

# La construcción de diálogos en clave sur global en los viajes de retorno de las artistas Nathalie MBA Bikoro y Aline Motta

Pastoriza Villanueva, Carla Yanel | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | carlapastoriza.nl@gmail.com

## › Resumen

A finales del siglo XX comenzó un crecimiento y posicionamiento de las artistas afrodescendientes de reivindicar sus orígenes y realizar obras que incluyeran parte de su propia historia, o las de una comunidad, en la reconstrucción de una memoria colectiva y de reclamo. En este trabajo se pondrá en relación la obra *El Carrusel* de Nathalie MBA Bikoro, artista franco-gabonesa que viajó a Colombia invitada a realizar una performance, que reflexiona sobre las poblaciones indígenas de América y su borramiento. Este es un viaje de reflexión en el que la artista intenta retomar el pasado indígena viajando al lugar, *in situ*, en el cual realizó estudios sobre las poblaciones, los rituales y las zonas sagradas. Además, se pondrá en relación la trilogía de obras de la artista brasileña Aline Motta, *Pontes sobre abismos*, *Se o mar tivesse varandas* y *(Outros) Fundamentos* en la cual realizó un viaje en la reconstrucción de su propia historia familiar, de sus antepasados mujeres, de la esclavitud y de cómo, en esta búsqueda de sus raíces, llegó hasta Nigeria. Entendiendo el viaje como un retorno y reconstrucción, la idea de este texto es reflexionar sobre los viajes de las artistas para hacer una construcción de la historia entre África y América del Sur, una conexión Sur-Sur, que considere el agua y el viaje como medios de reconstrucción. En este trabajo se reflexiona también sobre el lugar de las artistas mujeres en la construcción de nuevos relatos desde el Sur Global y desde un feminismo descolonial.

**Palabras claves:** arte afrodescendiente, sur global, feminismo, descolonial, Latinoamérica

## Dialogue construction with Global South perspective in the memory trips of artists Nathalie MBA Bikoro and Aline Motta

## › Abstract

In the late 20th century, the afro-descendant artists began to grow and position themselves in claiming their origin and creating works that include part of their own history, or those of their community, in the reconstruction of a collective and claiming memory. In this paper, the work *El Carrusel*, by Nathalie MBA Bikoro, the French-Gabonese artist who travelled to Colombia, having been invited to make a performance, reflected on the indigenous peoples buried in America and their suppression.

This is a reflexive trip of the artist that is trying to go back to the indigenous past travelling to the very place where she made research on the peoples, the rituals and the sacred areas. Furthermore, the trilogy of works by the Brazilian artist, Aline Motta, *Pontes sobre abismos*, *Se o mar tivesse varandas* y *(Outros) Fundamentos* in which she made a trip to the reconstruction of her own family history, of her women ancestors, of slavery, and how, in seeking her roots, she reached Nigeria. Understood as a return and reconstruction trip, the idea of this text is to reflect on the trips of both artists to make a construction of a story between Africa and South America, a South-South connection, that implies taking water and trip as means of reconstruction. It reflects on the position of women artists in the construction of new stories from Global South, and from a decolonial feminism, as a means of dialogue in this connection.

**Key words:** afro-descendant art, Global South, feminism, decolonial, Latin America

## › Introducción

A partir de los estudios realizados en los últimos años podemos constatar que el concepto de raza comenzó a gestarse en América Latina con la invasión europea del continente. Es entonces cuando se inician los procesos de discriminación racial que continúan en el presente. El tráfico de población africana esclavizada desde el oeste de África, generó un comercio triangular en el cual los europeos viajaban hacia sus colonias africanas, secuestraban a las personas y las cargaban en barcos donde viajaban en condiciones extremas, donde miles de personas murieron y fueron arrojadas al mar, lo cual no permitió un recuento exacto de cuantas personas fueron trasladadas. Al llegar al continente americano se las vendió como fuerza de trabajo esclava y vivieron en terribles circunstancias.<sup>1</sup> Hoy el racismo perdura en la consideración social de las comunidades afrodescendientes y se manifiesta también hacia los descendientes de las comunidades que habitaban este continente antes de la invasión europea.

Actualmente, historiadores afrodescendientes discuten sobre el lugar que tienen en la sociedad. La historia de Latinoamérica debe considerar sus propias raíces, dejando de lado una mirada eurocéntrica, para construir una historia que se formule desde el sur global, desde sus procesos, desde su emancipación y contradicciones. El feminismo descolonial discute el lugar social de las mujeres afrodescendientes y de comunidades indígenas prehispánicas que se encuentran discriminadas por una sociedad patriarcal, que continúa siendo racista, racismo que impulsa que las mujeres negras disientan con el feminismo de las mujeres blancas que excluye sus agendas y diferencias.

Por eso tomo como casos de estudio las obras de dos artistas afrodescendientes que vuelven sobre las raíces de este continente y trabajan la memoria, el archivo, el contexto, el agua, su propio pasado, y a la vez en relación con África.

---

<sup>1</sup> “Esta inmigración de africanos, prevista en un primer momento en las colonias españolas de América para sustituir a los indios, menos resistentes al trabajo en las minas, se convirtió en un comercio lucrativo, estructurado y organizado por compañías europeas creadas para este fin, un comercio que contribuyó a cambiar definitivamente la economía del mundo occidental. La trata negrera constituyó así el motor del «comercio triangular» que unía a los tres continentes: Europa, América y África, y dio lugar a uno de los mayores desplazamientos forzados de población que haya conocido la humanidad, constituyendo una forma de genocidio insospechado” (Tondut-Sène, 2001: 49).

En primer lugar, tomo la trilogía de videoinstalaciones que realizó la artista brasileña Aline Motta entre 2017-2019: *Pontes sobre abismos*, *Se o mar tivesse varandas* y *(Outros) Fundamentos*. En esta trilogía la artista trabajó con su propia historia, a partir del secreto que su abuela le contó. Motta hace un trabajo de archivo, de búsqueda de información en diarios, registros de la época y fotografías, realizó viajes hasta la comunidad donde vivía su abuela, luego hacia Portugal, luego Sierra Leona y termina en la ciudad nigeriana de Lagos. El agua, el mar, el viaje, el trabajo de lo visual, el relato, son elementos perceptibles en toda su obra.

Por otro lado, voy a analizar la performance *El carrusel* realizada por la artista franco-gabonesa Nathalie MBA Bikoro en Colombia, en el año 2013. En esta performance la artista viajó al continente americano luego de su experiencia de búsqueda de sus raíces en el país africano de Gabón; en este viaje por el continente americano realiza obras performativas (características de sus trabajos) en Canadá, México y finalmente Colombia. En *El carrusel* Bikoro toma un antiguo espacio sagrado que actualmente se encuentra en una plaza, lleva un burro y utiliza un carrusel fuera de función para dar vueltas durante toda una tarde para reflexionar sobre cómo se pisó la historia de las comunidades aborígenes que habitaban ese lugar. El burro representa la población que sigue siendo hoy en día la fuerza de trabajo para que el capitalismo siga funcionando. Bikoro hizo un trabajo de campo sobre el archivo colombiano y los espacios sagrados destruidos durante la invasión española. Esta obra tiene también una experiencia de viaje, de cruzar el océano y poder generar puentes y diálogos desde el sur global.

## › El agua: conexión y resurrección de los cuerpos y la memoria

*O que separa as dimensões dos vivos e dos mortos é uma linha fina de água chamada Kalunga. Nessa forma de ver o mundo, a água guarda memória, a água é vista como um veículo, a água é uma máquina do tempo. É uma iniciação. Aline Motta (2021).*

El agua atraviesa gran parte de las obras de Aline Motta (1974), tanto en lo literario como en sus videos, en sus instalaciones y fotografías. Ella trabaja la memoria y su propia historia. La trilogía que analizo comienza con un primer video en el año 2017 que es *Pontes sobre abismos*. El origen de su búsqueda comienza cuando su abuela le cuenta un secreto, su padre no la había reconocido, se llamaba Enzo Pereira de Souza, era el hijo del patrón donde trabajaba su bisabuela Mariana, y al enterarse del embarazo la echaron. Para encontrar sus raíces viajó a la zona rural de Rio de Janeiro, y como muchos archivos sobre la esclavitud se quemaron,<sup>2</sup> se sirve de la documentación que existe en los registros de las iglesias, sobre los nacimientos y defunciones, allí encuentra la partida de nacimiento de su abuela Doralice en 1911, su madre tenía 22 años cuando la tuvo. De quién fue su padre encontró muchas noticias en los diarios, en las páginas de sociales, pertenecía a una familia poderosa. Al referirse a esta obra la artista señala que “si todo lo que hacemos en la vida es cruzar abismos, este proyecto trata de puentes. Puentes de palabras e imágenes, puentes en busca de comprensión. Puentes sobre el Atlántico” (Motta, s/f). Es así como en el video podemos ver gigantografías con las fotos y documentos de su madre, su abuela, su bisabuela y su tatarabuela Francisca, quien en la búsqueda de sus orígenes

---

<sup>2</sup> “La destrucción, en 1891, de toda la documentación y de los archivos referentes al tráfico y a la esclavitud, por orden del gobierno brasileño, ha hecho imposible toda esperanza de conocer con certeza el número de negros llevados a la fuerza al Brasil” (Munanga, 2001: 380).

encontró que nació en 1855 en una plantación de café de Vassouras, zona rural de Río de Janeiro. Su abuela fue esclava de esa plantación, junto a otras 200 personas. Los lugares abandonados en donde funcionaron los espacios en los que circularon las mujeres de su familia son acompañados durante el video con el sonido del agua, una música ritual y el relato de Aline.



Imagen 1. Pontes sobre abismos (Aline Motta, 2017)



Imagen 2. Pontes sobre abismos (Aline Motta, 2017)

Luego realizó *Se o mar tivesse varandas* (2017) con la idea de crear un puente cruzando el Atlántico, uniendo Brasil con el continente africano, uniendo una costa y la otra con memorias y testimonios. Esta obra parte de la idea de Motta de viajar hacia Nigeria para conocer los orígenes de sus antepasados antes de llegar a Brasil. En el agua pone las imágenes de sus antepasados nuevamente, pero para tratar de devolverlos a su lugar de origen, como en un ritual de retorno a través del agua, esa misma agua por la que llegaron los esclavos en barcos explotados. Las imágenes fueron tomadas

entre Río de Janeiro y Sierra Leona, la instalación a dos canales muestra los dos lados de esa conexión. Sumando también las costas de pueblos rurales en Portugal, conectando los tres continentes que intervenían en el tráfico de esclavos.



Imagen3. Pontes sobre abismos (Aline Motta, 2017)



Imagen 4. Se o mar tivesse varandas (Aline Motta, 2017)



Imagen 5. Se o mar tivesse varandas (Aline Motta, 2017)



Imagen 6. *Se o mar tivesse varandas* (Aline Motta, 2017)

En *(Outros) Fundamentos* (2019) vuelve a trabajar con el agua, los puentes y los espejos como lugares de comunicación. Las imágenes de este video corresponden primero a la ciudad de Cachoeira, luego Río de Janeiro, y el viaje termina en Lagos, Nigeria. Al llegar se da cuenta de que el cristianismo es más importante que los rituales a los dioses originarios. Mientras camina por las calles y se relaciona con la gente se da cuenta que la miran extrañamente, ella se reconoce en ellos, busca una conexión con ellos, pero ellos no la reconocen a ella. Es allí cuando dice “blanca en Nigeria, negra en Brasil”. Pero ese blanqueamiento que ven en ella, que se gestó en el proceso de mestizaje, en su historia familiar no se dio por amor, fue en la perpetuación de la explotación de las mujeres; “blanqueamiento o desaparecer”, dice Aline. La utilización del agua y el puente sirve para unir las tres ciudades, para conectarlas, mientras que el uso de espejos, permite imaginar una comunicación, ya que reflejan la misma luz a ambos lados del atlántico. En palabras de la artista:

Estuve en Lagos 32 días, fue muy intenso, muy fuerte, y este video trata de hablar de cuando uno se siente extranjero, en Brasil, y también cuando intenta retornar a algo que tal vez no esté más ahí. Lo que sucede con la diáspora es que uno intenta agarrar para resistir, intenta agarrar una lengua, una cultura, pero las cosas cambian, no es la Nigeria de doscientos años atrás. ¿Cómo uno va a enfrentar estos retos de comunicarse de nuevo? Y mi estrategia fue una comunicación por el agua. Si el agua tiene memoria, si yo puedo invocar el agua, ¿qué podría decirme? (Rolf Art, 2020).

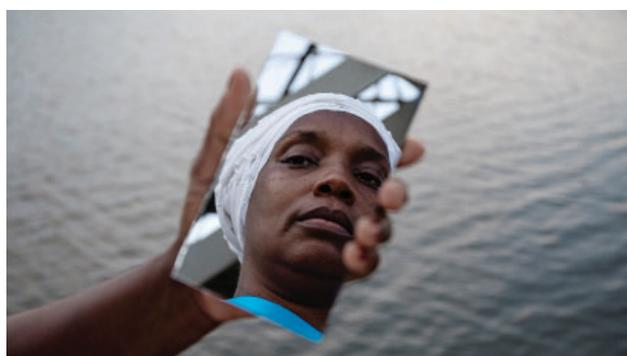


Imagen 7. *(Outros) Fundamentos* (Aline Motta, 2017)



Imagen 8. (Outros) Fundamentos (Aline Motta, 2017)

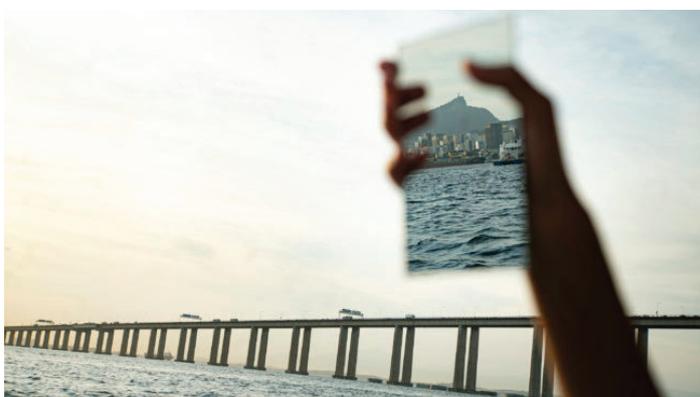


Imagen 9. (Outros) Fundamentos (Aline Motta, 2017)



Imagen 10. (Outros) Fundamentos (Aline Motta, 2017)

## › Desmembrando una performance que une América y África

En el año 2013 la artista franco-gabonesa Nathalie Anguezomo MBA Bikoro (1985) realizó la performance *El Carrusel o Au Hazard Balthazar*, a partir de una invitación de la curadora argentina Gabriela Salgado, dentro del contexto de la Octava edición de *La otra bienal* en Colombia, en el cual tomaban los espacios públicos abandonados para resignificarlos y reflexionar sobre distintas problemáticas. Bikoro elige el Parque de la Independencia en Bogotá, la elección del lugar responde a que ese espacio fue un lugar sagrado para las comunidades indígenas y hoy en día es un sitio turístico. En medio del parque se encuentra un carrusel abandonado en los años sesenta que la artista reactiva con su fuerza y la de un burro, a la cual luego se suma la fuerza de los espectadores. Para realizar esta performance la artista pasa un tiempo revisando los archivos de la ciudad y se reúne con grupos de estudiantes para comprender sobre la historia del lugar. Durante ese mismo año Bikoro ya había realizado otras performances en Canadá y México que se relacionaron con el borramiento de las comunidades indígenas, y especialmente los sufrimientos de las mujeres de esas comunidades.



Imagen 11. *El carrusel* (Nathalie MBA Bikoro, 2013).  
El parque de la Independencia, Bogotá, Colombia; dentro del contexto de la Octava edición de *La otra, bienal*



Imagen 12. *El carrusel* (Nathalie MBA Bikoro, 2013). El parque de la Independencia, Bogotá, Colombia; dentro del contexto de la Octava edición de *La otra, bienal*



Imagen 13. El carrusel (Nathalie MBA Bikoro, 2013).  
El parque de la Independencia, Bogotá, Colombia; dentro del contexto de la Octava edición de La otra, bienal

En el carrusel la artista coloca unos faroles de colores para que vuelva a tener un tono de celebración, pero a su vez coloca unos plátanos que van cayendo al suelo en cada giro. Bikoro pone en funcionamiento el carrusel dando vueltas junto a un burro. La referencia del burro está inspirada en la película *Au Hasard Balthazar* (1966) dirigida por Robert Bresson, adaptación de la novela de Fiódor Dostoyevski, *El Idiota*. La película sigue el trato dado a un burro y su relación con una familia. Como explica Myron Beasley (2023) el burro representa a la humanidad, un animal "conocido" como símbolo universal de la terquedad, en la mayoría de las culturas, el burro es una representación del pueblo, el proletariado, los esclavizados y los estúpidos. Pero el burro es también un animal espiritual en algunas culturas nativas. Un animal inteligente y sabio que puede aliviar cargas, especialmente cuando la carga se vuelve insoportable. El público se une a la acción ayudando a girar el carrusel y los niños dan paseos gratis sobre del burro. Bikoro en una entrevista (2020) explica que el burro lo compró en un mercado local, que observó como los usaban para vender mercancías y eran terriblemente maltratados; y esto le recordó que en su estadía en Senegal presenció los mismos tratos. Y ella quiso reivindicar la función sagrada que tiene el burro como conductor de energía espiritual. Para la artista:

El burro permitió aquí una reflexión sobre la historia social de las injusticias infligidas a los pueblos indígenas, las formas en que los genocidios actuales se llevaron a cabo a plena luz del día, y la política que trabajan para perpetuar este borrado de las ecologías, las ciencias y culturas de las poblaciones que construyeron sus civilizaciones. Y este borrado siempre comienza con la erradicación de las mujeres negras que son consideradas en el sistema colonial como las personas más invisibles de la sociedad (Šimić y Underwood-Lee, 2020: 5).

Por esto me parece interesante la imagen de retomar un espacio que fue sagrado, y que cuando fue colonizado cambió su función para ser un parque de diversiones, escondiendo los traumas que ese borramiento causa. En este sentido, Bikoro también admite la influencia de *La chica que cayó del cielo* de Simon Mawer, una memoria que narra la vida de una joven que enfrenta la pérdida, el trauma y la verdad. Bikoro establece un puente entre las culturas indígenas y la africana relacionando el dolor

generado por la colonización, entrelaza historias compartidas y presenta una manera de construcción solidaria transatlántica contra el genocidio y el olvido.

Mientras se realiza la performance se escucha de fondo la canción *Independence Cha Cha* de El Grand Kallé,<sup>3</sup> canción que refiere al año 1960, cuando se negociaba la independencia Congolese de Francia y Bélgica. La canción no sólo expresa el significado de la independencia de la colonización y exige que suceda de inmediato, sino que también propone que la lucha por la independencia es un proceso continuo. Y es el ejemplo del estilo de Kallé que mezcla ritmos tradicionales congoleños con ritmos cubanos (Beasley, 2023). Al analizar la performance en su totalidad, podemos concluir que la artista realizó un ritual en comunidad, en donde se encuentra el movimiento, la música y el espacio sagrado.

### › **Cuerpo, memoria, movimiento**

Al analizar este conjunto de obras encontramos puntos comunes relativos a su realización, su concepción, así como la referencia a datos históricos que unen la historia de los continentes africanos y americanos.

En primer lugar, se encuentra una referencia al uso del cuerpo de estas mujeres artistas, Nathalie Bikoro realizando la performance y Aline Motta filmando y remando en las barcas a sus protagonistas. El uso del cuerpo de las mujeres lo podemos entender como una forma de poner ese cuerpo violentado por la sociedad, por la historia. Como señala la autora Luiza Rocha Rabello:

La invasión del continente americano tuvo como vía central de dominación y sometimiento de los pueblos al cuerpo de las mujeres. Esa estrategia del despojo simbólico, material y cultural de quienes habitaban, y todavía habitan incluye la imposición de un sistema de pensamiento y de organización de la población que introduce las violentas y jerárquicas nociones de raza, género y la heterosexualidad (Rocha Rabello, 2019: 251).

Esto sucede tanto con las mujeres indígenas como con las mujeres negras. El uso del cuerpo de mujeres afrodescendientes, sostiene Betty Ruth Lozano Lerma, es un punto de partida: “nuestro cuerpo de mujeres negras es el lugar, el territorio, desde el cual leer, visibilizar, resaltar y ampliar luchas, resistencias y otras opciones de vida” (2019: 29). Sobre el cuerpo de las mujeres afrodescendientes recae la historia de la opresión y de la hipersexualización: “la temática relacionada con el cuerpo de las mujeres afro merece una mirada particular, mientras interceptan varias modalidades de opresión. La normalización de sus cuerpos, la presión de la hipersexualización, la reducción a una estética hegemónica” (Pereyra Silva, 2018: 93). El cuerpo de las mujeres sufrió también, como señala Esther Pineda (2023), la explotación sexual y reproductiva, la explotación laboral principalmente en los ámbitos de la agricultura, la minería, la artesanía y el servicio doméstico.

De la mano del cuerpo encontramos la memoria que habita ese cuerpo, que es parte de una memoria que se vuelve colectiva. En las acciones de estas artistas se piensa en la reconstrucción de una

---

<sup>3</sup> Conocido como Joseph Kabasele, cantante de la República democrática del Congo, considerado el padre de la música congoleña moderna.

memoria colectiva, de poder echar luz sobre los acontecimientos raciales que entrelazaron la historia de los continentes de África y América. Pero en esa reconstrucción se ponen parte de los recuerdos de cada una que podría ser la historia de cualquier otra mujer afrodescendiente en la que sus orígenes se remontan a los años de la esclavitud. Para Julio Pereyra Silva (2018) en lo que él llama las *Prácticas Artísticas Contemporáneas* (PAC) que realizan las poblaciones afrodiaspóricas en América hay una visibilización: "lo que hasta entonces estaba por fuera del campo artístico, ahora entra, sale, deja su huella, invita a otros y otras olvidados a mostrarse, a contar y contarse, llevar sus memorias y recrear su presente transformándolo en producto artístico". Porque este recuento de memorias, de historias familiares pasadas y presentes lleva a "memorias colectivas, en otros archivos que producen un contra discurso frente a el archivo nacional, y retan además visualmente a los falsos discursos de las recetas modernistas" (Cejas, 2019: 229).

María Emilia Sardelich y Marian López Fernandez Cao (2020) han analizado la obra de Aline Motta junto a la de Rosana Paulino para encontrar y reflexionar sobre las memorias americanoafricanas en artistas contemporáneas y sobre:

cómo la creación artística ofrece una posibilidad de resignificación individual y colectiva, de reconstitución y reconstrucción de sí en gestos leídos, escuchados, contemplados, interpretados por otros. Destaca las relaciones entre la expresión artística y las prácticas de archivo en la intersección de la memoria y la referenciación histórica (Sardelich y López Fernandez Cao, 2020: 63).

Así, la experiencia vivida, se transforma en parte de la historia, y entra en discusión con los relatos establecidos a través de los trabajos realizados con archivos. El trabajo de Motta como el de Bikoro se pueden entender como producciones abiertas a los sentidos que contradicen la gran narrativa de lo colonial, que reflexionan sobre niveles de violencia pasados y actuales.

Son trabajos que se hacen no solo para recordar, sino también para exponer la tirantez, la fricción irresuelta de esa punzante herida que no se cierra. Son narrativas inconclusas, provisionales, que afrontan los conflictos a partir del punto de vista de las mujeres que han tenido sus derechos negados. Creaciones que afrontan conflictos personales y colectivos, que navegan de un modo seguro entre el dolor y el placer (Sardelich y López Fernandez Cao, 2020: 68).

La memoria es, finalmente, un lugar recurrente en el arte contemporáneo, "memoria se vincula a recuerdo, y la palabra recuerdo proviene de *re*, de nuevo, y *cordis*, corazón: volver a pasar por el corazón, por los afectos. El pasado que es presente cuando lo convocamos, que acontece de nuevo desde la distancia meditativa que produce saber que un hecho sucedió, pero que precisamos volver a sentirlo" (Giunta, 2021).

Además, es importante el uso de los archivos personales, especialmente en el caso de Motta, quien los utiliza tanto en su trilogía como en su libro publicado en el año 2022, *A água é uma máquina do tempo*. Allí la autora retoma el diario de su madre, escribe sobre las mujeres de su familia. El archivo es algo paradigmático en varias obras de la artista, atraviesa sus producciones hasta la actualidad (Miguelote, Ricotta, 2023: 136-137).

Finalmente, estos cuerpos que están generando memoria mediante sus prácticas artísticas lo hacen en un viaje de retorno a sus orígenes o de conocimiento. Gabriel Iazard Martínez señala que “la etnografía de los retornos de la diáspora africana conduce a su vez a una geografía de los retornos, al análisis de una territorialidad desarrollada paralelamente a las políticas e identificaciones diaspóricas” (Iazard Martínez, 2005: 90). Los primeros viajes de retorno se hicieron en el siglo XIX hacia distintos puntos del golfo de Benín, de donde salió un gran porcentaje de los esclavos africanos hacia Brasil que también significó un viaje de productos, ideas, creencias y recuerdos. En el siglo XX un gran porcentaje de personas afrodescendientes, que lograron algún bienestar económico volvieron al continente africano como turistas, pero también como parte de la reconstrucción de sus raíces. Para este autor:

el análisis de todas estas expresiones diaspóricas constituye una etnografía del retorno, ya que todas ellas muestran un elemento común: la mirada hacia África, que lleva a la configuración de un espacio social y cultural transatlántico que tiene al continente africano como punto de referencia. Y en este proceso la herencia y la memoria tienen un papel fundamental, (...) son los elementos fundamentales que llevan a una nueva territorialidad: la configuración de nuevos espacios apropiados por los grupos afroamericanos (Iazard Martínez, 2005: 111-112).

Así es como creo que las artistas analizadas en este texto realizan un viaje de retorno no sólo hacia la búsqueda de sus orígenes familiares como en el caso de Aline Motta, sino también un retorno a un origen común de reconstrucción de memoria desde el cuerpo y los espacios sagrados indígenas que hizo cruzar el atlántico a Nathalie Bikoro.

### › Discusiones sobre feminismo descolonial

Me gustaría agregar a lo anteriormente dicho que la realización de estas obras se hace en una época de discusiones sobre la teoría descolonial, pero principalmente sobre el feminismo descolonial. Estas discusiones se enmarcan en una lucha que aspira a ser conjunta, pero en su base están las pensadoras afrodescendientes. Estas discusiones comienzan con los análisis sobre la diáspora africana en Latinoamérica a mediados del siglo XX.

El término *diáspora* se refiere al desplazamiento involuntario de personas obligadas a abandonar su tierra natal. En este sentido, el término *diáspora africana* se refiere principalmente a los contingentes de africanos desplazados a la fuerza por la trata de esclavos que marcó indeleblemente el mundo atlántico entre los siglos XV y XIX (Valle y Conduru, 2022: 108).

Este proceso de esclavización generó una jerarquía de clases y el nacimiento del concepto de raza. Como señala la historiadora Esther Pineda (2023) este concepto era necesario para el europeo, para poder diferenciarse de ese otro:

se consideró que todo aquel no europeo era entonces un pueblo atrasado, incivilizado, salvaje y primitivo, al no haber explotado los recursos de sus tierras y convertirlos en riquezas tangibles que permitieran el dominio y sometimiento de otros. (...) la esclavización requirió una justificación para su ejercicio y puesta en práctica por parte de los colonos esclavizadores. Se hizo necesaria la diferenciación, la construcción de otredades, los

"otros" indígenas, los "otros" africanos, que desde la perspectiva colonial fueron desprovistos de humanidad y por tanto de capacidades éticas, intelectuales, morales, relacionales y organizativas. Es posible entonces identificar aquí la racialización de los sujetos y por tanto el surgimiento del racismo (Pineda, 2023: 20)

Para pensar el feminismo descolonial hay que entenderlo como un "feminismo del tercer mundo" (Lozano Lerma, 2019: 58) que cuestiona el universalismo del feminismo blanco eurocéntrico, pero que no es copia ni extensión de los feminismos negros de los Estados Unidos. Una de las autoras que me parece interesante reponer en Brasil es Lélia Gonzalez (1935-1994). Antropóloga, profesora, escritora, es una intelectual afrodescendiente brasileña que escribe sobre las desigualdades sociales de las mujeres afrodescendientes en la sociedad brasileña, por varones y mujeres blancas:

las representaciones sociales manipuladas por el racismo cultural también son internalizadas por un sector también discriminado, que no percibe que, en su propio discurso, se hacen presentes los viejos mecanismos del ideal de blanqueamiento, del mito de la democracia racial. (...) la liberación de la mujer blanca se viene haciendo a costas de la explotación de la mujer negra. (...) en la medida en que el racismo, como discurso, está entre los discursos de exclusión, el grupo que es excluido es tratado como objeto y no como sujeto. Por consiguiente, es infantilizado, no tiene derecho a una voz propia, es hablado. (Gonzalez, 2022: 70-71).

La autora continúa señalando que las mujeres negras están excluidas de los textos y el movimiento feminista de Brasil. Dado que históricamente las mujeres afrodescendientes cumplieron un rol fundamental en sus casas y en los hogares blancos, como niñeras o sirvientas de las mujeres blancas que salieron de sus casas a reclamar en las primeras marchas feministas que se realizaron en Brasil. Además, suma en la lucha de las mujeres afrodescendientes la lucha de las mujeres de los pueblos indígenas:

en el cuadro de las profundas desigualdades raciales existentes en el continente se inscriben y muy bien articuladas, la desigualdad sexual. Se trata de una doble discriminación de las mujeres no-blancas de la región: las amefricanas y las amerindias. El doble carácter de su condición biológica —racial y sexual— hace que ellas sean las mujeres más oprimidas y explotadas de una región de capitalismo patriarcal-racista dependiente. Justamente, porque ese sistema transforma las diferencias en desigualdades, la discriminación que ellas sufren asume un carácter triple, dada su posición de clase: amerindias y amefricanas hacen parte, en su gran mayoría, del inmenso proletariado afrolatinoamericano (Gonzalez, 2022: 239-240).

La primera en definir lo que es el "feminismo descolonial" es la investigadora argentina María Lugones (1954-2020), quien lo plantea como una "posibilidad de vencer la colonialidad del género" (Lugones, 2011: p. 110). Ella observó, luego de años de investigación del campo del feminismo de color en Estados Unidos, que en Latinoamérica los pueblos afrodescendientes e indígenas oprimidos estaban comenzando a realizar levantamientos. A partir de una perspectiva interseccional propone que el feminismo descolonial implica

aprender unas acerca de las otras como personas que se resisten a la colonialidad del género en la diferencia colonial, sin necesariamente ser una persona con acceso a información privilegiada de los mundos de sentidos de los cuales surge la resistencia a la Colonialidad. (...) ver la diferencia colonial, enfáticamente resistiendo su

propio hábito epistemológico de borrarla. Al verla, ella ve el mundo con nuevos ojos, y comienza a aprender acerca de otros y otras que también se resisten ante la diferencia colonial (Lugones, 2011: 115).

Yuderkys Espinosa Miñoso, investigadora de República Dominicana, retoma lo propuesto por Lugones y define al feminismo descolonial como un movimiento en pleno crecimiento que debe ser un feminismo que “se alimente de los movimientos de comunidades autónomas que en el continente llevan a cabo procesos de descolonización y restitución de genealogías perdidas, que señalan la posibilidad de otros significados de la vida en comunidad” (Espinosa Miñoso 2016: 146). El feminismo descolonial para esta autora debe “recoger, revisar y dialogar con el pensamiento y las producciones que vienen desarrollando pensadoras, intelectuales, activistas y luchadoras, feministas o no, de descendencia africana, indígena, mestiza popular, campesina, migrantes racializadas, así como aquellas académicas blancas comprometidas con la subalternidad en Latinoamérica y en el mundo” (Espinosa Miñoso, 2016: 151).

Por último, me interesa sumar las críticas que realiza Rita Segato sobre la visión euro centrista, porque en la visión de Europa, todo aquello que no está en sus límites no sólo territoriales, sino también de pensamiento, es un *otro*. Y siempre existe un otro. En palabras de la autora:

el eurocentrismo nos afecta a nosotros, los latinoamericanos, no a ustedes, los europeos. (...) Las mujeres se convierten en lo otro, lo anómalo, lo defectivo de los hombres; las personas no blancas se convierten en lo defectivo de las personas blancas, las personas LGBTTTQ+ se convierten en lo anómalo de las personas heterosexuales; las personas con deficiencias se convierten en lo otro de las personas "normales" y saludables (Segato, 2023: 69-71).

### › Conexiones sur-sur: nuevas formas de construcción de diálogos y luchas

A partir de lo hasta aquí desarrollado, entiendo que las obras de Aline Motta y de Nathalie Bikoro se inscriben dentro de un contexto de discusiones teóricas hacia adentro del feminismo, que no es un proceso lineal. Estas artistas están atravesadas por sus historias personales, pero son historias que podrían ser de cualquier otra mujer afrodescendiente, tanto en Brasil como en Francia, Nigeria o Gabón. El cuerpo es atravesado por el dolor de los recuerdos de la esclavitud, por los borramientos de las mujeres indígenas en el continente americano.

Me interesa proponer la construcción de diálogos entre Latinoamérica y África, una forma de producción dentro de las conexiones sur-sur, sin necesariamente pasar por la aprobación de los espacios del norte. Estos diálogos se unen a la reivindicación de las luchas de afrodescendientes y comunidades indígenas en Latinoamérica, pero especialmente la lucha de las mujeres de estas comunidades que fueron, y aún lo son en algunos lugares, las que más sufren la discriminación y el borramiento.

Estos diálogos se producen dentro de un contexto de discusiones teóricas sobre lo descolonial y el feminismo descolonial en particular, que acompañan las luchas de las mujeres afrodescendientes desde mediados del siglo XX. La interseccionalidad de este conjunto de obras permite considerar una visión, que en mi opinión es una nueva forma de construcción de diálogos sur-sur. Permitido por el

viaje que realiza cada artista a través del Atlántico, a través del uso de archivos, de la memoria y de su propio cuerpo.

Pensar esta construcción de diálogos en forma de una hermandad desde el sur global, y no sólo desde el colectivo de mujeres afrodescendientes, invitando a una reflexión colectiva. Lélia Gonzalez señala:

Por otro lado, en base a mis experiencias de mujer negra, trataré de evidenciar las iniciativas de aproximación, de solidaridad y de respeto por la diferencia, por parte de compañeras blancas, efectivamente comprometidas con la causa feministas. A esas mujeres-excepción, yo las llamo hermanas (Gonzalez, 2022: 230).

### › Conclusiones

Este trabajo conecta la obra de dos artistas que no se conocen pero que dialogan a través de sus obras, y que revisan la historia. Para eso se analizaron las obras de Aline Motta y Nathalie MBA Bikoro en su contexto de producción, utilizando la propia voz de las artistas en referencia a los trabajos realizados.

Lo interesante de trabajar con artistas contemporáneas, es poder entenderlas en un contexto de cambios políticos y sociales; revisarlas con una distancia cautelosa pero que siempre nos muestra que el arte puede ser (o mejor dicho es) un vehículo que da cuenta de los cambios que se producen en la actualidad, y de aquello que fue borrado, que se vuelve lucha, reclamo, protesta y conciencia.

Las obras analizadas dejan expuesto que las nuevas construcciones teóricas sobre el proceso colonial, la lucha feminista en Latinoamérica y África, ya no se hace a partir de fórmulas euro centristas, sino desde una hermandad de lucha, y de conexiones nacidas de un sur global.

### › Bibliografía

- › Beasley, M. (2023). *Performance, Art, and Politics in the African Diaspora - Necropolitics and the Black Body*. Routledge.
- › Cejas, M. I. (Comp.) (2019). *Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco México, Editorial Itaca, 2019.
- › Espinoza Miñoso, Y. (2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar*, 12(1), 141-171.
- › Giunta, A. (2021). *Pensar todo de nuevo*. Ediciones Larivière.
- › Gonzalez, L. (2022). *Por un feminismo afrolatinoamericano*, Mandacaru Editorial.
- › Izard Martinez, G. (2005). Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno. *Estudios de Asia y África*, 40(1), 89-115.
- › Kabengele, M. (2001). La presencia africana en el Brasil. En D. Diène (dir.). *De la cadena al vínculo. Una visión de la trata de esclavos* (pp. 379-394). Ediciones Unesco.

- › Lozano Lerma, B. R. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial. Insurgencias epistémicas de mujeres negras-afrocolombianas tejidas con retazos de memorias*. Ediciones Abya-Yala.
- › Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119.
- › Miguelote, C. y Ricotta L. (2023). Linhagem, linguagem: fabulações do arquivo em A água é uma máquina do tempo. *Revista Texto Poético*, 19(38), 133-155.
- › Motta, A. (2021). A água é uma máquina do tempo. *Revista E-lyra - Rede Internacional Lyraempoetics*, 18, 333-337.
- › Motta, A. (2022). *A água é uma máquina do tempo*. Círculo de Poemas.
- › Motta, A. (s/f). Pontes sobre Abismos / Bridges over the Abyss. *Aline Motta*. <https://www.alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>
- › Pereyra Silva, J. E. (2018). Espacios Imaginarios. Las artes plásticas como reflexión afrodiaspórica. En A. C. Ocoro Loango (org.), *Negritudes e africanidades na América latina e no Caribe* (pp. 89-99). ABPN.
- › Pineda, E. (2023). *Ser Afrodescendiente en América Latina: racismo, estigma y vida cotidiana*. Prometeo Editorial.
- › Rolf Art. (2020a). *Pensar todo de nuevo. Conversatorio #2*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pfqyU0tYWCM>
- › Sardelich, M. E. y López Fernandez, C. M. (2020). Memorias americoafricanas en el trabajo de artistas brasileñas contemporáneas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16, 60-83.
- › Segato, R. (2023). *Escenas de un pensamiento incómodo: Género, Violencia y Cultura en una óptica Decolonial*. Prometeo Editorial.
- › Šimić, L. y Underwood-Lee, E. (2020). Interview with Nathalie Anguezomo Mba Bikoro. *Performance and the Maternal*. <https://performanceandthematernal.files.wordpress.com/2020/12/nathalie-anguezomo-mba-bikoro.pdf>
- › Tondut-Sène, M-K. (2001). Condiciones de viaje y transporte de los esclavos. En D. Diène (dir.). *De la cadena al vínculo. Una visión de la trata de esclavos* (pp. 47-54). Ediciones Unesco.
- › Valle A., Conduru, R. (2022). Artes e diáspora africana: conflitos, cânones, recomeços. *MODOS: Revista de História da Arte*, 6(1), 106-120.