

ATLÁNTICA # 56

**S O B R E E L T E R R O R
Y L A B E L L E Z A :
V E R T I G O S E A D E
J O H N A K O M F R A H**



POR

T. J. DEMOS

T. J. Demos es profesor en el Departamento de Historia del Arte y Cultura Visual de la Universidad de California en Santa Cruz, y Director de su Centro de Ecologías Creadoras. Autor de *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013) y *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (2013), Demos ha co-curado *Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas* en Nottingham Contemporary (enero 2015), y organizó *Specters: A Ciné-Politics of Haunting* en el museo Reina Sofía, MNCARS, de Madrid en el 2014. Actualmente está concluyendo dos libros: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and Political Ecology* (Sternberg Press, 2016); y *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Sternberg Press, 2016).

John Akomfrah llamó primero la atención a principios de la década de los 80 como uno de los miembros fundadores del Black Audio Film Collective junto a David Lawson y Lina Gopaul, con quienes continúa colaborando. *Handsworth Songs* (1986), el film que realizaron juntos, exploraba los motines de Birmingham y Londres en 1985 a través de una emotiva combinación de materiales de archivo que les valió numerosos premios internacionales. De manera similar, *The Unfinished Conversation* (2012, ver Atlántica # 54) combinaba metrajés de filmes de archivo y nuevos para crear un caleidoscopio de imágenes e ideas en torno a la vida y el trabajo del teórico cultural Stuart Hall. Otras obras, como *Mnemosyne* (2010), *Peripeteia* (2012), y *Vertigo Sea* (2015), han inspirado sus premisas en la literatura, la mitología, y la historia del arte, adoptando registros ficticios —e incluso oníricos— para crear meditaciones sobre la memoria, la diáspora africana, y la migración global. *Vertigo Sea*—el tema del texto de T.J. Demos en este número de Atlántica— se presentó por primera vez en la 56ª Bienal de Venecia en Mayo del 2015. Desde entonces, Akomfrah ha realizado 3 nuevas piezas que se han exhibido recientemente en la Lisson Gallery de Londres: *The Airport* (2016), *Auto da Fé* (2016), y *Tropikos* (2016). Akomfrah ha sido nominado para el prestigioso Artes Mundi, el mayor premio de arte del Reino Unido, que se anunciará en Enero del 2017.

«Cuentos oblicuos sobre lo sublime acuático». La frase, tomada de uno de los nueve intertítulos de *Vertigo Sea*, describe con propiedad esta conmovedora instalación de tres canales producida para la Bienal de Venecia de 2015, que a lo largo de 48 minutos nos representa el océano como un lugar de terror y de belleza, generando una enorme extensión de significados históricos e impresiones vivenciales en los que interactúan unas narrativas discordantes. Unos asombrosos paisajes marinos sirven de vistoso telón de fondo a las rutas de la exploración colonial y de la trata trasatlántica de esclavos, sugeridas por unos *clips* de escasos segundos que dejan ver unas figuras negras engrilletadas, tumbadas sobre las frías y húmedas literas de la bodega de un barco. Marinos matando ballenas o cazando osos polares interrumpen unas extraordinarias imágenes de vida marina. Fabulosas secuencias de paisajes helados de montañas árticas compiten con muestras de la brutal militarización de la naturaleza, con el mar funcionando como banco de pruebas de bombas nucleares o como campo para la prospección petrolífera en aguas profundas, con derrames o con salvajes explosiones. Y los signos oceánicos del cambio climático y el ca¹lentamiento global manifestándose a través de secuencias de glaciales que se funden y colisionan y que contrastan con otras del mar visto como un cementerio que arrastra hasta la costa incontables cuerpos de migrantes camino de Europa.

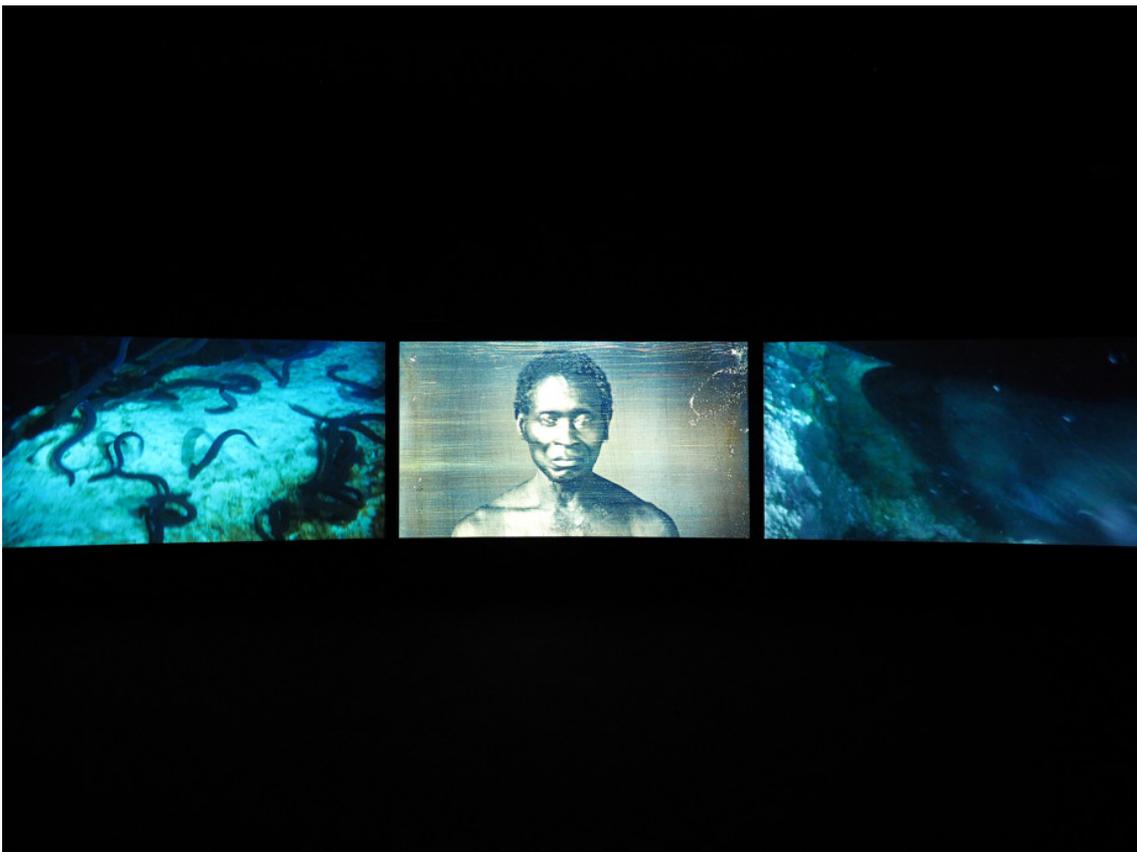
Esta recopilación de imágenes procede, sobre todo, de los archivos de cine y de emisiones televisivas sobre naturaleza de la BBC (incluyendo el suntuoso documental de David Attenborough sobre la vida marina *The Blue Planet*, 2001), pero en *Vertigo Sea* se presentan desligadas de sus narrativas originales para funcionar como meros destellos de una historia y una oceanografía teatralizadas. Además, el filme incorpora secuencias del propio Akomfrah representando a Olaudah Equiano (c. 1745–97), el esclavo liberto y abolicionista africano que recorrió los mares, exploró el Ártico y pasó su vida en Inglaterra escribiendo una importante autobiografía en la que el mar figura también como un lugar de múltiples valencias, asombrosa belleza, amenaza existencial y cautiverio acuático.² Ensamblado en una proyección triple, el montaje de Akomfrah se refuerza con una banda sonora que al solemne y premonitorio efecto de la susurrante música de cuerda une el canto de las ballenas, interrumpido de tanto en tanto por el resonar de los rifles de caza y las explosiones de los cañones arponeros.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

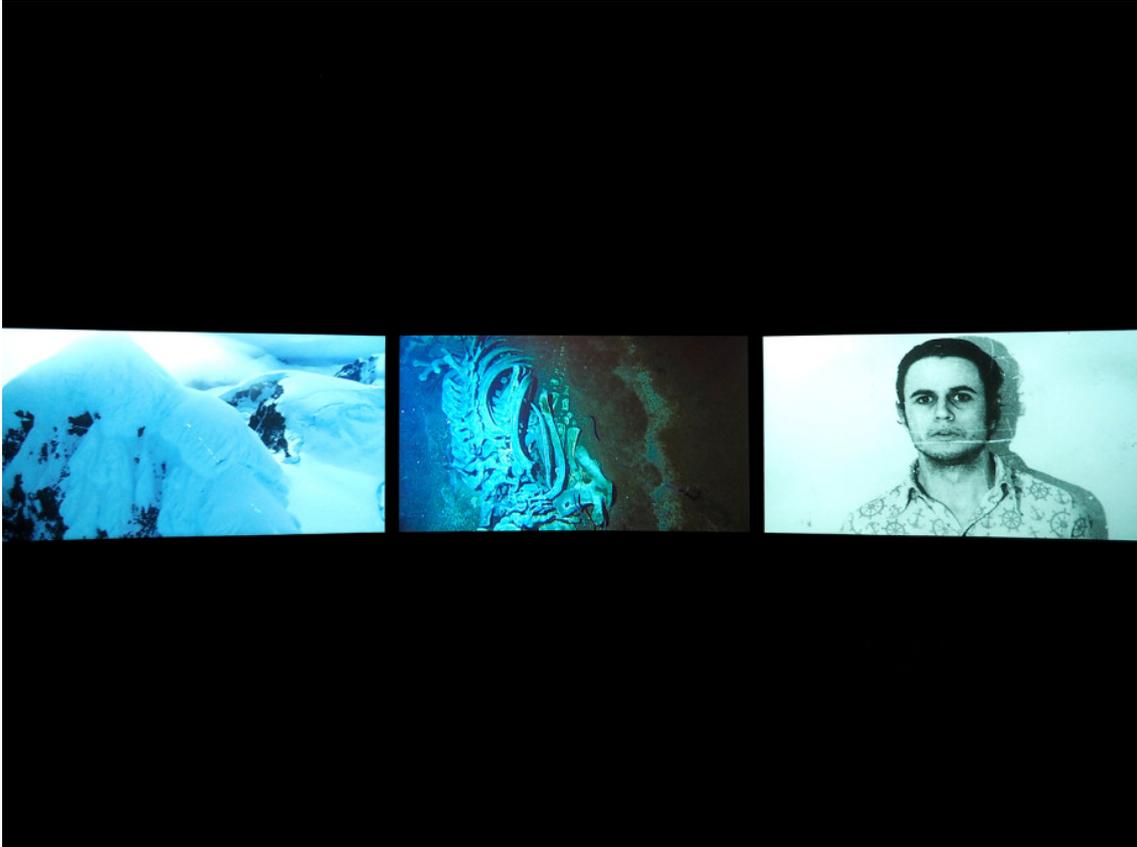
Entre todos esos elementos visuales Akomfrah establece un diálogo que nos plantea una sugestiva reflexión sobre esa misma selección de cultura visual de la modernidad occidental. Centrando la atención en los intervalos entre las proyecciones tanto como en las imágenes que contienen, *Vertigo Sea* propone un cine de relacionalidad, una obra archivística que se resiste a transmitir un mensaje, moraleja o interpretación sesgada simples y deja ver, en lugar de eso, unas insospechadas conexiones entre las

diferentes narrativas, unas aperturas virtuales que ofrecen lugares en los que brota lo inesperado y donde el descubrimiento es posible.³ La mayor parte de las veces lo que resulta se encuadra más en el campo de la experiencia visual y afectiva que en el de la comunicación informacional; y eso que, en su combinación de *clips* de audio, el filme cita varias referencias culturales de diversas fuentes, que incluyen célebres piezas literarias en las que el mar es protagonista, como *Moby-Dick* de Herman Melville (1851) o *Al faro* de Virginia Woolf (1927); ejemplos filosóficos de exploración conceptual, como el *Así habló Zaratustra* de Friedrich Nietzsche (1883–91); o himnos dedicados a la vida marinera, en concreto el poema épico de Heathcote Williams *Whale Nation* (Pueblo de ballenas, 1988). Se recurre también a imágenes televisivas recientes —y que tan familiares se nos han vuelto en los últimos años— de anónimos refugiados muertos en el mar. Los elementos sonoros penetran intermitentemente en el filme sin plantear una conexión clara con las imágenes ni obedecer a un orden o cronología determinados, pues, en su conjunto, la pieza es una no narración (que desarrolla estrategias estéticas que ya estaban presentes en anteriores producciones de Akomfrah con el Black Audio Film Collective, como *Signs of Empire*, 1982–84). En *Vertigo Sea* la materia audiovisual se despliega para revelar una vertiginosa intersección de historia, ficción y filosofía, sin fronteras claras entre ellas.⁴



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

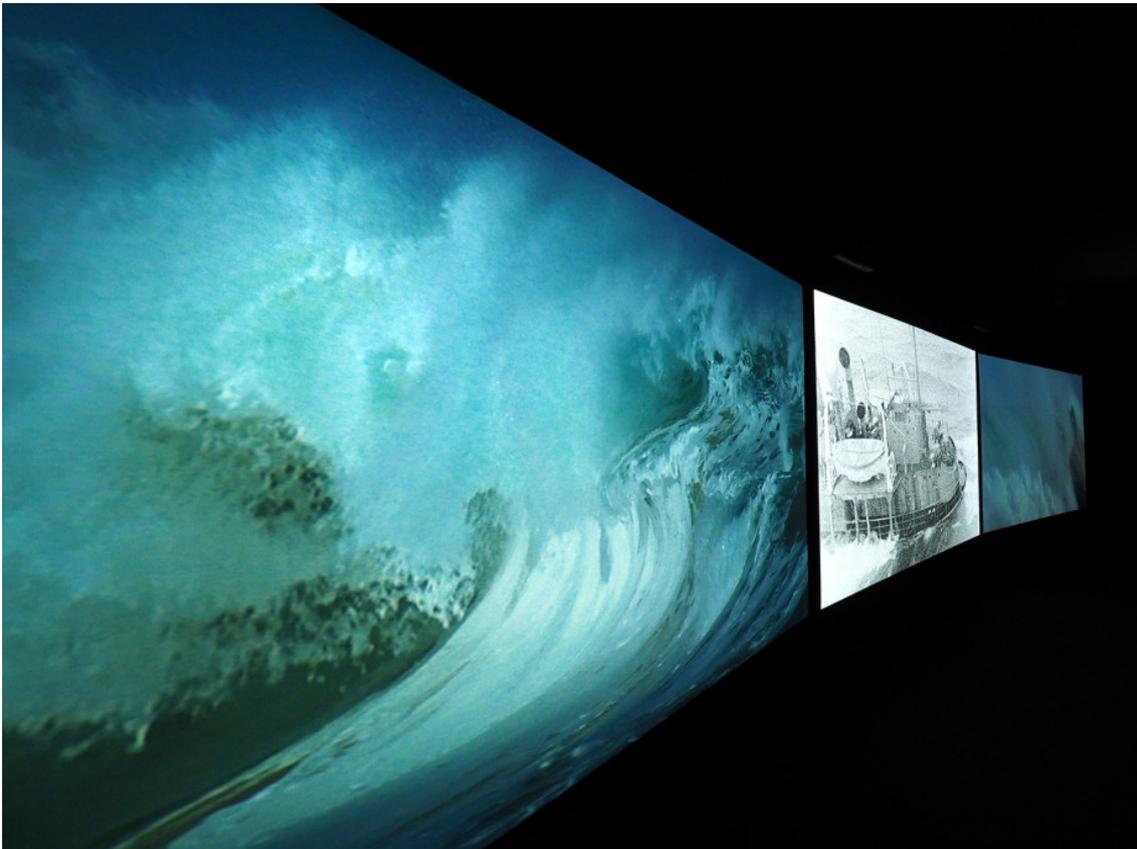
Como explicaba Akomfrah en referencia a los «momentos inmencionables» que se desarrollaban con yuxtaposiciones similares en *The Unfinished Conversation* (2012) — su obra sobre el fallecido teórico cultural Stuart Hall—, el montaje tiene el poder de hacer aflorar «relaciones inconscientes entre el sujeto y las fuerzas históricas», unas «raras y asombrosas» afinidades que trascienden el ‘literalismo de la causalidad histórica». ⁵ *Vertigo Sea* parte de ese precedente, definiendo una innovadora metodología cinematográfica con la que dotar de nuevos sentidos al pasado, al presente y al futuro.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

La pieza utiliza las secuencias sobre Equiano para profundizar en la tematización de la noción de vértigo. Por su autobiografía, sabemos que perteneció al pueblo Ibo, habitante del sudeste de la Nigeria actual. *Vertigo Sea* lo retrata en actitud estática en unos estilizados *tableaux*, contemplando el mar desde la costa ataviado a la manera de la Europa del siglo XVIII. Lo vemos en poses contemplativas con su imagen recortándose contra unos deslumbrantes fondos de montañas costeras que nos traen a la mente la pintura romántica de Caspar David Friedrich y que replican la propia posición del espectador que está viendo la película, dando pie así a una gran cantidad de identificaciones. Una escena evocadora de *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí (1931), nos lo muestra rodeado de una serie de relojes, cada uno marcando una hora diferente. Otra, que nos lleva a pensar en la iconografía oceánica

del romanticismo literario, es decir, en el *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe, nos lo presenta en la costa, en medio de un surtido de objetos domésticos —una cama de hierro, una bicicleta, un cochecito— que transmiten la imagen de un naufragio. En las referencias a Equiano, *Vertigo Sea* ahonda en la línea revisionista de la historia cultural ya emprendida por Akomfrah en trabajos recientes, como *Peripeteia* (2012), donde investiga algunas de las primeras apariciones de personas negras en la pintura occidental halladas en obras del pintor del siglo XVI Alberto Durero; unas figuras que, en los filmes de Akomfrah, se convierten en focos de imaginación y recuperación, revolviéndose contra la consignación de lo negro en el olvido de los márgenes de esos lienzos o de las narrativas convencionales de la historia del arte que continúan ignorándolos.⁶



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

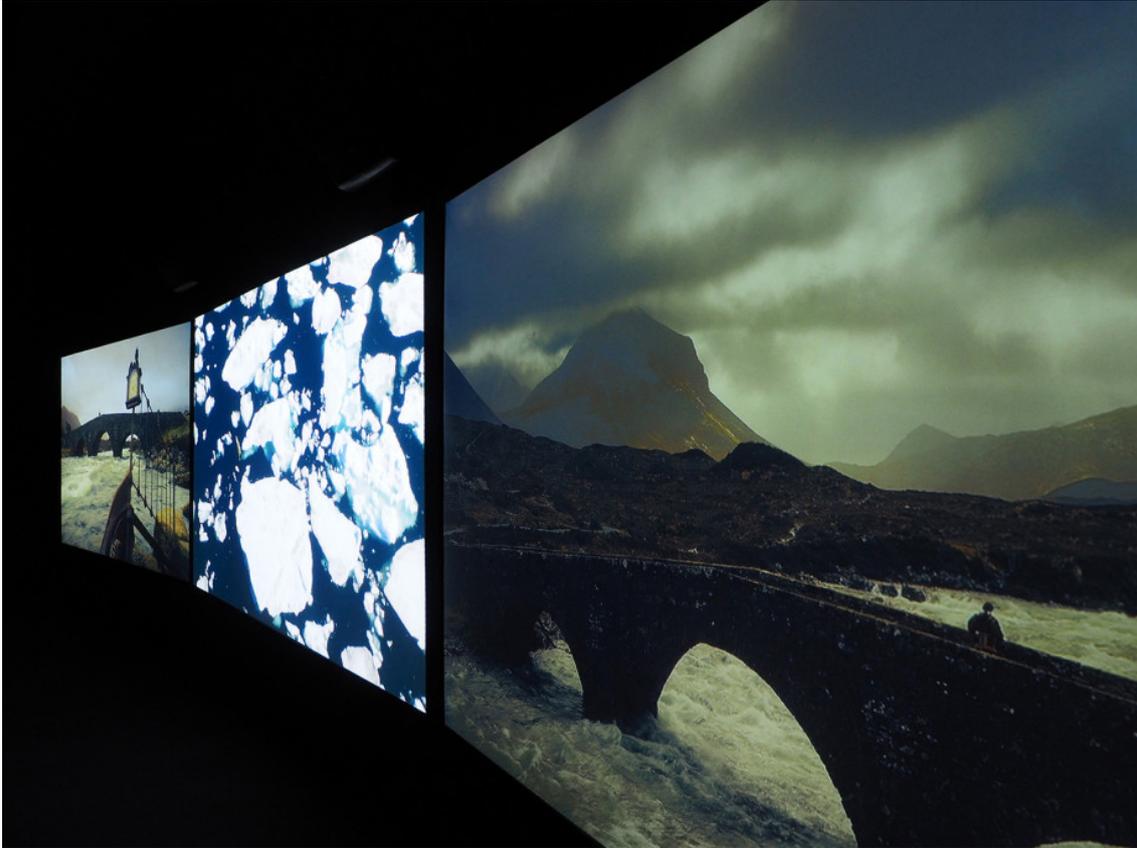
En el caso de *Vertigo Sea*, Equiano encarna la figura de la desterritorialización, alguien fuera de tiempo y lugar, que se enfrenta a las vicisitudes existenciales y a los recuerdos que el mar representa. Una disyuntiva que tiene raíces históricas: Equiano nos cuenta cómo fue violentamente arrancado de su casa por los esclavistas y condenado a una situación de vil servidumbre, pero también que, con poco más de veinte años, fue capaz de comprar su libertad, relatando que tras ello llevó una existencia emancipada de exploración en la que recorrió el mundo, desde el Ártico a la Costa de los Mosquitos en América Central. En este sentido, los radicales quiebres y ambivalencias en la vida

de Equiano reflejan la propia disparidad que existe entre la belleza y el terror, el miedo y la atracción, entre la grandeza más absoluta y el horror más intenso que tan a menudo se asocian con la naturaleza en línea con lo conceptualizado en el siglo XVIII por la estética filosófica de lo sublime —marco cultural de la Europa de Equiano— y que *Vertigo Sea*, a su vez, asume.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

Sin embargo, en lugar de repetir construcciones familiares de lo sublime, el filme de Akomfrah sitúa su lógica —y al hacerlo la actualiza— en nuestro propio presente cultural y geológico, un presente en el que la sociedad moderna, que ya no se encuentra escindida del mundo natural, se ha convertido, tras siglos de capitalismo industrial, en motor del cambio climático. Ese mundo que contempla Equiano —nuestro mundo contemporáneo— no sólo ha colonizado su tierra, también la propia naturaleza, y eso es lo que nos muestra *Vertigo Sea*. Con la naturaleza y la cultura hoy inextricablemente unidas y la industrialización determinando el curso de los ciclos naturales de la Tierra —eso que algunos llaman Antropoceno y otros Capitaloceno⁷—, las dispares categorías de lo sublime antes ubicadas en el dominio de lo no humano han entrado hoy en el ámbito cultural, con cada una de las dos esferas poseyendo el poder de corromper a la otra. En efecto, el filme de Akomfrah muestra que la belleza de la naturaleza se vuelve terrible bajo el signo del capitalismo actual, por mucho que esteticemos los horrores de ese capitalismo.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

Una consecuencia de adentrarnos en el espacio-tiempo geológico de *Vertigo Sea* es la pérdida —referencial, filosófica, perceptual— de nuestra orientación que nos hace caer en ese desequilibrio nauseativo que determina la definición misma de vértigo. Esa inestabilidad aparece cuando perdemos el poder de aislar nuestro seguro espacio de visión de la mareante contemplación de lo real en torno de nosotros (¿no somos, acaso, parte de esas geologías?, ¿es que no están consumiéndonos, reconfigurando nuestro propio entorno?); tampoco contamos con la suficiente distancia como para disociar la belleza del terror. Valiéndose de la amplia espacialidad y la extensa temporalidad del mar —eso que el ecocrítico Timothy Morton llamó un «hiperobjeto» y que, por lo ilimitado de su escala y de su tiempo geológico, desplaza las epistemologías y capacidades representacionales humanas⁸—, Akomfrah intenta empero someterlas a un marco de acuerdo con los términos monumentalizadores de su modelo de cine expandido, basado en el tríptico y en su recurso a una imaginería espectacular y que propone una escenografía, a la vez hermosa y terrible, de la historia moderna. Me atrevo a sugerir que, al hacerlo, Akomfrah nos enseña que esta construcción fílmica no es sino un elemento más del intento, realmente grotesco, de dominar la naturaleza.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

Las recurrentes secuencias de matanzas de ballenas en la película —que en nuestro presente de extinción masiva de especies⁹ se convierten en una reiteración tan potente como perturbadora—emergen también como un elemento de la incontrolada colonización del mundo de la modernidad («La manera de matar hombres y bestias es la misma», reza otro intertítulo mientras las imágenes van mezclando escenas de ballenas que mueren en nubes formadas por su propia sangre, con otras de cuerpos negros ahogados arrastrados hasta las playas). Los canales de televisión dedicados a la naturaleza, que capturan todos y cada uno de los elementos de la vida de las ballenas e investigan los espacios oceánicos más recónditos, podrían guardar una relación directa con la industrialización del mar: en tanto que tal, la visualización de lo sublime acuático corre el peligro de caer en lo grotesco, en la condición de instrumento de la arrogancia humana que afirma su dominio sobre los fenómenos naturales. La estetización es aquí control y apropiación de la naturaleza para solaz de los humanos, algo análogo al horror que sentimos cuando las escenas de destrucción (nafragios, la travesía esclavista por el Atlántico, la caza de ballenas y osos polares, los ahogamientos de migrantes) se espectacularizan como imágenes fílmicas a contemplar desde una distancia segura e intermediada.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

Siendo precisos, no es que *Vertigo Sea* eluda mostrarnos el esplendor incomparable de la naturaleza acuática; de hecho, constituye un valeroso acto de rechazo de ese cinismo contemporáneo que ha abjurado de la belleza aunque al mismo tiempo constate, con razón, la amenaza, por no decir la colonización, que el espectáculo consumista ejerce sobre la propia belleza. Con ello, el filme juega con el riesgo de ser acusado de estetización naif y de incurrir en la trillada maniobra político-ecológica de yuxtaponer sentenciosamente sobre la belleza natural y la belleza humana unas terribles escenas de explotación industrial; una alegación a la que, no obstante, podría responderse legítimamente que la naturaleza es intrínsecamente estética y que la belleza es parte integrante de esa misma vida que Akomfrah retrata en todo su esplendor.¹⁰ Por otro lado, el filme se asoma a la destrucción de esa belleza, especialmente ahí donde el deleite estético espectaculariza la destrucción de una especie, la violencia del cambio climático y la muerte masiva de migrantes. Ese vertiginoso mar de especulación filosófica que el filme desencadena contiene un elemento clave en nuestra respuesta contemporánea a la violencia, sea ésta ecológica o humana. Porque esa invitación que desde la saturación de imágenes de nuestros medios de comunicación se nos lanza a deleitarnos con su estetización cinematográfica resulta, de todo punto, intolerable. Como Jacques Rancière apunta en contextos relacionados con este tema, lo intolerable no es únicamente la realidad insufrible de esas imágenes: también su capacidad, quizás execrable en la misma medida, para adormecernos, anestesiarlos.¹¹ *Vertigo Sea* se cuestiona los dos aspectos

mostrándonos en las escenas de esclavitud, ecocidio y migración su lógica en funcionamiento, y provocando con ello una reconfiguración de lo visible sin incurrir en lecciones fáciles.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

Al promover una reorganización de tiempos y lugares, *Vertigo Sea* perturba la fijación en lo presente de lo contemporáneo, donde los acontecimientos pueden resultar impactantes por identificarse erróneamente como nuevos. En ese sentido, la pieza da continuidad a las invocaciones *fantológicas* llevadas a cabo en películas recientes de Akomfrah, que introducen en nuestro propio marco temporal horrores e injusticias del pasado, negándose a dejarlos descansar y conectando esos «momentos inmencionables» y «relaciones inconscientes» con fenómenos del presente (ciertamente, la persistencia de la memoria).¹² Esas historias interconectadas exigen reconocimiento y, en lugar de dejarlas desarrollarse como espectros inmanejables en nuestra periferia creando caos, *Vertigo Sea* las lleva a una contemplación consciente, insistiendo en conversar con ellas, en «alimentar al fantasma», como se lee en otro de sus intertítulos. Al mismo tiempo, *Vertigo Sea* proyecta eso que Akomfrah llama el «más allá de la imagen», por el cual, como él mismo explica, cualquier imagen implica, necesariamente, un futuro. Ese «tiempo futuro de visionado» define, aunque sea a un nivel abstracto, una dimensión utópica de la creación de imágenes. Hacer una imagen, cualquier imagen, se convierte así en una protesta contra la finitud y, como sostiene

Akomfrah, en tanto que creadores de imágenes, los artistas funcionan como los «custodios de un futuro posible».¹³



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

Avanzando en esa misma línea de pensamiento, ¿no podríamos afirmar, por tanto, que el recuerdo de tragedias pasadas y la plasmación en imágenes de errores presentes — de las magnitudes históricas de la esclavitud y el colonialismo, la extinción de especies, la guerra nuclear o el cambio climático antropogénico— nos está proponiendo, siquiera tácitamente, un futuro alternativo? Si así fuera, es posible que lo que *Vertigo*

Sea esté ofreciendo sea el siguiente optimismo: ahí donde la injusticia del pasado fracasó en destrozarse completamente el futuro, mantenemos la esperanza de un porvenir diferente. Aunque ese porvenir no redimirá necesariamente el pasado, sí encierra al menos la potencialidad de hacernos conscientes sobre los fracasos históricos para no olvidarlos en la creación de lo nuevo.



© Smoking Dogs Films: Courtesy Lisson Gallery.

- 1 Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* [1789], ed. Werner Sollors (Nueva York: Norton, 2001).
- 2 Como explica Akomfrah en una entrevista online que acompañó a su exposición de 2015 en el Bildmuseet de la Universidad de Umeå, bildmuseet.umu.se/en/exhibition/john-akomfrah-vertigo-sea/20548, al convertir el intervalo en un lugar de creación de sentido *Vertigo Sea* ofrece una versión contemporánea del «tiempo-imagen» en el sentido que le da Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trad. Hugh Tomlinson y Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
- 3 *Vertigo Sea* se aproxima así a la condición de lo que Jacques Rancière ha denominado «ficción documental». Ver Jacques Rancière, *Film Fables*, trad. Emiliano Battista (Nueva York: Berg, 2006).
- 4 Como explica el artista en T.J. Demos, «Unspeakable Moments: An Interview with John Akomfrah», *Atlántica*, Nº 54 (2014), p. 59.
- 5 La práctica de Akomfrah discurre en paralelo al trabajo de recuperar esas figuras para el archivo de la historia del arte llevado a cabo por historiadores revisionistas como David Bindman y Henry Louis Gates, Jr. (eds.), *The Image of the Black in Western Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010). Naturalmente, el trabajo de Akomfrah con el Black Audio Film Collective se centró asimismo en la reconstrucción de la historia de individuos negros, desde Martin Luther King, Jr. a Malcolm X, fijándose, eso sí, en el siglo XX.
- 6 En relación con el Antropoceno ver Heather Davis and Etienne Turpin (eds.), *Art in the Anthropocene* (Londres: Open Humanities Press, 2015); sobre el Capitaloceno, ver Jason Moore, «The Capitalocene, Part I: On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis». (2014), jasonwmoore.com/uploads/The_Capitalocene__Part_I__June_2014.pdf.
- 7 Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).
- 8 Ver Elizabeth Kolbert, *The Sixth Extinction: An Unnatural History* (Nueva York: Henry Holt and Company, 2014).
- 9 Si como defiende el antropólogo Eduardo Kohn «toda vida es semiótica y toda semiosis está viva», también contendrá un elemento intrínsecamente estético. Ver *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley: University of California Press, 2013), p. 16.
- 10 Jacques Rancière, «The Intolerable Image», *The Emancipated Spectator*, trad. Gregory Elliot (Londres: Verso, 2009). Mientras en otro tiempo el arte político confrontó la realidad intolerable con la apariencia espectacularizada, en la actual era de «desencanto» nos enfrentamos a «un único régimen de exposición universal» y a la subsiguiente pérdida de dichas estrategias (p. 84).
- 11 «Fantologías», término que hace referencia al acuñado por Derrida en su libro de 1993 *Los espectros de Marx*, se usó en su forma inglesa, *Hauntologies*, como título de la exposición de Akomfrah celebrada en 2012 en Carroll / Fletcher in 2012. Yo mismo he investigado también esa condición fantasmal de la contemporaneidad cultural en T.J. Demos, *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Berlín: Sternberg Press, 2013).
- 12 Entrevista para el Bildmuseet, op. cit.