu Tsang / Michael Benevento, LA / Isabella Bortolozzi, Berlin.  
 P. 428: © Gerard H. Gaskin.  
 P. 430, 431: Arantxa Boyero.  
 P. 446: Pedro Agustín.  
 Pp. 448–451: Carl Pope Jr. / The Cleveland Museum of Art.  
 P. 456: Pedro Agustín.  
 Pp. 460–461: Arantxa Boyero.  
 P. 462: Pedro Agustín.  
 Pp. 464–465: Rashaad Newsome / De Buck Gallery, NY.  
 P. 472: © Gerard H. Gaskin.  
 P. 475: Patricia Nieto.  
 Pp. 476, 479: Sue Ponce.  
 P. 483: Patricia Nieto.  
 Pp. 484–485: Sue Ponce.  
 P. 486: Patricia Nieto.  
 Pp. 488–489: Rashaad Newsome / De Buck Gallery, NY.  
 Pp. 491–493: Sue Ponce.  
 P. 494: The Queen 1968 / Shade Rupe.  
 P. 494: AP (Associated Press).  
 P. 495: © Gerard H. Gaskin.  
 P. 495: Frameline Distribution.  
 Pp. 498–499: Sue Ponce.  
 P. 501: Patricia Nieto.  
 Pp. 502, 504–505: Sue Ponce.  
 P. 507: Patricia Nieto.  
 Pp. 508, 512–513: Sue Ponce.  
 P. 524: Museo Universitario del Chopo.

Los editores han realizado todos los esfuerzos posibles para contactar a todos los poseedores de derechos de autor. En el caso de que no se haya acreditado correctamente, contacte con la editorial.

The publisher has made every effort to contact all copyright holders. If proper acknowledgement has not been made, we ask copyright holders to contact the publisher.

## AGRADECIMIENTOS — ACKNOWLEDGEMENTS

Zenabu Abubakari, Alexander Gray Associates (Gena Beam, Alexander Gray & Carly Fischer), Alexander and Bonin (Carolyn Alexander), Renan Araujo, Olivia Ardui, Magali Arriola, Artists Rights Society (Adrienne R. Fields), Pierre Bal-Blanc, Borja Bas, Themba Bhebhe, Clifton Benevento Gallery (Michael Clifton), Rubén H. Bermúdez, Julia Bryan-Wilson, Mara Canela, Anna Colin, Nancy Dantas, De Buck Gallery (Charlotte Paris), Marcy DePina, María Eguizabal, Electronic Arts Intermix (Rebecca Cleman, Karl McCool & Anny Oberlink), Guillermo Espinosa, Pilar Estrada, Eva Fàbregas, Cédric Fauq, Caroline Ferreira, Tracy Fitz, Ericka Florez, Frameline Distribution (Daniel Moretti & Alexis Whitham), David Castillo Gallery (Danielle Damas), Douglas de Freitas, Gagolian Gallery (Diana Wilkie, Sarah Hoover & Isabelle Edwards), Mar García Albert, Magnolia de la Garza (Colección Coppel), Gavin Brown (Emily Bates & Connor Creagan), Marc Geller, GLBT Historical Society (Joana Black), Reina Gossett, Pierre Hache, Harvard Film Archive (Jeremy Rosen), Hauser & Wirth (Susie Guzmán & Sara Rosenblum), Steffi Hessler, Marisa Holmes, Vincent Honoré, Institut Français España (Joël Girard), Institut Français Paris (Marie-Cécile Burnichon), Barbara Jabaily, Daniel Jablonski, Andrés Jaque, Signifyin' Works (Vivian Kleiman), Bonnie Lane, Raymond Leary, Ligia Lewis, Parissah Lin, Ana Locking, Dr. Dee Lofton, Maribel López, Luhring Augustine (Alexandra Ferrari, Mark Jetton, Lisa Kohli & Lisa Varghese), Pierre Macaigne, MACBA (Antonia Maria Perelló & Patricia Sorroche), Media Burn Independent Video Archive (Sara Chapman), André Mesquita, Jacopo Miliani, Mitchell-Innes & Nash (Courtney Willis Blair), Julia Morandeira, Manuela Moscoso, Museo Universitario del Chopo (Abril Castro Prieto, Omar Cruz García, Israel García Corona, Carlos Macías Martínez, José Luis Paredes Pacho, Itzel Vargas Plata & Gabriel Yépez), Estelle Nabeyrat, Lasseindra Ninja, Leo Olofsson, Émile Ouroumov, Amilcar Packer, Sonia Fernández Pan, Ana Pi, Paul B. Preciado, Qween Beat, Will Rawls, Isabella Rjeille, Michael Roberson Garçon, Shade Rupe, Pepo Salazar, Héctor Sanz, Robert Sember, Mireia Sentís, Gisela Serrano, Signifyin' Works, Guillaume Sultana, Tilton Gallery (Connie Rogers Tilton), Zing Tsjeng, U.S. Embassy Spain (Carmen González, Ryan D. Matheny & Ana Sanz), Aleta Valente, Donna Van Der Zee, Visual AIDS, The Warhol Museum (Caitlin Gongas), Anna Martine Whitehead, Osías Yanov & Fabio Zuker.

**CA2M**  
 Centro de Arte Dos de Mayo  
 Comunidad de Madrid

**Motto**

Con el apoyo de — With the support of

**Amigos  
 CA2M**



**INSTITUT  
 FRANÇAIS**







## UN CASO DE ESTUDIO DE PERFORMANCE RADICAL

Este libro rastrea las historias de la performance afroamericana a través de un caso de estudio: el baile conocido como vogue, inseparable de las comunidades queer racializadas que construyen la cultura ballroom como una performance radical que también es un modo de supervivencia. Los activismos públicos y privados, las formas aparentemente menores y las prácticas artísticas se suceden en un relato coral e interseccional, donde múltiples referencias confirman, tensan, contradicen o matizan la lectura, para hacer que bailen los significados establecidos. *Elements of Vogue* fue en origen una exposición que replanteó la forma de entender el cuerpo en los espacios destinados a la exhibición pública de arte contemporáneo: primero en el CA2M de Móstoles (Madrid) y luego en el Museo del Chopo en Ciudad de México. Como libro, supone una reivindicación de las voces minorizadas, de los cuerpos incorrectos y disidentes, de los gestos radicales: en definitiva, un heterodoxo conjunto de herramientas para devolver su condición política al hecho de bailar.

## A CASE STUDY IN RADICAL PERFORMANCE

This publication traces the histories of performance in the African-American diaspora through a case study of ballroom culture and voguing, its signature dance style, inextricably bound to the queer communities of colour that invented these and other forms of radical performance as a strategy for minority survival. Public and private activisms, minoritarian politics and artistic practices are weaved together into a choral and intersectional narrative. This book presents a polyphony of voices that question, revise and expand on one another, challenging any authoritative interpretation of history. *Elements of Vogue* was originally an exhibition that sought to rethink and reimagine the role of the body in the contemporary art museum—first at CA2M in Móstoles (Madrid), and then at Museo Universitario del Chopo in Mexico City. Now in book format, this curatorial project reclaims minoritised voices, radical gestures and dissident bodies, offering an unorthodox critical toolbox to re-imbue the act of dancing with political urgency.



Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid