

#3
Julio
2021

Poética erótica de la relación

Estéticas
descoloniales
desde el Sur. Arte,
memorias y cuerpos

SEGUNDA PARTE

Boletín del
Grupo de Trabajo
**Epistemologías
del sur**

 **CLACSO**

PARTICIPAN EN ESTE NÚMERO

Karina Bidaseca
Marta Sierra
Lucía Nuñez Lodwick
Claudio Lobeto
Renata Cernadas Gaspar
María Eduarda Kersting Faria
Losandro Antonio Tedeschi

Poética erótica de la relación : estéticas descoloniales desde el Sur :
arte, memorias y cuerpos, nro. 3 / Karina Andrea Bidaseca ... [et al.] ;
coordinación general de Karina Andrea Bidaseca ... [et al.]. -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2021.
Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-722-940-0
1. Mujeres. 2. Estética. I. Bidaseca, Karina Andrea, coord.
CDD 305.409



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

Colección Boletines de Grupos de Trabajo

Director de la colección - Pablo Vommaro

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Secretaria Ejecutiva
María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial
Solange Victory - Gestión Editorial
Nicolás Sticotti - Fondo Editorial

Equipo

Natalia Gianatelli - Coordinadora
Cecilia Gofman, Giovanni Daza, Rodolfo Gómez, Teresa Arteaga
y Tomás Bontempo.
© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito
que establece la Ley 11723.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento
en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier
medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo
del editor.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios
y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y
su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría
Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> |
<www.clacso.org>



Este material/producción ha sido financiado por la Agencia
Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi.
La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre
el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones
e interpretaciones expresadas.

Coordinadoras

Karina Andrea Bidaseca
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Argentina
karinabidaseca@yahoo.com.ar

Maria Paula Guttierrez Meneses
Centro de Estudos Sociais
Faculdade de Economia
Universidade de Coimbra
Portugal
mpmeneses@gmail.com

Coordinadoras del #3:

Karina Bidaseca
Lucía Nuñez Lodwick
Agustina Molina

Contenido

5 Introducción

Karina Bidaseca, Marta Sierra
y Lucía Nuñez Lodwick

7 Descolonizar las prácticas estéticas

Entre la denuncia y la exhibición

Claudio Lobeto

25 O corponão é singular, escreve a váriasvozes

Viagem entre linhas de evasão

Renata Cernadas Gaspar

35 Arte e memória de mulheres negras desde o sul

Maria Eduarda Kersting Faria

45 Sobre prácticas de resistencia en la historia de las mujeres

La arte feminista como invención
de otros modos de vida

Losandro Antonio Tedeschi

Poética erótica de la relación
Número **3** · Julio 2021

| Introducción

Esta parte concluye con **“Descolonizar las prácticas estéticas. Entre la denuncia y la exhibición” de Claudio Lobeto**. El texto indaga en torno a la creciente explosión de estéticas y artistas decoloniales que se insertan como un fenómeno que se inscribe en proyectos decolonizadores más amplios, que involucran otras esferas como la ciencia, la justicia, el conocimiento y la educación, entre otros, y se pregunta en torno a si se asiste a un progresivo vaciamiento y apropiación por parte del sistema de galerías y museos.

La tercera parte está dedica a resituar el **Cuerpo y la Memoria**. Desde la bohemia de Porto en Portugal, se inicia este recorrido con el ensayo **“O corponão é singular, escreve a várias vozes: viagem entre linhas de evasão”** de la artista e investigadora independiente **Renata Cernadas Gaspar**, quien transita a través del concepto “líneas de evasión/As linhas de evasão”, que “aludem a algumas das ferramentas do repertório da práxis feminista decolonial. Nas suas viagens entre-mundos, o corpo desloca-se entre vários ‘estados’ e lugares, trespassando fronteiras, e colecionando traços e outros vestígios da sua passagem. Resistência enquanto cura das dores e feridas associadas à memória da passagem. Resistência enquanto superação daquilo a que a escritora argentina Karina Bidaseca chama ‘cicatrices coloniais’ (2020) – as marcas coloniais impressas nos corpos das mulheres de cor, das mulheres do Sul. Resistência enquanto lugar da fala, do corpo que dá voz à sua história e às memórias que disputam as narrativas hegemónicas de omissão. A ideia de co-presença (território, ecossistema, planeta) é corporalizada nos trabalhos da prática artística de nigeriana Otobong Nkanga, enuncia a

diferença, o desejável e o possível: a nossa condição de interdependência sócio-espacial é uma força de envolvimentos vitais na criação de futuros pluralistas de co-pertença”.

“Arte e memória de mulheres negras desde o sul” de la autora brasileña **Maria Eduarda Kersting Faria**, é resultado de umanseio em abordar o trabalho de mulheres negras, visto que no curso muito foi debatido sobre feminismo, mas sempre com um olhar crítico para um feminismo branco, do ocidente, e que pensa ser universal. Aqui, buscaremos mobilizar obras de algumas artistas negras do Sul global, criando um diálogo entre suas produções e as leituras do curso.

“Sobre prácticas de resistencia en la historia de las mujeres: el arte feminista como invención de otros modos de vida” de **Losandro Antonio Tedeschi** tiene como objetivo identificar algunos aportes para una estética distinta, fuera de los controles coloniales y hegemónicos del norte, para pensar otro arte, otra estética, historia otra. La historia de las mujeres desde el Sur, que luchan por una estética feminista situada y decolonial puede ser entendida como *“historia otra”*, que posibilita *“vidas otras”*, *“estética otra”* que crea y potencializa espacios heterotópicos que inaugura una nueva relación con las singularidades; que produce una nueva crítica historiográfica, estética, artística de los *“régimen de saber”*; que cuestiona la forma como los saberes históricos son monopolizados y impedidos de circular libremente; que sospecha/suspende las respuestas *“científicas”* y administrativo-burocráticas para la pregunta *“¿Quien somos nosotros/as?”.* Decimos eso porque la historia de las mujeres en los países del sur se construye a partir de narrativas históricas que no se encuadran en la *episteme* colonial discursiva patriarcal. Esas narrativas, han producido valores y representaciones capaces de dar a percibir diferentes formas de vida, *“otras estéticas”* diferentes interpretaciones. Otro código de conducta y referencias simbólicas.

Karina Bidaseca, Marta Sierra y Lucía Nuñez Lodwick
Grupo de Trabajo CLACSO Epistemologías del Sur

Descolonizar las prácticas estéticas

Entre la denuncia y la exhibición

Claudio Lobeto*

A modo de introducción

Descolonizar las estéticas supone una serie de pasos que rompan con un arte eurocéntrico, moderno y colonial, inscripto en la lógica de la colonialidad del poder-saber (Aníbal Quijano, 2000), que sigue siendo hegemónico en la actualidad y a nivel mundial.

Esto implica necesariamente, deconstruir los parámetros de comprensión de las formas artísticas, es decir, replantear instancias de legitimación y cánones dominantes, yendo a formas más vinculadas al sentir y a la cotidianeidad. Tarea que hace varias décadas intentaron las vanguardias (Peter Burger, 1974), y que consistió en tratar de impugnar el campo artístico, reconciliar el arte con la praxis vital y descalificar el relato de una historia del arte universal que dejaba afuera, por ejemplo, las prácticas culturales y simbólicas de pueblos no europeos. Lo cierto es que la misma institución a la que pretendían impugnar y derribar, se encargó de engullirlas y hacerlas parte del sistema arte. Para impugnarlas, se

* Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

requirió primero de un proceso de metamorfosis basado en la despolitización, para después reutilizarlas privilegiando las formas sobre los contenidos iniciales. De esta manera, el intento de dadaístas, surrealistas y futuristas se vería trunco y sus obras pasarían a engalanar las “mayores” colecciones de los museos.

Se podrá argumentar –con justa razón-, que no hay punto de comparación entre el intento de las vanguardias y lo que se ha dado en llamar estéticas decoloniales (Enrique Dussel, 2018; Walter D. Mignolo, 2012), si nos atenemos a varias cuestiones tales como la geolocalización de ambos movimientos, la vinculación a proyectos políticos diferentes y la forma de concebir el arte, por citar apenas algunas cuestiones. Además está decir, que no es intención de este ensayo, hacer un paralelo entre ambas corrientes artísticas, pero ha sido traído a colación, debido a una serie de observaciones que suponemos interesantes para indagar y que pasamos a desarrollar.

Nos referimos específicamente al riesgo que supone que las estéticas decoloniales mismas, terminen convirtiéndose en una corriente más en el campo de las artes, perdiendo así su potencial revolucionario, descolonizador y referente de proyectos contrahegemónicos. En términos de Raymond Williams (1980), que dejen de ser una formación -o a lo sumo un movimiento- emergente, que irrumpe de manera disruptiva en el campo del arte, cuestionando verdades universalizadas y naturalizadas durante siglos.

Señalamos esto, porque en los últimos años, se ha producido una explosión de artistas, circuitos y obras que abonan esta idea de cierta “moda” de un arte comprometido, alternativo e impugnador del canon dominante. Es posible observar que muestras y exhibiciones referidas a las identidades, el colonialismo, las migraciones, el feminismo, las cuestiones de género y lo corporal –por citar solo algunas-, nutren galerías reconocidas y museos primermundistas. Que no está ni bien ni mal, sucede en todo caso.

No se pretende entrar en la polémica en torno a la masividad, pérdida de potencia, apropiación de los medios masivos y desnaturalización de prácticas y acciones, ya sean movimientos sociales, colectivos culturales

o inclusive artistas, que hacen uso de los canales y circuitos de la industria cultural. Temática por demás interesante desde ya, pero que escapa a los fines de este ensayo. Si en todo caso, proponer que las prácticas estéticas opuestas al orden establecido y por fuera del campo legitimado o que reivindican posturas de minorías y grupos sociales subalternos y excluidos, siempre estarán sujetas a tensiones variadas, entre las cuales sobresalen lógicas mercantiles y legitimadoras de un “arte universal” que intentará por todos los medios de deglutirlas, para primero desideologizarlas, segundo convertirlas en un objeto de contemplación y tercero, incluirlas como meras mercancías en el mercado del arte, de forma tal de cerrar el ciclo del capital, en este caso en la producción simbólica.

Ahora bien, aclaremos que solo se pretende dejar planteado el debate para futuros trabajos y fundamentalmente ir trazando una especie de recorrido, que nos permita dar cuenta que bajo el manto homogeneizador de la categoría “estéticas decoloniales”, existen un sinnúmero de acciones y prácticas que tienen particularidades propias, tanto en las formas de abordaje de las problemáticas, como en otros aspectos, por ejemplo, la utilización de materiales y lenguajes diversos, los circuitos de distribución y circulación, la recepción y participación del público y la decodificación de las obras. Aspectos que posicionan recorridos artísticos más cerca de discursos y relatos descolonizadores, en el sentido de una mayor capacidad de hacer evidente una posición y actitud crítica y sin que esto signifique una descalificación de aquellos artistas cuya producción se sitúa más cerca del campo institucionalizado.

A partir de lo mencionado, el objetivo de este trabajo se centra entonces, en dejar planteado el debate en torno a la existencia de prácticas estéticas que se encuadran en una perspectiva decolonial. Para esto, se ha puesto el acento en artistas y obras, en las cuales la crítica y el intento de “liberar la aisthesis” (Enrique Dussel, 2018), se ve tensionada por la reproducción de un consumo y recepción en el cual prima el goce y la contemplación.

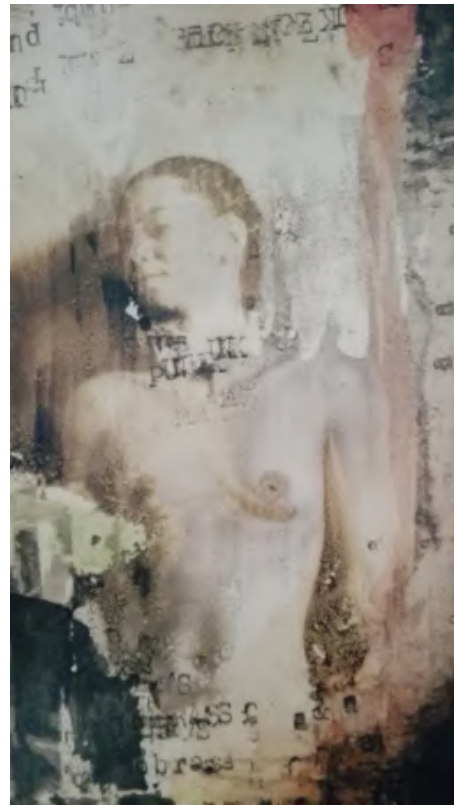
A tal fin, es posible establecer diferentes problemáticas en torno a las prácticas artísticas, volviendo a recalcar que estos puntos a tratar, son solo con

finos operativos y provisorios, sin pretender arribar a conclusiones definitivas, las cuales requerirían de un mayor análisis. Además, no es intención caer en parámetros cognitivos eurocéntricos que establezcan categorías estancas, pero si resulta ilustrativa y funcional, la elección y el abordaje de algunas obras con el fin de establecer parámetros comparativos.

Sentir, percibir y visualizar sin mediación alguna

Dos artistas brasileños y sus obras. “Objetivación del cuerpo” (1990-2000) de Eustaquio Neves y “Maepretaou a furia de Iansá” (2014) de Sidney Amaral. En ambas, existe una manifiesta visualización de la problemática planteada por lxs artistas. En estas dos obras, el uso de los colores, las técnicas utilizadas, la disposición de los elementos, la representación elegida e inclusive el título, son claves en la comprensión de la temática abordada.

Figura 1. Eustaquio Neves.
Serie *Objetivación del cuerpo* (1999-2000)



Museo Afro Brasil. (Foto Claudio Lobeto).

Figura 2. Sidney Amaral. *Maepretaou a furia de Iansá* (2014).



Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/sidney-amaral/black-mother-or-iansans-fury-2014>

El público, en estos casos, accede a la obra sin intermediarios, reconoce lo que ve y se activa de inmediato una lectura crítica del suceso representado. En ambas, la problemática de la negritud, el racismo y la exclusión social no requiere de mayor explicación (Figuras 1 y 2). De esta manera, la comprensión inmediata –o casi-, remite a dos estados aparentemente contrapuestos, el de la emoción sensible y el de la comprensión racional, pero que se complementan a partir del conocimiento de una realidad social y de una historia compartida. En la obra de Neves, el cuerpo de la mujer destaca la belleza que emana el exotismo de la negritud en el universo mental blanco y hegemónico. Cuerpo como objeto sexual, objetivado, para ser admirado y consumido. La imagen remite a la pintura al óleo del desnudo renacentista y al lugar que ocuparon las mujeres representadas (Jhon Berger, 2000).

En este caso, la mujer no representa peligro alguno, por el contrario, su desnudez satisface los gustos de quienes la poseen visualmente, en cambio, en la obra de Amaral, la negritud sale del lugar asignado a lo

exótico, lo diferente, lo sexual, y se interna en el peligro que significa ser solo portador de una cara o de un color de piel. La negritud en los dos casos, condensa toda una historia de esclavitud, dominación y resistencia. El *linde* del que habla Eduardo Grüner o el *in-between* de Homi Bhabha se hacen aquí evidentes (Eduardo Grüner, 2002).

De manera similar en cuanto a la representación de la otredad, en “*Women of Allah*” (1993-1996) de la artista iraní Shirin Neshat, también juega la ambivalencia en torno a la contradicción de diferentes representaciones y subjetividades. Mujer y orientalismo, fluctúan entre la exotización y el fundamentalismo. Neshat interpela al espectador, poniendo armas, velos e inscripciones en los rostros de las mujeres fotografiadas. Así, deja flotando un significante que oscila entre esa representación construida desde Occidente, entre la belleza y el peligro. Lo corporal se anuda con el lenguaje escrito. Y si bien lo escrito en el rostro puede o no ser entendido por el espectador, lo cierto es que si se sabe -o se intuye-, que esa inscripción no es un mero recurso artístico, sino que es parte fundante de la obra. Hay ahí algo importante, algo que requiere seguir siendo indagado. Frases, letras y palabras dotan de un plus a la imagen. (Figura 3)

Figura 3. ShirinNeshat. *Women of Allah* (1993-1996).



Recuperado de <https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/>

Women of Allah tiene puntos de contacto con la obra anteriormente citada de Amaral en lo referido a dejar flotando ambivalencias en la lectura que sobre las imágenes se hace. No se sabe a ciencia cierta qué significa “*la furia de Iansá*”, pero se intuye que tiene que ver con los ancestros, con la reivindicación de la africanidad, con la espiritualidad resistente e identitaria de quienes fueron traídos como esclavos a América. De esta manera, el artista traza una intersección entre la mujer que defiende a su hijo del accionar policial e *Iansã*, diosa en la mitología *yoruba*, incluyendo así, parte de la cosmovisión negra en la ciudad de San Pablo. A esa imagen que con cierta estética pop, retrata una escena de violencia de cualquier ciudad brasileña, se le suma la apelación a orígenes distantes en tiempos y espacios (María Antonacci, 2018). Mediante estas imágenes, el pasado se hace presente en la continuidad de la exclusión y el racismo, que impactan, en especial en los jóvenes.

La artista cubana Ana Mendieta, en la serie “*Siluetas*” (1973-1977), aborda la relación entre el propio cuerpo y la naturaleza, en un ejercicio plástico y performático (Karina Bidaseca, 2016:85), que remite a experiencias ritualísticas y requiere necesariamente de cierto capital cultural y simbólico para la comprensión. En este caso, resulta casi fundamental el rol de la crítica como mediador entre la obra y el público (Figuras 4 y 5).

Figuras 4 y 5. Ana Mendieta. *Siluetas*” (1973-1977).



Recuperado de https://encryptedbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSEBrS_XxOKKQTLjOcbCsbV79DA0uqr..tafo-Q&usqp=CAU y en <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>

O la serie de fotos de “*Trasplante de vello facial*” (1972), en la que Mendieta se coloca el pelo de la barba de un amigo en la cara, expuesta en el MOMA de Nueva York, internándose a explorar las variaciones de identidad de género, sexuales y culturales. En este caso, la coyuntura histórica actual funciona como marco interpretativo de la obra, ya que el debate en torno a cuestiones de género y lo identitario irrumpe con fuerza en la actualidad. Una mujer con barba en su rostro, interpela al espectador, lo acerca a la incerteza de valores culturales y parámetros de belleza establecidos, dejando cierto significativo flotante en el aire. Si bien estas obras de la artista se inscriben en una práctica militante de diversos tópicos, tales como la denuncia al “feminismo blanco” y la recuperación de espiritualidades ancestrales africanas (Petra Barreras del Río, 1988), su impacto es relevante en galerías y museos, es decir en el campo legitimado de circulación, restringiendo en cierta forma la capacidad de recuperar esa “aiesthesis” a la que se ha venido haciendo referencia (Figura 6).

Figura 6. Ana Mendieta.
Trasplante de vello facial (1972).



Recuperado de
<http://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/05/ana-mendieta.html>

Por su parte, la haitiana Tessa Mars, se ha manifestado en varias oportunidades acerca de su posicionamiento con respecto a cuestiones de género. Su producción, si bien se ubica prioritariamente en el circuito artístico, se caracteriza por la impugnación de patrones de belleza establecidos, la situación social, la negritud y la identidad haitiana. Quizás, lo que más emparenta a esta artista plástica con Amaral, Mendieta o Neves es que hay cierta “literalidad” en la temática trabajada –por lo menos en algunas de sus obras-, que hacen por demás explícito su posicionamiento. Es el caso de *Autorretrato con nuevas amigas* (2016), (Figura 7), que nos lleva a relacionarla con obras de otras artistas mujeres y en el cual, lo corporal ocupa un lugar preponderante.

Figura 7. Tessa Mars. *Autorretrato con nuevas amigas* (2016).



Recuperado de <https://www.latempestad.mx/berlin-bienal/>

Justamente, el uso de lo corporal como lenguaje, en el sentido que “hay algo para decir”, aparece como una línea convergente en Mars, Mendieta y Neshat, y remite a Audre Lorde (1984), cuando recupera lo erótico como poder, como energía desmitificadora de la pasividad femenina y el lugar de objeto de las mujeres en las sociedades actuales. En este sentido, *Objetivación del cuerpo* de Neves, *Siluetas* de Mendieta y *Autorretrato con nuevas amigas* de Mars, resultan por demás elocuentes.

Procesos de institucionalización

En este punto, la pregunta es ¿Qué grado de eficacia tienen determinadas obras para ser incluidas en un proceso de deconstrucción artístico? Interrogante que sirve para ingresar en el debate –o la cuestión–, de si solo la producción de contenidos que se contraponen a formaciones hegemónicas o dominantes, alcanza para la tarea propuesta de decolonizar las prácticas estéticas.

Dos aspectos a tomar en cuenta. El primero y principal es sobre el grado de legitimación que posee una obra o artista dentro del campo cultural. ¿A qué se apunta con esto? A que por una o varias razones, habría ciertas obras que reproducen –y no interesa aquí si deliberadamente o no–, recorridos, formatos y cánones elitistas o modos de ver consagrados, en íntima relación con el capital cultural y el capital económico. Esto supone, según los casos, estar en una especie de zonas de contacto, transicionales, en el cual las obras, lxs artistas, la circulación y hasta la recepción fluctúan de la mera contemplación a una perspectiva más crítica. Esas zonas o espacios de contacto, explicitados por Mary Louise Pratt (1992) y retomados por James Clifford (1999), permiten poder pensar los espacios exhibitivos no solo desde las funciones asignadas por la modernidad eurocéntrica, sino también entrever la posibilidad de una reformulación de los mismos.

Un segundo aspecto y en íntima vinculación con el anterior, remite a la comprensión de la obra, desde una perspectiva crítica. Si resulta necesario apelar a explicaciones del orden de lo racional, lo cual supone

normas estilísticas y técnicas previamente establecidas y aceptadas, se anula gran parte de la experiencia de lo sensible, primordial en las estéticas decoloniales. Es decir, que la consagración de propuestas que quedan en los márgenes impuestos por el campo legitimado, con todo lo que esto implica y nos referimos a bienales, crítica especializada, circuitos de galerías consagratorias, etc. limita la capacidad de liberación de la estética, del dominio de lo moderno-colonial.

Es el caso de estas dos artistas, la libanesa Mona Hatoum y la mexicana Teresa Margolles, previa aclaración que particularmente la obra de Hatoum resulta muy significativa, no solo por la obra en sí, sino también por la temática de Palestina y el mundo árabe que aborda. (Figuras 8 y 9)

Figura 8. Mona Hatoum. *Suspendido* (2011).



Recuperado de <https://www.manjm.org/blog/2018/2/18/mona-hatoum-home-and-identity-from-figure-to-frame-and-from-frame-to-figure>

Figura 9. Mona Hatoum. *Tiempo presente* (1996-2011).



Recuperado de <https://www.manjm.org/blog/2018/2/18/mona-hatoum-home-and-identity-from-figure-to-frame-and-from-frame-to-figure>

En la producción de Hatoum se apela al minimalismo y el surrealismo, mientras que en Margolles, se observa cierto coqueteo con una estética deconstructiva y posmoderna. Es cierto que ambas artistas, denuncian situaciones de ocupación colonial y violencia femicida respectivamente, pero sus propuestas se diluyen en la institución arte. La complejidad en la lectura de las obras requiere de un capital cultural necesario para decodificarlas. El recorrido en galerías y museos reconocidos, sumado a lo anterior, pareciera ir a contramano de la reformulación de la *aiesthesis* que proponen Mignolo y Dussel y que sí es posible ver más claramente en las obras de Neshat, Mendieta, Neves y Amaral.

Margolles expuso *De que otra cosa podríamos hablar* en la 53ª Bienal de Venecia en el 2009. Dicha obra consistió en un conjunto de piezas que intentaban llamar a la reflexión sobre la violencia en México. A pesar de lo impactante de la muestra, lo cierto es que dicho impacto se ve limitado por el “aura” que rodea a una de las exposiciones más legitimadas del mundo. O *“En el aire”* (2003), realizada con agua con la que se han limpiado cadáveres y que el público recorre con asombro, pero no con horror (Figuras 10 y 11). En ambas instalaciones, la intención de provocar un efecto de *shock*, que sacuda al espectador, queda relativizado, justamente, por el efecto aurático.

Figura 10. Teresa Margolles. *En el aire* (2003).



Recuperado de <https://i1.wp.com/lebastart.com/wp-content/uploads/2017/09/teresa-margolles-en-el-aire-1.jpg?fit=467%2C700>

Figura 11. Teresa Margolles. *De qué otra cosa podríamos hablar.* (2009).



Recuperado de [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-\(todavia\)-teresa-margolles](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-(todavia)-teresa-margolles)

Finalmente, se ha seleccionado una obra de Abdias Nascimento, fundador del Teatro Experimental do Negro (TEN), porque es un artista que sintetiza varios de los aspectos hasta aquí mencionados. En “*OkeOxossi*” (s/f) se reemplaza el lema positivista “orden y progreso” de la bandera brasileña por la palabra de origen *ioruba* “*Oke*” y la apelación a “*Oxossi*”, *orixá* (divinidad) de la caza. Cambio de sentido, cuestionamiento a la identidad nacional y a un orden eurocéntrico racional-iluminista e ironía y reivindicación de un pasado africano, se sintetizan y condensan en esta obra. (Figura 12)

Figura 12. Abdias Nascimento. *OkéOxossi* (1970).



Recuperado de <https://ipeafro.org.br/wp-content/uploads/2018/06/JA-105194-e1529350154625.jpg>

En sus obras, se apela al uso de ideogramas africanos, mixturados con el lenguaje abstracto. Esta elección se encuadra en una cosmogonía que rescata lo africano, sin descartar recursos tecnológicos, reinventando ritmos y lenguajes (María Antonacci, 2018).

Su participación en innumerables muestras, galerías y museos se han complementado con un activo compromiso militante, Este importante dirigente del movimiento negro, además de actuar en el campo de la plástica y en el de la dramaturgia, tuvo una mirada que rescató una perspectiva afrobrasileña y se expandió a áreas sociales, tales como la alfabetización y apoyo a estudiantes negros publicación del periódico *Quilombo* y fundador de organizaciones sociales. Actividades cuyo fin

fueron los de denunciar la discriminación racial, visibilizar la cultura negra y rescatar la herencia africana.

Reflexiones... no finales...

Como se señaló al comienzo, el desafío es indagar si la creciente explosión de estéticas y artistas decoloniales, se inserta como un fenómeno que se inscribe en proyectos decolonizadores más amplios, que además involucren otras esferas como la ciencia, la justicia, el conocimiento y la educación, entre otros, o se asiste a un progresivo vaciamiento y su apropiación por parte del sistema de galerías y museos.

Aunque en una primera aproximación, la tendencia indica que tienden a coexistir, lo cual seguramente se reflejará en artistas más proclives a la legitimación y consagración por parte de la crítica y las instituciones del campo artístico y otros que conjugarán más decididamente la actividad militante con las prácticas estéticas. En algunos casos, habrá desplazamientos, complementariedad de canales y un rol importante de los circuitos legitimados como museos, galerías, curadores y la crítica.

Es, en todo caso, el segundo momento de la liberación de la estética occidental que habla Dussel (2018), el momento de la “pura negatividad” cuando después de cinco siglos de dominación, lo oculto comienza a develarse, haciendo evidente los mecanismos de fetichización y mitificación de la concepción moderna del arte. Nuevas formas, circuitos, acciones y obras comienzan a cuestionar el canon establecido y coexisten con prácticas nuevas, liberadoras y contrahegemónicas.

Para finalizar, solo señalar que la intención en estos párrafos, ha sido apenas la de esbozar algunas ideas-fuerza, con el fin de seguir profundizando en la construcción de una teoría sociocultural de la estética, desde el Sur global y privilegiando la “liberación” de la *aiesthesis*, como parte integrante de la puesta en marcha de proyectos alternativos.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonacci, María (2018) *Áfricas possíveis? Áfricas por si mesmas*. En Bidaseca, Karina. (Coord.) *Poéticas feministas descoloniales desde el Sur*. Red de Estudios Poscoloniales: México. Disponible en: <http://www.rpdecolonial.com/publicaciones/Poeticas%20de%20los%20feminismos%20descoloniales%20desde%20el%20Sur.pdf>
- Berger, John (2000) *Modos de Ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Bidaseca, Karina (2018). *La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bidaseca, Karina (2016) “¿Dónde está Ana Mendieta? Lo bello y lo efímero como estéticas descoloniales”. En *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. CLACSO/IDAES-UNSAM). Disponible en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf>
- Bürger, Peter (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Clifford, James (1999) *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Dussel, Enrique (2018) *Siete hipótesis para una estética de la liberación*. Universidad Autónoma Metropolitana: México.
- Grüner, Eduardo (2002) *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorde, Audre (1984) “Usos de lo erótico: lo erótico como poder”. En *Sister Outsider: Essays and Speeches* Ten Speed Press. Disponible en <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/12/03/ueecpal/?fbclid=IwAR1TV671SjeG%208iwxragecMSX-1yERX3oxIVYA00lOd0CmhKiOT039b1aES-0>
- Mignolo, Walter. y Gómez, Pedro (2012) *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital de Caldas.
- Perreault, John y Petra Barreras del Río (1987) *Tierra y fuego. En Ana Mendieta. A retrospective*. Nueva York: Nuevo Museo de Arte Contemporáneo.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, Aníbal (2000) “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina”, en Lander, Edgardo (comp.) *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y Literatura*: Barcelona, Península.

Fuentes

Ali, Sherren (2018). Tessa Mars: full fre/Closeup. Disponible en <https://www.caribbean-beat.com/issue-151/full-free-closeup#axzz66OddzOAe>

Rosas, Paula. (2015). El mundo turbulento de Mona Hatoum pone patas arriba el Pompidou. *El Confidencial*. 7 de mayo. Disponible en: <https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-07-05/>

[el-mundo-turbulento-de-mona-hatoum-pone-patas-arriba-el-pompidou_910442/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-07-05/el-mundo-turbulento-de-mona-hatoum-pone-patas-arriba-el-pompidou_910442/)

Shirin Neshat. TED Women, (2010). Disponible en: https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile/transcript?awesom=on.ted.com

Teresa Margolles. (2017). Labor (carpetta de trabajo). 14 de enero. Disponible en <https://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

O corponão é singular, escreve a várias vozes

Viagem entre linhas de evasão

Renata Cernadas Gaspar*

Escreve Trinh T. Minh-ha, a artista-escritora vietnamita,

To write is to become. Not to become a writer (or a poet), but to become, intransitively. Not when writing adopts established keynotes or policy, but when it traces for itself *lines of evasion* (1989: 18-19; ênfaseminha).

As palavras, os conceitos, viajam com os corpos. No meu corpo, na minha memória, viajam sons de palavras em português e em inglês e, recentemente, também em espanhol. Um cruzamento de territórios sonoros e semânticos que se materializa numa escrita inadequada às gramáticas dominantes, universalistas. À viagem linguística e cultural do meu corpo sobre põe-se o percurso da escrita pela minha mão. Algumas fronteiras são transponíveis, traduzíveis; outras não – vou à volta, na procura de linhas de evasão que me apontem um caminho. E assim, vou dando corpo às palavras, às relações entre palavras, às relações entre as vozes que as enunciam.

* Phd. University of Roehampton, Londres. Artista e investigadora independente de Portugal.

1. Linhas de evasão: o percurso da língua na fronteira

Diz Gloria Anzaldúa, a escritora chicana, em *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*: ‘We use anglicisms, words borrowed from English: *bola* from ball, *carpeta* from carpet, *máquina de lavar* (instead of *lavadora*) from washing machine’ (1987: 57). Bola, carpete, máquina de lavar – em português.¹ A língua da fronteira transita entre registos, idiomas e lugares, às vezes, numa mesma frase. A língua da fronteira é insubmissa, parcial, escorregadia na sua inerente (re-)construção. A língua da fronteira não é uma nem é una, é (tem de ser) plural.

Portunhol (variações de português misturado com palavras em espanhol, e/ou pronunciado com sota que espanhol). Portuñol (variações de espanhol misturado com palavras em português e/ou pronunciado com sota que português). Variações – plural.

2. Linhas de evasão: entre-(outros-) mundos

A língua da fronteira é dispersa porque se desloca entre mundos. Um ‘mundo’, segundo a filósofa argentina María Lugones, pode ser um aconstrução incompleta visionária não-utópica da vida, ou pode ser uma construção tradicional da vida: ‘One can “travel” between these “worlds” and one can inhabit more than one of these “worlds” at the very same time’ (1987: 10-11). Habitar mundos sugere habitar a alteridade. Não sugere sentido de pertença, nem mesmo facilidade ou conforto na morada, antes a experiência de ser-se diferente em cada um desses mundos – a experiência de ser-outra(s). Em viagem, entre-mundos, o eu torna-se plural; para Lugones:

‘The shift from being one person to being a different person is what I call “travel”’ (1987: 11).

¹ O português a que me refiro é aquele que é comumente falado em Portugal e que eu aprendi a escrever em criança; depois de 15 anos a viver fora de Portugal, o meu português é agora uma mistura de memórias, estrangeirismos, e criações espontâneas, frequentemente inapropriadas.

A deslocação da viagem (do eu) permite assim o encontro com a/o outra/o na sua diferença – cultural, racial, sexual. Esta possibilidade de cruzamento entre subjectividades e seus lugares de enunciação é central para a práxis feminista descolonial, para a co-criação de um sentido de interdependência pluralista e inclusivo. Tal interdependência de distintas forças (experiências) é o que, segundo a escritora afro-americana Audre Lorde (1984), nos permite criar comunidade – onde a diferença, reconhecida e valorizada, nutre o poder pessoal de cada uma, das relações entre cada uma e, por conseguinte, a possibilidade de formar alianças, de juntas superarmos desigualdades. O feminismo aquiem causa, que atenta contra a desigualdade racial e sexual (e outras) na criação de alianças, implica uma ‘ética de reciprocidade relacional’; de acordo com bellhooks, outra escritora afro-americana:

If equality is evoked as the only standard by which it is deemed acceptable for people to meet across boundaries and create community, then there is little hope. Fortunately, *mutuality* is a more constructive and positive foundation for the building of ties that allow for difference in status, position, power, and privilege whether determined by race, class, sexuality, religion, or nationality (2009: 87; ênfase minha).

Mutualidade permite assim estabelecer e cultivar o éthos através do qual circula a diferença como elemento de interconexão entre actos de reciprocidade. Interconexão essa que se estende ao espaço que partilhamos (território, ecossistema, planeta) e que aponta para a nossa condição de interdependência como uma força vital para a construção de um sentido emancipador de co-presenças sócio-espacial. Segundo Lorde, é a sustentabilidade de uma concepção de futuro que está em questão: ‘The future of the earth may depend upon the ability of all women to identify and develop new definitions of power and new patterns of relating across difference’ (1984: 123). Esta dimensão global, translocal, de interdependência como força de envolvimento vital é expressa no trabalho artístico de Otobong Nkanga, o qual passo a descrever.

3. Linhas de evasão: 'Não existem terrenos sólidos'

Domingo, 19 de Julho, 2020. Fui com uma amiga ver a exposição de Otobong Nkanga, artista nigeriana a viver em Antuérpia, na Bélgica.² *There's no suchthing as solidground*, expõe várias peçassuas recentes: desenhos, instalações, tapeçarias, texto, performance, pinturas, vídeo e áudio – diversos materiais dispersos por oito salas, e reunidos pelo seuolhar sobre a complexa relação entre humanos e terra. Terra entendida como corpo, solo, paisagem, ecossistema, planeta, assim como o terreno no qual relações sócio-políticas, económicas e ecológicas são concebidas. Terra infirme, móvel, e necessitada de cuidado e reparação. Terra ferida pela mineração compulsiva, e outros sistemas de extracção e exploração de recursos e pessoas, sob o legado de violência colonial.

Figura 1 *Taste of a Stone* (detalhe)



© Renata Gaspar

² A exposição, com curadoria de Stephanie Rosenthal e Clara Meister, teve lugar no museu Martin Gropius Bauem Berlin; para mais informação sobre o programa consultar: https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_299675.html

A instalação *Taste of a Stone* (2010-2020) consiste em impressões (inkjet) sobre pedras calcárias, plantas, pedras graníticas, seixos de mármore, e uma tapeçaria com plantas tecidas. Um oásis meditativo sobre o qual os visitantes podem andar. Um passeio. Um lugar de encontro, com as pedras, os líquenes, com a/o outra/o. O que nos contam as pedras sobre as suas viagens, sobre a sua diáspora? E como crescem as plantas sem raízes? Alimentam-se absorvendo água e nutrientes do ar, através das suas folhas. Estão deslocadas, não ganham raízes, adaptam-se para poderem sobreviver. Caminho por entre as pedras, plantas e suas impressões, por entre estas e outras questões, ouvindo o som dos seixos sob os meus passos.

4. Linhas de evasão: o corpo como lugar de enunciação

Nassuas viagens entre-mundos, o corpo desloca-se entre vários ‘estados’ e lugares, trespassando fronteiras, e colecionando traços e outros vestígios da sua passagem. A fronteira como lugar-limite-transponível de violência colonial é um lugar de resistência. Resistência enquanto cura das dores e feridas associadas à memória da passagem. Resistência enquanto superação daquilo a que a escritora argentina Karina Bidaseca chama ‘cicatrizas coloniais’ (2020) – as marcas coloniais impressas nos corpos das mulheres de cor, das mulheres do Sul. Resistência enquanto lugar da fala, do corpo que dá voz à sua história e às memórias que disputam as narrativas hegemónicas de omissão. O lugar do corpo não é fixo e estável na sua enunciação; é um lugar transitório, relacional e delimitado por conexões, como uma topografia inacabada. O lugar é descrito pela crítica de arte e curadora estado-unidense Lucy Lippard como ‘latitudinal and longitudinal within the map of a person’s life. It is temporal and spatial, personal and political [...] It is about connections, what surrounds it, what formed it, what happened there, what will happen there’ (1997: 7). O que aconteceu, o que pode vir a acontecer – as tramas do lugar.

5. Linhas de evasão: Que lugar é este? 'Diaspore'

Diaspore (2014-2020) é o título de outra peça de Nkanga. Trata-se de uma instalação que combina pintura vinil no chão e performance. Durante a exposição, o espaço é habitado por uma performer que carrega na cabeça um vaso com uma planta: *Cestrum Nocturnum* (dama-da-noite). É uma planta nativa da região das Antilhas, entretanto naturalizada no sul da Ásia. A performer, uma mulher negra, olha os visitantes fixamente. Espera. Parece estar em diálogo permanente com a planta que não vê mas cujo peso transporta. Espera e navega com o olhar um mapa topográfico que não enuncia os territórios atravessados. Uma cartografia traduzida em linhas pretas grossas e parcelas (ilhas) azuis. Um labirinto curvilíneo, como a língua da diáspora. *Diaspore* é um termo da botânica. Refere-se às sementes e esporos que assistem no processo de propagação de plantas – as unidades de dispersão da planta que a fazem migrar.

Figura 2 e 3 *Diaspore* (detalhe e documentação da performance)



© Renata Gaspar

6. Linhas de evasão: fronteiras disciplinares – para uma epistemologia intertextual

As duas obras de Nkanga descritas neste breve texto apontam para uma epistemologia intertextual – uma construção de contra-narrativas assente no dialogismo transdisciplinar feminista. Para a escritora portuguesa Ana Gabriela Macedo, tal intertextualidade dialógica é uma forma de ‘indisciplinaridade’ que se traduz como:

a arte feminista contemporânea tem vindo a reclamar uma *corpografia re-localizada*, isto é, a arte como denúncia ideológica e a insistência no que poderemos chamar uma “política cultural” do corpo, aliadas a um questionamento sistemático da noção de identidade e dos seus modos de representação e inscrevendo a diferença e a heteroglossia femininas nos cânones da Arte (2019: 3-4; ênfase original).

Trata-se então de uma arte ‘indisciplinar’ resultante do questionamento crítico de fronteiras entre saberes, continuamente transpostas pelos corpos em deslocação. As obras de Nkanga expõe mas sim uma corpografia em movimento na sua concepção plural da relação entre identidade e pertença. Com o nomadismo linguístico e cultural próprio dos migrantes, as suas materializações artísticas, poéticas, revelam uma multiplicidade de perspectivas e traduções possíveis – ‘una re-semantización de los signos contemporáneos de agencia feminista’ (2019:196), nas palavras de Bidaseca. O cânon em quanto formação discursiva normativa (exclusivista) passa então a ser habitado pela diferença. Segundo a historiadora de arte Griselda Pollock (1999), esta diferença não corresponde a uma linha de demarcação entre o canónico (patriarcal) e o não canónico, mas sim o conteúdo a abordar num campo cultural/artístico que passa a ser múltiplo (plural, não-universalista) na sua ocupação. Para Pollock, tal diferenciação é a fundação de potenciais alianças produtivas: ‘Differences can co-exist, cross-fertilise and challenge, be acknowledged, confronted, celebrated and not remain destructive of the other in an expanded but shared cultural space’ (1999: 11). Este espaço cultural expandido e partilhado implica uma prática intercultural, uma disponibilidade para a tradução cultural.

7. Linhas de evasão: tres passes discursivos

O processo de tradução cultural envolve uma consciência nómada que emerge de uma necessidade e desejo de ultra passar fronteiras materiais, sócio-culturais e políticas através de uma prática discursiva móvel e, simultaneamente, situada. De acordo com a filósofa Rosi Braidotti, esta forma de nomadismo discursivo ‘is not fluidity without borders but rather an acute awareness of the non fixity of boundaries. It is the intense desire to goontrespassing, transgressing’ (1994: 36); um desejo, acrescento, por alternativas sócio-políticas inclusivas e emancipatórias, e que se manifesta num comprometimento com a posição (nómada) da aliada. Um comprometimento, portanto, com as já referidas viagens entre-(outros-)mundos – com os tres passes próprios da tradução. Tradução essa que para as teóricas políticas brasileiras Sonia E. Alvarez e Claudia de Lima Costa excede o processo linguístico e, por isso, permite a construção de uma política feminista de translocalidade onde ‘a tradução no sentido moral de abertura à/ao outra/o, nos aproxima do cosmopolitismo horizontal (cosmofeminismo) sempre atento a sua localização material, seu lugar de enunciação’ (2009: 740). As transposições inerentes à tradução materializa mas sim uma subjectividade relacional e móvel, uma interconexão sócio-cultural como base de construção de um sentido de co-pertença.

8. Linhas de evasão: afirmação de futuros pluralistas de co-pertença

As linhas de evasão aqui reunidas aludem a algumas das ferramentas do repertório da práxis feminista descolonial. Com esta selecção, o meu propósito é incentivar aquilo que a obra de Nkanga parece preconizar: uma dimensão global de responsabilidade e cuidado que, a meu ver, requer uma ética de partilha, tanto como modo de pensamento como prática quotidiana. As implicações políticas de estender responsabilidade e cuidado a um a configuração global de relações de interdependência sócio-espacial são significativas. Tal exercício abrangente envolve não apenas a recusa do eu enquanto sujeito independente, autónomo e racional, em

controle total da sua vida e decisões (como é promovido pelas ideologias neoliberais dominantes), mas também reconhecer a necessidade de deslocar percepções normativas do eu. Este processo de des-familiarização e re-territorialização de perspectivas normativas do eu é distintamente descrito por Braidotti (2013) no seu relato de ética pós-humanista sobre o ‘tornar-se mundo da própria subjectividade’. Na sua concepção de uma ‘cosmo-política de interdependência afectiva’, Braidotti insiste que relações de solidariedade transversais, não hierárquicas, são possíveis através da consciência da nossa condição de co-presença planetária simultânea: ‘Our co-presence, that is to say the simultaneity of our being in the world together sets the tune for the ethics of our interaction. It consequently opens out towards the issue of new forms of cosmopolitan belonging’ (2013: 19). A ideia de co-presença (território, ecossistema, planeta) é corporalizada nos trabalhos de Nkanga mencionados. Através da sua prática artística, Otobong Nkanga enuncia a diferença, o desejável e o possível: a nossa condição de interdependência sócio-espacial é uma força de envolvimentos vitais na criação de futuros pluralistas de co-pertença.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez, Sonia E. & de Lima Costa, Claudia (2009) Translocalidades: por uma política feminista da tradução. *Revista Estudos Feministas*. 17 (3) pp. 739-742.
- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: aunt lute books.
- Bidaseca, Karina (2019) Las “Puertas del no retorno” en África: performatividad descolonial y estéticas feministas em las memorias afro-transatlánticas en Ana Mendieta y Édouard Glissant. Em: Septien, R. C. & Loango, A. O. (eds.) *Afrodescendencias y contra-hegemonías: Desafiando al decênio*. Buenos Aires: CLACSO. pp. 181-205.
- Bidaseca, Karina & Jingting, Zhang (2020) *Sombras y luces chinescas: Colonialidad y género en China, América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO.
- Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in*

- contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (2013) *Becoming-world*. In: Braidotti, R., Hanafin, P. & Blaagaard, B. (eds.) *After Cosmopolitanism*. Abingdon: Routledge. pp. 8-25.
- hooks, bell (2009) *Belonging: A Culture of Place*. New York: Routledge.
- Lippard, Lucy (1997) *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press.
- Lorde, Audre (1984) *Sister Outsider: essays and speeches*. Freedom, CA: Crossing Press.
- Lugones, María (1987) "Playfulness, "World"-Travelling, and Loving Perception". *Hypatia*. 2 (2) pp. 3-19.
- Macedo, Ana Gabriela (2019) As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de 'contrapon-to': des-emoldurando o doméstico em quanto performatividade e gesto político. *Estudos Feministas*. 27 (1) pp. 1-13.
- Minh-ha, Trinh T. (1989) *Woman, native, other*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pollock, Griselda (1999) *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York: Routledge.

Arte e memória de mulheres negras desde o sul

Maria Eduarda Kersting Faria*

O presente ensaio se inicia a partir de debates e leituras provenientes do curso *Estéticas descoloniales desde el Sur. Arte, memorias y cuerpos*, realizado no âmbito do Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)¹. Esse breve estudo é resultado de umanseio em abordar o trabalho de mulheres negras, visto que no curso muito foi debatido sobre feminismo, mas sempre com um olhar crítico para um feminismo branco, do ocidente, e que pensa ser universal. Aqui, buscaremos mobilizar obras de algumas artistas negras do Sul global, criando um diálogo entre suas produções e as leituras do curso.

Ainda que a temática geral do curso estivesse muito próxima do que trataremos nesse trabalho, utilizaremos principalmente a bibliografia e os debates das aulas que trataram da questão racial e da mulher, sendo elas as seguintes aulas: *Estéticas afro feministas. Poéticas eróticas y antillanas* (Classe 3), *Metodologías Otras* (Classe 4), “*Memórias ancoradas em corpos negros*” (Classe 5), *Ni Una Menos* (Classe 6), *Memorias cartográficas de la subalternidad: feminismos postcoloniales* (Classe 9).

* Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES). Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

¹ Curso realizado no ano de 2019, no Espaço de Formación Virtual de la Red CLACSO de Posgrados. Coordenado pelas professoras Karina Bidaseca e Marta Sierra.

Começaremos então com a produção da artista portuguesa, com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe, Grada Kilomba, também autora do livro *Memórias da Plantação. Episódios do Racismo Cotidiano* (2019). Em sua produção a artista lida com temas como memória, raça, gênero e pós-colonialismo, através de múltiplas linguagens, como a performance, o teatro, a instalação, o vídeo, e também, a escrita. Em uma de suas obras Grada Kilomba constrói uma instalação, onde possui vários microfones e uma cadeira no meio que é ocupada por seu corpo, um corpo negro. O nome da obra é *Ilusões Vol. I, Narciso e Eco* (2017), em que Kilomba está no papel de uma *storyteller*, ou, contadora de história, em referência aos griots, contadores de histórias da região da África Ocidental que preservavam e transmitiam tradições e conhecimentos através da cultura oral.

A ideia de contar histórias é muito forte em uma cultura oral como a africana, e os chamados griots e griottes, são considerados guardiões, intérpretes e cantores da história oral de muitos povos africanos, conservam a memória coletiva, e são conhecidos como bibliotecas vivas. Funcionam como escritores sem papel nem pena, e tem enorme importância na conservação da tradição, da palavra, da narração e do mito. Geralmente estão acompanhados por instrumentos musicais como a kora ou o xilofone. Com a diáspora africana, parte dessa tradição, ou, rastros dela, chegam no Brasil comesses homens e mulheres escravizados, fazendo com que aqui a cultura oral também seja muito viva.

Em uma aula do curso, a professora Maria Antonieta Antonacci falou da forte potencialidade que tinham em seus corpos os povos africanos que foram trazidos à força para as Américas, e então diz que os corpos negros constituem uma espécie de *arquivo vivo*. A partir de uma lógica racionalista/universalista o arquivo e o documento são constituídos do texto escrito, de uma tradição da escrita que por muito foi negada a esses povos. Assim, por muitas vezes os mesmo serem considerados sem história, ou detentores de uma história única, como alerta a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2019). Diferente disse, o que buscamos através de uma perspectiva decolonial é considerar essas histórias a partir de suas próprias referências e tradições. Dessa maneira, ao caracterizar esses corpos enquanto arquivos vivos, Antonacci atribui a eles uma

carga histórica, trazendo a ideia de que esses corpos carregam si próprios tradições, culturas e memórias de povos que há décadas sofre ma pagamentos na história e que pouco tem de seu passado documentado em escritos.

Aideia de María Antonacci dos corpos negros como arquivos vivos trata dessa diferença epistêmica, do uso do corpo, do imaginário e da oralidade que muito diferem de uma prática de conhecimento eurocentrado. A professora comenta que a tradição *euro ocidental* é incorpórea, pois desde Descartes se tem a cisão entre a razão e o corpo que encadeia uma razão iluminista ocidental que tem como base o letramento, deixando o corpo de fora. Questão essa que está muito ligada a efemeridade do corpo, que diferente das palavras, tem um fim.

Grada Kilomba, *Storyteller #1*, 2017.



Ao observar a obra de Grada Kilomba seria possível então identificar um corpo, que segundo Antonacci, carrega um *arquivo vivo*, e que transmite através da oralidade tradições e histórias. Assim, a artista alerta para a ideia de que é preciso valorizar toda a cultura e a tradição oral dos povos trazidos de África, pois nela há uma riqueza e uma pluralidade de histórias e tempos que o pensamento universal/a modernidade ocidental não dá conta.

No texto da professora Maria Antonieta Antonacci (2018) chamado *Áfricas possíveis? Áfricas por si mesmas*, a autora busca referência sem Edward Said para a ideia de “serem os europeus cativos de ‘uma atitude textual’ na invenção do Oriente”. Assim, tanto sua aula como a leitura nos servem para refletirmos sobre a colonialidade e seus poderes sobre a história e a memória dos povos trazidos de África.

Ainda sobre a questão da oralidade, em seu livro, Grada Kilomba traz um poema de Jacob Sam-La Rose que diz “Por que escrevo? / Porque eu tenho de / Porque minha voz, / em todos seus dialetos, / tem sido calada por muito tempo” (2019, p. 27) e comenta que esses versos evocam uma longa história de silêncio imposto, “uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes” (2019, p. 27). Ao falar do silêncio imposto, Kilomba também se refere à *máscara*, instrumento de tortura utilizado pelos colonizados por mais de três séculos, e que tinha como principal função implementar um senso de mudez e medo.

JacqueArago,
Retrato da "EscravaAnastácia", 1817-1818.



Musa Michelle Mattiuzzi, *Experimentando o vermelho em dilúvio*, 2016-2019.

A artista brasileira Musa Michelle Mattiuzzi se inspira no livro de Grada Kilomba e faz a performance *Experimentando o vermelho em dilúvio*, onde recria a máscara de Anastácia e em roupas brancas e pés descalços anda pelo centro do Rio de Janeiro –uma das cidades que mais recebeu homens e mulheres negras escravizadas no período colonial –com a máscara presa em seu rosto com agulhas que perfuram sua pele. A performance é registrada em vídeo, e acaba por fazer uma releitura desse instrumento de tortura utilizado pelos colonizadores. De acordo com Kilomba, “a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘Outras/os’” (2019, p. 33), e então é utilizada pela artista a fim de denunciar um silenciamento imposto aos corpos negros até os dias de hoje, como fruto do colonialismo em nossa sociedade.

Esse silenciamento também é representado por outra artista brasileira em seus trabalhos. A artista, curadora e professora Rosana Paulino trabalha há algumas décadas em suas obras com questões como o racismo estrutural no Brasil, os resquícios da escravidão, padrões de beleza feminino, e também, com a condição da mulher negra na sociedade. Na série chamada *Bastidores* (1997), a artista utiliza impressões de imagens de mulheres da sua própria família e as coloca em bastidores, onde borda

linhas de maneira grosseira sem cima de seus olhos e de suas bocas, o que remete aos objetos de tortura utilizados contra os homens e mulheres escravizadas.

Rosana Paulino, *Série Bastidores*, imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm, 1997.



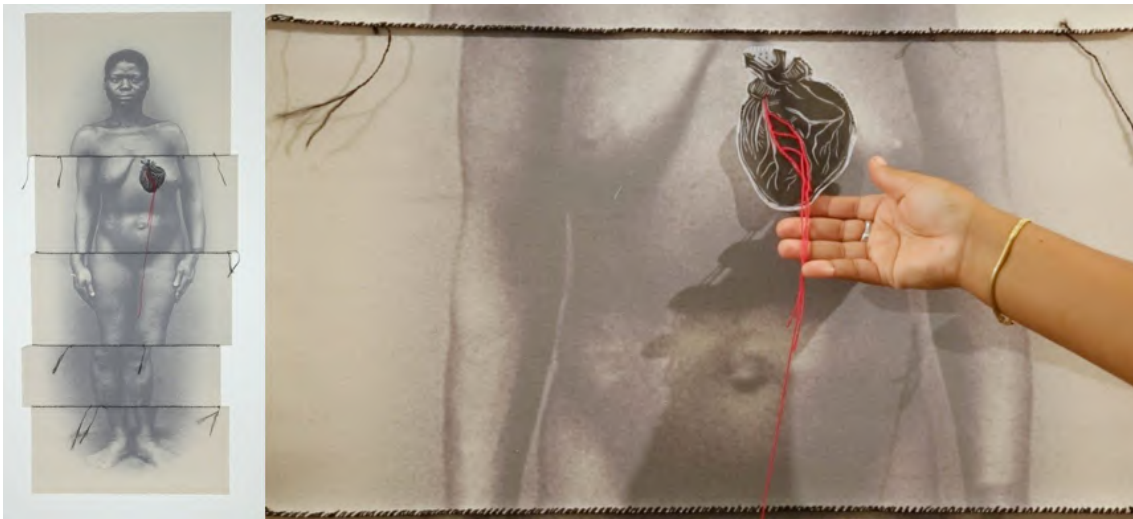
Sobre a série de trabalhos de Paulino vista acima e sua produção, a artista comenta em entrevista à Revista Geledés,

Tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. [...] Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. (Paulino, Rosana, 2016).

A artista faz reproduções de rostos de mulheres da sua família, mas em que a boca está cerzida, silenciada, num gesto de interdição da palavra, do grito, do som. Assim, trata da violência contra a mulher fazendo uma relação com a violência contra esses corpos que vem desde a colonização com o processo de escravização. Em um outro trabalho de Rosana Paulino chamado *Assentamento* (2012) a artista utiliza uma imagem

característica do período do racismo científico impressa em tamanho real, e através de suturas busca unir esses pedaços de um corpo que não fica alinhado, tratando um pouco dessas rupturas e desencontros de um corpo dilacerado. Segundo a artista, essa não é uma costura qualquer. As suturas são costuras cirúrgicas, feita sem cicatrizes e ferimentos, o que nos leva a pensar na ideia da ferida colonial (Kilomba, Grada, 2019) como uma marca dolorosa sobre esses corpos.

Rosana Paulino, *Assentamento*, 2012.



Muito nos interessa o ato de Rosana Paulino de dar um coração a esse corpo, restituir assim sua humanidade. Achille Mbembe comenta em seu livro *Crítica da razão negra* (2016) que entre os séculos XV e XIX “homens e mulheres originários de África são transformados em homem-objetos, homens-mercadorias e homens-moedas de troca”² (p. 23-24, tradução nossa), lógica essa que desumanizou mulheres e homens negros por muito tempo em nossa sociedade. Ainda segundo o autor, “o negro foi inventado para significar exclusão [...] no contexto da modernidade foi o único ser humano cuja carne foi transformada em coisas e

² “Hombres y mujeres originarios de África son transformados en hombres-objetos, hombres-mercancías y hombres-monedas de cambio”. (Mbembe, Achille, 2016, p. 23-24).

seu espírito, a cripta viva do capital, em mercadoria”³ (2016, p. 29-30, tradução nossa). Rosana Paulino busca então transformar esses corpos e as imagens criadas sobre esses corpos, a artista faz uma releitura da “história oficial”, que aqui podemos tratar também como “história universal”.

Édouard Glissant em seu *Tratado del todo-mundo* (2006) vai contra a enganosa clareza dos modelos universais, que para ele são reducionistas. Segundo o autor “o todo-mundo, que é totalizador, não é (para nós) total”⁴ (p. 25, tradução nossa), existe uma tentativa de criar uma unidade de valores no mundo que é de raiz europeia. Glissant muito fala de *huellas* quando pensa o processo de colonização e o problema da colonialidade, essas *huellas* seriam pegadas ou resíduos que ficam nas tradições e culturas. Esses resíduos se mostram presentes ainda nos dias de hoje, e as produções de Grada Kilomba, Musa Michelle Mattiuzzi e Rosana Paulino são pequenas amostras de como representar de maneira crítica essas marcas que foram deixadas pela história colonial nos corpos negros.

Cabe aqui pensar também na importância, muito levantada pela professora Karina Bidaseca em diversas aulas, de pensar a produção de mulheres, mas principalmente a partir de um feminismo desde o Sul, de um feminismo enegrecido, como aponta Sueli Carneiro (2017). A autora María Lugones em seu texto *Hacia un feminismo descolonial* (2010) propõe um feminismo decolonial com uma forte ênfase em uma intersubjetividade historicizada, criticando a opressão de gênero racializada, heterossexual, colonial e capitalista, como uma transformação vivida do social. Dessa maneira, pontua a relação entre a categoria de análise *gênero* e sua relação com um pensamento colonial, que nunca enxergou as mulheres como seres humanos, visto que “não era uma meta colonial converter os colonizados em seres humanos”⁵ (Lugones, María, 2010, p. 108, tradução

³ “El negro fue inventado para significar exclusión [...] en el contexto de la modernidad fue el único ser humano cuya carne fue transformada en cosa y su espíritu, la cripta viviente del capital, en mercancía”. (Mbembe, Achille, 2016, p. 29-30).

⁴ “el Todo-Mundo, que es totalizador, no es (para nosotros) total”. (Glissant, Édouard, 2006, p. 25).

⁵ “No era una meta colonial el convertir a los colonizados en seres humanos.” (Lugones, María; 2010:108).

nossa). A autora comenta que seria impossível falar de uma mulher colonizada, pois o processo de colonização não fazia possível a existência de mulheres, elas eram não-homens, ou então, animalizadas, como mostra os trabalhos de Rosana Paulino.

Lugones (2010) também comenta da crítica a um universalismo feminista, feita pelas mulheres contemporâneas de cor e do terceiro mundo e que se centra na ideia de que a interseção entre raça, classe, sexualidade e gênero vão mais além das categorias da modernidade. A autora propõe que uma maneira de vencer a colonialidade do gênero é através de um feminismo decolonial, que vai então pensar em um feminismo nas raízes e a partir delas.

Por fim, nos interessa então pensar uma outra forma de representar essas histórias, seus corpos e suas memórias, de modo que seja feita e pensada a partir de mulheres negras que estão produzindo desde o Sul. Pensamos então que essa é também uma maneira de descolonizar a arte e o pensamento, uma maneira de construir uma memória positiva sobre esses corpos, que não deixe de lado nem apague a violência a qual foram submetidos mas que também mostre a potência e a humanidade desses corpos, que para além de feridas carregam memórias, histórias, culturas e tradições.

BIBLIOGRAFIA

- Adichie, Chimamanda Ngozi (2019). O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras.
- Antonacci, María Antonia (2018). Áfricas possíveis? Áfricas por si mesmas. In: Poéticas feministas descoloniales desde el Sur, coordenado por Karina Bidaseca. Buenos Aires: Red de Pensamiento Decolonial RPD, p. 80-100.
- Carneiro, Suelfí (2017). Ennegrecer el feminismo. In: Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes, Campoalegre Septien, Rosa y Bidaseca. CLACSO-CIPS.

Glissant, Édouard (2006). Tratado del Todo-Mundo. Ed. El Cobre, Barcelona: p.19- 33.

Kilomba, Grada (2019). Memórias da plantação. Episódios do Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó.

Lugones, María (2010). Hacia un feminismo descolonial. Hypatia, vol. 25, N. 4, Otoño.

Mbembe, Achille (2016). Crítica de la razón negra. Buenos Aires: Futuro Anterior ediciones.

Paulino, Rosana (2016). Rosana Paulino: a mulher negra na arte. In: Revista Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

Sobre prácticas de resistencia en la historia de las mujeres

La arte feminista como invención de otros modos de vida

Losandro Antonio Tedeschi*

Quiero empezar apuntando acá una pequeña cita de Karina Bidaseca (2017, pg. 18):

“Cuando me refiero al “Sur” no es en sentido geográfico sino geopolítico. El Sur es heterogéneo. Hay múltiples sures (en efecto, hay sures en el norte), con proyectos políticos anti-capitalistas, anti-racistas, anti-sexistas (desde la Conferencia de Bandung, el Movimiento de los No-alineados, el Foro Social Mundial), cuyas luchas contra las opresiones por raza/

* Doctor en Historia Latinoamericana, Profesor Universitario a nivel de pregrado y posgrado, coordinador de la Cátedra UNESCO ‘Género y Fronteras’ y del Laboratorio de Género, Historia y Estudios Interculturales–LEGHI en la UFGD/MS – Brasil. Este texto es un ensayo y tiene como objetivo identificar algunos aportes para una estética distinta, fuera de los controles coloniales y hegemónicos del norte, y pensar otro arte, otra estética, historia otra.

género/sexualidades/clase promueven formas de expresión artísticas y artistas únicas”.

Por eso la historia de las mujeres desde el Sur, que luchan por una estética feminista situada y decolonial puede ser entendida como “*historia otra*”, que posibilita “*vidas otras*”, “*estética otra*” que cría y potencializa espacios heterotópicos¹ que inaugura una nueva relación con las singularidades; que produce una nueva crítica historiográfica, estética, artística de los “*régimen de saber*”; que cuestiona la forma como los saberes históricos son monopolizados y impedidos de circular libremente; que sospecha/suspende las respuestas “*científicas*” y administrativo-burocráticas para la pregunta “¿Quiénes somos nosotros/as?”. Decimos eso porque la historia de las mujeres en los países del sur se construye a partir de narrativas históricas que no se encuadran en la *episteme* colonial discursiva patriarcal. Esas narrativas, han producido valores y representaciones capaces de dar a percibir diferentes formas de vida, “*otras estéticas*” diferentes interpretaciones. Otro código de conducta y referencias simbólicas.

Entonces, al subvertir los discursos y prácticas marcados por el poder patriarcal, las mujeres del Sur reivindican modos específicos de ser sujeto, transponen, regatean, construyen líneas de escape, producen saberes/poderes, particulares, locales, regionales, diferenciados, no unánimes, políticamente divergentes y convocan la creación de una “*historia otra*”, de un “*arte otra*”. Se trata, ahora, de una estética que no aprisiona sus cuerpos, sus pensamientos, su sensibilidad.

Esa cicatriz colonial en la historia, como nos muestran Sigalit Landau y Emily Jacir (Bidaseca, 2018) remite a la marca de una herida en la piel. La piel es la superficie sensible y visible de nuestro ser. Es lo que el otro ve de mí y lo que no puedo ocultar. A la persona negra le duele su piel, lleva

¹ De con Foucault (1984) el espacio heterotópico es el “[...] espacio del afuera, en lo cual somos atraídos para afuera de nosotros mismos, en lo cual recurre precisamente la erosión de nuestras vidas de nuestro tiempo de nuestra historia, ese espacio que nos carcome y nos maltrata es también en sí mismo un espacio heterogéneo [...] aquel en lo cual se localizan los individuos cuyo comportamiento desvía en relación a la media o a la norma exigida. espacio del afuera, en lo cual somos atraídos para afuera” (FOUCAULT, 1994, p.416).

en ella la cicatriz colonial del racismo, no puede escapar de las narrativas hegemónicas coloniales de la historia. Vaya donde vaya su piel negra le devuelve la mirada repulsiva y atemorizada del otro, que construye un yo corporal en tercera persona.

Como bien señala Fanon (1952) la cicatriz colonial no se cura con conocimiento científico. Aunque la ciencia haya revelado su homologación, no alcanza con saber que el negro y el blanco son igual y genéticamente humanos. Mientras no cambiemos matrices, lógicas, sensibilidades... mientras no cambiemos de piel, mutar y mudar hacia sociedades integrales esto nos estará vedado. A partir de la experiencia estética podemos sentir la cicatriz colonial, tocarla nos duele y conmueve la piel, un primer paso para cambiarla y quizá construir a partir de esto otras narrativas, otras historias, estéticas otras.

Por las orillas de la historia, las mujeres desarrollaron/desarrollan movimientos de resistencia a un arte, una estética que excluyo/excluye el privado, el cotidiano, las menudencias de la vida, tratándolas como si no fuera arte, nihistoria por los discursos patriarcales de poder.

Esas resistencias desestabilizan los discursos que históricamente silenciaron e invisibilizaron diversos grupos sociales y culturales. En ese sentido, podemos decir que esa *"historia otra"*, *"arte otro"* forjada por las mujeres pasa por las líneas de escape, en los desvíos con capacidad de subvertir el poder patriarcal colonial que controla, normaliza y coacciona. Es en el desvío de la norma que el poder de una estética situada de las mujeres se torna un poder inmanente, desterritorializado.

Para desterritorializar incesantemente el poder es necesario reparar los "silencios patriarcales del pasado". Esas relaciones de poder –inmanentes, desterritorializadas– se manifiestan en la historia de las mujeres a través de los silencios y de los gestos, en las calles, en el quehacer diario y en la escritura, la arte del privado, de lo cotidiano. Esos espacios comunes cotidianos de las mujeres son dotados por las prácticas artísticas de elementos que muestran la existencia de otras dimensiones de poder en las relaciones sociales –un poder inmanente, cotidiano, "microbiano",

que se constituye, según Mona Hatoum (*Yassine Chouati; Áurea Muñoz del Amo, 2017*) como dispositivos para pensar el exilio. La misma práctica artística y la política de resistencia me permiten hablar de dos aspectos cotidianos mediante los cuales me encuentro involucrado con su obra.

Atravesar la frontera de otra arte, de otra estética no supone sólo la fragmentación, sino por sobretodo pienso en las huellas y pedazos que se quedaron en esa línea. En el deseo por encontrar eso que falta del otro lado y que nunca fue ni volverá a ser. Es la conciencia de la permanente transformación, el desarraigo y el nomadismo de un arte que rompe con lo instituido.

Esto demuestra que, en la historia, al mismo tiempo en que actuaban procesos de normalización, también son puestas en acción los movimientos de los “*cuidados de sí*” y de las “*artes de la existencia*” que las mujeres producen y que, en cierta medida, todavía permanecen invisibles. Al final, no tenemos dudas de que las mujeres, cuando se encuentran con el poder, inventan nuevas posibilidades de vida por la arte, por la estética decolonial. En este sentido, los espacios dados como “*femininos*” en la historia –un lugar adonde las cosas son organizadas, nombradas y normalizadas a partir de criterios instituidos– es también el espacio donde “*vidas otras*”, “*otra estética*” se constituyen; vidas que hacen brotar nuevas relaciones entre sujetos y la verdad de su tiempo; nuevas relaciones que se crean y se recrean de forma indefinida, inusitada e intrépida.

Entonces, la historia de las mujeres, marcada por los patriarcalismos, colonialismos también se constituye de acciones que podemos llamar, menores², desviantes, que se atreven a conectarse con el porvenir, el acontecimiento y la irrupción del nuevo. En esos espacios heterotópicos dados por el arte, las estéticas se conectan al porvenir, al acontecimiento

² Cuando hablamos de “acciones menores” y “acciones mayores”, no estamos calificando unas y descalificando otras. Entendemos esos conceptos a partir de lo que hablo en mi artículo “*Por uma história menor — uma análise deleuziana sobre a história das mulheres*”. IN: TEDESCHI, Losandro A. Revista Estudos Feministas. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/46069>

y a la irrupción de lo nuevo³. Estos espacios heterotópicos tallados por las mujeres, mismo que menores y con acciones frágiles, pueden hacer surgir el acontecimiento transgresivo y creador. En esos espacios de fragilidad concreta, las mujeres se mueven en las orillas y para las orillas de los saberes y de los poderes establecidos, buscando construir otros lugares, repasando por otros saberes y otras relaciones de poder. Estas prácticas de resistencia llevan adelante la desconstrucción⁴ de los saberes que controlan y normalizan; impulsan la producción incesante de alternativas en contra el mandato patriarcal. (Segato, 2013).

Muchas veces “*arte de vivir*” y de “*saber*” en la historia de las mujeres produjeron un pensamiento que, por su carácter fugaz, intempestivo, mantiene una relación directa con el movimiento/acontecimiento. Las mujeres, a través de las prácticas de resistencia que ponen en movimiento en la historia, crean, cada cual, a su manera, modos singulares de existencia.⁵ Mientras escriben/viven su historia –siendo audaces y modestas, desbocadas y púdicas, sexuales y etéreas– pasan a producir un porvenir político o, un arte “*nómada*”, abierto a las conexiones, un pensamiento que se desvía de los procesos de subjetivación manipulante y dictante de las reglas y conductas del patriarcado. Son gestos y movimientos que producen nuevos modos de conducirse, de gobernarse a sí mismas, que crean estrategias y prácticas de resistencias como actos políticos.

³ Ver la obra de Shirin Neshat (TED Women, 2010) In: https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile/transcript?awesm=on.ted.com_8lc7&language=es

⁴ Entendemos el concepto de desconstrucción de acuerdo con Derrida y Roudinesco (2004, p.09). Ellos dicen que deconstruir una narrativa “consiste en deshacer, sin nunca destruir, un sistema de pensamiento hegemónico y dominante. Deconstruir es de cierto modo resistir a la tiranía del Uno. Del logos, de la metafísica (occidental) en la propia lengua en que es enunciada con la ayuda del propio material dislocado, movido con finalidad de reconstrucción cambiantes .

⁵ La historia del Brasil está llena de ejemplos de mujeres que produjeron modos singulares de existencia: la escritora Maria Firmina dos Reis, la artista Tarsila do Amaral, la cantante Leila Diniz, la compositora e interprete Chiquinha Gonzaga, Patrícia Galvão, Nizia Florestan, entre incontables otras. Mujeres que adentran en el espacio prohibido, por aguas desconocidas, y se aventuran, ousan en experimentar en un mundo que no las perciben, articulan a sí mismas sus experiencias de mujer. Construyen una expresión propia que, a través de una grieta, una fisura, una línea de escape, dibujan otro espacio, otro existir.

Al pensar, actuar y posicionarse en el mundo de otra manera, las mujeres se inventan en el imprevisible de fugas-intensivas. Libres, esas mujeres buscan fugarse de las maquinarias que el poder apunta en cada pasaje de la historia; deshacen las ataduras que enyesan y que impiden el pensar y la acción de los cuerpos diferentes.

Ellas producen, en su propia pérdida, una manera de seguir adelante sin que sean atrapadas, ellas transforman ese no lugar en un aprendizaje robusto para sus vidas; ellas crean existencias posibles. Son mujeres consideradas “*infames*”, son cuerpos rebeldes que avalan, como afirma Segato (2012), las viejas prácticas de colonización de género. Los cuerpos que violan el espacio normativo del arte colonial, que violan la razón colonial, que se transforman en un problema para la sociedad patriarcal, en la calle, en la esquina, en la feria, en los diarios, en la revolución, en las marchas; estos cuerpos que afectan, escandalizan, son según Butler (2000) “*cuerpos que pesan*”, son cuerpos desviados, contraventores y radicalizados que cuestionan estructuras profundamente enraizadas porque no aceptan una vida que quiere aprisionar.

Por eso, en la historia de las mujeres – lugar de inscripción de los acontecimientos -, el cuerpo es “*o lugar de controle social*” y también el lugar/ espacio de resistencia, lugar de mando, de influencia. El cuerpo de la ramera, de la esclava, de la histérica, de la necesitada, de la solterona era, por un lado, el lugar de ataque por parte de las investidas del poder; portadoras del exótico, sus cuerpos revelaban otras formas de rendimiento, la exuberancia del placer, del desvío mental, de otro color, de los afloramientos del deseo, de gestos y señales que se fugaban al control normalizador. Por otro lado, el cuerpo de esas mujeres también representaba la posibilidad de cambio, la capacidad de desestructurar y estremecer los ultrapasados códigos morales que sostenían las relaciones de género.

Todavía hoy el cuerpo de las mujeres sigue en la historia, por un lado, el espacio que ocupa, sus fronteras, las intervenciones que operan en él, la imagen y las narrativas que se produce de él, que intentan en el conectarse, los sentidos que le marcan, los silencios que hablan por él, los vestigios. Por otro lado, al resistir al encuadramiento del mandato

patriarcal (Segato, 2012), el cuerpo de las mujeres potencializa un conjunto de fuerzas capaces de provocar cambios extraordinarios en los modos de existencia instituidos a través por ejemplo de las estéticas feministas situadas.

O sea, las prácticas femeninas, en cuanto acontecimiento y porvenir; traen adentro de sí misma la responsabilidad de cambios en los sistemas de pensamientos hegemónicos. Por eso, podemos decir que en las historias de las mujeres a partir de las estéticas feministas situadas, las resistencias fueron fundamentales para la creación de espacios otros para vivir, pensar, espacios todavía no atrapados por los dispositivos de saber/poder.

Los espacios de “*vida otra*” forjados por las mujeres desde las estéticas decoloniales situadas son, en la historia de las mujeres, un acto creativo de resistencia. A través de las grietas, de las líneas de escape, las mujeres se conectarán a porvenires que llevarán a acontecimientos históricos y a nuevas formas de vida.

Comprender esos espacios estéticos en su potencial no sólo liberaría, sino que le permitiría la autonomía, así como, reafirma prácticas que siempre fueron, en la historia de las mujeres el reflejo de un arte revolucionario e inventivo; y, adentro de sus posibilidades, un importante marco de resistencia, un arte nómada –pensamiento abierto, indefinido, no comunicante. Nos lleva a comprender las estéticas feministas desde el Sur como una historia que trata del pasado con toda su capacidad imaginativa, un raciocinio historiográfico indómito, un pensar y actuar femenino tomado en serio, que deambula en “*espacios otros*”, de la des-razón, de lo no oficial, de lo inestable, de lo no-visible, del condenable, del prohibido, de lo no aceptable, las resistencias y otros modos de existencia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bidaseca, Karina (2018) *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo. Cap. 1. “Con la piel erizada”
- _____(2018) *La amnesia del imperio: los muros del racismo, el apartheid y el ancho mar de las estrellas*. Buenos Aires: SB.
- _____(2018). Saadi Ahmad y Lila Abu-LughodNakba, Palestina, 1948 y los reclamos de la memoria. CLACSO: Cap. *La violación de Qula, una aldea palestina destruida*.
- Butler, Judith (2000) *Corpos que pesam*. In: Guacira Lopes Louro. (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, p.153-171.
- Fanon, Frantz. (1952) *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: AKAL. Cap. 1 La experiencia del negro.
- Foucault, Michel (2013) O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 273-295.
- _____(2014) Sobre a Genealogia da ética. In: Michel Foucault. *Ditos e Escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 214-237.
- _____(2011) *A coragem da verdade*. São Paulo: Editora WMF MartinsFontes.
- Macedo, Ana Gabriela Vilela Pereira de (2019) “As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de ‘contraponto’: des-emoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político” *Estudos Feministas*.(27.1)
- NESHAT, Shirin. (TEDWomen, 2010) IN: https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile/transcript?awesm=on.ted.com_8lc7&language=es
- Segato, Rita Laura (2012) *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*, e-cadernos ces, 18, p. 106-131.
- _____(2003) *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Tedeschi, Losandro A. (2017) *Por uma história menor— uma análise deleuziana sobre a história das mulheres*. *Revista Estudos Feministas*.<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/46069>
- Chouati. Yassine (2017) “Partir para contar: Mona Hatoum, Arte y denuncia sociopolítica”. *Estúdio* (Universidade de Lisboa) (19): 88.

Boletín del Grupo de Trabajo
Epistemologías del sur

Número 3 · Julio 2021