

ESTUDIOS DE PERFORMANCES Y ARTIVISMOS COMO HERRAMIENTAS DE DESCOLONIZACIÓN DE LAS ARTES Y LAS COSMOPOLÍTICAS¹

Karina Bidaseca²

Resumen: Este artículo titulado “Estudios de performances y artivismos como herramientas de descolonización de las artes y las cosmopolíticas” cuestiona la performance descolonial, es decir, como herramienta de descolonización de las artes y las corpocosmopolíticas. Desde este abordaje el lenguaje del performance es un vehículo de exploración, de reexistencias contrahegemónicas y es concebido como una “poética erótica de la relación” (Bidaseca, 2020). Mi interés por la temática se basa en el interrogante por la descolonialidad de género en prácticas de arte-acción para sanar la herida colonial, que surgen de la afirmación que no existe experiencia por fuera del cuerpo, como el propio Frantz Fanon en su libro “Piel negra, máscaras blancas” (1951) desarrolla desde su propia experiencia de sentir el racismo como una hemorragia brotando de sus tímpanos.

Palabras clave en lengua vernácula: performance; herida colonial; crítica feminista.

ESTUDOS DE PERFORMANCE E ARTIVISMOS COMO FERRAMENTAS PARA DESCOLONIZAR AS ARTES E A COSMOPOLÍTICA

Este artigo intitulado “Estudos de Performance e Performance e Artivismos como ferramentas para descolonizar as artes e a cosmopolítica” questiona a performance descolonial, isto é, como ferramenta de descolonização das artes e da corpocosmopolítica. Nesta abordagem, a linguagem da performance é um veículo de exploração, de re-existências contra-hegemônicas e é concebida como uma “poética erótica da relação” (Bidaseca, 2020). O meu interesse pela temática baseia-se no questionamento da descolonialidade do gênero nas práticas da performance para curar a ferida colonial que surgem da afirmação de que não há experiência fora do corpo, como o próprio Frantz Fanon, no seu livro “Pele Negra, Máscaras Brancas” (1951) desenvolveu a partir da sua própria experiência de sentir o racismo como uma hemorragia que jorrava dos seus tímpanos.

Palabras clave: performance; ferida colonial; crítica feminista.

¹ Elaborado en el marco del proyecto PIP CONICET Tramas del artivismo. Cartografías de resistencias frente al ecocidio. Inv. CONICET. NuSUR EIDAES/UNSAM. Agradezco a las artistas Doris Difarnecio y Catherine Hill, por nuestros encuentros en Lisboa, en las Galerías Hangar y Ze dos Bois “Estética da Resistência: Fotografia e Performance” y a Paulo Raposo, quien moderó las presentaciones el 7/7/2023.

² Karina Bidaseca é professora associada de Sociologia, da Faculdade de Ciências Sociais, UBA e na Universidad Nacional de San Martín, lecionando também na pós-graduação em diferentes universidades nacionais e estrangeiras. Tem pós doutorado em Ciências Sociais, Infância e Juventude, com pesquisa que trata de corpos na diáspora, discutindo as teorias sobre a pós-colonialidade desde a epistemologia do Sul. Dirige projetos de pesquisa sobre questões de conflitos territoriais e violência contra mulheres subalternas (CONICET) e coordena o programa “Sur-Sur” do CLACSO – Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, que propõe a construção de pontes de intercâmbio no Sul, entre África, América Latina, Ásia e Meio Oriente. Suas pesquisas atuais versam sobre: Estudos pós-coloniais, feminismo pós-colonial, movimentos sociais rurais. E-mail: karinabidaseca@yahoo.com.ar

I.

Partimos de afirmar que, por el contrario, en los campos del arte, las ciencias sociales o la filosofía primaron la tradición sociológica y antropológica en que las narrativas hegemónicas del cuerpo ubicaron lo corporal de modo abstracto, por fuera del contexto: separando el cuerpo de la mente, la razón iluminista eurocéntrica e ilustrada ha sido triunfante en la modernidad occidental.

Así, desde la segunda mitad del siglo XX, estas corrientes concibieron la irrupción del performance como una obra de arte más que como continuidad de la vida social.

El campo de los estudios de performances puede ubicarse en los años de 1980 en el mundo anglosajón. En efecto, Richard Schechner fundó en Estados Unidos el departamento de *Performance Studies*, en la Universidad de Nueva York, constituyéndose como un campo interdisciplinar que influenciaría las prácticas artísticas del resto de la región. Unos años más tarde, en 1986 se publica *El Arte de la Performance*, de Jorge Glusberg, uno de los primeros libros en castellano sobre arte-acción que reflexiona sobre performance y el cuerpo en el debate presentificación o representación.

En las últimas décadas, el performance no sólo es significado como arte sino también como la dimensión performática y performativa de la vida social.

Las dimensiones antropológicas de la ritualidad y la teatralidad en autores como Victor Turner, la fenomenología de Merleau-Ponty, las reflexiones sociológicas de Pierre Bourdieu sobre la corporeización de clase social; la dramaturgia social de Erving Goffman o los cuestionamientos acerca de la performatividad de género de pensadoras como Judith Butler, son las más reconocidas entre estas vertientes.

Otras corrientes teóricas recientes, tales como el giro afectivo, resignifican la dimensión regulativa de los cuerpos; otras, como los aportes del feminismo interseccional, término proveniente de las teorías de Patricia Hill Collins y Kimberlé Crenshaw, dimensionan las categorías que entrecruzan raza, género, clase, etnicidad entre otras, para definir las diferentes opresiones.

Las reflexiones sobre el performance también han sido influenciadas por el posestructuralismo, los estudios culturales, los estudios postcoloniales, la crítica feminista, entre otros. Así, en los años de 1990 el concepto de colonialidad del poder

de Aníbal Quijano ofreció importantes elementos para desarrollar la crítica que el feminismo decolonial y descolonial emana de categorías como sistema moderno colonial de género de la filósofa argentina María Lugones.

Me propongo así analizar críticamente las diversas vertientes teóricas que confluyen en las prácticas performáticas descoloniales, tanto a partir de ciertas formas dominantes de clasificación social como las de la raza, la clase social o la colonialidad del género a partir de los años de 1970. Me concentraré en la crítica feminista y *cuir pos* y descolonial que centran su debate en los cuerpos para romper definitivamente con los binarismos de género y apelar a una estética de la resistencia como memoria de las ancestralidades y como poéticas de la sanación de la herida colonial. Culmina con una entrevista realizada a la artista Doris Difarnecio, directora de ArteAcción.

Arte & Feminismo

Arte y feminismo poscolonial y descolonial se esculpen en un arco que reúne las demandas políticas del activismo, los debates del pensamiento feminista situado en el Sur³ y las corpo-bio-políticas de lxs artistas.

A lo largo de la historia del feminismo, el arte ha sido decisivo para la inscripción de lenguajes poéticos y políticos que desafían los sentidos sedimentados. Utilizado como propaganda política más que como campo de exploración y catalizador de sinergias, «para las feministas, el arte se transformó en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal; el arte era a un tiempo extraordinariamente receptivo y productivo de nuevas ideas políticas» (Reckitt, 2005, p. 21).

³ “Tercer Mundo”, “Sur”, “Occidente”, “Oriente” no son entidades monolíticas. El llamado Tercer Mundo excede a Occidente, es decir, se ubica por dentro y por fuera de él. 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/género/sexualidades/clase promueven formas de expresión artísticas únicas.

Según señala Helena Reckitt en su libro “Arte y feminismo” (2005)⁴ entre finales de los años sesenta y setenta, la responsabilidad de la violencia contra las mujeres giró su forma de abordaje, pasando de la historia androcéntrica al campo de la obra pública y colectiva de las propias mujeres. Las protestas se dirigían a las violencias que representaban el sexismo y racismo en el interior de las galerías de arte del *mainstream* de los países del norte, en las cuales el considerado *arte minorizado* de las mujeres era desechado. En ese contexto surgieron distintos movimientos feministas de artistas en Estados Unidos entre los cuales se destacaron: *Women Art Revolution* y *Guerrilla Girls*.

La galería cooperativa de artistas feministas de color en Nueva York, llamada A.I.R. - fundada en 1971 por la feminista afroamericana Howardena Pindell - tuvo como finalidad enfrentar el racismo contra las mujeres no blancas. En 1980, Pindell alentó a organizar una importante exposición de la muestra titulada *Dialécticas del aislamiento: un exhibición de artistas del Tercer Mundo de los Estados Unidos*. En la introducción al catálogo de la muestra, la escultora, pintora y videoartista cubana exiliada Ana Mendieta, es un símbolo del escenario de la guerra fría entre Estados Unidos, Rusia y Cuba. La racialización de su cuerpo de color latino, ingresando al mundo de la supremacía cultural blanca fue decisiva en su posicionamiento. Recogió ese malestar con esta expresión: «El movimiento norteamericano es básicamente un movimiento de clase media blanca».

Según Rackitt (2005, p. 11), desde mediados de los años setenta hasta finales de los ochenta muchas artistas, influidas por el postestructuralismo y el psicoanálisis repudiaron ciertos aspectos del primer arte feminista sobre la celebración de la femineidad innata, el aislamiento a esferas biológicas y culturales, entre otras. En medio del clima conservador de los EE.UU y de la era Thatcher en Gran Bretaña, fueron inspiradas por el libro “Nacida de mujer”, de la poetisa lesbiana Adrienne Rich (1976) y por la afro-americana Audre Lorde, quien publicó un artículo titulado “Usos de lo erótico” (1978). Las artistas más jóvenes se interesaron por sus predecedoras de los años sesenta y setenta, reabriendo el debate sobre el

⁴ *Arte y feminsmo*, Phaidon Press, London y New York, 2005.

esencialismo, la naturaleza y la represión del cuerpo. El lesbianismo es entendido como un acto de resistencia al heteropatriarcado.

Feminismo interseccional

El feminismo interseccional surge a partir de gestos simbólicos y políticos tales como el de una mujer ex esclavizada llamada *Sejourner Truth* quien, al revelar su seno para dar pruebas de su sexo en uno de los primeros congresos sobre los derechos de la mujer, a mediados del siglo XIX, va a proclamar: “*Ain’t I a woman?* — ¿No soy una mujer?”— había sido un golpe certero a las feministas blancas por la omisión de las luchas de las mujeres negras. Condensó el fin de un sueño de opresión en común. Su valiente discurso fue pronunciado en 1851 en la “Convención de los derechos de la mujer de Ohio”.

El Movimiento de mujeres feministas negras (entre cuyas representantes destacadas se encuentran Audre Lorde, Angela Davis, bell hooks, Pat Parker, Barbara Christian), denuncia el racismo y elitismo del feminismo blanco de la segunda ola y la ausencia de tratamiento del clasismo, sexismo y racismo como *experiencias* superpuestas. Si de algo eran conscientes que desde su posición como mujeres negras - quienes “ostentan” el estatus social más bajo que cualquier otro grupo social por su triple opresión sexista, racista y clasista “sin “otro” institucionalizado al que puedan discriminar, explotar, u oprimir -” (hooks, 2004, p. 49), la posición del varón negro, quedaría igualada a la de las mujeres blancas, en tanto *ambos* pueden, como explica la autora, actuar como oprimidos y opresores:

El sexismo de los hombres negros ha socavado las luchas por erradicar el racismo del mismo modo que el racismo de las mujeres blancas ha socavado las luchas feministas (hooks, 2004, p. 49).

Históricamente para las organizaciones lideradas por hombres Negros, el feminismo significaba restar fuerzas al movimiento de liberación Negro. ¿Han olvidado que Harriet Tubman (1820?-1913), una mujer esclava fugitiva, abolicionista, salvó a más de 300 hombres de la esclavitud? Mientras las satisfacciones de las

demandas de género para las mujeres negras, debían esperar a que la revolución sucediese... la Declaración feminista negra de la Colectiva Río Combahee” (1977), nombrada así misma en honor a Tubman, fundó las bases del *black feminism* o feminismo negro.

Acuñado por Kimberlé William Crenshaw el concepto de “interseccionalidad” aparece conceptualmente a partir de 1989, en el marco de la discusión de un caso concreto legal, con el objetivo de hacer evidente la invisibilidad jurídica de las múltiples dimensiones de opresión experimentadas por las trabajadoras negras de la compañía estadounidense General Motors.

En Brasil, Lélia Gonzalez, emblema del activismo afrofeminista, trabajó con la obra “Piel negra, máscaras blancas”, de Frantz Fanon en los años de 1970, al descubrir su negritud. Deja una gran contribución histórica que visibiliza el papel de las mujeres negras en la sociedad brasilera y en América Latina y Caribe, quienes han debido enfrentar su silenciada construcción en la historia oficial de Brasil. La intersección de los sistemas de opresión social, el sexismo, racismo han contribuido, sin dudas, a ese borramiento.

La figura de Léila Gonzalez, nacida el 1º de febrero de 1935 en Belo Horizonte, penúltima y décimo séptima hija de padre negro y madre india, con oficios de ferroviario y de empleada doméstica, que logró atravesar la barrera de color, ingresando en la universidad y convirtiéndose en profesora universitaria, se destaca como una intelectual afrofeminista pionera, que dejó un legado muy importante para el feminismo negro que estaba surgiendo con fuerza en ese país. De hecho, Elizabeth Vianna (2007), escribe una tesis sobre el pensamiento de esta lideresa destacada del movimiento negro brasilero de los años setenta⁵, que nos permite conocer su vida y su gran obra.

Su participación en el movimiento negro tiene lugar a partir de 1974, con la creación del Teatro Experimental del Negro (TEN), liderado por el artista Abdias Nascimento, en São Paulo por el Centro de Cultura e Arte Negra, el Grupo Palmares de Rio Grande do Sul. Lélia se encuentra impactada con la efervescencia de la

⁵Elizabeth Viana, “Relações raciais, gênero e movimentos sociais: O pensamento de Lélia Gonzalez” (1970-1990). Tesis de Maestrado. Universidad Federal do Río de Janeiro, Brasil, 2007.

comunidad negra joven en el contexto de las luchas por los derechos civiles en EE. UU. El Journal *Quilombo*, editado por el TEN, mantendrá correspondencia con la revista *Presença Africana* y con figuras internacionales (Viana, 2006, p. 36), y las guerras de liberación de pueblos africanos negros de lengua portuguesa (p. 61).

Fue co-fundadora de diversos espacios e instituciones, tales como: el Movimiento Negro Unificado, el Instituto de Investigación de las Culturas Negras, el Colectivo de Mujeres Negras N'Zinga y el grupo Olodum. Su militancia en defensa de las mujeres negras la llevó hacia África donde compartió sus días con Abdías Nascimento y, luego, a trabajar en el Consejo Nacional de Derechos de la Mujer. Fue candidata a diputada federal por el Partido de los Trabajadores, siendo elegida como primera suplente.

En los años de 1980 Lélia escribió, junto con el autor argentino radicado en Brasil, Carlos Hasenbalg, un libro titulado "Lugar de negro" (Río de Janeiro, Marco Zeero, 1982). Una de la tesis principal se basa en confirmar que en una sociedad periférica del sistema capitalista, edificada sobre la democracia racial -sustentada por Gilberto Freyre-, el "lugar del negro" significaba integrar la gran masa marginal creciente. Para las mujeres negras – las mães pretas, las empleadas domésticas y las mulatas - ese lugar era, claro, mucho más frágil.

Así como Carole Pateman (1995) discute la tesis lacaniana de la ley del padre en la fundación del orden social y apela a la violación de la mujer, según la afrofeminista brasileña Sueli Carneiro (2001): "En Brasil y en América Latina la violación colonial perpetrada por los señores blancos a mujeres negras e indígenas y la mezcla resultante está en el origen de todas las construcciones sobre nuestra identidad nacional, estructurando el decantado mito de la democracia racial latinoamericana que en el Brasil llegó hasta sus últimas consecuencias.

Esta realidad es la que hace latente la denuncia de Carneiro al reclamar: "Somos parte de un contingente de mujeres con identidad de objeto." (1995) Y en esa identidad de objeto, el cuerpo asume un papel central porque en él se inscribe. Es un cuerpo al que desde niñas se nos enseña a odiar; un cuerpo que siempre necesita arreglo; un cuerpo visto como un conglomerado de excesos; un cuerpo codificado como la anti musa, todo lo opuesto a la belleza que se le otorga al de las mujeres blancas. Un cuerpo sobre el que son pocas las decisiones que se nos

permiten tomar desde temprana edad y ocasiona el que por largos momentos de nuestras vidas no tengamos idea de cómo llevarlo. Un cuerpo atravesado por la naturalización de la hipersexualidad y su constante representación; *un cuerpo silenciado y reducido al espectáculo* (hooks, 1992).

Los estudios poscoloniales y descoloniales

Como podemos ver, el concepto de performance alude a múltiples significados y se emplea en contextos disímiles. Situar la “performance descolonial” en este campo implica desandar la crítica feminista descolonial, los estudios poscoloniales y del giro decolonial.

La crítica poscolonial ha sido desarrollada por Edward W. Said, Hommi Bhabha, Gayatri Spivak. Bhabha (2002), con su noción del *in-between* o entre-medio y tercer espacio, desde su propia identidad como parsi, minoría religiosa en India, a la cual pertenece, va a teorizar acerca de los sistemas de dominación hegemónicos que puedan ser subvertidos desde posiciones subalternas.

En sus análisis pueden destacarse las conversaciones que mantiene con los textos fenonianos acerca de la dimensión corporal amo-esclavo, de lo molecular como una micro-política que desestabiliza las certezas.

Por su parte, Gayatri Spivak habilita la pregunta ¿puede hablar el subalterno? trastocando las nociones de representación y traducción, para abordar la discusión que había introducido Said respecto del “permiso para narrar”.

En el texto titulado “¿Puede el subalterno hablar?” (1988), escribe la frase “hombres blancos que salvan a las mujeres color cafés de los hombres color cafés” que expresa los discursos *orientalistas* salvacionistas de la Mujer como objeto-fetiché, que se puede trasladar al feminismo occidental de este modo: “mujeres blancas que salvan a las mujeres de color cafés de los hombres color cafés” (¿De quién/es las mujeres necesitan “ser salvadas”?) (Bidaseca, 2011, p. 1)

Spivak dirige su atención a la conformación del Sujeto en tanto *Subject* (sujeto y tema) como Occidente y apunta su crítica al texto de Foucault y Deleuze, sobre la división internacional del trabajo intelectual y sobre la idea de la

representación. Se pregunta por los mecanismos que actúan para dar la voz al subalterno/subalterna. Spivak considera que el propio acto de representar la otredad es de por sí colonizador. Su crítica no se limita a los textos y a los dos sentidos de la representación (*vertreten* y *darstellen*) sino a las implicaciones de considerar al subalterno como un tótem, un fetiche, un símbolo del otro, que permite al grupo dominante apaciguar su conciencia puesto que este otro ya queda representado. Esto es, fijado en una identidad, cosificado.

Su tesis sobre la irrecuperabilidad de la conciencia y de la voz del subalterno (o mejor de su silenciamiento histórico y textual) es trabajado con el ejemplo de la práctica del *sati*. El *sati* es el sacrificio ritual de las viudas hindúes, que se autoinmolaban en la pira funeral del marido. Esta práctica había sido prohibida en 1929 por la administración colonial, a pesar de que los británicos habían adoptado el principio general de respetar la ley hindú. Spivak arguye que la figura del *sati* desaparece entre las posiciones que para ella han construido los demás. Habría, pues, dos versiones de la libre voluntad de la viuda y del significado de la inmolación. Los británicos prohíben su práctica porque la entienden como un crimen y como una tortura, porque la encuentran repugnante y contraria a razón. La élite colonizada, en cambio, promueve una versión nacionalista y romántica de la pureza, la fuerza y el amor de la mujer que se inmola voluntariamente. En la figura del *sati*, la viuda está ausente, a pesar de que es objeto de una continua reescritura: está ausente del discurso imperial, cuya fantasía y representación del *sati* es la del hombre blanco que salva a las mujeres de la brutalidad de los nativos y de una costumbre pagana y atroz; está ausente también del discurso nacionalista y patriarcal indio, cuya fantasía y representación del *sati* es que son las mujeres las que, libremente, escogen morir. En ninguna de estas representaciones está la voz del subalterno: sólo es una ausencia, un momento de desaparición. Hay versiones de la voluntad de la viuda, pero son versiones de otros, porque las subalternas, las viudas, carecen de lugar de enunciación y de posibilidad de enunciar. El subalterno no ha dejado huellas que puedan ser recuperadas para producir una contra-historia: carece de posición desde la cual poder hablar y convertirse en sujeto. No produce un discurso. O, si se prefiere, el sujeto se convierte en un lugar de conflicto de discursos, en la instancia a la que se le asigna voluntad y palabra.

Algunos críticos han querido confrontar a Spivak compilando anécdotas sobre las palabras que gritaban las viudas al arrojarse al fuego. Ello indica que la tesis de Spivak ha sido malinterpretada. Ella no afirma que el subalterno no pueda hablar en sentido literal, sino que su palabra no alcanza el nivel dialógico y carece de un lugar enunciativo. Critica que la unidad del subalterno aparece como una categoría monolítica, a pesar que, la conceptualización de Guha y el resto del Grupo sea lo suficientemente amplia como para que designe a diferentes sujetos. Por otra parte, explica Spivak (1985) “si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras” (p. 199)

¿Si hablar significa hablar políticamente, cómo nos implicamos como académicas y académicos en esa complicidad con el silenciamiento y por qué? “Porque cuando una línea de comunicación es establecida entre un miembro de los grupos subalternos y los circuitos de ciudadanía o institucionalidad, el subalterno ha sido inserto en un largo camino a la hegemonía” (citado por Salvador, 2006, p. 23).

Estudios decoloniales y feminismos descoloniales: hacia una estética descolonial, antirracista y situada

Las perspectivas de la colonialidad o el pensamiento decolonial, adquirió gran fuerza con la creación del Grupo modernidad/colonialidad, una iniciativa de autores como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado Torres, Catherine Walsh, entre otros; quienes comprendieron la colonialidad como constitutiva de la modernidad. Uno de los debates claves ha sido la de las jerarquías humano-no humano.

Si para Audre Lorde el heterosexismo es la creencia en la inherente superioridad de una forma de amar sobre todas las otras, por ende, el derecho a la dominación y para James Baldwin la blanquitud se funda en el supremacismo racial

(Bidaseca, 2023, p. 5)⁶, María Lugones va a reponer estas ideas al afirmar lo siguiente: “Concibo la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano como la dicotomía central de la modernidad colonial” (Lugones, 2011, p. 23).

La deshumanización fue introducida por el sistema mundo moderno colonial capitalista y racista para subsumir a las poblaciones colonizadas a la condición de salvajes e inferiores y así, justificar a partir de la “raza” la violencia del colonialismo en América Latina y Caribe, África y Asia.

El colonialismo impuso el regimen heterosexual y desplegó las violaciones correctivas en diversos países africanos. Una de las características salientes del trabajo de la fotógrafa sudafricana Zanele Muholi es el de presentarnos retratos de sí misma el mismo en el espacio de lo doméstico, una actividad que remite a su recuerdo de la infancia en los suburbios cuando su madre la dejaba para ir a limpiar la casa de una mujer blanca en la ciudad durante o el *apartheid*. La subversión de ese mismo retrato que la antropología utilizó con fines imperialistas y la apropiación de sí.

La búsqueda estética y la producción de imágenes enfrentan las lógicas de representación que promueven la racialización e hipersexualización de los cuerpos negros, a su inferiorización y su reducción al exotimo salvaje que puede ser consumido por el mercado del arte y del espectáculo. Pero también habilita la posibilidad de pensar la descolonización del museo, para apropiarse de esa historia y producir una memoria ancestral desde su propia estética, propuesta que resulta muy inspiradora para los movimientos afro feministas y *queer en el Sur*.

En la exposición Somnyama Nkonyama [Salve! oscura leona] subvierte las imágenes que la antropología colonialista deja sobre las otredades racializadas, sobre el exotismo en que los cuerpos son objetualizados y jerarquizados por procesos históricos. Llama la atención el uso de accesorios del hogar, vinculados con los trabajos domésticos, como pinzas de ropa, o guantes de látex de limpieza, elementos usados en ámbitos domésticos.

La obra de Muholi devela los pliegues de la sociedad sudafricana, marcada por las heridas del apartheid/colonialismo/colonialidad. En el centro del proyecto de

⁶ Para un desarrollo de esta discusión, véase: Bidaseca, Karina “Audre Lorde, Soy una mujer que ama!”, Bs. As: El mismo mar, 2023.

la modernidad colonial capitalista se ubica lo que William EB Dubois (1903[1994]) denominó la “línea de color”^[xiv]. “Ningún negro se transforma en blanco; ningún blanco deviene negro”, *The Star*, 21/3/1986.

La pregunta por el uso de teorías descoloniales como formas de autoridad al lograr ingresar a la gestión institucional y museológica, siguen atrapadas en las lógicas de un lugar de enunciación principalmente eurocéntrico y Occidental. Si bien en las últimas décadas las instituciones artísticas, como los museos, el mercado del arte, abren canales de comunicación con los movimientos sociales oprimidos, más aún desde el período de desmonumentalización de la conquista y del Black Lives Matter o el movimiento Rhodes Must be Fall en Sudáfrica, las prácticas estéticas decoloniales operan en los intersticios. Mi propuesta en ese sentido es la de apelar a una descolonización del tercer espacio, hacia una política de sinécdoque spivakiana que se funda en la disolución de las identidades fortaleza para asumir ahora y al mismo tiempo todos los devenires minoritarios.

El arte global al buscar la inclusión de las diferencias termina reproduciendo la lógica neoliberal del multiculturalismo. Las dicotomías del museo moderno/colonial que remite a lo civilizado/primitivo, presenta la paradoja de volver exótico una vez más los artefactos culturales extraídos de los países colonizados. Estos objetos que aparecen en las cajas blancas de los museos denotan la separación violenta del despojo colonial, su alma quedó en las aldeas que fueron saqueadas.

La antigua autoridad Occidental como explica Homi Bhabha no desaparece, sino que se transmuta en otros discursos políticamente correctos sobre la validez universal del arte contemporáneo que es intrínsecamente moderno. El régimen de lo estético es inseparable de las relaciones de poder históricas.

Latinidad *cuir*

Desde siempre los activismos, los estudios de género, la teoría feminista *queer* anglo y *cuir* latinoamericana abrieron espacios que permiten cierta circulación de ideas y conceptos que tienen la firma de nuestros sures.

La tensión entre la sexualidad, la raza y la crítica a la Modernidad Occidental ha sido abordada por Leticia Sabsay (2012, 2013a, 2013b, 2014). Sabsay investiga, desde una perspectiva que cruza los estudios poscoloniales con la teoría *queer*, sospechada de ser una teoría colonial. El interés de Sabsay es analizar las formas contemporáneas de nacionalismo homonormativo y las políticas institucionalizadas sobre ciudadanía sexual que promueven proyectos sexuales neo-coloniales y políticas liberales eurocéntricas a nivel global. “Antes que una perspectiva “desde” Latinoamérica, los escritos de Sabsay piensan en el eje geopolítico marcado por los conflictos entre el bloque euro-norteamericano y Medio Oriente. Asimismo, pueden situarse en el debate anglosajón que ha impulsado la “crítica queer de color”, donde es posible ubicar autores como Jasbir Puar, Joseph Massad o Eric Fassin, entre otros.” (Bidaseca, et al, 2016).

En esta discusión, la filósofa María Lugones, referente del feminismo decolonial, señala:

Para mí, es importante que ‘queer’ no se difundió desde la Queer Nation, un movimiento pequeño, sino desde la teoría queer, que no es una teoría que viaja sin problemas, ya que jamás considera la colonialidad, la intersección raza/género, la importancia que palabras como ‘marica’ y ‘trola’ tienen en nuestra historia. Abrazar el ser gay, queer o lesbiana es algo de lo que hay que tomar distancia porque es una identidad prestada. Lo queer (...) tiene una fuerte carga teórica posmoderna –aunque mucha de la gente que, en este momento, se llama “queer” no conozca esta literatura–, sin reflexionar sobre la relación entre la posmodernidad y la colonialidad (Lugones en Avellón, 2014. p.6)

Certeras son las reflexiones de Judith Butler:

“Creo que la “teoría queer” avanza sólo cuando es parte de una lucha desde una coalición. Esto es cierto en muchos lugares del mundo. Tiene que oponerse al racismo y al poder colonial, razón por la cual la “teoría queer” es una lucha por la justicia racial y la desmantelación de las formas explícitas e implícitas de gobierno colonial. Tiene que estar vinculada con el feminismo y los derechos trans, y no puede orientarse solamente en relación con la teoría que viene del norte. Al mismo tiempo, vivimos en un entorno tanto global como local, y nuestro pensamiento y acción tienen lugar dentro de esa tensión. Por supuesto, es posible ver la “teoría queer” como una forma de imperialismo cultural impuesto por el norte, pero quienes dan ese argumento más fuertemente son

ahora el ala conservadora de la Iglesia Católica y los Evangélicos, cuya política es básicamente reaccionaria.

(<http://plazapublica.georgetown.domains/entrevista/134/?fbclid=IwAR2Ft3yRk5icgalWx6RxFuMqjyIAOLC6DuzheQPJdLxvAulrCPvGpb8J4pE>)

Nuestros sures pertenecen a las zonas donde la criminalización de las poblaciones colonizadas tratan de huir de las violencias patriarcales o coloniales: raciales, sexistas, capitalistas, promovidas por discursos tales como la “ideología de género”.

“La “latinidad queer” en este momento afecta –explica Butler- a la teoría en el norte, y muchos miran a Chile y Argentina para comprender mejor cómo se realizan las coaliciones, la importancia del arte de la performance en la vida pública y cómo oponerse mejor al autoritarismo y al negacionismo. Entonces, tal vez, es tiempo de que el “Norte” siga al “Sur” o, más bien, comprenda la importancia de una coalición contra-colonial para la política feminista, queer y trans” (Entrevista a Judith Butler en Revista Plaza Pública. 2018.

<http://plazapublica.georgetown.domains/entrevista/134/?fbclid=IwAR2Ft3yRk5icgalWx6RxFuMqjyIAOLC6DuzheQPJdLxvAulrCPvGpb8J4pE>)

Por su parte, Sabsay distingue entre una tendencia hegemónica del movimiento queer, que se ha homologado a la identidad gay y lesbiana, y otras posiciones que identifica como una “crítica queer de color”. En contextos europeos y norteamericanos disímiles asumen posiciones antirracistas, antimilitaristas y luchan contra el homonacionalismo. La autora se pregunta por las formas orientalistas y colonialistas que ha asumido la democratización del sexo y la sexualidad en los países occidentales al articularse con nuevas formas de imperialismo cultural, con la guerra contra el terrorismo y las políticas antimigratorias en Europa, que han dado lugar a lo que Jasbir Puar ha llamado “homonacionalismo”. Sabsay ve una suerte de inversión en el modo en que Occidente traza sus fronteras con Oriente, de tal modo que ahora es Occidente el que representa una “avanzada sexual”, y Oriente queda fijado como sexualmente conservador y represivo.

Reflexiones finales. Del cuerpo-memoria en la plataforma ArteAcción a la estética de la resistencia

Las performances a través de usos experimentales del cuerpo la exploración micro-política puede ser una forma de descolonización estética.

En esta misma línea, en Estudios Avanzados de Performance (2011), Diana Taylor plantea que la performance es a la vez una práctica y una epistemología, es decir: “una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (Taylor & Fuentes, 2011). Una performance es entonces un “evento específico con una naturaleza liminoide, casi siempre invariablemente separada del resto de la vida, presentada por performers y presenciada por audiencias, ambos de los cuales consideran que la experiencia ha sido forjada para ser interpretada, para evocar reflexiones, para comprometerse con ella – emocional, mental e incluso físicamente” (ibíd.)

Es de destacar que en los años de 1981, el crítico y curador peruano Juan Acha organiza el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano en Medellín, evento que marcó un punto de inflexión en las reflexiones sobre performance en Colombia. El coloquio también contó con la participación de la artista cubana Ana Mendieta, sus Siluetas como performances feministas son de referencia ineludible en tanto nuevos lenguajes artísticos que penetraban en los muros de los museos, bajo una lógica de la eco-fusión.

Estos movimientos de vanguardia no pueden interpretarse desde una historia del arte latinoamericano como una historia de modernidades como una caja de espejos.

En los años 1990 la concepción de Diana Taylor sobre las performances como “actos vitales de transferencia”, tanto transferenciade saberes, de memoria ancestral, es posible entender las obras de las artistas como una praxis que pone en el centro a los cuerpos bajo ocupación, colonialismo y *apartheid*.

Las performances nos permiten un sentir cercano, afectivo. Tal es la conversación que mantuve con las artistas **Doris Difarnecio** y **Catherine Hill**, posterior a su performance, que transcribo a continuación, a modo de cierre y apertura.

Entrevista

ARTE ACCIÓN “ÁGUILAS A GALLINAZO”⁷, Doris Difarnecio y Catherine Hill

Doris Difarnecio es directora de ARTEACCIÓN: una plataforma digital para el arte como acción pública y resistencia contra el feminicidio, la violencia sexual, la homofobia y el racismo. Entre 1999 y 2016, fue directora teatral de la Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), en San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México), un grupo de mujeres mayas que utilizan el teatro como herramienta para la educación, la preservación de las comunidades indígenas y los derechos de las mujeres. Fue directora del Centro Hemisférico, satélite del Instituto Hemisférico en Chiapas, entre 2008 y 2013. Es licenciada en Estudios Culturales y Sociología por la Universidad Autónoma de Madrid y por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas), respectivamente. Difarnecio vive actualmente en Nuevo México. Actualmente vive en Lisboa, Portugal.

Catherine Hill. Nacida en los Estados Unidos es una artista visual feminista con una gran trayectoria como educadora, creadora, activista y pensadora rebelde sobre temas como el calentamiento global.

El ritual / performance es un proceso dialógico, horizontal, colectivo, en otras palabras, una manera creativa para buscar transferir conocimiento y afecto.
(CO/MX)

Karina Bidaseca (KB): Buenas tardes, es un placer recibirlas: a Doris Difarnecio y a Catherine Hill y Aniara Rodado a este panel, en el cual estamos muy orgullosas porque Doris, además, ya ha estado en nuestras Jornadas Feministas y celebrando los diez años nos pone muy felices tenerte nuevamente a pesar de la virtualidad. El panel de hoy va a estar siendo un panel relacionado con lo que

⁷ Performance virtual presentada en el V Congreso de estudios poscoloniales VII Jornadas de feminismo poscolonial. Buenos Aires, 4/12/2020. La misma fue transcrita para nuestra publicación Bidaseca, Karina y Sierra, Marta (Coords.). *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y activismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO/El Mismo Mar, 2022.

nosotrxs deseamos construir como lenguajes artísticos dentro del Congreso. Este siempre ha sido atravesado por prácticas artísticas y activistas. Doris nos va a compartir una performance que es realmente hermosa, que se llama “Video: Águilas a Gallinazo”, que es un ritual-performance, como un proceso, dialógico y colectivo. En otras palabras, una manera creativa para buscar transferir conocimiento y afecto. Estamos aquí listas para ver el video y que Doris y Catherine nos cuenten acerca de él.

Doris Difarnecio (DDF): ¡Muchas gracias!

KB: Impresionante, Doris, realmente muy potente la experiencia. Quiero que nos cuentes un poco el contexto, el por qué.

DDF: ¡Absolutamente, con muchísimo gusto! La traducción de la narración hecha por Chill, artista visual, activista y educadora: “Las águilas son el símbolo del patriotismo tanto para Estados Unidos como para Rusia. Las águilas son símbolos del patriotismo de dos cabezas tanto en Rusia como EEUU. Se convirtieron en el buitre de tres cabezas en la pintura, “Águilas a Gallinazo” donde necesitaba expresar mi ira y repulsión por los acontecimientos que tomaban lugar en ese tiempo. La victoria en las elecciones de Donald Trump por ejemplo. Quería que esta pintura fuera mi Guernica, Pero tanto la imagen como la realidad política que la rodea crearon una estética demasiado repugnante para contemplar. Doris Difarnecio y yo decidimos decidimos en esta acción ritualizar su destierro.”

Arte Acción es una plataforma interdisciplinaria de performance y política, nacida en 2008, con presencia digital, integrada por activistas, académicos y organizaciones de derechos humanos y es dedicada al fomento cultural, la investigación académica y el performánc e entendido como forma de lucha y resistencia. En ese sentido, la apuesta de la plataforma, como su nombre lo indica, es por un lado articular la creatividad, el arte y el performance como intervención social/política y por otro lado se enfoca articular lo erótico, lo decolonial y lo pedagógico, en la búsqueda de iniciativas – que incluyen proyectos de creación individual o colectiva.

Como activista-artista-académica, mi trabajo explora temas de violencia, memoria y práctica en el performance como acto de resistencia. De 2007 a 2014 dirigí el Centro Hemisférico de Performance y Política en Chiapas, Mexico, un centro satélite del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York. Recibi una beca Fullbright en 2019 para implementar tales técnicas en Colombia con las comunidades indígenas Embera, negras y LGBTQ. Catherine Hill es artista visual, feminista, educadora y activista.

Nuestro objetivo en la pieza es desarrollar una comprensión multifacética de los efectos sociales y estéticos de las prácticas artísticas. “Águilas a Gallinazo” fue un proceso dialógico y horizontal. Repasar las diferentes formas de relacionarnos Chill y yo como pareja lesbica en el transcurso de nuestro proceso creativo nos conlleva a entender y recalcar que, desde el inicio de nuestra colaboración, el proceso siempre implicaría el aporte de cada una de nosotras, actuando de acuerdo a nuestras ideas, a nuestras formaciones culturales, a nuestras formas de pensar. En mi caso, soy una mujer biracial negro colombiana hija de padres inmigrantes en Estados Unidos la cual ha sido determinante en mi vida.

El *performance*, para nosotras, es un recurso ontológico, creativo y político para ser y estar en contra de los fundamentos de ciencias o campos de producción de conocimiento que siguen uniendo la categoría de la mujer a una lógica biologicista, donde al final el cuerpo es destino. Somos sujetas de nuestra propia historia y reconocemos que el tiempo es como un constante devenir. La acción, “Águilas a Gallinazo,” busca atravesar a su audiencia desde el poder del rito como arte milenario que puede ser traducido en un poder esclarecedor que enseña y transforma. De esta misma manera, el ritual, la danza, el destierro de la pintura creada por Chill cuestiona los códigos de género y sexualidad que se construyen siempre con relación a otras formas de identificación. Nos interesa traer al debate crítica sobre cómo los códigos de género requieren continuidad y repetición para mantenerse en el poder.

“Águilas a Gallinazo” creada en colaboración con mi pareja, Catherine Hill, se enfoca en cómo desarticular y deconstruir el discurso dominante que oprime, domina y violenta el cuerpo de la mujer. El imaginario que creamos es solo un punto de referencia para comprender otras formas contemporáneas y actuales de

participación política. Entendemos y creemos que la transformación social se hace intercambiando de qué manera se vive, piensa y se lucha. Crear la pieza, implica y busca un compromiso y acto pedagógico feminista decolonial. La pieza busca abrir posibilidades, impulsar preguntas como: ¿Cómo se resuelven los asuntos de traducción y diversidad cultural para crear e imaginar fuertes alianzas artísticas, sociales y humanas? ¿Por qué bailo la cumbia, encima de una pintura, en el desierto del suroeste de Nuevo México? ¿Puede existir aquí un diálogo de saberes que sea honesto y verdadero, que podamos transferir hacia quien observa la pieza para en efecto, reaprender a conocer nuestra historia-nuestro ritual?

Esta acción performativa, *Eagles to Vultures*, se encarna en el cuerpo y ritual dando paso a pensar con algún tipo de inteligibilidad la experiencia de vida no como “algo” que se posee y que es el origen de nuestra explicación, sino justamente como aquello que debe ser explicado, el objeto mismo del conocimiento (Scott 1992). Este intercambio artístico y transformador nos permite entender la teoría de Augusto Boal que propone romper con la pasividad del espectáculo entre actor y audiencia. Esta práctica liberadora, busca superar la distancia entre actor y espectador que reproduce la misma dinámica entre opresores y oprimidos. De acuerdo a Boal: *“Una vez que el ser humano conozca y torne expresivo su cuerpo, estará pues habilitado para practicar formas teatrales que lo liberen de su condición pasiva, y lo transformen en sujeto de la acción: actor y protagonista”* (1978). De igual manera, el proceso creativo nuestro busca resaltar el trabajo expresivo con el cuerpo para apuntar hacia *su problemática*. La pieza es punto de referencia que contradice y cuestiona la dominación y opresión del cuerpo de la mujer. En otras palabras, al pensar, reflexionar y escenificar desde el acervo íntimo, buscamos promover estrategias hacia el desarrollo de la sensibilidad y la capacidad crítica sobre nuestras vidas.

Producir conocimiento y arte desde nuestra experiencia de vida, memoria y cuerpo nos permite comprender las maneras de como hemos sido constituidas. Nosotras con esta pieza buscamos cambiar esas dinámicas para buscar nuevas formas de contar y dejarse contar y producir procesos de subjetivación empoderantes para hacernos dueñas de nuestras existencias.

KB: ¡Muchísimas gracias Doris y Catherine! Hermosísima *performance*, hermosísima posibilidad de pensar los lenguajes artísticos en virtud también de esa memoria de la que tanto habla siempre Doris y que ha dejado su huella en nuestras jornadas.

REFERENCIAS

Bhabha, Homi. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Bidaseca, Karina. **Antología feminista descolonial**. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2022.

Bidaseca, Karina y Sierra, Marta (Coords.). **El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y activismos descoloniales**. Buenos Aires: CLACSO/El Mismo Mar, 2022.

Bidaseca, Karina. **Ana Mendieta**. Pájaro del océano. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2021.

Bidaseca, Karina. **Por una poética erótica de la relación**. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2020.

Bidaseca, Karina. “Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café”: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial”. En **Andamios. Revista de investigación social**. UAM. México. Vol. 8 Núm. 17 (2011): septiembre-diciembre. <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/445>

Butler, Judith. **Marcos de guerra. Las vidas lloradas**. Madrid: Ed. Paidós, 2010.

Carneiro, Suelí (2001) “Ennegrecer el feminismo”. Conferencia presentada en Durban. En http://www.penelopes.org/Espagnol/xarticle.php3?id_article=24

Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, 1995.

“Colectiva del Río Combahee. Una declaración feminista negra”. En Cherríe Moraga, Ch. y Castillo Ana (eds.) **Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**, Ism press, San Francisco.

Davis, Angela. **Women, Race & Class**. USA: Vintage Books Edition, 1983.

Fanon, Frantz. **¡Escucha, blanco!**, Barcelona, Ed. Nova Terra, 1970.

Gonzalez, Lelia. “A categoria político-cultural da Amefricanidade”. **Revista Tempo**

Brasileiro, nº 92/3, Rio de Janeiro, 1988.

Glusberg, Jorge. **El arte de la performance**. Ed. E Arte Gaglianone, 1986.

hooks, bell. "Mujeres negras: dar forma a la teoría feminista". En: **Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras**. Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

Lorde, Audre. "Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo". En Cherríe Moraga, Ch. y Castillo Ana (eds.) **Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**. San Francisco: Ism press, 1979.

Lugones, María. **Colonialidad y género. Hacia un feminismo decolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2008.

Mbembe, Achille. **Critique de la raison nègre**. Paris: La découverte, 2013.

Mohanty Talpade, Chandra. "De vuelta a "Bajo los ojos de Occidente": la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas" en **Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Parker, Pat. "La revolución: No es limpia, ni bonita, ni veloz". En Cherríe Moraga, Ch. y Castillo Ana (eds.) **Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados**, s/r, 1988.

Quijano, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

Reckitt, Helena. **Arte y feminismo**. London y New York: Phaidon Press, 2005.

Puar, J. K.. "Mapping US homonormativities. Gender, Place & Culture", 13(1), 67-88, 2006. <http://dx.doi.org/10.1080/09663690500531014>

Puar, J. **Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times**. Durham: Duke University Press Books, 2007.

Puar, J. ("Rethinking homonationalism". **International Journal of Middle East Studies**, 45(2), 336-339, 2013. <http://dx.doi.org/10.1017/S002074381300007X>

Sabsay, L. **Fronteras Sexuales. Espacio Urbano, cuerpos y ciudadanía**. Buenos Aires, Paidós, 2011.

Sabsay, L.. "The Emergence of the Other Sexual Citizen. Orientalism and the Modernisation of Sexuality", **Citizenship Studies**, Vol. 16, Nos. 5/6, p. 605-623, 2012.

Sabsay, L. "Dilemas queer contemporáneos: ciudadanías sexuales, orientalismo y subjetividades liberales. Un diálogo con Leticia Sabsay, María Amelia Viteri y Santiago Castellanos", *Revista Iconos* N° 47, pp. 103-118, 2013a.

Sabsay, L. "Queering the Politics of Global Sexual Rights?", *Studies in Ethnicity and Nationalism*, Vol. 13, N° 1, pp. 80-90, 2013b.

Sabsay, L. "Políticas queer, ciudadanía sexual y decolonización", en **Resentir lo queer en América Latina**. Diálogos desde/con el Sur. Barcelona: Egales, 2014.

Said, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Buenos Aires: Anagrama, 1996.

Said, Edward W. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología". En González Stephan, Beatriz (ed.) **Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico**, Tomo I, Caracas: Nueva Sociedad, 1996.

Said, Edward W. **Orientalismo**. Barcelona: Sudamericana, 2004.

Said, Edward W. **Fuera de lugar**. Madrid: Grijalbo, 2001.

Said, Edward W. **Reflections on Exile and other literary and cultural essays**. London: Granta, 2000.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "¿Puede el subalterno hablar?". **Orbis Tertius** 6 (6), 1988. Traducción de José Amícola.

Spivak, Gayatri Chakravorty. **Outside in the teaching machine**. New York: Routledge, 1993.

Viana Elizabeth. **Crítica de la razón poscolonial**. *Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.

Viana Elizabeth, "Relações raciais, gênero e movimentos sociais: O pensamento de Lélia Gonzalez (1970-1990). Tesis de Maestrado. Universidad Federal do Río de Janeiro, Brasil, 2007.

Recebido em: 29/06/2023

Aceito em: 25/09/2023