

El paisaje de la corporalidad en el arte de acción

Lecturas a partir de las obras de Aline Motta y Tracey Rose

Roca, Lucía | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | luciamariaroca@gmail.com

› Resumen

El paisaje, en palabras de Rita Segato, es una noción que está inscripta por sucesos de expropiación, reducción a servidumbre y exterminio; es la fuerza del paisaje histórico al que pertenecemos que nos impregna a todos, es un “signo corporal leído como trazo, resto y huella de un papel que se ha venido desempeñando, de un arraigo territorial y de un destino particular en los eventos que en ese paisaje, nuestro suelo geopolítico, se suceden.” (2010: 28) El paisaje conjugado en América Latina y África es la identificación de la esclavitud, de la violencia, de la usurpación, de la categorización de los unos sobre los otros a partir de una normatividad del hombre blanco europeo heterosexual. Este paisaje que cada uno lleva consigo mismo, que es irreversible a su condición geopolítica y a su inserción en el mundo constituye una manera de ser, de verse a sí mismo y de ver a otro.

Si bien estas problemáticas han sido analizadas por varios teóricos desde la sociología y la antropología, es interesante poder analizarlas desde el área artística. El propósito de este trabajo es pensar a artistas como Aline Motta (Niterói, Brasil; 1974) y Tracey Rose (Durban, Sudáfrica; 1974) a partir de una búsqueda de la experimentación artística que va a estar vinculada a la praxis vital y política. Este proceso permitirá indicarnos cómo se manifiesta el paisaje en sus corporalidades, teniendo presente la unidad de sentido política, cultural y artística del territorio de América Latina y el de África.

Palabras claves: cuerpo, paisaje, colonialidad, interseccionalidad, arte contemporáneo

Corporal Landscape in Action Art. Readings from the artworks by Aline Motta and Tracey Rose

› Abstract

According to Rita Segato, landscape is a notion inscribed by events of expropriation, servitude and extermination. It is the force of the historical landscape we belong that permeates us all; it is a “corporal sign being read as a trail, a remnant, and an imprint of a role that has been played, of a territorial rootedness and a particular destiny in the events that in that landscape, our geopolitical ground take place.” (2010: 28) The conjugated landscape in Latin America and Africa is the identification of slavery, violence, usurpation, and the categorization of one over another based on the normativity

of the white European heterosexual man. This landscape that each one carries with themselves, that is irreversible to their geopolitical condition and their insertion in the world, constitutes a way of being, of seeing oneself and seeing others.

Although these issues have been analyzed by several sociology and anthropology theorists, it is interesting to analyze them from the artistic perspective. The purpose of this work is to consider artists such as Aline Motta (Niterói, Brazil; 1974) and Tracey Rose (Durban, South Africa; 1974) through a search for artistic experimentation linked to vital and political praxis. This process will show us how the landscape manifests itself in their corporalities, considering the political, cultural and artistic significance of the Latin American and African territories.

Key words: body, landscape, coloniality, intersectionality, contemporary art

Introducción

A partir del estudio y la observación de dos obras artísticas: *Pontes sobre Abismos* (2017) de Aline Motta y *Span II* (1997) de Tracey Rose se expondrá a lo largo de este trabajo tanto la interacción de ellas con sus respectivos contextos como su interrelación. Ambas son manifestaciones artísticas de un paisaje de la colonialidad que ha teñido a estas artistas mujeres de una perspectiva propia del suelo en el que viven y cuyo signo racial expresado en sus cuerpos se convierte en un “indicio de que se estuvo en una determinada posición en la historia y de que se pertenece a un paisaje”. (Segato, 2010: 27). Como decía Atahualpa Yupanqui: el hombre —o mejor dicho, la humanidad— es tierra que anda. Una tierra cuyo color se impregna en los cuerpos de sus habitantes.

Aníbal Quijano (2000) plantea que el concepto de raza involucra una teoría, una manera de ver el mundo. Es el instrumento más eficaz de dominación social inventado en los últimos siglos cuya historia es desconocida antes de América. Quizás se originó, plantea el autor, como referencia a las diferencias fenotípicas entre los conquistadores y los conquistados pero que, muy pronto, se volvieron referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciadas entre los grupos. La formación de relaciones sociales fundadas de dicha idea produjo en América identidades sociales históricamente nuevas (*indios, negros, mestizos*) y redefinió otras. “Así, términos como *español* y *portugués*, más tarde *europeo*, que hasta entonces indicaban solamente procedencia geográfica (...) cobraron también una connotación racial” (2000: 202) configurándose estas identidades a partir de relaciones de dominación, estableciendo jerarquías y roles sociales.

De este modo, a diferencia del planteamiento de la teoría marxista que ubica a las clases sociales —frangas de población homogenizadas por sus respectivos lugares y roles en las relaciones de producción— como epicentro de la desigualdad, Quijano postula en ese lugar a la raza cuyo origen surge del aprisionamiento de los sujetos *negros* en un sistema colonial y de la existencia de dicha categoría para diferenciarlos. Lo que hoy se percibe como no-blancura, dice Rita Segato, es siempre resultado de la identificación de un trazo que la lectura contemporánea de los cuerpos vincula a los pueblos vencidos.

América Latina y África, al igual que otras regiones establecidas dentro del concepto de periferia, han sido constantemente objetos de estudio y de experimentación de aquellos sectores céntricos de poder que establecen los modos de pensar, de saber y de ser al posicionarse como espacios en donde se crea el conocimiento. Esta estructura triangular de la colonialidad, planteada por Santiago Castro-Gómez (2007), exhibe un conocimiento situado histórica, corporal y geopolíticamente: “sin sujeto, sin historia, sin relaciones de poder, un conocimiento desde ningún lugar, como ‘la mirada de dios’, descorporalizado y deslocalizado” (Restrepo y Rojas, 2010: 20) provocando una postura “objetiva” y naturalizada de los hechos. Un conocimiento racional que se funda en la idea evolutiva que parte desde lo primitivo (como parte de la naturaleza, sin razón) hacia lo civilizado (lo plenamente humano racional).

Siendo las obras artísticas mencionadas creadas en dos continentes que siempre se han estudiado por separado, ¿qué pasaría si se las piensa en conjunto? Aline Motta y Tracey Rose insisten con remarcar en cada una de sus obras artísticas el lugar que ocupan y la necesidad de nombrar aquello que se niega: el género y la raza, para así construir una memoria y una identidad sobre sus cuerpos que les es propia pero que también es colectiva.

› Pontes sobre Abismos, de Aline Motta

¿Qué puede salir a la luz cuando me estoy buscando a mi misma? Entre los susurros de quienes me precedieron, los espacios que les impidieron ocupar, las narrativas que se han desdibujado, ¿qué queda como posibilidad de expresión y de lenguaje?

Pontes sobre Abismos, realizada en el año 2017, es una videoinstalación que forma parte de una trilogía de videos compuesta también por *Se o mar tivesse varandas* (2017) y *(Outros) Fundamentos* (2017-2019). La obra está compuesta por tres canales en donde se proyectan de manera simultánea imágenes y filmaciones del viaje que la artista emprende en busca de las huellas de sus antepasados. Instigada por la revelación de un secreto familiar, transita por zonas rurales de Río de Janeiro, Minas Gerais, Portugal, Sierra Leona, investigando archivos públicos y privados que den cuenta de su genealogía familiar.

En el material filmico se puede observar en varias escenas de viaje la impresión de fotografías de ancestros familiares en tela *voile*. Estos lienzos se ven tan finos y generan tal transparencia que las filmaciones simulan ser dobles exposiciones en donde los rostros de los familiares y los documentos transferidos al material textil se mimetizan con el paisaje. Una yuxtaposición cuya realización, más que revelarse y hacerse consciente, pasa de manera disimulada provocando al observador la sensación de que está frente a una imagen única.

Este juego expositivo de transparencias y transformaciones visuales se vincula a la cosmovisión de las religiones afrolatinoamericanas y africanas en las cuales los dioses conviven con los humanos y con la naturaleza. Aline Motta construye a través de herramientas visuales y performativas la posibilidad de que resurja aquel vínculo entre humano-naturaleza propio de sus orígenes. A través del material audiovisual que nos dispone y las fotografías impresas en tela, tanto su abuela Doralice como su bisabuela Mariana y su tatarabuela Francisca desafían los océanos que enfrentan a varios continentes

(América, África y Europa). Cada uno de los lienzos, dispuestos detenidamente sobre las aguas, va tomando su forma y su rumbo siguiendo la corriente del agua. Es a través de ella que reclaman su existencia: “Ellas no están vivas, pero puedo evocar sus imágenes.” La artista las hace volver a sus lugares de origen, espiritual y materialmente; cobran otra vida. Se vuelven parte del paisaje de una historia común.

Además de fotografías, son transferidos a telas documentos públicos y privados familiares, como el registro de nacimiento de su abuela: “Un día mi abuela me dijo que me iba a contar un secreto. Ella dijo: “Yo nunca conocí a mi padre. Él nunca me reconoció como su hija. El nombre de mi papá es Enzo; Enzo Pereira de Souza.” Enzo era hijo del patrón. Hijo del patrón de la casa donde su madre, mi bisabuela Mariana trabajaba. Mariana quedó embarazada de Enzo y entonces la echaron.”

Entre palabra e imagen, archivo y fabulación, *Pontes sobre Abismos* reconfigura memorias utilizando una percepción no lineal del tiempo y plantea posibles hipótesis sobre los orígenes de las mujeres de su familia:

Francisca trabajó como esclava en una plantación de café en Vassouras —una zona rural de Río de Janeiro, considerada el epicentro de la esclavitud en el Brasil del siglo XIX— Fui allí a buscar rastros de ella, pero lo único que pude encontrar fue un posible certificado de defunción de alguien con el mismo nombre y edad aproximada que murió en la “Hacienda de Ubá”, la Granja Uba. Fui allí a buscar los documentos referentes a esta plantación y encontré el testamento y la herencia de sus propietarios en ese momento, la pareja Elisa Constância de Almeida y José Pereira de Almeida. De hecho, una “Francisca” figuraba como uno de sus “activos” que ascendía a aproximadamente 200 personas esclavizadas.

Si bien existen variaciones, se estima que entre 10 y 15 millones de personas fueron desembarcadas en condiciones deplorables en puertos de América entre el siglo XVI y comienzos del XIX (Silva, 2005). No obstante, sólo una proporción de los hombres, mujeres y niños capturados en África sobrevivieron a las terribles condiciones en que eran amontonados y encadenados en las bodegas de los barcos. En este contexto, Brasil recibió cerca del 46% de los africanos que, a lo largo de más de 300 años, fueron sacados de sus países para ser esclavizados al otro lado del Atlántico y trabajar en las plantaciones de azúcar, café y minas de oro. Como menciona Laurentino Gomes, historiador brasileño, Brasil fue el mayor territorio esclavista del continente americano, el que dependió en mayor medida de la esclavitud en el “Nuevo Mundo”. Todos sus ciclos económicos fueron construidos con mano de obra esclava. Frente a este panorama, el autor expone que Brasil nunca pudo enfrentar su legado para mejorar la vida de los ex esclavos y sus descendientes. “Brasil hizo una abolición blanca para librarse de una mancha que comprometía su imagen ante el mundo supuestamente civilizado” (AFP, 2019).

Establecer que en Brasil no hay racismo es no observar los indicadores que marcan una gran desigualdad de oportunidades entre la población blanca descendiente de europeos y la de africanos. A eso se le agrega la falta de información sobre la identidad que atañe a los familiares de los sujetos esclavizados producto de la destrucción de la mayoría de los archivos gubernamentales relacionados con la esclavitud, autorizada por Rui Barbosa en su labor como Ministro de Finanzas en 1890.

Américo Jacobina Lacombe en *Rui Barbosa e a queima dos arquivos* (1988) reúne varios documentos de época, entre los que se encuentra *Decisão do Ministro da Fazenda* (1890) que establece lo siguiente:

Considerando que la Nación Brasileña, por el acto más sublime de su evolución histórica, eliminó del suelo de la patria la esclavitud, institución tan desastrosa que durante tantos años paralizó el desarrollo de la sociedad, contagió su atmósfera moral;

Considerando, sin embargo, que esta mancha social todavía deja rastros en los archivos públicos de la administración;

Considerando que la República está obligada a destruir estos vestigios en honor de la Patria, y en honor de nuestros deberes de fraternidad y solidaridad con la gran masa de ciudadanos que por la abolición del elemento servil entraron en la comunión brasileña;

Resolver:

1° Todos los Tesoros del Tesoro estarán obligados a papeles, libros y documentos existentes en los departamentos del Ministerio de Hacienda, relativa al elemento servil, registro de esclavos, ingenuos, hijos libres de mujeres esclavas y libertos de sesenta años, que deben ser enviados a esta Capital sin demora y recogidos en lugar apropiado en la recepción.

2° Una comisión integrada por los Sres. João Fernandes Clapp, presidente de la confederación abolicionista y administrador de la Recepción de esta Capital, dirigirá el acopio de los referidos libros y papeles y procederá a su inmediata quema y destrucción, lo que se hará en la sala de máquinas de la Aduana de esta Capital en la forma que parezca más conveniente a la comisión.

La orden de destrucción de libros de registro, control aduanero y recaudación de impuestos fue dada por Barbosa en su calidad y autoridad de Ministro. No obstante, fue cumplida mediante circular el 13 de mayo de 1891, año en el que el Ministerio de Hacienda pasó a manos de Tristão de Alencar Araripe. En 1889, el escritor Laurentino Gomes afirma que el verdadero objetivo era imposibilitar la compensación de las pérdidas que “los dueños de esclavos podrían eventualmente reclamar en los tribunales” ya que estos documentos eran pruebas de carácter tributario. (2013: 228)

Es por este motivo que Aline Motta, en busca de reconstruir su historia y genealogía familiar, investiga sobre sus antepasados no desde los archivos gubernamentales oficiales sino desde los archivos eclesiásticos. Allí es donde encuentra el registro de nacimiento de su abuela, que cruza a su vez con la información presente en los periódicos antiguos. Luego de varios años de una ferviente búsqueda, el nombre de Enzo Pereira de Souza, padre de Doralice, es encontrado en numerosas columnas sociales. Al parecer era muy popular. Ese día, cuenta la artista visual, nació otra familia; “la otra mitad del ADN de mi abuela”.

El recuerdo personal y el álbum familiar se entrelazan, a través del agua continental, con la dimensión histórica. Un conjunto de imágenes privadas que se vuelven colectivas. En la breve narrativa familiar y en el material archivo existente, lo que se está relatando no es únicamente una historia personal sino un relato donde la violación, la explotación, el abuso y el abandono fueron protagonistas en el Brasil del siglo XIX. Se trata de vivir con la muerte, el trauma, las heridas que constituyen la experiencia afrodescendiente contemporánea después de la esclavitud y la colonización: “Si todo lo que hacemos en

la vida es cruzar abismos, este proyecto se trata de puentes. Puentes de palabras e imágenes, puentes de búsqueda de comprensión. Puentes sobre el Atlántico. Es un proyecto que habla de mi familia, pero también podría hablar de la tuya.”

› *Span II*, de Tracey Rose

Span II, realizada en la segunda Bienal de Johannesburgo en 1997, es una performance que puede ser contemplada también como una video-instalación. Se genera en la obra una intermediación entre el accionar de su cuerpo presente y enfrentado al público, y la proyección de un cuerpo a través de un televisor.

Tracey Rose se encuentra desnuda con su cabellera calva dentro de una vitrina de cristal que impide la interacción física y directa con el público de la sala. Ella está sentada de lado sobre un objeto televisor que proyecta la imagen de un desnudo femenino. Usualmente este género suele presentarse bajo la normativa clásica de la Historia del Arte occidental, pero en este caso es el propio cuerpo de la artista. Un primer plano de su abdomen, su pecho y sus manos que cometen la misma acción que está haciendo de manera presencial. Con la cabeza inclinada, la artista trenza su pelo que se encuentra dispuesto en el piso y lo va acumulando sobre su regazo. El accionar del trenzado le remite a la tarea manual propia de la femineidad generando en consecuencia una acción reivindicativa y de empoderamiento. Pero, a su vez, invoca al rezo con rosario en ese accionar repetitivo que, como ella menciona, marcó toda su infancia por su crianza dentro de una familia católica.

En silencio, desnuda, sin hacer contacto visual con ningún espectador como si no hubiese nadie más que ella en la sala, Tracey Rose problematiza el lugar normativizado de la mujer en el arte: ¿Qué lugar tiene su cuerpo en la Bienal de Johannesburgo? ¿Qué significaciones puede traer?

Luego de los años de aislamiento internacional a consecuencia del sistema de Apartheid, la Bienal de Johannesburgo tenía como objetivo reiniciar el diálogo entre Sudáfrica y la escena internacional. En 1994, Nelson Mandela asume en las primeras elecciones democráticas del país como el primer presidente *negro*. En ese clima de optimismo, se realiza la primera Bienal Internacional de Arte en Johannesburgo¹ (1995) que, frente a la atención pública mundial en el centro de la escena, produce una búsqueda por las narrativas de la lucha por la liberación, la verdad y la reconciliación. El post-apartheid habilitó, sobre todas las cosas, el deseo colectivo de la autorrepresentación: la voluntad de narrar la historia en primera persona con la palabra de los afectados. Así, el ámbito artístico dejó de contar con una única narrativa sino que apeló a una forma de interpretación abierta y plural que integrara a aquellos sujetos que anteriormente no tenían lugar.

Frente a este marco histórico y artístico, el cuerpo de Tracey Rose no es un cuerpo pasivo. Su sola presencia es signo de una corporalidad que, en pleno proceso de Apartheid, ha sido discriminada, descartada y violentada. La artista describe el proceso de la obra como un enfrentamiento con aquello

¹ La segunda edición de la Bienal (1997), donde Tracey expone *Span II*, fue cerrada un mes antes de tiempo, a pesar del gran interés internacional. “Problemas financieros de la ciudad de Johannesburgo” fue el argumento oficial. Desde ese momento, no se han realizado más bienales en la ciudad.

que suponía que no debía hacer con su cuerpo: darle entidad, hacerlo presencia: “las marcas de origen inscriptas en el cuerpo del sujeto” se inscriben “a partir de eventos ocurridos en su espacio-tiempo (...) Raza es signo, y, en cuanto tal, es necesario reconocerle su realidad” (Segato, 2010: 28).

A través de su cuerpo, la artista puede convertir su obra en una expresión de descarga, en un ejercicio de su liberación personal: “estoy aquí como un bicho raro para que me comprendan y me vean como algo más que un bicho raro.” (Das, 2023). Su obra es un acto de limpieza, una salida en la que su cuerpo está inmerso y da cuenta de un paisaje de la colonialidad.

En la segunda edición de la Bienal, *Span II* se encontró enfrentada a *Span I* (1997), complementándose. En ella, un hombre ex convicto vestido como preso con un overol color naranja escribe en la pared los recuerdos de la infancia de la artista vinculados mayoritariamente a su experiencia como *coloured*² y la definición de su raza por medio de su pelo rizado y sus tantos esfuerzos por alisarlo. Este es uno de los rasgos de clasificación social que, junto al color de la piel, establece diferencias y marca la raza como el género: “It marks you in certain ways, towards whiteness or blackness” (Meyerov, 2006: 45).

Angela Figueiredo en un proyecto de investigación presentado en el marco de la exposición fotográfica *África Global Hair* (2012) plantea que el pelo rizado ha sido un elemento distintivo en la construcción del imaginario de las representaciones raciales, siendo esencial en la construcción de estereotipos y discursos sobre la identidad negra. Incluso el movimiento negro lo ha convertido un símbolo de afirmación de la identidad: “Si la regla es alisarse el pelo para ocultar su condición étnico-racial, la otra regla propuesta es afirmar sus fenotipos, es decir, no alisarse el pelo” (2012: 3).

La investigadora señala que “comprender la concepción y construcción de la belleza, los discursos afirmativos de identidad y ascendencia africana construidos en conjunción con el trenzado afro (...) apuntan a una reafirmación de la importancia del cabello para el vínculo entre Brasil y África” (2012: 4). También, es posible pensar estas perspectivas racistas en torno a la performance de la artista peruana Victoria Santa Cruz, *Me gritaron negra* (1974), en tanto señala que a partir de que la llaman negra a sus 5 años, ella se da cuenta de lo que implicaba serlo en sus términos políticos, sociales y culturales: “Y me sentí negra como ellos decían. Y retrocedí, como ellos querían. Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenada mi carne tostada y retrocedí.” Su reacción frente a la violenta clasificación racial fue alisarse el cabello y empolverar su rostro para intentar esconder aquellas marcas que la definían como tal.

› El cuerpo como clave de conquista

Como establece Grada Kilomba (2010), los sujetos *negros* se escuchan constantemente asociados a una palabra que los posiciona históricamente dentro de una clase inferior, como un sujeto abusado y excluido del sistema. La violencia simbólica de la palabra *negro* nunca desaparece ni se esfuma: el dolor expuesto en el cuerpo es la expresión de la herida interna causada por la violencia de la palabra. Es decir, la violencia expresada e identificada a través de lo físico, de una corporalidad que fue

² Durante el proceso de Apartheid, el gobierno utilizó el término *coloured* para describir uno de los cuatro grupos raciales: Negros, Blancos, Indios y *Coloureds*. Esta clasificación estaba destinada al grupo étnico racialmente heterogéneo que poseía ancestros europeos, asiáticos y de varias tribus del sur de África.

establecida como menor frente a otras, y cuyo procedimiento de representación sigue reproduciéndose violentamente a través del lenguaje.

La colonialidad, expresa Aníbal Quijano, es uno de los elementos constitutivos del patrón de poder capitalista fundado en la imposición de una clasificación racial étnica de la población. “La colonialidad permanece vigente como esquema de pensamiento y marco de acción que legitima las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos.” (Restrepo y Rojas, 2010: 16).

En este sentido, Restrepo y Rojas establecen que la modernidad se encuentra indisolublemente asociada a la historia del colonialismo y a la colonialidad; por ello es necesario clarificar que la colonialidad y la modernidad constituyen dos lados de una misma moneda. “No hay un nosotros (modernidad) sin que al mismo tiempo se defina un no-nosotros, un ellos (no modernidad)” (2010: 18) .

Dado que no existe la modernidad sin colonialidad, es fundamental pensar en términos de sistema-mundo moderno/colonial en tanto la colonialidad estructura este sistema. “El eurocentrismo ha llevado (...) a todo el mundo a admitir que en una totalidad, el todo tiene absoluta primacía determinante sobre todas y cada una de las partes” (Castro-Gómez, 2007: 101); es decir, una lógica que gobierna el comportamiento global. En consecuencia, se genera una dualidad histórica: Europa y No-Europa. Aunque situadas ambas en los mismos escenarios temporales, los espacios geográficos no europeos corresponden a un pasado cuyo punto de llegada, por evolución, es Europa. “Europa es civilizada, No-Europa es primitiva. El sujeto racional es Europeo. No-Europa es objeto de conocimiento” (Quijano, 2000: 367).

Así es como el eurocentrismo, lejos de ser una perspectiva cognitiva única de los europeos o de los sujetos dominantes del capitalismo, está presente en todos aquellos que fueron educados bajo su hegemonía, en un universo de relaciones de dominación en donde habita la concepción de humanidad según la diferencia: inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y modernos.

De este modo, el autor plantea que es a partir de la llegada a América en 1492 que el capitalismo, entendido como el sistema económico del sistema-mundo, se consolida y surgen categorías antes inexistentes para pensar el mundo de manera moderna. Entre ellas la noción de raza: el apoyo excéntrico para la construcción de un centro y, en consecuencia, una periferia. “América no se incorporó en una ya existente economía-mundo capitalista. Una economía mundo capitalista no hubiera tenido lugar sin América” (Segato, 2018: 45).

Es a partir del siglo XVII que se consolida no solo un nuevo patrón mundial de poder, sino un nuevo régimen del saber. Allí, el arte y la estética están involucrados al funcionar en conjunto para controlar el gusto y la subjetividad. Es así que las instituciones, junto a las prácticas curatoriales, también están atrapadas en la colonialidad al ser productoras de conocimiento y mantener el *status quo*.

La colonialidad del saber implica una organización eurocéntrica de producción y de subjetividad en el que los conocimientos propios (europeos) pasan a regirse desde el prestigio y se estructuran en relación a los saberes externos en clave jerárquica: Europa, la razón, se diferencia de su objeto de estudio “natural”, “primitivo” asociado a una corporalidad. Se retoma el antiguo abordaje dualista sobre el cuerpo y el no-cuerpo, comprendiendo a este último como la única entidad con la capacidad de obtener

un conocimiento racional, respecto del cual el cuerpo es y no puede ser otra cosa que su objeto de conocimiento. Sin esta objetivación del cuerpo en relación permanente con la naturaleza, difícilmente hubiera sido posible intentar una teorización sobre el problema de la raza.

Para el sociólogo Quijano, la raza como categoría se torna efectiva a partir del proceso de naturalización y biologización que borra la historicidad y las relaciones de poder que de ella derivaron. Sin embargo, no tiene ninguna base natural ni biológica; al contrario, las categorías propias de la diferenciación son creadas como modo de legitimar las relaciones de dominación impuestas por la Conquista de América.

Así el cuerpo, como construcción, empieza a tomar firmeza y entidad al momento de ser el motivo principal de la diferencia. Carlos Aguirre (2019) analiza las obras de dos pensadores afroantillanos como Aimé Césaire y Frantz Fanon para proponer un estudio sobre los conflictos acontecidos en los cuerpos colonizados: una corpo-política que se fundamenta en las bases de la presencia de un cuerpo Otro que es ilimitado y obstruido, y que “expone las tramas de un mundo que pretende cerrar el cuerpo de antemano y busca, en su propia proyección, trascender esas miradas que clausuran la presencia” (2019: 17). Miradas construidas en base a un sistema de clasificación social basado en los cuerpos.

El cuerpo será un eje clave de la Conquista al ser un referente “neutral” de clasificación social: la diferencia por fenotipo será el argumento central del pensamiento europeo para distanciarse “de manera objetiva” de lo no europeo, lo no blanco, así como también lo no masculino. Como asegura Rita Segato (2018), tanto la categoría de raza como la de género son igual de importantes para la vigencia del poder colonial.

María Lugones señalará que “en la intersección entre “mujer” y “negro” hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni “mujer” ni “negro” la incluyen” (2008: 82). El término mujer, sin especificación, contempla un sentido racista ya que selecciona, según la lógica categorial histórica, al grupo dominante de las mujeres burguesas, blancas y heterosexuales escondiendo la brutalización y la deshumanización que la colonialidad del general implica.

En este sentido, Sueli Carneiro (2005), activista brasileña del movimiento feminista y del movimiento negro, plantea que las mujeres negras vivieron una experiencia histórica diferenciada del de las mujeres blancas que el discurso clásico feminista aún no ha recogido. Por ende, no solo postula un ennegrecimiento de las reivindicaciones feministas para hacerlas más representativas al conjunto de la sociedad femenina brasileña; sino también una feminización de las propuestas del movimiento negro sabiendo que en toda situación de dominación, la apropiación sexual de las mujeres del grupo derrotado fue un acto de afirmación de la superioridad del vencedor. Así, la violación colonial hacia las mujeres afrodescendientes e indígenas es el origen de las construcciones identitarias nacionales brasileñas.

La problemática sobre la concepción de la corporalidad es un eje central de la discusión que convoca a Tracey Rose y que acompaña todo su trabajo performativo en *Span II*, en tanto entiende el lugar que ocupa su cuerpo y la dimensión simbólica del mismo. El trabajo que ella realiza artísticamente es, en gran parte de sus obras, sobre su propio cuerpo. Se enlaza con su obra como si fueran una sola.

Sin embargo, al analizar la obra uno puede reconocer que la artista no está trabajando únicamente sobre ella como una entidad individual, sino que su práctica artística refleja la experiencia colectiva de todo sujeto racializado que fue humillado y discriminado en el sistema de Apartheid.

La experiencia individual de Tracey Rose, así como sucede con la de Aline Motta, establecen una intimidad artística y performativa que va al encuentro con otras experiencias: la de los espectadores. Las vivencias que ellas atraviesan y expresan en sus obras son similares o incluso pueden ser las mismas que aquel que está observando. Son experiencias colectivas de sujetos que conviven en continentes relegados a la periferia, a lo Otro, a lo marginado y descartado. Como plantea Grada Kilomba, el racismo cotidiano no es solo un hecho violento en la biografía individual de uno, sino más bien una acumulación de hechos violentos que al mismo tiempo revelan un patrón histórico: una acumulación de abuso racial que involucra no sólo los horrores de la violencia racista, sino también los recuerdos colectivos del trauma colonial (2010: 133).

En esta línea de pensamiento, Restrepo y Rojas plantean una inflexión decolonial (propia del proceso latinoamericano) entendida como el conjunto de los pensamientos críticos sobre “el lado oscuro de la modernidad”, producidos por los propios sujetos afectados que buscan transformar no sólo el contenido sino los términos en los que se han reproducido los modelos eurocentristas “inferiorizando seres humanos (colonialidad del ser), marginalizando e invisibilizando sistemas de conocimiento (colonialidad del saber) y jerarquizando grupos humanos y lugares en un patrón de poder global para su explotación en aras de la acumulación ampliada del capital (colonialidad del poder)” (2010: 38).

Pontes sobre Abismos también puede reflexionarse en estas claves. La artista se hace presente como sujeto que quiere afirmar su identidad personal, familiar y nacional partiendo de la explotación, la esclavitud y la dominación en tiempos de colonia. Superar un pasado de ausencias, de invisibilización, del no-ser para avanzar hacia la construcción de una nueva subjetividad, un empoderamiento y un conocimiento de las potencialidades. Pensar en clave de lo corporal no solo significa desmontar operaciones cognitivas, sino que Fanon (2009) señala la necesidad de posturas de resistencia que implican una fuerte presencia de lo corporal (como matriz de saberes y de sentidos, no de cuerpos sometidos, degradados y despersonalizados). Si lo corporal fue uno de los lugares donde esta dominación simbólica colonial se manifestó, es en ella donde se deben también dar parte de los procesos de decolonización, de autoconocimiento, empoderamiento de las subjetividades y construcción de identidades.

La video instalación de Aline Motta refleja el conocimiento del lugar que ocupa ella y sus familiares, de la inserción de ellos en sus ambientes naturales y de sus construcciones como identidades afrodescendientes. No se encuentran relegadas a un pensamiento eurocentrista blanco, sino que cuentan con la potencialidad de representarse a ellos mismos en primera persona.

› El poder de la categorización en las estructuras de dominación

A medida que aprovecho este cuerpo político que resiste y avanza a través de los tiempos, se convierte en territorio de experimentación artística. Lo que me fue transferido, un pasaje entre mundos, busca revelar otras corporalidades, crear significados, resignificar recuerdos y elaborar otras formas de existencia. Me hago visible, ¿quién me ve? Aline Motta.

Según Aguirre (2019), Fanon reconoce que lo que está en juego en la decolonización es la discusión sobre los cuerpos al ser el lugar donde se concentran las articulaciones de la lengua y las estructuras de dominación. Entendiendo que “(...) la lucha por la hegemonía ideológica y política siempre es, por lo tanto, la lucha por la apropiación de términos” (Zizek, 1998; 142), en este apartado me interesa indagar el trabajo que Grada Kilomba realiza en *Plantation Memories* (2010) analizando el significado de una serie de terminologías que revelan una profunda falta de reflexión y teorización de la historia. El lenguaje tiene la dimensión política de crear, arreglar y perpetuar relaciones de poder y violencia. Cada palabra que usamos define el lugar de una identidad, aquella de quien puede representar la “verdadera condición humana”. Si bien la autora abarca numerosas definiciones, este trabajo se basará únicamente en dos: *negro/a* y *mestizo/a*.

En primer lugar, la palabra *negro/a* se hace popular tiempo después del comienzo de la expansión marítima al ser un término utilizado para marcar las relaciones de poder entre Europa y África y para definir a los africanos desde un lugar de subordinación e inferioridad. Entendiendo que este es un término invariablemente anclado en la terminología colonial y, por tanto, estrechamente ligado a una historia de violencia y deshumanización; la autora decide tomar posición política y problematizar el término haciendo mención a la palabra como *N-word* (en el caso de estar hablando en inglés), *N*. o escribiéndolo en letra cursiva minúscula: *negro*.

Ser llamada bajo esta categorización, afirma Kilomba, sitúa al sujeto en relación al colonialismo y la violencia de la modernidad. No obstante, hay posturas diversas en relación a la apropiación de los términos y su respectiva resignificación. Victoria Santa Cruz, por ejemplo, en *Me gritaron negra* expresa: “Y voy a reírme de aquellos, que para evitar según ellos, que para evitarnos algún sin sabor llaman a los negros gente de color. ¿Y de qué color? ¡Negro! Y qué lindo suena”. La artista Tracey Rose acuerda con esta postura al percibir la terminología “gente de color” como una disminución del sujeto: “si vamos a criticar o dar cuenta de la supremacía blanca, hagámoslo de manera directa”, menciona en una entrevista.

En segundo lugar, la palabra *mestizo/a* forma parte de aquellas palabras que, aún utilizadas hoy en día, fueron creadas durante los proyectos europeos de esclavitud y colonización. Ligadas a las políticas de control de la reproducción, se reducen las identidades a una nomenclatura animal. La palabra *mestizo/a* tiene su origen en la reproducción canina y es utilizada para definir el cruce de dos razas diferentes dando lugar a una perra o un perro *rafeira/o*, es decir, animal considerado impuro e inferior.

Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* demuestra un interés por los espacios de enunciación situados entre las divisiones: “No es el Yo colonialista o el Otro colonizado, sino la perturbadora distancia inter-media (*in-between*) la que constituye la figura de la otredad colonial: el artificio del hombre blanco

inscripto en el cuerpo del hombre negro” (2019: 18). En este espacio intermedio del mestizaje es donde se articulan las diferencias comunes y se elabora un tipo de identidad colectiva a la par que sitios de colaboración y cuestionamientos. Un espacio para la lucha por la hegemonía y el poder simbólico.

Al contrario de una perspectiva idílica de un supuesto encuentro armónico entre pares dicotómicos, el mestizaje “es el tinte de algo tan genérico y general como la no-blancura: sin etnicidad, sin sociedad, sin “cultura” particular” (Segato, 2010: 19). No supone abiertamente, no incrimina ni condena sino que se convierte en un universal hegemónico por el cual los valores se definen según parámetros occidentales. Es decir, en forma encubierta se opera sobre particulares identitarios, lingüísticos, culturales, estéticos de forma tal que esta supuesta neutralidad enmarca lo que es la operación ideológica multicultural del modelo económico del capitalismo.

Como estipula Rita Segato, “un mestizaje etnocida, utilizado para suprimir memorias y cancelar genealogías originarias” (2010: 21). La fuerza de un nombre se encuentra ausente, y con esta ausencia se borran también las pistas que podrían permitir la construcción de un futuro vinculado al pasado. Hay en el abordaje decolonial una oportunidad para vernos en el espejo, “en la raza, en la corporalidad, en el paisaje que nos habita quienes somos, de dónde venimos, qué linajes podemos recuperar, qué historias censuradas podemos suturar con el presente” (2018: 31).

En *Pontes sobre Abismos* los viajes que embarca la artista tienen como objetivo volver a los orígenes africanos del Brasil: lograr una conexión Sur-Sur sin pasar por el eurocentrismo. En ese proceso, un espacio intermedio se hace presente: se visibiliza en la video instalación una fábula africana, popularmente conocida como *El leopardo y el fuego*, que funciona como un relato oral contado de diversas maneras según la cultura. Al surfear épocas y civilizaciones, la fábula es maleable al tener la posibilidad de provocar una multiplicidad de sentidos e interpretaciones.

En un tiempo remoto, el leopardo se hizo amigo del fuego. (...) La mujer leopardo también quería conocer el fuego y le preguntaba al leopardo por qué no traía a su amigo a casa. (...) El fuego dijo: yo ando por hojas secas. El leopardo hizo entonces un camino y el fuego lo siguió. (...) Y fue así, todo chamuscado, que el leopardo adquirió sus manchas.

Estas manchas pueden pensarse como marcas, como un registro de la historia misma que se hace carne en la corporalidad. Son aquellas marcas imborrables de la historia del Brasil y de la diáspora africana que han determinado una forma de ver y de relacionarse con los cuerpos de los sujetos. Una forma de identificación a través del proceso de mestizaje como intento de blanqueamiento de la población. “Nadie se volvió más blanco en Brasil por amor”, dice la artista.

En su viaje a África, Aline Motta visita Sierra Leona para investigar los pasos de sus antepasados. Para su sorpresa, al llegar se sintió tan desplazada como en Brasil. Lo mismo le sucede al realizar (*Otros*) *fundamentos*, en donde recorre la ciudad nigeriana de Lagos y cuestiona su sentido de pertenencia: “Blanca en Nigeria, negra en Brasil. Yo los reconozco, ellos no me reconocen. Yo me veo en ellos, ellos no se ven en mí”. Aquí, con esta experiencia se afirma lo que plantea Grada Kilomba: “La percepción de uno mismo se produce (...) en el nivel de imaginario blanco (...) El sujeto *negro* solo puede existir en relación con el otro blanco. Uno se ve obligado a mirarse a sí mismo como si estuviera en su lugar” (2010: 89).

Decolonizar es recuperar el pensar y sentir de lógicas culturales que han sido anuladas en función del proyecto de la modernidad colonial y el capitalismo como modelo económico e ideológico instalado. Una modernidad que ha implantado la necesidad de una autoconsciencia, una autorreflexión estética del lenguaje artístico, una búsqueda de la experimentación que va a tener su aparición artística en las vanguardias vinculadas a la praxis vital y política.

› El arte de acción en la expresión de un paisaje

Cuando se habla de arte contemporáneo, menciona Andrea Giunta (2014), nos referimos a obras que se desmarcan de los lenguajes tradicionales para incorporar otros medios y sentidos. El mundo real irrumpe en el mundo de la obra y es el arte el que optará por reflexionar sobre las posibles formas de habitarlo. “Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, (...) ingresan en el formato de la obra y la exceden” (2014: 10).

El estatuto del objeto artístico es cuestionado por el carácter efímero de las obras basadas en la acción. Se desplaza la materialidad del objeto y se le otorga énfasis a la temporalidad del acto. Cuando Tracey Rose encarna su obra performática en la 2º Bienal de Johannesburgo, introduce al espacio de exhibición un sentir y una significancia que el espectador puede vivenciar únicamente en ese preciso momento. Hay una necesidad de estrechar los lazos del arte con el contexto y el entorno inmediato.

De la misma manera, el hecho de que no pueda accederse a *Span II* por otro medio que no sea el registro fotográfico de un recorte estático, me permite cargar de significado la disolución de la obra artística. No fue en ningún momento la intención de la artista que la performance perdure en el tiempo y quede inmovil a los cambios políticos, culturales y sociales. Todo lo contrario. Tracey Rose, consciente de su inserción en el sistema artístico, decide expresarse mediante el arte de acción para intervenir de manera directa sobre las demandas particulares y específicas del tiempo de realización de sus obras.

Es preciso mencionar también la intencionalidad de involucrar al público en la acción. No sólo como partícipe, sino como sujetos que activan con sus presencias la obra y la constituyen como tal. En la práctica performática, la forma y el contenido están en diálogo permanente. No son meros artefactos artísticos contemplativos, sino que son acontecimientos que reúnen saberes construidos de forma colectiva. Así puede leerse la decisión expositiva de la artista africana al colocar *Span II* frente a *Span I*, dando cuenta de la historicidad de su identidad regida por la violencia, la clasificación y el ocultamiento de su ser. Como establece Diana Taylor, “los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (2011: 20). Las repeticiones, agrega, permiten seguir el rastro de las comunidades que se vieron dispersadas por el continente americano, manteniendo activas sus costumbres y la memoria de un tiempo colectivo afectivo. Tracey Rose no es inocente en este punto. El trenzado que ella realiza durante el tiempo de exposición da cuenta de la reivindicación de su cultura y su historia. “Performance, como acto reiterado, hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual” (2011: 19).

Dentro de este acto de transferencia, es interesante también pensar la video-instalación de Aline Motta involucrando el rol activo del espectador y el lugar fundamental que cumple la curaduría al tener el poder de afectar la recepción y el significado.

Al momento de la exhibición realizada en el Centro Cultural Kirchner, en el marco de la exposición colectiva “Cuando cambia el mundo. Preguntas sobre arte y feminismos” (2021) con curaduría de Andrea Giunta, *Pontes sobre Abismos* se dispuso, junto a sus otras dos producciones que conforman la trilogía, en un ambiente inmersivo, totalmente oscuro. Allí solo podía vislumbrarse la luz de las pantallas que estaban dispuestas en formato circular, colmando la sala de imágenes, relatos, rostros, paisajes y silencios. Esta distribución de las pantallas es posible pensarla dentro del concepto de performance en tanto produce una transformación en el espectador. Se le pide que gire, que se mueva, que esté alerta a los diferentes llamados de las pantallas, que a su vez son pensadas por Aline Motta como un tejido con densidad propia.

Estas pantallas que recorren toda la sala transmiten en un *loop* infinito las filmaciones, las imágenes, la documentación, los relatos que dan cuenta de una historia familiar de la artista visual pero que también pueden pensarse en relación directa con la historia del Brasil. Si bien la repetición, menciona Giunta, siempre parece estar en oposición a la creatividad o la originalidad, este recurso es utilizado por muchos artistas como una estrategia poética para la innovación: ¿cómo puede escaparse de la repetición cuando hay cosas que no cambian?

La repetición es pensada aquí como una resistencia y una llave para la memoria. Mientras los videos transmiten en todas sus instancias las mismas imágenes, el espectador no comprende en todos los encuentros lo mismo. Siempre hay algo que se modifica, que se transforma, que se resignifica y que dirige al espectador hacia otra dirección. La visualización repetitiva de la obra nos permite analizarla bajo otras miradas, otras memorias que se van enriqueciendo a medida que pasa el tiempo.

Lo importante en *Pontes sobre Abismos* es el tema pero también la forma: conmueve la historia pero interpelan las instancias y los modos de exhibición. Las decisiones curatoriales no son indiferentes al motivo o la reacción del espectador que espera el artista. El diálogo permanente entre las imágenes, en consonancia con la figura del espectador, da cuenta de una eficacia comunicativa. Hay una intencionalidad de la artista en llevar a cabo una dinámica audiovisual capaz de condensar varios tiempos: el de sus antepasados, el presente en el que relata su historia y siente aún las marcas de un pasado colonial esclavista, y un futuro en el que apunta a pensar un tiempo mejor: un tiempo de reflexión, de concientización y de acción. Una restauración de su memoria familiar y de la memoria colectiva nacional que también atañe al continente africano.

Es el océano Atlántico el punto de encuentro de estas dos artistas. Es allí por donde transitaron los colonizadores y llevaron a América a la población africana como si fueran objetos de su propiedad. Es el océano que une a los dos países y a partir del cual Motta constituye el estatuto de sus obras: los puentes y el agua como ejes fundamentales de su trayectoria artística. La artista afrobrasileña aspira a evocar lo que podría haber sucedido si el océano, en lugar de estar atravesado por historias de violencia, hubiese sido más un espacio de comunicación y de memorias compartidas.

Ya concluyendo este recorrido, es importante remarcar el vínculo que se establece entre Tracey Rose y Aline Motta como artistas que, a través del arte de acción, cuestionan las relaciones de poder, la historia colonial y los procesos de esclavitud con el objetivo de transformar y cuestionar el arte.

Entendiendo que el objetivo fundamental del arte contemporáneo es “advertir los procesos, modos y motivos por los que estas expresiones (...) adoptan en la actualidad determinadas formas y no otras” (Smith, 2012: 318) es preciso preguntarse: ¿Qué nos permite hacer la performance? ¿Qué es aquello que nos permite ver y que no se puede pensar a través de otros fenómenos?

Las disciplinas elegidas por las artistas les permite desplegar un paisaje de la colonialidad expresado en sus corporalidades. Las artistas no demuestran en sus obras saberes teóricos, sino que se exhiben a ellas mismas, exponen sus propios cuerpos, sus propias imágenes reflejadas, sus identidades en función de su experiencia corporal, de su herida colonial.

El cuerpo en sí no existe aparte de su enunciación, no es un espacio neutro; es producto de sistemas discursivos y performativos, “coparticipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia” (Taylor, 2011: 12) Así, el cuerpo se percibe como un cuerpo colectivo en el que otras personas pueden mirarse. El cuerpo como un paisaje entre mundos, entre continentes, donde se perciben las huellas de lo vivido.

› Bibliografía

- › AFP (2019). Brasil sigue marcado por su pasado esclavista, afirma historiador. France 24. <https://www.france24.com/es/20191119-brasil-sigue-marcado-por-su-pasado-esclavista-afirma-historiador>
- › Aguirre, C. (2019). Apuntes para una corpo-política desde las escrituras Aimé Césaire y Frantz Fanon. *UNIVERSUM*, 24(1), 15-38.
- › Bhabha, H. K. (2019). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- › Cabanillas, N. y Balbuena, Y. (2002). El arte en la encrucijada de la historia sudafricana. Argumentos. *Estudios Críticos De La Sociedad*, 1(97), 213-230.
- › Carneiro, S., (2005) Ennegrecer el feminismo. La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género. *Nouvelles Questions Féministes: Revue Internationale Francophone*, 24(2), 21-26.
- › Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre.
- › Das, J. (2023). Tracey Rose on Conveying Outrage with Humour. *Art Toi*, 9.
- › Fanon, F. (2009). *Piel negra, Máscaras blancas*. Akal.
- › Figueiredo, A. (2012). Global african hair: representação e recepção do cabelo crespo numa exposição fotográfica. En Sansone, L (org.). *A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva* (pp. 293-312). EDUFBA.
- › Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Fundación arteBA.
- › Giunta, A. (2020). El arte negro es el Brasil. *Z Cultural*, 15(1).

- › Gomes, L. (2013). *1889. Como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da Monarquia e a Proclamação da República no Brasil*. Globo.
- › Kilomba, G. (2010). *Plantation Memories*. Unrast Verlag.
- › Lacombe, A. J. (1988). *Rui Barbosa e a queima dos arquivos*. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- › Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.
- › Meyerov, L-A. (2006). *The use of hair as a manifestation of cultural and gender identity in the works of Tracey Rose*. University of the Witwatersrand.
- › Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, 9(2), 342-386.
- › Restrepo, E. y Rojas, A. (comps.) (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Universidad del Cauca.
- › Segato, R. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y Emancipación*, 3, 15-44.
- › Segato, R. (2018). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo Libros.
- › Silva, M. A. (2005). Reseña de la esclavitud en la Región Sur. *La ruta del esclavo en el Río de la Plata: su historia y sus consecuencias* (pp. 23-39). UNESCO.
- › Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo? Siglo XXI*.
- › Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- › Zizek, S. (1998). Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En F. Jameson y S. Zizek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Paidós.