

MCKENZIE WARK

AFRO- ACCELERAZIONISMO

Appendix ::
Black Accelerationism (English Text)



collana
i forti
DELL'AVVENIRE



SF012 it

collana
i forti
DELL'AVVENIRE

12



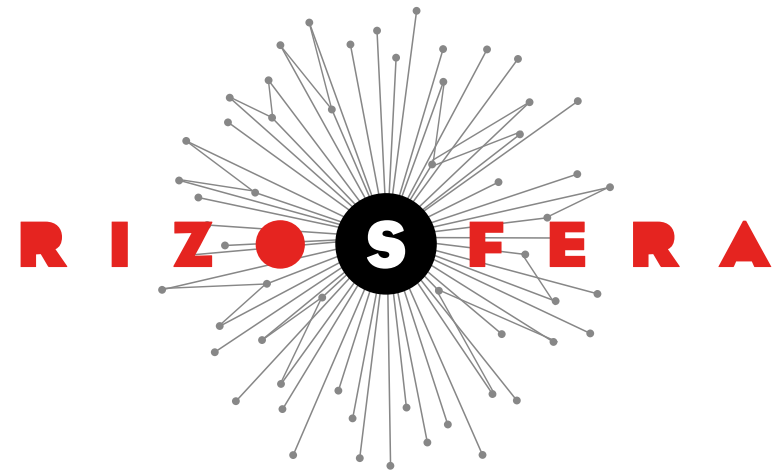
La collana editoriale «I forti dell'avvenire» si occupa di filosofie accelerazioniste e, in particolar modo, del pensiero che si fonda sull'asse Nietzsche, Klossowski e il gruppo di Acèphale, Deleuze, Guattari, Foucault, Lyotard.

Uscite:

- SF001 :: OBSOLETE CAPITALISM, **I forti dell'avvenire** (luglio 2016)
- SF002 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Accelerazione, rivoluzione e moneta nell'Anti-Edipo di Deleuze e Guattari** (agosto 2016)
- SF003 :: EDMUND BERGER, **Accelerazionismo grunge** (settembre 2016)
- SF004 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Deleuze e l'algoritmo della rivoluzione** (ottobre 2016)
- SF005 :: SIMON REYNOLDS - KATJA DIEFENBACH, **Technodeleuze e Mille Plateaux. Interviste con Achim Szepanski 1994-1996** (novembre 2016)
- SF006 :: SARA BARANZONI - PAOLO VIGNOLA, **Biforcare alla radice. Su alcuni disagi dell'accelerazione** (gennaio 2017)
- SF007 :: LAPO BERTI, **Fantasie Accelerate** (marzo 2017)
- SF008 :: EDMUND BERGER, **Flussi sotterranei. Una microstoria di iperstizione e resistenza esoterica** (aprile 2017)
- SF009 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Dromologia, bolidismo, accelerazionismo marxista. Frammenti di comunismo tra al-Khwarizmi e Mach** (maggio 2017)
- SF010 :: NETWORK ENSEMBLE, **Selected Network Studies** (giugno 2017)
- SF011 :: OBSOLETE CAPITALISM SOUND SYSTEM, **Chaos sive natura, Electric Tree and Electronic Rhizome** (settembre 2017)
- SF012 :: MCKENZIE WARK, **Afro-accelerazionismo** (ottobre 2017)

Prossime uscite:

- SF013 :: FÉLIX GUATTARI, **La machine informatique** (novembre 2017)



McKenzie Wark

AFRO-ACCELERAZIONISMO

Editore: Rizosfera - collana editoriale: I forti dell'avvenire

Anti-copyright, ottobre 2017 Rizosfera

<http://obsoletecapitalism.blogspot.it>

Testo: Black Accelerationism (2017), text copyright by McKenzie Wark

Publicato per la prima volta su Public Seminar il 27 gennaio 2017.

<http://www.publicseminar.org/2017/01/black-accelerationism/#.Weezrc->



Creative Commons 4.0

Attribuzione — Devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modi che. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.

Indice

Prefazione	11
La diaspora dell'afro-accelerazionismo di Algorithmic Committee (for Decomputation)	
Afro-accelerazionismo di McKenzie Wark	15
Biografia	37
Appendix:: Black Accelerationism	39

La diaspora dell'afro-accelerazionismo

di *Algorithmic Committee (for Decomputation)*

Questo testo di McKenzie è importante per diverse ragioni. Presenta al pubblico internazionale una lettura originale e illuminata di una particolare variante della galassia accelerazionista, forse la più visionaria: l'afro-accelerazionismo, il cui alfiere principale e motore inarrestabile è Kodwo Eshun. 'Afro-accelerazionismo' si sofferma sul testo più innovativo espresso da questa tendenza diasporica: 'More brilliant than the sun', uscito nel 1998 per la Quartet Books. Questo testo di Eshun è talmente entrato nella mitologia del pensiero-alla-velocità-della-luce - l'autore stesso lo definisce come «speculative acceleration» - che la prima edizione della Quartet è ormai introvabile e la casa editrice Verso Books lo riproporrà l'anno prossimo in una nuova edizione aggiornata. McKenzie è molto abile nel situare tale opera, e il pensiero che ne deriva, nel solco di quegli anni '90/00 in cui cyberpunk, drum and bass, Deleuze e Guattari, hackers, alter-net, Ccru e black music mutante fornivano una efficace barriera di energia alternativa alla trionfante cultura dei mercati dot.com... Ma contro le bolle speculative e certo pensiero speculativo contemporaneo fissato nei dualismi ripetitivi improduttivi, McKenzie Wark gioca la carta di un pensiero plastico e di una forza - quella di una cultura nera, afro-fu-

turista e afro-accelerazionista - che con grande freschezza offre immaginazione, sensibilità e divertimento. L'idea afro-accelerazionista del futuro, figlia di una cultura pop mutante (fumetti, fantascienza, black music) e di un'insofferenza reale e profonda alla regolarizzazione normativa occidentale, è quanto mai conturbante, problematica ed esuberante. Ma proprio per questo motivo, è incredibilmente viva e pulsante. Il resoconto di McKenzie Wark sull'afro-accelerazionismo è quanto di più seducente si possa trovare oggi nei circuiti accelerazionisti per sottrarre tale pensiero al museo dell'ideologia (razza, nazione, moneta, politica, etc). Proprio quest'ultimo gesto, il più irriverente e paradossale, rende l'afro-accelerazionismo un grande attore politico, e una credibile forza del futuro.

AFRO- ACCELERAZIONISMO

McKenzie Wark

“Il linguaggio sensoriale ci lascia senza alcuna inclinazione a mentire. Siamo alieni ostili, immuni dalla morte.”

(The Spaceape)

Se l'accelerazionismo ha un nucleo chiave, questo è senz'altro l'idea che sia impossibile o indesiderabile resistere o negare lo sviluppo dell'economia delle merci in relazione alla tecnologia. Piuttosto, occorrerebbe rendere questo processo più radicale e più rapido, in altre parole acuire il cambiamento anziché limitarlo.

Questo è un concetto, una sensazione, o un orientamento che potrebbe avere più successo tra coloro per i quali il passato non è comunque stato così memorabile. Ne è un esempio il testo di Laboria Cuboniks sullo *xenofemminismo*. Ma, per certi versi, la prima e migliore opera accelerazionista – *More Brilliant Than the Sun* di Kodwo Eshun (Quartet, 1998) – è legata ai

neri, e alla loro specifica cultura (*blackness*). Dal momento che gli accelerazionisti tendono ad essere abbastanza ignoranti del loro passato, vale la pena approfondire il curioso fatto che il movimento accelerazionista abbia un precursore di colore non riconosciuto. Eshun sostiene: “Tutto ciò contro cui i media ci mettono in guardia è già dentro alle tracce che trascinano l’intera pista da ballo” (96).

È utile distinguere qui in via preliminare l’Afro-accelerazionismo dall’Afro-futurismo, nonostante il primo potrebbe essere considerato per certi versi una sottocategoria del secondo. L’Afro-accelerazionismo è un avanzamento ostinato che include nella sua strategia il tentativo di sgombrare il campo da certi pensieri e sensazioni abituali, per essere aperti al futuro che cerca di realizzarsi nel presente.

L’Afro-futurismo rappresenta una categoria più generica in cui possiamo riscontrare tentativi di dipingere, narrare o concepire l’esistenza di popoli di colore in altri mondi o in tempi futuri che potrebbero avere o meno una volontà accelerazionista di progredire. Se l’afro-accelerazionismo è un particolare concetto spaziale e temporale, l’Afro-futurismo è un genere che include sia concetti temporali che spaziali all’interno del più generico ambito culturale della fantascienza, che a sua volta potrebbe essere considerato una sottocategoria del modernismo, con il suo caratteristico approccio temporale non-transitivo.

Il termine Afro-futurismo è stato coniato da Mark Dery, traendo ispirazione dalle suggestioni dell’opera di Greg Tate. È diventato un brillante spazio di produzione culturale ma anche di ricerca accademica, che fornisce una cornice in cui è stata elaborata la fantascienza di autori afroamericani come Samuel Delany e Octavia Butler, e molto altro. È anche diventato una metafora popolare nella produzione culturale contemporanea, che possiamo ritrovare per esempio in video musicali di Beyoncé, FKA Twigs e Janelle Monáe.

Il video “Many Moons” di Monáe contiene una delle immagini chiave dell’intero genere. Esso mostra degli androidi che conducono un’asta per clienti facoltosi, tra i quali spiccano uomini bianchi, plutocrati succhia sangue e un militare di colore con l’aria da dittatore. Gli androidi sono tutti di colore, e in realtà hanno tutti le fattezze di Monáe stessa. Gli androidi diventano il capovolgimento, e allo stesso tempo l’equivalente, dello schiavo. Lo schiavo era un essere umano trattato come una non-persona e forzato a lavorare come una macchina; l’androide è un essere inumano trattato come una non-persona ma forzato a lavorare come un essere umano.

Queste figure hanno un lontano passato. Ma prima, voglio esplorare il loro futuro, o un futuro a loro collegato. Dopo aver scritto *More Brilliant Than the Sun*, Eshun è stato co-fondatore insieme a Anjalika Sagar di Otolith Group. I primi tre film che

hanno prodotto insieme, *Otolith* parte prima, seconda e terza, sono documentati nel volume *A Long Time Between Suns* (Sternerberg Press, 2009). *Otolith* offre sia un 'futuro' che uno spazio culturale diverso in cui elaborare l'Afro-accelerazionismo contenuto nei precedenti scritti di Eshun.

Otolith rientra nel genere del documentario di finzione o nel saggio cinematografico che nasce dal lavoro di Chris Marker, Harun Farocki e Black Audio Film Collective. La *ratio* che modella *Otolith* è quella di un personaggio che è un discendente di Anjalika Sagar, co-fondatrice di *Otolith*, il quale è in orbita intorno al nostro pianeta, e che sta esaminando gli archivi della sua famiglia.

Otolith unisce l'ambiente della microgravità alla crisi planetaria, per cui lo spazio orbitale a gravità zero diventa una eterotopia che sollecita una maggiore consapevolezza del disorientamento. Eshun afferma che “*la gravità localizza le specie umane*” (6). Questo è un futuro speculativo in cui le specie si biforcano: quelle che abitano un ambiente caratterizzato da microgravità, funzionano con un otolite modificato, ossia quella parte dell'orecchio interno che percepisce l'equilibrio del corpo.

L'immaginario futuro discendente di Sagar guarda indietro, attraverso i suoi antenati, ai grandiosi progetti sociali del ventesimo secolo: il socialismo di stato sovietico e indiano, il movi-

mento femminile socialista internazionale e (come menzionato da Anna Tsing in *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton NJ, 2005) il movimento dei non allineati. Uno degli avi di Sagar incontrò davvero Valentina Tereshkova, la prima donna ad andare nello spazio. Tereshkova aveva lavorato come mugnaia e (come in *Happy Moscow* di Platonov) in seguito era diventata paracadutista, destinata ad una grande carriera nella vita pubblica sovietica.

L'ultima parte di *Otolith* riflette su un film mai prodotto del grande Satjayit Ray, *The Alien*. Il suo nucleo principale, di un alieno perso sulla terra e scoperto da un gruppo di bambini, ricompare in maniera abbastanza insolita nel film di Hollywood *ET*. *Otolith* si domanda se il politeismo Hindu abbia precluso lo spazio in cui avrebbe potuto fiorire un genere fantascientifico indiano. I fumetti indiani popolari che narrano ripetutamente le storie degli dei sono infatti qualcosa di simile alla fantascienza e invocano un ripensamento del genere.

Otolith accenna anche all'opera *Lord of Light* (1967) dello scrittore di fantascienza americano Roger Zelazny, il quale immagina un futuro abbastanza diverso da quello di *Otolith*, ma in modo analogo cerca di spostare il baricentro del futuro fantastico. In questo libro, i soli sopravvissuti di una terra scomparsa sono hindu. La loro società altamente tecnologica è anche profondamente stratificata. I loro governanti hanno poteri quasi

divini e possiedono la tecnologia per reincarnarsi. Il personaggio centrale, descritto nel libro come un accelerazionista, sfida questo ordine classista.

È stato spesso notato che durante la Guerra Fredda, mentre gran parte della letteratura americana era composta da ragazzini bianchi che parlavano dei loro cazzi, la fantascienza ha fatto gran parte del lavoro culturale quotidiano. Il libro di Zelazny non è un cattivo esempio di quanto lontano potesse andare la fantascienza nell'immaginare un mondo non occidentale che non fosse né demonizzato né idealizzato, i cui fattori di cambiamento fossero al loro interno. Qui si potrebbe sottolineare *en passant* che l'opera di fantascienza più di spicco degli ultimi anni è *Three Body Problems* di Cixin Liu e i suoi *sequel*, la cui storia è ambientata durante la Rivoluzione Culturale in Cina.

L'Afro-futurismo rappresenta un panorama di invenzioni culturali che possiamo inserire nel contesto di un universo plurale di tempi futuri e altri spazi immaginati, che traggono ispirazione dal materiale grezzo di tanti tipi di esperienze storiche e culturali. E, così come l'Afro-futurismo può essere considerato una sottocategoria delle modernità fantascientifiche, potrebbero anche esserci tanti tipi diversi di accelerazionismo. Il post-umano finisce per essere più di una unica cosa se si concepisce l'umanità presente come qualcosa di molteplice. L'essere post-umano orbitante di *Otolith* potrebbe per certi versi

ricalcare una figura tratta da un classico poco conosciuto del genere accelerazionista: *The World, the Flesh and the Spirit* di JD Bernal (1929). Tuttavia, questo calco è modulato da specifiche storie culturali.

Questo aspetto ci porta di nuovo a *More Brilliant than the Sun* (Quartet, 1998). Così come in *Testo Junkie* di Paul B. Preciado, *More Brilliant* è un testo le cui strategie mettono pressione al linguaggio con neologismi e costruzioni composte, al fine di fare spazio al futuro all'interno del presente. Eshun si posiziona in contrasto con i modi di scrivere sulla *black music* concepiti per resistere all'ascolto di qualsiasi novità. Sostiene che "il futuro sia una guida al presente di gran lunga migliore di quanto non lo sia il passato" (-1), perciò "la ritmo-macchina è intrappolata in un'innocenza ritardata" (-7). Non si deve analizzare il *groove* o trovargli un linguaggio. Lo scrivere di musica diventa un modo per assimilare shock provenienti dal futuro. "Riservate la nostra nausea per i classici senza tempo" (89). L'interesse di Eshun è piuttosto orientato verso gli "audio-oggetti non identificati" (-5).

Non abbiamo più radici, abbiamo antenne. Eshun resiste a quella scrittura che pretende nella propria musica qualcosa di autentico e sempre uguale; e che pretende di trovarlo in una comunità organica, sia essa nel delta del Mississippi per il blues o l'ardente Bronx per l'hip hop. Resiste alla figura validante della strada come mitico spazio pubblico o sociale in cui nasco-

no le cose autentiche. Eshun afferma che, “*dalla rete ai videogiochi, la società civile è tutta un’immensa divisione di ricerca e sviluppo dell’esercito. Il complesso industriale dell’esercito è progredito con decenni di anticipo sulla società civile, facendo di questa un complesso di intrattenimento militare letale (MEC – military entertainment complex). Il MEC riprogramma dei futuri virtuali predatori. La strada, lungi dall’essere una fonte generativa di cultura pop, come pittorescamente insistono i media tradizionali, è ora un campo da gioco in cui gli sviluppi tecnologici militari di bassa gamma vengono sguinzagliati, liberi di mutare*” – come *Black Lives Matter* ha sistematicamente confermato.

Per Eshun, la discomusic è “*il punto udibile iniziale del ventunesimo secolo*” (-6), anche se la maggior parte delle genealogie del pop cancellano i suoi accenni alla diaspora sonora dell’Afrofuturismo. Come Paul Gilroy, Eshun concepisce la cultura dei neri come diasporica piuttosto che nazionale, ma al contrario di Gilroy non è interessato ad una negazione critica dei limiti dell’umanesimo nel nome di una versione analoga più espansiva. La sua afro-cultura “*si aliena dall’umano; giunge dal futuro*” (-5). Rifiuta l’umano come categoria portante. Se l’umano non è dato, allora non può esserci nemmeno un’anima nera. Non c’è nessuna retorica del “*preservare l’autenticità*” in questo libro. Il compito dello scrittore è quello di fare da sensore e non da censore.

L’ambito di indagine qui non è tanto la musica di per sé, ma piuttosto l’atmosfera che la musica genera insieme a spazi, impianti audio, e corpi. Non è un’estetica della musica, tanto quanto lo scomparso Randy Martin l’avrebbe riconosciuta come propriocezione. La si potrebbe descrivere come una branca della psico-geografia, non tanto del camminare, bensì del danzare.

La danza non rivela un particolare aspetto dell’essere umano, ma piuttosto ha la capacità di trasformare l’essere umano in qualcos’altro. Eshun segue Lyotard nel riprendere l’insistenza di Nietzsche sul fatto che l’essere umano non voglia la verità, qui l’essere umano brama il non autentico e l’artificiale. Questa è la base del suo accelerazionismo: l’obiettivo è di incoraggiare l’impulso dispotico della musica prodotta da macchine per inglobare sia il suo stesso passato che la presenza del corpo umano (-4). L’afro-accelerazionismo, operando perlopiù attraverso la musica ma non solo, mira “*a ideare, costruire, fabbricare, sintetizzare, tagliare, copiare e montare una cosiddetta discontinuità artificiale per la futura ritmo-macchina*” (-3). Come in Hiroki Azuma, le macchine non alienano le persone. Possono far provare loro emozioni più intense. Permettono un’iper-incarnazione piuttosto che una disincarnazione.

Vorrei ripercorrere a ritroso l’universo sonoro in cui Eshun si è mosso, magari immaginandolo attraverso gli occhi di un

futuro discendente di Eshun equivalente al futuro discendente della sua collaboratrice Sagar. Possiamo già immaginare un futuro in cui non ci sarà più un avvenire per l'afro-futurismo, ma ne potrebbero comunque rimanere residui da cui generarne altri. Del resto, è tutta una questione di prospettiva. Piuttosto che pensare ad un futuro che protrae e ripete un passato, possiamo immaginare un futuro che seleziona e modifica frammenti di un passato, in base ad una logica di selezione ancora sconosciuta. È l'opposto di quanto Eshun, giocando con le parole di Marshall McLuhan, chiama "ascolto posteriore" ("*r earview hearing*", 68).

Cosa può non piacere della Detroit techno che andava alla fine degli anni novanta? Qui potremmo partire da quello che per Eshun fu uno dei punti di arrivo. Drexciya è un oggetto sonoro non identificabile che arriva con tutto la propria mitologia afro-futurista. I Drexciyani navigano le profondità dell'*Atlantico Nero*. Sono delle sottospecie di mutanti marini palmipedi discendenti di gestanti schiave che furono scaraventate fuoribordo nel bel mezzo della traversata.

Drexciya usa suoni e beat elettronici per riprodurre il rapimento alieno della schiavitù sotto forma di fanta-sonica o *alterdestino*, come lo ha denominato Sun Ra. Come dimostra Lisa Nakamura, un materiale Afro-futurista e popolare come il film *Matrix*, fa diventare l'individuo nero o africano più autentica-

mente umano e meglio radicato. Ciò che Eshun invoca è l'opposto: che l'essere nero permetta di accelerare più velocemente la fuga dall'umano. È un'accettazione piuttosto che un diniego della figura della macchina-schiavo che è forzata a essere tale, suo malgrado.

C'è stato un tempo in cui la musica d'avanguardia si presentava senza beat. Il drum and bass è andato nella direzione opposta: "*le bacchette della batteria diventavano aghi da maglia che colpivano molle da materasso elettrificate a 180 bpm*" (69). La topologia sensuale offerta da 4hero o da A Guy Called Gerald usa la *drum machine* non per imitare il batterista umano ma per rimpiazzarlo, al fine di creare ambienti sonori astratti che richiamano il corpo in una trama macchinica di movimento. Eshun spiega che "*l'astratto non implica qualcosa di rarefatto o distaccato, ma l'opposto: allude a un corpo balbettante sull'orlo di un suono futuro, barcollante sul ciglio di un nuovo linguaggio*" (71).

Il ritmo diventa lo strumento che conduce – come in *Black Secret Technology* di A Guy Called Gerald (1995) – "*riempiendo le orecchie qua e là di micro-discrepanze. Quando il poliritmo sfasa nell'iper-ritmo, diventa svincolato, intensificato, sconcertante. Confonde i sensi, riadatta l'umano ad un essere dislocato lungo l'ampio spettro di tutte le intricate ragnatele di reti e le giungle computazionali della diaspora digitale*" (76-77).

Si potrebbe dire di più su come certe tecnologie musicali programmino anticipatamente una sorta di spazio multidimensionale di possibili panorami acustici. Il produttore di suoni umano non risulta l'autore della musica ma piuttosto il risultato della macchina stessa. Per Eshun questo è un modo per valorizzare positivamente l'essenza della cultura nera nella sua prossimità alla robotizzazione e nella sua distanza dall'essere pienamente umano. Questo costrutto razziale sopravvaluta l'umano. E, se l'essere bianco è più apparentemente prossimo all'umano, allora ci sono tutte le ragioni per non avere una grande opinione dell'umano come categoria. Questa mossa retorica è centrale per l'afro-accelerazionismo. L'associazione tra l'essere di colore e il macchinico è ciò che deve essere valorizzato e accelerato, nella qualità di superamento sia dell'essere bianco che dell'umano.

Se esiste un precursore sonoro e un promotore di questa linea di pensiero, questo è il genere dell'*acid house*, ossia la messa in scena delle possibilità accidentali della tastiera Roland TB-303. Questa era nata per produrre linee di basso di accompagnamento per musicisti, ma artisti sonici come Phuture lo hanno reso uno strumento protagonista, esplorando il suo potenziale non nell'imitazione dei bassi ma nella creazione di suoni ultraterreni. Eshun sostiene che “*nulla che si conosca della storia della musica è di alcun aiuto*” (95).

Eshun elabora a proprio modo l'hip hop, mostrandosi piuttosto disinteressato alle sue pretese di autenticità di strada, per non menzionare la sua baldanza mascolina. Fa solo un'eccezione per il lavoro nei tardi anni ottanta di Ultramagnetic MCs. Qui la canzone è in rovina, il linguaggio è ridotto a fonemi. Il rapper diventa un generatore astratto di suono, sganciando *scienza*. Eshun cita Paul Virilio, da *Pure War* (62), nell'effetto che “*scienza e tecnologia sviluppano l'ignoto*” (29). La scienza non viene associata a ciò che è dimostrato o provato ma all'opposto, che potrebbe essere la condizione di possibilità della scienza nel senso più convenzionale.

Come è comune tra coloro che hanno letto molto Deleuze nel secolo scorso, Eshun favorisce una fuga da ciò che è razionale e cosciente, uno scivolare oltre i confini verso un regno di affezioni e di percezioni. Nelle parole di Raunig e Lazzarato, questo è un tentativo di sfuggire all'individuo verso uno spazio caratterizzato da parti individuali – in questo caso – di pelle increspata da sensazioni sonore. Non è tanto un atto di sensibilizzazione ma di demolizione della consapevolezza.

Qui, il suono interagisce con la pelle più che le orecchie, con il corpo che si anima piuttosto che l'orecchio che sintetizza e concentra, e assume la forma di retroazione, di polivalenza, o di disturbo elettrico. Negli anni ottanta questi 'effetti indesiderati' stavano diventando strumenti a sé stanti piuttosto che

prodotti di scarto accidentali di strumenti che producevano note. Ciò si può sentire (e percepire) in The Jungle Brothers o in Public Enemy. Il suono di una nuova terra, un pianeta nero.

Non sono l'inumano o il non-umano o l'oltre-umano che vanno temuti. Piuttosto ciò che si può provare a sentire in giro è l'essere umano come se fosse un effetto speciale. “*Un ego unito è un ego mutilato*” (38). Il sonoro può produrre ciò che il testuale fatica sempre a generare – la trattazione parallela di più stati e punti di vista alternativi. Questa non è tanto una doppia coscienza come la mitosi dell'Io. È una psico-geografia sonora che ha già recepito la sfera di informazioni turbolente concettualizzata da Tiziana Terranova. Tuttavia, è più viscerale che concettuale, o meglio, entrambe: “*i concetti vengono prima accarezzati e lambiti, aspirati e poi ci si diverte*” (54).

Tra i riconosciuti pionieri dell'hip hop, il più avventuroso sul piano lirico e concettuale fu il tardo Rammellzee, che operava nel campo dei graffiti, della scultura e delle arti visive, producendo allo stesso tempo alcuni scritti notevoli, accomunati da uno stile gotico-futurista che egli aveva denominato *Ikonoklast Panzerism*. Le sue opere sono sempre apparse blindate, protette da un mondo esterno ostile. Egli vedeva già il mondo hip hop di strada e la polizia come un sottoinsieme di una più ampia militarizzazione di tutti gli aspetti della vita. In particolare, egli lottava già contro il complesso percettivo militare, e la figura

poetica da lui scelta per descriverlo fu il tentativo di “*assassinare il segno dell'infinito*” (34).

Rammellzee ingerì ed approfondì le opportunità aperte dalla scoperta, nel giradischi a trazione diretta (come i Technics SL-1200), delle possibilità latenti del *breakbeat*. “*Adventures on the Wheels of Steel*” potrebbe rappresentare l'emblema di quel momento. Il *breakbeat* apre la possibilità dell'utilizzo dello studio come centro di ricerca per isolare e duplicare i beat. Il Dj diventa un ladro di *groove* e non un cultore di antenati. “*L'hip hop dunque non è tanto un genere a sé, quanto un onni-genere, un approccio concettuale all'organizzazione sonora piuttosto che ad un suono in particolare*” (14).

Il giradischi diventa un generatore di timbri, con un taglio a comando, che scarta la canzone e automatizza il ritmo. È una meta-tecnica per generare nuovi strumenti a partire dai vecchi. Ovviamente, John Cage ci era già arrivato, giungendo al giradischi non attraverso l'incontro con la gay disco ma attraverso una tradizione formalista d'avanguardia. Come nota Eshun sarcasticamente, “*il pop soccorre sempre retrospettivamente il non-pop dalla prigionia dei suoi ammiratori*” (19).

Unendo il giradischi con il campionatore Emulator ottenevamo un universo di produzione sonora attraverso il quale, nella concezione di Hiroki Azuma, possiamo trattare l'intero suono

registrato come un database anziché un grande racconto. O piuttosto, questo universo tecno-sonico può produrre noi. Agli occhi di Eshun, la tecnologia stessa è artefice dei modi di esistenza. Il campionatore Emulator scopre il break campionato e usa Marley Marl come suo mezzo.

I nuovi suoni sono irregolarità scoperte dalle macchine. *“La nostra collezione di dischi diventa un’immensa macchina del tempo che si auto-costruisce usando noi come strumento”* (20). La macchina forza l’essere umano in direzione dei suoi criteri di giudizio. Il produttore è piuttosto un giocatore, così come viene delineato in *Gamer Theory*: un esploratore dell’interiorità del digitale anziché un rivoltoso romantico che va oltre. Il suono digitale rivela il corpo a se stesso, come una sorta di matematica stupefacente per *recettori propriocettivi*.

Se può esistere una storia della fondazione, stile *Delta blues*, per la musica digitale nera, questa è sicuramente ironica. È infatti legata al gruppo tedesco Kraftwerk. Ma piuttosto che delegittimare la musica digitale nera, Eshun prende un’iniziativa affermativa. I produttori di colore si ritrovarono in questa musica robotica di origine Europea. Udirono un panorama sonoro interno verso cui dileguarsi. Ingegneri sonori come gli Underground Resistance sono volontari per l’esilio interno, la segretezza e l’offuscamento. Anche fingendosi la macchina stessa: Juan Atkins pubblicò sotto il nome di Model 500.

“La techno di Detroit è eterea, trasmette lungo vie che attraversano lo spazio, non è trattenuta da alcuna radice di albero... La Techno si toglie dalle strade, dal ghetto e dai ragazzi incappucciati... La musica arriva da un altro pianeta” (101-102). Un’entità produttiva come Cybotron *“tecnicizza tutta la biosfera”* (29). Oppure scappa da essa, costruendo invece una città del tempo. *“La fuga dalla realtà è organizzata finché non prende controllo dei mezzi percettivi e moltiplica gli stati di realtà sensoriale... La finzione sonora, la fantasonica, ci abbandona nel presente senza alcun modo per tornare indietro agli anni settanta... La fantascienza sonora rappresenta il manuale per una personale rottura con il mondo esterno, per un programma di reinserimento che entra nell’orbita della Terra e atterra sulla striscia terrena dei propri sensi... Tecnicizzare significa acquisire consapevolezza della co-evoluzione di macchina e umano, della vita segreta delle macchine, della computerizzazione del mondo, della programmazione della storia, e dell’informatica della realtà”* (103).

Il Dj intensifica la dissociazione, creando un design di suoni alieni. Il produrre musica viene privato del talento pratico, assegnando maggiore spazio all’ascolto e minore al lavoro manuale. Il suono processa gli ascoltatori all’interno del proprio contenuto. La techno di Detroit arriva con una pleora di eteronimi, in parallelo, anziché in modo seriale come Bowie. E ci contro-programma in opposizione alla sensualità dei Funkadelic. *“La Techno scatena un’economia de-libidinale di rigidi impulsi e segnali chiusi – con la techno si danza a proprio piacimento nella*

costrizione” (107). Essa favorisce la voce distaccata piuttosto la glossolalia dell’anima.

La Techno è il funk per l’androide che scappa dalla strada e dal lavoro. “*La techno si distanzia dalla logica della legittimazione che sostiene l’intero panorama mediatico afro-americano*” (114). Come afferma Donna Haraway, il macchinico e la cultura espressa dalla comunità nera sono entrambe condizioni liminali in relazione all’umano, ma occorre che siano trattate non come un ironico mito politico, ma come un programma da implementare con tutta la velocità voluta. “*Nell’Hip Hop si trova un’accentuata consapevolezza, alimentata da fumetti e fantascienza, dell’esistenza postumana, fabbricata e programmata degli afroamericani. Gli alieni africani vengono catturati da mercanti africani di schiavi, consegnati a fanatici bianchi e cannibali cristiani affinché vengano fatti a pezzi, tagliati a cubetti e geneticamente programmati per diventare schiavi americani, trasformandosi così nei del loro standard di legge, nei loro robot in stile Westworld*” (112).¹

In termini in qualche modo deleuziani, Eshun traccia una linea di fuga che parte dall’essere nero e attraversa la macchina

¹ La metafora usata da Kodwo Eshun è parecchio efficace in inglese, ma difficile da rendere in italiano. Qui, per la figura dello schiavo afro-americano, il riferimento è alla legge costituzionale americana, a ciò che è noto come «The Three-Fifths Compromise». Questo compromesso politico permise agli stati del sud, tra il 1787 e il 1865, di mantenere il dominio numerico dei seggi al senato americano, conteggiando i della popolazione nera, che non aveva diritto al voto perché schiava, tra la popolazione attiva. Il riferimento, invece, alla ROM dei robot (*their Westworld ROM*) riguarda *Westworld* il film di Crichton del 1973 (*Il mondo dei robot*, il titolo in italiano) nel quale si narra di androidi/robot dalla forma perfettamente umana (*thx Bittanti!)

fino a divenire-impercettibile. “*La musica prodotta da macchine si presenta dunque come non-nera, impopolare e incolta, un oggetto audio non identificato senza fondamento, senza radici e senza cultura*” (131). Ma lungi dal cancellare l’anima nera, questo sparizione è possibile passando solo attraverso la cultura nera o suoi derivati.

Il panorama sonoro digitale rappresenta una rottura sia nel metodo che nello stile rispetto al suo supporto analogico che ha inglobato, e che a sua volta aveva processato forme precedenti di tecnologia grazie alle proprie risorse. Tappe importanti di questo momento potrebbero essere i Funkadelic di George Clinton e la Black Ark di Lee Perry. Queste versioni digitali di un segnale analogico processato hanno assunto una dimensione pop e sono stati elaborati facendoli diventare echi o loop. Lo spazio invade il tessuto della canzone. La distorsione ne diventa lo strumento. “*L’ascolto diventa un’escursione in un ambiente dato*” (66).

I Funkadelic erano un incontro alieno immaginato attraverso la metafora della radio, che connette umani ed alieni alla stazione radiofonica WEFUNK, casa dei fratelli extraterrestri. Il loro stile contagioso e ripetitivo era necessario per lanciarsi verso l’inumano, unirsi agli afronauti che funkeggiavano per tutta la galassia. La loro musica era costruita a partire da nastri magnetici, *doo-loops*, mixedelia e slogan pubblicitari per pro-

dotti inesistenti. Al di sotto dei richiami eterodossi, i Funkadelic hanno però lavorato per alterare la gerarchia sensoriale della canzone pop. “*Le chiappe, il cervello e la spina dorsale cambiano posto, Il culo smette d’essere il didietro, e passa davanti diventando il fondoschiena*” (150). Queste non erano le forme corporee proposte dal pop. “*Il Moog diventa così un mollusco strisciante che strattona le anche*” (151).

I Funkadelic hanno accelerato e popolarizzato concetti sonori che in parte provenivano dal jazz, più specificatamente da quella che Eshun chiama la *jazz fission* degli anni settanta. Questa include il jazz cibernetico e spaziale di George Russell, “*un panorama spettrale di scampanelli delocalizzati... la mixologia magnetica di Russell accelera il discontinuo cronotopico in cui il futuro arriva dal passato*” (4-5). Nella stessa categoria rientrano anche le opere degli anni settanta di Miles Davis e Herbie Hancock, dove i pedali diventano strumenti a tutti gli effetti. Qui Eshun evoca il suono di *Hornets* di Herbie Hancock: “*Muovendosi attraverso l’Echoplex, il cantiere sonoro viene clonato da una sensazione singolare e trasposto in un ambiente che ci immerge a testa in giù in uno sciame di api assassine in cerca di calore*” (6).

Gli effetti disertano le cause, si distaccano dagli strumenti. E’ l’espandersi di un’era in cui la comunicazione industriale ha allontanato i suoni dalla loro fonte, come R. Murray Schafer ha suggerito. Era difficile da ammettere all’inizio. Prendia-

mo, per esempio, il controverso remix fatto da Alice Coltrane di *Living Space* di John Coltrane. Quest’ultimo pezzo era stato reso possibile solo grazie al lavoro che Sun Ra aveva condotto a partire dalla metà degli anni cinquanta sulla cosmologia nera alternativa. Per Sun Ra, essere di colore non significa essere figurativamente l’israelita che fugge dalla schiavitù, ma essere, in realtà, il discendente degli egizi, ossia appartenere a un potere dispotico che comanda da qualche parte nella galassia. Se la musica soul afferma l’identità nera come eredità di un uomo che soffre, allora Sun Ra è una divinità aliena che arriva dal futuro. Ciò non incarna un’alienazione perseguita attraverso l’affermazione dell’alieno.

Sun Ra si presta ad una lettura afro-futurista, che enfatizza la sua rivendicazione di provenire da Saturno ed essere l’autore di un destino alternativo. Personalmente credo che Eshun legga – o forse ascolti o percepisca – in maniera più specificamente afro-accelerazionista. Non è un’alternativa a questo mondo, ma è affrettare una tendenza nella quale, attraverso l’esclusione dell’umano che si è palesata all’interno della cultura nera, si materializza una via di fuga nell’abbraccio con un altro elemento che tende a escludere: cioè il macchinico. Magari fosse stato più simile ad altre forme di esclusione individuate da Haraway. L’Arkestra di Sun Ra è stata a lungo oggetto di un culto monastico maschile.

L'accelerazionismo viene spesso presentato come il desiderio di sostituire un modello di conoscenza meramente umano, ma questa visione è ancora piuttosto legata ad una concezione del sapere influenzata da determinate radici culturali. Forse la conoscenza non dipende dalla velocità. Secondo Eshun, “*c'è un senso in cui il sistema nervoso viene rimodellato dai beat al fine di raggiungere un nuovo tipo di stato, per un nuovo tipo di condizione sensoriale. Parti diverse del nostro corpo si trovano, in realtà, in stati di evoluzione diversi. La nostra testa potrebbe essere benissimo molto indietro rispetto al resto del corpo*” (182).

Otolith II ha posto due interrogativi: “*Il capitale, per quanto ne sappiamo, non è mai stato attivo. Ma come si è riprodotto? Come si è replicato? Ha utilizzato pelle umana?*” (26) La parola d'ordine qui è ‘pelle’, implicata com'è in quello che Gilroy descrive come la “crisi della teoria razziale”. Forse ci si potrebbe domandare se il capitalismo ha già soppiantato se stesso, e se abbia compiuto ciò prima di tutto passando per i pori della pelle di coloro che identifica come “altri”. Ma ci si potrebbe anche chiedere se questo non fosse capitalismo ma fosse qualcosa di peggio. Eshun possiede già un'antenna sintonizzata su quella possibilità, che filtra attraverso la sensibilità della techno di Detroit, per esempio, con il suo astuto accenno al superamento della ‘poetica’ della strada verso un ordine militarizzato di sorveglianza, dal quale sarebbe meglio fuggire con discrezione.

Si potrebbe continuare a cercare a ritroso nel database dell'afrofuturismo, andando oltre le scorriere di Eshun nel tardo ventesimo secolo, così come fa Louis Chude-Sokei in *The Sound of Culture*. A quanto pare, quello che potrebbe essere il testo fondamentale del futurismo, si rivela per assurdo afro-futurista, ossia *Mafarka: The Futurist* di Marinetti (1910). È una favola esotica che racconta della vittoria di un principe islamico su un esercito africano, e il suo desiderio di generare un figlio parte uccello e parte macchina, che possa salire in alto fino alla conquista del sole - e qui forse risiede l'origine del desiderio da cui Eshun ha tratto il suo titolo. Oppure si potrebbe accennare all'anti-accelerazionismo in *Erewhon* di Samuel Butler (1872), il testo originario sull'umano come organo riproduttivo della macchina. Il suo panorama immaginario porta i segni dell'esperienza di Butler in Nuova Zelanda subito dopo le guerre coloniali contro i Maori.

Potrebbe finire che l'intera questione dell'accelerazione sia legata al problema della razza. Haraway concepisce proficuamente l'equivalenza spaziale del non-bianco, non-uomo, non-umano in relazione ad un certo linguaggio legato all'umanesimo. Ma, se preso in considerazione sotto il profilo temporale, l'umanesimo ha un problema simile. Spazialmente, è turbato da ciò che sta al di sopra di esso (l'angelico) o al di sotto di esso (l'animale); temporalmente, esso è disturbato da ciò che viene prima di esso (il primitivo) o da ciò che lo supera, inclusa

un'ampia componente di panico razziale generato dal terrore di essere sorpassati dall'altro che fino a poco prima era primitivo, coloniale o schiavizzato. In particolare, tra le caratteristiche di questa controparte, la sua laboriosità inconscia e automatizzata comincia ad essere assimilata all'arrivo di nuove macchine venute a rimpiazzare l'essere umano. Sotto questo aspetto, la strategia retorica dell'afro-accelerazionismo è di rivalutare positivamente le precedenti immagini negative e razziste. Questa inversione di prospettiva intenzionale potrebbe essere un passo necessario per un qualsiasi genere di accelerazionismo che voglia fare di più che ripetere inavvertitamente vecchie forme.

Vorrei ringraziare il Robert L. Heilbroner center for Capitalism Studies alla New School. Questo articolo è stato scritto durante un ritiro al National Arts Club per beneficiari del centro.

Biografia

McKenzie Wark è autore di diverse pubblicazioni, tra cui segnaliamo *A Hacker Manifesto* (Harvard University Press, 2004/Feltrinelli, 2005), *Gamer Theory* (Harvard University Press, 2007), *50 Years of Recuperation of the Situationist International* (Verso, 2011), *The Beach Beneath the Street* (Verso, 2013), *Molecular Red* (Verso, 2015), e l'ultimo *Twenty-One Thinkers for the Twenty First Century* (Verso, 2017). Insegna Media e Cultural Studies a New York presso la New School for Social Research e l'Eugene Lang College for Liberal Arts.

MCKENZIE WARK

**BLACK
ACCELERATIONISM**



series of books

THE
strong
OF THE FUTURE

12

SF012 eng

series of books
THE
strong
OF THE FUTURE

12



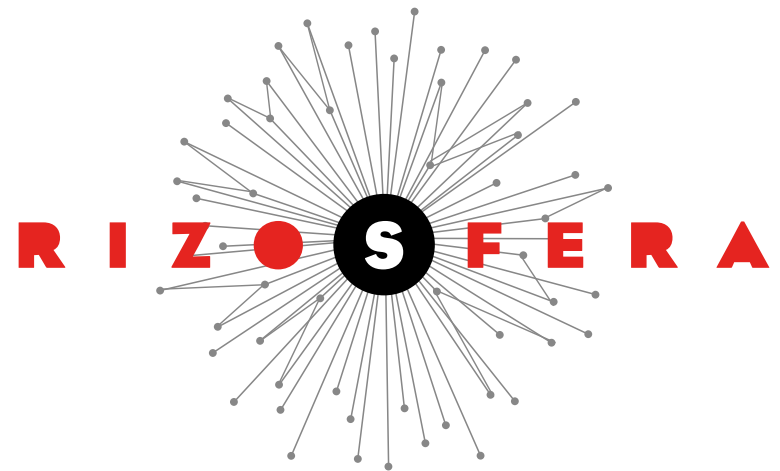
The book series entitled «The Strong of the Future» deals with accelerationist philosophy, in particular with the thought based on Nietzsche, Klossowski and Acéphale magazine, Deleuze and Guattari, Foucault and Lyotard.

Issues:

- SF001 :: OBSOLETE CAPITALISM, **The Strong of the Future** (July 2016)
- SF002 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Acceleration, Revolution and Money in Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus** (August 2016)
- SF003 :: EDMUND BERGER, **Grungy Accelerationism** (September 2016)
- SF004 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Deleuze and the Algorithm of the Revolution** (October 2016)
- SF005 :: SIMON REYNOLDS - KATJA DIEFENBACH, **Technodeleuze and Mille Plateaux. Achim Szepanski's Interviews (1994-1996)** (January 2017)
- SF006 :: SARA BARANZONI - PAOLO VIGNOLA, **Bifurcating at the Root** (February 2017)
- SF007 :: LAPO BERTI, **Accelerated Fantasies** (March 2017)
- SF008 :: EDMUND BERGER, **Underground Streams: A Micro-History of Hyperstition and Esoteric Resistance** (April 2017)
- SF009 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Dromology, Bolidism and Marxist Accelerationism** (May 2017)
- SF010 :: NETWORK ENSEMBLE, **Selected Network Studies** (June 2017)
- SF011 :: OBSOLETE CAPITALISM SOUNDSYSTEM, **Chaos sive Natura: Electric Tree and Electronic Rhizome** (September 2017)
- SF012 :: MCKENZIE WARK, **Black Accelerationism** (October 2017)

Next issue:

- SF013 :: FÉLIX GUATTARI **La machine informatique** (November 2017)



McKenzie Wark

BLACK ACCELERATIONISM

Publishing House: Rizosfera - Series of Books - The Strong of the Future

Anti-copyright, October 2017 Rizosfera

<http://obsoletecapitalism.blogspot.it>

Text: Copyright by McKenzie Wark (2017) :: Public Seminar, January 27, 2017.

<http://www.publicseminar.org/2017/01/black-accelerationism/#.Weezrc-ZaZYc>



Creative Commons 4.0

The licensor cannot revoke these freedoms as long as you follow the license terms under the following terms:

Attribution

You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. No additional restrictions

Index

Foreword	49
B/ACC Diaspora by Algorithmic Committee (for Decomputation)	
Black Accelerationism by McKenzie Wark	51
Biography	72

B/ACC Diaspora

by Algorithmic Committee (for Decomputation)

This essay of McKenzie Wark is of great significance for various reasons. It shows to an international audience a visionary and quite unique variation of the accelerationist thought: Black Accelerationism, whose pioneer and incessant agent is Kodwo Eshun. *Black Accelerationism* lingers on the most innovative text about such a diasporic tendency: *More Brilliant than the Sun*, edited in 1998 by Quartet Books. Eshun's book has immediately become an «at light speed-thought book» (the author himself defined it as “speculative acceleration”) and the Quartet edition is today extremely difficult to find. For this reason Verso Books will republish it with a renewed version sometime in 2018. McKenzie Wark is brilliant in placing Eshun's work and thought in the nineties/zeros when cyberpunk, drum and bass, Deleuze and Guattari, hackers, alter-net, Ccru and black mutant music offered a valid energetic alternative to the triumphant culture of tech-evangelists and dot.com markets. Against speculative bubbles and speculative contemporary thoughts of unproductive repetitive dualisms, McKenzie Wark offers a new plastic thought expressed by a black, afro-futuristic and

afro-accelerationist culture, able to display imagination and amusement. Expression of a mutant pop culture made of comics, science-fiction and music, the black-accelerationist idea of future shows a deep intolerance to western normative regularizations, becoming at the same time perturbing, problematic and vibrantly lively. McKenzie Wark's account on Black accelerationism represents the most seductive and catchy side of the accelerationist movement today, removing the tendency of flattening accelerationist thought to an «ideology museum» (race, nation, money, politics, etc.). It is thanks to this last irreverent act that Black Accelerationism becomes today a great political player and an incredible future force.

BLACK ACCELERATIONISM

McKenzie Wark

“Sensory language leaves us with no habit for lying. We are hostile aliens, immune from dying.” – The Spaceape

If accelerationism has a key idea, it is that it is either impossible or undesirable to resist or negate the development of the commodity economy coupled with technology. Rather, it has to be pushed harder and faster, that it has to change more rather than less.

It is an idea, a feeling, an orientation that might make most sense among those for whom the past was not that great anyway. Laboria Cuboniks' text on *xenofeminism* would be one example of this. But in many ways the original and best text on accelerationism was about Blackness – Kodwo Eshun's *More Brilliant Than the Sun* (Quartet 1998). Since accelerationists tend to be rather ignorant about their own past, this curious fact of the movement having an unacknowledged Black precursor is worth exploring. Eshun: “Everything the media warns you against has already been made into tracks that drive the dance floor.” (96)

It's helpful to make a preliminary distinction here between Black Accelerationism and Afrofuturism, although the former may in some ways be a subset of the latter. Black Accelerationism is a willful pushing forward which includes as part of its method an attempt to clear away certain habits of thought and feeling in order to be open to a future which is attempting to realize itself in the present.

Afrofuturism is a more general category in which one finds attempts to picture or narrate or conceive of Black existence on other worlds or in future times which may or may not have an accelerationist will to push on. If Black Accelerationism is a particular temporal and spatial concept, Afrofuturism is a genre which includes both temporal and spatial concepts within the general cultural space of science fiction. Which in turn might be a subset of modernism, with its characteristically non-transitive approach to time.

The term Afrofuturism was coined by Mark Dery, drawing on suggestions in the work of Greg Tate. It's become a lively site of cultural production but also scholarly research, providing a frame for thinking about the science fiction writing of African American authors such as Samuel Delany and Octavia Butler and much else. It has also become a popular trope in contemporary cultural production, for example in music videos by Beyoncé, FKA Twigs and Janelle Monáe.

Monáe's video 'Many Moons' contains one of the key figures of the genre. It shows androids performing at an auction for wealthy clients, including white, vampiric plutocrats and a Black military-dictator type. The androids are all Black, and are indeed all Monáe herself. The android becomes the reversal, and yet also the equivalent, of the slave. The slave was a human treated as a non-person and forced to work like a machine; the android is an inhuman treated as a non-person but forced to work like a human.

These figures have a deep past. But first, I want to explore one of their futures, or a related future. After writing *More Brilliant than the Sun*, Eshun co-founded the Otolith Group with Anjalika Sagar. The first three films they made together, *Otolith* parts I, II and III, are documented in the volume *A Long Time Between Suns* (Sternberg Press, 2009). *Otolith* provides both a 'future' and a different cultural space in which to think the Black accelerationism of Eshun's earlier writing.

Otolith is in the genre of documentary fiction or essay film, descended from the work of Chris Marker, Harun Farocki and the Black Audio Film Collective. The conceit organizing *Otolith* is a character who is a descendent of present-day *Otolith* co-founder Anjalika Sagar, who lives in orbit around our planet, and who is working through the archives of her own family.

Otolith links the microgravity environment to planetary crisis, where orbital or *agravic* space is a heterotopia inviting heightened awareness of disorientation. “Gravity locates the human species.” (6) This is a speculative future in which the species bifurcates, those in microgravity function with a modified otolith, that part of the inner ear that senses the tilting of the body.

Sagar’s imaginary future descendant looks back, through her own ancestors, to the grand social projects of the twentieth century: Indian and Soviet state socialism, the international socialist women’s movement and (as in Anna Tsing) the Non-Aligned Movement. One of Sagar’s ancestors had actually met Valentina Tereshkova, the first woman in space. Tereshkova was a former mill worker and (as in Platonov’s *Happy Moscow*) parachutist, destined for a grand career in Soviet public life.

The last part of *Otolith* mediates on an unmade film by the great Satyajit Ray, *The Alien*. Its central conceit, of an alien lost on earth who is discovered by children, strangely enough turned up in the Hollywood film *ET*. *Otolith* speculate on whether Hindu polytheism foreclosed the space in which an Indian science fiction might have flourished. The popular Indian comic books that retell the stories of the Gods are indeed something like science fiction and call for a rethinking of the genre.

Otolith also gestures toward American science fiction writer Roger Zelazny’s *Lord of Light* (1967), which imagines a quite different future to *Otolith*, but like it tries to decenter the imaginative future. In this book, the only survivors of a vanished earth are Hindu. Their high-tech society is also highly stratified. Its rulers have God-like powers and the technology to ‘reincarnate.’ The central character, described in the book as an ‘accelerationist’, challenges this class-bound order.

It has often been observed that during the cold war, while much of American literature was basically white boys talking about their dicks, science fiction did a lot of the real cultural work. Zelazny’s book is not a bad example in how far science fiction could get in imagining a non-western world that was neither to be demonized or idealized, and whose agents of change were internal to it. One might note here in passing that the stand-out science fiction work of the last few years is Cixin Liu’s *Three Body Problem* and its sequels, whose story begins in the moment of China’s Cultural Revolution.

Afrofuturism is a landscape of cultural invention that we can put in the context of a plural universe of imagined future times and other spaces, which draw on the raw material of many kinds of historical experience and cultural raw material. And just as Afrofuturism functions as a subset of science fiction modernities, there might also be many kinds of accelerationism.

The posthuman ends up being more than one thing if one can get one's head around currently existing humans as being more than one thing. The orbital posthuman of *Otolith* might in many ways repeat a figure from that little-known accelerationist classic, JD Bernal's *The World, The Flesh and the Spirit* (1929). But it does so inflected by particular cultural histories.

Which brings me to *More Brilliant than the Sun* (Quartet 1998). Like Paul B. Preciado's *Testo Junkie*, it is a text whose strategies include putting pressure on language through neologisms and portmanteau constructs, in order to let the future into the present. Eshun sets himself against modes of writing about Black music that are designed to resist hearing anything new. "The future is a much better guide to the present than the past." (-1) Thus, "the rhythmachine is locked in a retarded innocence." (-7) You are not supposed to analyze the groove, or find a language for it. Music writing becomes a *future shock absorber*. "You reserve your nausea for the timeless classic." (89) Eshun's interest is rather in "Unidentified Audio Objects." (-5)

We no longer have roots we have aeriels. Eshun is resistant to that writing that wants the authentic and the same in its music. That wants to locate it in organic community, whether in the Mississippi delta for the blues or the burning Bronx for hip hop. He is resistant to the validating figure of 'the street' as the mythical social or public place where the real is born.

Eshun: "From the Net to arcade simulations games, civil society is all just one giant research-and-development wing of the military. The military industrial complex has advanced decades ahead of civil society, becoming a lethal military entertainment complex. The MEC reprograms predatory virtual futures. Far from being a generative source for pop culture, as Trad media still quaintly insists, the street is now the playground in which low-end developments of military technology are unleashed, to mutate themselves." (85) As Black Lives Matter has so consistently confirmed.

For Eshun, disco is "audibly where the 21st century begins." (-6). Even if most genealogies of pop delete its intimations of the sonic diaspora of Afrofuturism. Like Paul Gilroy, Eshun thinks Black culture as diasporic rather than national, but unlike Gilroy, he is not interested in a critical negation of the limits of humanism in the name of a more expansive one. His Black culture "alienates itself from the human; it arrives from the future." (-5) It refuses the human as a central category. If the human is not a given, then neither can there be a Black essence. There's no 'keeping it real' in this book. The writer's job is to be a *sensor* rather than a *sensor*.

The field of study here is not so much music itself as the ambiances music co-generates with spaces, sound systems, and indeed bodies. It's not an aesthetics of music so much as what

the late Randy Martin would have recognized as a kinaesthetics. One could even see it as a branch of psychogeography, but not of walking – of dancing.

The dance does not reveal some aspect of the human, but rather has the capacity to make the human something else. Eshun follows Lyotard in extending Nietzsche's insistence that the human does not want the truth, here the human craves the inauthentic and the artificial. This is the basis of its accelerationism: the objective is to encourage machine-made music's "despotic drive" of music to subsume both its own past and the presence of the human body. (-4) Black accelerationism, operating mostly but not exclusively through music, aims "to design, manufacture, fabricate, synthesize, cut, paste and edit a so-called artificial discontinuum for the future rhythmachine." (-3) As in Hiroki Azuma, machines don't alienate people. They can make you feel more intensely. They enable a *hyper-embodiment* rather than disembodiment.

I want to work backwards through the sonic material Eshun feels his way through, perhaps imagined through some equivalent future descendant of Eshun's to the future descendent of his collaborator Sagar. We can already imagine a future in which the futures of Afrofuturism are no more, but which might be residues from which to create still others. Besides, it's a matter of perspective. Rather than think of a future that extends and

repeats a past, we could imagine a future that selects and edits from a past, according to selective habit as yet unknown. It's the opposite of what Eshun, punning on Marshall McLuhan, calls "(r)earview hearing." (68)

What's not to like about late nineties Detroit techno? Here we might start with what for Eshun was one of the end points. Drexciya is an unidentifiable sonic object that comes with its own Afrofuturist myth. The Drexciyans navigate the depths of the Black Atlantic. They are a webbed mutant marine subspecies descended from pregnant slaves who were thrown overboard during the middle passage.

Drexciya use electronic sound and beats to replay the alien abduction of slavery as sonic fiction, or as what Sun Ra called an *alterdestiny*. As Lisa Nakamura shows, certain popular Afrofuturist material like the *Matrix* movies, make the Black or the African the more authentically human and rooted. What appeals to Eshun is the opposite claim: that Blackness can accelerate faster away from the human. It's an embrace rather than a refutation of the slave-machine figure, pressing it into service in pressing on.

There was a time when avant-garde music was beatless. Drum and bass went in the opposite direction: "drumsticks become knitting needles hitting electrified bedsprings at 180bpm."

(69) The *sensual topology* offered by 4hero or A Guy Called Gerald use drum machines not to mimic the human drummer but replace it, to create abstract sonic environments that call the body into machinic patterns of movement. “Abstract doesn’t mean rarified or detached but the opposite: the body stuttering on the edge of a future sound, teetering on the brink of new speech.” (71)

Rhythm becomes the lead instrument, as on A Guy Called Gerald’s *Black Secret Technology*, (1995) “dappling the ears with micro-discrepancies.... When polyrhythm phase-shifts into hyper-rhythm, it becomes unaccountable, compounded, confounding. It scrambles the sensorium, adapts the human into a ‘distributed being’ strung out across the webbed spider-nets and computational jungles of the digital diaspora.” (76-77)

One could say more about how quite particular musical technologies program in advance a kind of phase-space of possible sonic landscapes. The human sound-maker is then not the author but rather the output of the machine itself. For Eshun this is a way to positively value the figure of Blackness as close to the machine-like and remote from the fully ‘human.’ Such a construct of race rather over-values the human. And if whiteness is supposedly most close to the human, then there’s every reason to think less of the human as a category in the first place. This rhetorical move is central to Black accelerationism.

The coupling of Blackness with the machinic is what is to be valued and accelerated, as an overcoming of both whiteness and the human.

If there’s a sonic precursor and stimulator for that line of thought, its acid house music as a playing out of the unintended possibilities of the Roland TB-303 bass synthesizer. It was meant as a bass accompaniment for musicians to practice to, but sonic artists such as Phuture made it a lead instrument, exploring its potential not to imitate bass but to make otherworldly sounds. Eshun: “Nothing you know about the history of music is any help whatsoever.” (95)

Eshun mostly works his way around hip hop, being rather disinterested in its claims to street authenticity, not to mention its masculine bravado. He makes an exception for the late eighties work of the Ultramagnetic MCs. Here the song is in ruins, language is reduced to phonemes. The rapper becomes an abstract sound generator, dropping *science*. Eshun quotes Paul Virilio from *Pure War* (62), to the effect that “science and technology develop the unknown.” (29). Science is associated not with what is demonstrated or proven but the opposite, which might be the condition of possibility of science in the more conventional sense.

As is common among those who read a lot of Deleuze last century, Eshun favors an escape from the rational and the conscious, a slipping past the borders into the domain of affections and perceptions. In the language of Raunig and Lazzarato, it's an attempt to slip past the individual into a space of *dividual* parts, in this case, of skins rippling with sonic sensation. It's not consciousness raising so much as consciousness *razing*.

Here, sound that works on the skin more than the ear, the animated body rather than the concentrating ear, might take the form of feedback, fuzz, static. In the eighties these were coming to be instruments in themselves rather than accidental or unwanted byproducts of instruments that made notes. One can hear (and feel) this in the Jungle Brothers or Public Enemy. The sound of a new earth, a Black planet.

It is not the inhuman or the nonhuman or the over-human that is to be dreaded. What one might try to hear around is rather be the human as a special effect. "The unified self is an amputated self" (38) The sonic can produce what the textual always struggles to generate – a parallel processing of alternate states or points of view. This is not so much a double consciousness as the *mitosis of the I*. This is a sonic psychogeography that already heard the turbulent information sphere that Tiziana Terranova conceptualizes. But it's more visceral than conceptual, or rather, both at once: "concepts are fondled and licked, sucked and played with." (54)

Of the recognized hip hop pioneers, the most lyrically and conceptually adventurous was the late Rammellzee, who worked in graffiti, sculpture and visual art as well as producing some remarkable writings, all bound together with a gothic futurist style he called *Ikonoklast Panzerism*. His work appeared always with a layer of armor to protect it from a hostile world. He already saw the hip hop world of the streets and the police as a subset of a larger militarization of all aspects of life. His particular struggle was already against the *military perceptual complex*, and his poetic figure for this was the attempt to "assassinate the infinity sign." (34)

Rammellzee ingested and elaborated on possibilities opened up by the discovery of the possibility latent in the direct-drive turntable of the breakbeat. 'Adventures on the Wheels of Steel' could stand-in as an emblem of that moment. Breakbeat opens up the possibility of the studio as a research center for isolating and replicating beats. The dj becomes a *groove-robber* rather than an ancestor worshipper. "Hip hop is therefore not a genre so much as an omni-genre, a conceptual approach towards sonic organization rather than a particular sound in itself." (14)

The turntable becomes a tone generator, the cut a command, discarding the song, automating the groove. It's a meta-technique for making new instruments out of old ones. Of course, John Cage had already been there, arriving at the

turntable not through encounters with gay disco so much as through a formalist avant-garde tradition. As Eshun wryly notes: “Pop always retroactively rescues unpop from the prison of its admirers.” (19)

Couple the turntable with the Emulator sampler and you have a sonic production universe through which you can treat the whole of recorded sound as what Azuma thinks of as a database rather than as a grand narrative. Or rather, that techno-sonic universe can produce you. In Eshun’s perspective, the tech itself authors ways of being. The Emulator sampler discovers the sampled break and uses Marley Marl as its medium.

New sounds are accidents discovered by machines. “Your record collection becomes an immense time machine that builds itself through you.” (20) The machine compels the human towards its parameters. The producer is rather like the gamer, as I understood the figure in *Gamer Theory*: an explorer of the interiority of the digital rather than romantic revolt beyond it. Digital sound reveals the body to itself, as a kind of sensational mathematics for *kinaesthetes*.

If there is a ‘Delta blues origin story’ here for digital Black music, it is an ironic one. It is the German band Kraftwerk. But rather than delegitimizing Black digital music, Eshun has an affirmative spin on this. Black producers heard themselves in

this European machine music. They heard an internal landscape toward which to disappear. Sonic engineers such as Underground Resistance volunteer for internal exile, for stealth and obfuscation. Even for passing as the machine: Juan Atkins releasing works under the name Model 500.

“Detroit techno is aerial, it transmits along routes through space, is not grounded by the roots of any tree.... Techno disappears itself from the street, the ghetto and the hood.... The music arrives from another planet.” (101-102) A production entity like Cybotron “technofies the biosphere.” (29) Or escapes from it, building instead a city of time. “Escapism is organized until it seizes the means of perception and multiplies the modes of sensory reality... Sonic Fiction strands you in the present with no way of getting back to the 70s.... Sonic Fiction is the manual for your own offworld breakout, re-entry program, for entering Earth’s orbit and touching down on the landing strip of your senses.... To technofy is to become aware of the co-evolution of machine and human, the secret life of machines, the computerization of the world, the programming of history, the informatics of reality.” (103)

The dj intensifies estrangement, creating alien sound design. Music making is deskilled, allowing for more hearing, less manual labor. The sound processes listeners into its content. Detroit techno comes with a plethora of heteronyms, in pa-

rallel rather than serial like Bowie. And it counter-programs against the sensuality of Funkadelic. “Techno triggers a delibidinal economics of strict pulses, gated signals – with techno you dance your way *into* constriction.” (107) It favors the affectless voice over the glossolalia of soul.

Techno is funk for androids escaping from the street and from labor. “Techno secedes from the logic of empowerment which underpins the entire African American mediascape.” (114) As in Donna Haraway, the machinic and Blackness are both liminal conditions in relation to the human, but treated not as an ironic political myth, but as program to implement with all deliberate speed. “There is a heightened awareness in Hip Hop, fostered through comics and sci-fi, of the manufactured, designed and posthuman existence of African-Americans. African aliens are snatched by African slave-traders, delivered to be sliced, diced and genetically designed by whiteface fanatics and cannibal Christians into American slaves, 3/5 of their standardized norm, their *Westworld* ROM.” (112)

In somewhat Deleuzian terms, Eshun traces a line of flight from Blackness through the machine to becoming-imperceptible. “Machine Music therefore arrives as unblack, unpopular and uncultural, an Unidentified Audio Object with no ground, no roots and no culture.” (131) But far from erasing Blackness, this disappearance is only possible through Blackness or its analogs.

The digital soundscape is a break in both method and style from the analog that it subsumed, and which in turn processed earlier forms of media technology after its own affordances. Key moments here might be George Clinton’s Funkadelic and Lee Perry’s Black Ark. These versions of analog signal processing took pop presence and processed it into an echo or loop. Space invades the texture of the song. Distortion becomes its own instrument. “Listening becomes a field trip through a found environment.” (66)

Funkadelic was an alien encounter imagined through metaphor of the radio radio, connecting human-aliens to station WEFUNK, “home of the extraterrestrial brothers.” Its infectious, repetitive urding was to give in to the inhuman, to join the Afronauts funkking up the galaxy. Built out of tape loops, doo-loops, *mixadelics* and advertising slogans for non-existent products. Underneath the off-pop hooks, Funkadelic altered the sensory hierarchy of the pop song. “The ass, the brain and the spine all change places.... The ass stops being the behind, and moves up front to become the booty.” (150) This was not the body shape proposed by pop. “Moog becomes a slithering cephalopod tugging at your hips.” (151)

Funkadelic accelerated and popularized sonic concepts that in part came from jazz, or more specifically what Eshun calls the *jazz fission* of the 70s. This encompasses the cybernetic,

space age jazz of George Russell, “a wraithscape of delocalized chimes... Russell’s magnetic mixology accelerates a discontinuum in which the future arrives from the past.” (4-5) Also in this bag are the 70s albums of Miles Davis and Herbie Hancock, where effects pedals become instruments in their own right. Here’s Eshun evoking the sound of Herbie Hancock’s *Hornets*: “Moving through the echoplex, construction is cloned from a singular sensation into an environment that dunks you head-first in a horde of heat-seeking killer bees.” (6)

Effects defect from causes, detach from instruments. It’s the expansion of an era when industrial communication split sounds from sources, as R Murray Schafer has already suggested. It was hard to hear at first. Take, for instance Alice Coltrane’s controversial remixing of John Coltrane’s *Living Space*. Which in turn might be made possible by Sun Ra’s work from the mid-50s onwards, with his alternate Black cosmology. For Sun Ra, to be Black is not to be figuratively the Israelite, fleeing bondage, but to actually be descended from the Egyptians, to belong to a despotic power – which rules elsewhere in the galaxy. Where soul music would affirm Blackness as the legacy of the suffering human; Ra is an alien god from the future. This is not alienation by affirmation of the alien.

Sun Ra lends himself to an Afrofuturist reading, which would highlight his claim to be from Jupiter, to be the author

of an alter destiny. I think in Eshun there’s a more specifically Black accelerationist reading, or perhaps hearing, or maybe sensing. It’s not an alternative to this world, but a pressing on of a tendency, where through the exclusion from the human that is Blackness an escape hatch appears in an embrace of one other thing that is also excluded: the machinic. Would that it could have been closer to those other exclusions Haraway notes. Sun Ra’s Arkestra was for a long time a male monastic cult.

Accelerationism is often presented as a desire for a superseding of a merely human model of cognition, but it is still rather tied to a valuing of cognition that has particular cultural roots. Perhaps cognition is not up to speed. Eshun: “There’s a sense in which the nervous system is being reshaped by beats for a new kind of state, for a new kind of sensory condition. Different parts of your body are actually in different states of evolution. Your head may well be lagging quite a long way behind the rest of your body.” (182)

Otolith II posed two questions: “Capital, as far as we know, was never alive. How did it reproduce itself? How did it replicate? Did it use human skin?” (26) The operative word here is skin, implicated as it is in what Gilroy calls the *crisis of raciology*. Perhaps one could ask if capitalism has already superseded itself, and done so first by passing through the pores of the skin of those it designates others. But one might wonder whether, if

this is not capitalism, it might not be something worse. Eshun already has an aerial attuned to that possibility, filtered through the sensibility of (for example) Detroit techno, with its canny intimations of the subsuming of the street into a militarized surveillance order, from which one had best discreetly retire.

One could keep searching back through the database of Afrofuturism, beyond Eshun's late twentieth century forays, as Louis Chude-Sokei does in *The Sound of Culture*. As it turns out, what is perhaps the founding text of Futurism is a perversely Afrofuturist one: Marinetti's *Mafarka: The Futurist* (1910). It's an exotic tale of an Islamic prince's victory over an African army, and his desire to beget a son, part bird, part machine, who can rise up to conquer the sun — and is here perhaps the origin of the desire that gives Eshun his title. Or one might mention Samuel Butler's anti-accelerationist *Erewhon* (1872), the ur-text on the human as the reproductive organ for the machine. Its imaginary landscape bares the traces of Butler's experience in New Zealand, in the wake of colonial wars against the Maori.

It may turn out that the whole question of acceleration is tied to the question of race. Haraway usefully thinks the spatial equivalence of the non-white, the non-man, the non-human in relation to a certain humanist language. But thought temporally, humanism has a similar problem. Spatially, it is troubled by what is above it (the angelic) or below it (the animal); tempo-

rally, it is troubled by what is prior to it (the primitive) or what supersedes it, including a great deal of race-panic about being overtaken by the formerly primitive colonial or enslaved other. Particularly of that other, in its unthinking, machine-like labor, starts to look like the new machines coming to replace the human. In this regard, the rhetorical strategy of Black accelerationism is to positively revalue what had been previously negative and racist figures. Such an intentional reversal of perspective may be a necessary step for any accelerationism that wants to do more than repeat the old figures, unawares.

I would like to thank the Robert L. Heilbroner Center for Capitalism Studies at The New School. This piece was written during a writing retreat at the National Arts Club for grantees of the Center.

Biography

McKenzie Wark is the author of *A Hacker Manifesto*, *Gamer Theory*, *50 Years of Recuperation of the Situationist International* and *The Beach Beneath the Street*, among other books. His latest published book is *Twenty-One Thinkers for the Twenty First Century* (Verso, 2017). He teaches at the New School for Social Research and Eugene Lang College in New York City.