

DESCOLONIZAR
EL TERCER ESPACIO
ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

ESTÉTICAS FEMINISTAS
SITUADAS EN EL SUR

KARINA
BIDASECA



Descolonizar el tercer espacio
entre Oriente y Occidente

Descolonizar el tercer espacio
entre Oriente y Occidente
Estéticas feministas situadas en el Sur

Karina Bidaseca



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Directora Ejecutiva

María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

Solange Victory y Marcela Alemandi - Producción Editorial

Equipo de la Red de Posgrados

Alejandro Gambina, Magdalena Rauch, Camila Downar, Sofía Barbutto, Florencia Godoy,
Natalia Krimker, Alejandro Cipolloni, Denise Bernardino, Mariana Dimant.

Bidaseca, Karina

Descolonizar el tercer espacio entre Oriente y Occidente / Karina Andrea Bidaseca. - 1a ed. - Ciudad

Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2022.

Libro digital, PDF - (Epistemologías del Sur)

ISBN 978-987-813-366-9

1. Sociología. 2. Estudios de Género. I. Título.

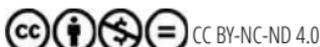
CDD 305.409

Arte de tapa: Pablo Amadeo

Diseño y diagramación: María Clara Diez

Corrección de estilo: Eugenia Cervio

Ilustración de tapa: Axel Rogel



© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

El contenido de este libro expresa la posición de los autores y autoras y no necesariamente la de los centros e instituciones que componen la red internacional de CLACSO, su Comité Directivo o su Secretaría Ejecutiva.

CLACSO

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

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Presentación de la colección Epistemologías del Sur

Las Epistemologías del Sur son el eje vertebrador y el denominador común en torno al cual –durante las últimas décadas– se ha consolidado un amplio programa de trabajo colectivo dirigido por Boaventura de Sousa Santos, integrado por intelectuales y militantes de primer orden radicados y radicadas a lo largo y ancho de todo el planeta.

Las reflexiones que ha producido esa extensa y prolífica comunidad intelectual reúnen un pluri-verso de saberes que –tomando distancia del pensamiento eurocéntrico– ha consolidado nuevos y originales espacios analíticos para interpretar acontecimientos y situaciones que habían sido históricamente ignoradas o invisibilizadas, que fueron negadas o no fueron plenamente reconocidas y teorizadas por el pensamiento del Norte global.

Las Epistemologías del Sur hunden sus raíces en la producción y validación de conocimientos anclados en experiencias de resistencia de grupos sociales que sistemáticamente han sufrido la injusticia, la opresión y la destrucción causadas por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado. Para que lo impensado fuera incorporado, para que las

ausencias fueran reconocidas y visibilizadas, debió consolidarse un lugar de enunciación inscripto en una tradición del pensamiento a la que Boaventura de Sousa Santos denominó el Sur antiimperial. Un Sur epistemológico y –permítasenos una licencia– epistemofílico, por tratarse de trabajos contruidos sobre una trama de saberes y afectos, de convicciones y solidaridades, de reflexión crítica y cooperación, de luchas y amistad.

En ese marco se ha forjado la colección Epistemologías del Sur, una propuesta editorial surgida de nuestro programa de formación en alianza con FLACSO (Brasil) y el CES (Portugal) y que tiene como propósito iniciar en ese gran legado del pensamiento crítico a las generaciones de lectores y lectoras que toman contacto por primera vez con este vasto e inmensamente diverso campo de ideas y utopías concretas, de nuevas perspectivas metodológicas y experiencias ontológicas.

La colección Epistemologías del Sur fue concebida en un formato de libros pequeños y ágiles, que más que conformar un gran edificio del conocimiento al que accedan unos pocos, se presentan como pequeñas artesanías a descubrir y como potentes brújulas para cruzar la línea abisal que separa las formas de sociabilidad metropolitanas de las experiencias coloniales.

En un momento histórico signado por la desenfadada expansión del capitalismo global y de sus formas satelitales de opresión y dominación (hasta el punto de poner en peligro la vida de todo el planeta) el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y el Centro de Estudios Sociales amplían sus lazos de cooperación y ponen en circulación –a través del acceso abierto y en formatos impresos– un conjunto de materiales para contrastar el pensamiento imperial con el de diversos pueblos, culturas, repertorios de la memoria y de la resistencia, con universos simbólicos, formas y estilos de vida, temporalidades y espacios que nacen de un proyecto comprometido con las olvidadas y los olvidados de la historia, con la lucha de las silenciadas y los silenciados de nuestro tiempo.

Karina Batthyány
Directora Ejecutiva
CLACSO

A Oxún

Este libro es producto de las conversaciones afectivas en el Grupo de Trabajo Epistemologías del Sur de CLACSO y recoge algunos trazos de la investigación “Tramas del activismo. Cartografías de resistencias frente al ecocidio” [PIP-CONICET] dirigida por mí en NuSur (Núcleo Sur-Sur de Estudios Poscoloniales, Performáticos, Identidades Afrodiaspóricas y Feminismos / EIDAES / Universidad de San Martín). Agradezco al área de posgrado de CLACSO y, especialmente, a Boaventura de Sousa Santos, a María Paula Meneses y a nuestros estudiantes del curso “Estéticas descoloniales desde el Sur: arte, memorias, cuerpos” que comparto con Marta Sierra y Lucía Lodwick Nuñez en la Especialización y Curso Internacional en Epistemologías del Sur CLACSO / CES / FLACSO-Brasil por todo este tiempo compartido.

Primera Parte.
En relación

Pensar el pensamiento consiste la mayoría de las veces en retirarse hacia un lugar sin dimensión, donde solo la idea del pensamiento se obstina.

Édouard Glissant, *Poética de la relación* (2017, p. 37).

El llanto del hada

La artista visual, escritora y cineasta vietnamita nacida en Hanoi, Trinh T. Minh-ha, expresa:

Convoqué a una joven poeta vietnamita que dice que la parte central de Vietnam es como un hada que está llorando *en silencio*, no se puede oír su llanto, pero ella está constantemente llorando. La poeta dice que ella querría tocar el cuerpo de Vietnam, pero que tiene mucho miedo de acariciar ese punto sensible. (2017, p. 1)

El trauma de la “guerra estadounidense”, tal como la nombran sus pobladores, es visto desde el perfil del olvido, la memoria y la poesía que habitan en el llanto del hada. Uno de sus filmes más relevantes

es *Forgetting Vietnam*. En él, la autora aborda la espectacularización de esta guerra y su transformación en objeto de consumo por parte del turismo internacional. Sus libros y películas han inspirado la discusión de los feminismos del sur en sus vertientes poscolonial y descolonial, como aportes sustantivos a las violencias de género en los territorios colonizados del sur.

La escritora vietnamita de nombre Kim Thúy, nacida en Saigón, en su reciente novela *Em* narra la tragedia de este pueblo azotado por el colonialismo, la ocupación de los colonos que explotaron las plantaciones de caucho y deforestaron los densos bosques de bambú para trasplantar aquellos árboles traídos de la Amazonía, con el consecuente envenenamiento de las aguas.

Ambos acontecimientos marcaron sin más la violencia colonial y produjeron a los sujetos colonizados del siglo XX.

A partir de los procesos de descolonización en África y la Conferencia de Bandung de 1955 –que reunió a veintinueve estados independientes de África y Asia, del cual nació el Movimiento de los No Alineados– el estatus de colonizados se aplica de modo expandido a lo que otrora llamamos “Tercer Mundo”, hoy “Sur” o “Sur Global”. El Sur es definido por Boaventura de Sousa Santos no como un lugar geográfico sino como la *metáfora*

del sufrimiento, que transcurre de un lado y del otro de la línea abismal. Escribe el autor:

La línea abismal es la línea radical de separación entre los seres plenamente humanos y los seres subhumanos: la naturalización más radical de las jerarquías sociales en tiempos modernos. Esta línea ocupa el centro de la expansión colonial europea. El colonialismo y el patriarcado se han reconfigurado para operar como regímenes privilegiados de subhumanización. (2022, p. 17)

Por su parte, Edward Said, en su conocido artículo “Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología” (1996), denotaba al “colonizado” de este modo:

Antes de la Segunda Guerra Mundial, los colonizados eran los habitantes del mundo no occidental y no europeo que habían sido controlados y hasta violentamente dominados por los europeos. De acuerdo con esto, el libro de Albert Memmi situó al colonizador como al colonizado en un mundo especial, con sus propias leyes y posiciones, así como en *Los condenados de la tierra* Frantz Fanon habló de la ciudad colonial como dividida en dos mita-

des separadas, comunicadas una con otra por una lógica de violencia y contraviolencia. Pero ya cuando las ideas de Albert Sauvy sobre los tres mundos se habían institucionalizado en la teoría y práctica, colonizado se convirtió sinónimo de Tercer Mundo. Sin embargo, continuó habiendo una continua presencia colonial de potencias occidentales en varias partes de África y Asia, muchos de cuyos territorios habían obtenido la independencia desde hacía tiempo, alrededor de la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, el “colonizado” no era un grupo histórico que había ganado soberanía nacional y estaba, por consiguiente, desmilitarizado, sino una categoría que incluía a los habitantes de Estados recién independizados, así como otros sometidos en territorios vecinos, aún ocupados por europeos. [...] Lejos de ser una categoría confinada a expresar servilismo y autocompasión, la de “colonizado” se ha expandido desde entonces considerablemente para incluir a mujeres, clases sojuzgadas y oprimidas, minorías nacionales e, incluso, subespecialidades académicas marginadas o aún no del todo marginalizadas. [...] El estatus de los pueblos colonizados ha quedado fijado en zonas de dependencia y periferia, estigmatizado en la categoría de subdesarrollados,

menos desarrollados, Estados en desarrollo, gobernados por un colonizador europeo, desarrollado o metropolitano. (pp. 25-26)

Los condenados de la tierra, tornados sujetos políticos desde que el aclamado poeta de la negritud y psiquiatra martiniqués Frantz Fanon escribiese ese gran libro, hoy bien pueden ser los *nómades del mar*; esa multitud de personas refugiadas en el Sur que, no siempre, lograrán traspasar muros y fronteras para llegar a los países del Norte global.

Influenciada por esta crisis humanitaria que nos atraviesa los poros, Minh-ha ha declarado que “every spectator owns a Vietnam of his or her own”, lo que implica una crítica a los espectadores occidentales y a su consumo de la guerra. Luego, publicó *Elsewhere, within here. Immigration, refugeeism and the boundary event* (2011). El libro se centra en las experiencias vividas, los contextos sociales y las historias corporizadas, acudiendo a las hibridaciones que existen en diversos eventos fronterizos para dar cuenta de las interconexiones que se despliegan en espacios aparentemente dispares, ocupados por la colonización. Basadas en material de archivo y en testimonios de primera mano, Minh-ha y Thúy trazan las formas en que la guerra colonial se ha vuelto una mercancía. Su forma narrativa es interpretada en este texto como una

que sienta las bases de una teoría estética descolonial en las geografías de “otras Asias”, al decir de la pensadora feminista poscolonial india Gayatri Chkarvorty Spivak (2012).¹

En otro territorio también asediado por el colonialismo y el *apartheid*, la artista palestina Noor Abed nos ofrece *Penélope*, un cortometraje de 16 mm realizado en 2014. Abed trabaja en la intersección de la performance, los medios y el cine. Situado en un paisaje árido y rodeada de peces muertos pero que aún brillan, se puede ver una mujer madura cosiendo con hilos y aguja, simulando un trabajo de incrustación de piezas inertes, aunque con destellos de vida.

Con los peces esparcidos por todo el desierto ocupado, es la madre de la artista quien, de modo simbólico y performático, pone en acto la resistencia cotidiana de la *sutura*, la *herida abierta* y la *memoria astillada*. Una memoria que enfrenta la prohibición colonial que impone Israel de sumergirse en el mar.

1 En su libro escrito antes de los acontecimientos del 9/11, analiza la multiplicidad de “Asias”, y el “apartheid de clase” generado por la construcción del sujeto colonial en el teatro de operaciones contra el terrorismo en el que sitúa a este continente nombrado como el “eje del mal”.

Abed expresa en la descripción del cortometraje *Penélope*: “Se basa en el concepto de mito; su posición en la historia y su relación con el presente y el imaginario. [...] Estas películas son mitos futuristas porque fracturan el movimiento del tiempo y atienden al instante en su formulación más íntima”, explica la curadora.²

Como la aparición mítica de una sirena de escamas plateadas que brillan al recibir la luz del sol, la trama del tejido puede ser leída como el intento de reunir la diáspora y procurar que la memoria no se desvanezca.

Tercer espacio

Este libro es un espacio de reunión de las artistas situadas en los diferentes contextos de enunciación que llamamos *Sur*. Su forma es una sinécdoque, que reclama una memoria narrativa para los devenires palestinas, vietnamitas, afroindígenas que somos. Se inspira, en este sentido, en la imagen

² Ver: <http://ellengallery.concordia.ca/evenement/mythes-futuristes/?lang=en>

de la artista argentina Liliana Porter titulada *The New York Times Sunday* fechada en 1970, década de fuerte incidencia de los movimientos pacifistas. “Esta mujer es vietnamita, sudafricana, colombiana, negra, argentina, mi madre, mi hermana, tú, yo” reza el texto que condensa, en tanto lengua de comunicación visual, estos movimientos.

Devenires todxs aquellxs que fuimos alcanzadas por la herida colonial es una acción que configura una temporalidad propia, un *tercer espacio*, en el cual acaece el “desplazamiento de los dominios de la diferencia (donde) se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural” (Homi Bhabba, 2002).

La fértil concesión del “entre” y del “tercer espacio” en autores como Trinh T. Minh-ha, el crítico poscolonial indio Homi Bhabba o el poeta y magnífico escritor martiniqués Édouard Glissant emerge de las luchas en los espacios “entre medio”.

La idea de lo “inapropiable” en Minh-ha tiene que ver con lo no decible, lo no nombrado, lo inaprehensible, más allá de lo que puede ser considerado inapropiado. En la cineasta vietnamita, descolonizar este tercer espacio “entre” que se genera entre dos mundos, implica tensionar los extremos. Lo opuesto a defender cabalmente ninguna posición: el “centro”, el “margen” o la “periferia”. La palabra del poeta, argumenta Glissant (2017, p. 63),

elimina la propia noción de centro y periferia que yace en su pulsión poética.

Recordemos la definición de Homi Bhabha, cuando apela a:

La necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. [...] Estos espacios entre-medio proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad. (Bhabha, 2002, p. 18)

En el uso que Minh-ha hace de “fuera de campo” o “fuera de foco”, donde se torna más importante lo que sucede por fuera del centro, asoma una renuncia a las posiciones de “centro y periferia”, que forman parte de la idea moderna occidental de la representación.

Después de todo, el imperio *es* una representación, *es* una “geografía imaginaria” (Sierra, 2014) que puede ser sabotada. Como el cuento de Jorge Luis Borges, en aquel imperio en que el arte de la cartografía se destacaba:

[...] los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos. (Citado por Sierra, 2014, pp. 36-37)

Otras Asias, otras Áfricas

La pluralidad constitutiva de *otras Asias* (Spivak), de *otras Áfricas* desestabiliza la raíz única de la modernidad al conectarse con la idea de Édouard Glissant de la “multiplicidad”. En sus palabras, “al intercambiar con el otro puedes cambiar, entras en relación con lo otro, trascendiendo la unicidad para volverte múltiple, sin que ello implique enajenar la propia identidad” (Glissant, citado en Diawara, 2009). La variante trágica de la identidad es desarrollada por el poeta martiniqués respecto del vaciamiento desencadenado por los conquistadores como el

verdadero trabajo de la descolonización: este habrá sido, escribe, franquear ese límite.

La cuestión identitaria ha sido discutida ferientemente entre los años de 1990 –cuando el discurso del multiculturalismo neoliberal entró en su apogeo– y el inicio del siglo XXI –en que las voces de los pueblos indígenas logran el ansiado derecho a ser escuchadas– por las Constituciones latinoamericanas y por una sociedad global que reclama justicia y reparación para los pueblos oprimidos y para los derechos de la naturaleza. Aunque ello no implica que hayan sido alcanzados por el reconocimiento legítimo de sus territorios, ni que las huellas ecológicas puedan ser objeto de crítica consciente que nos anuncie que las próximas generaciones podrán habitar un planeta devastado.

Es consabida la convención de que estos pueblos fueron despojados de sus saberes, de sus lenguas, de sus formas y expresiones artísticas. La “violación habilitadora” que proclama Spivak (2012, p. 28) en la producción del sujeto colonial, se hizo efectiva mediante la incorporación de la Ilustración europea por medio de la colonización. Así, el “arte” está asociado con el canon y la idea de la supremacía eurocéntrica, separando de sí las llamadas “artes menores”, propias de los pueblos. Para el director del Museo del Barro, Ticio Escobar:

El arte indígena no es una pieza arqueológica, folclórica ni un fetiche para ser consumido. Existen museos con objetos que son preciosos pero que no tienen alma, donde los objetos están puestos ahí sin contexto, sin vida; falta una conexión que es lo que busca lo contemporáneo. Bellezas que no tienen conexión con su pasado, desinfectadas del saqueo de África. Es complejo reconocer a los indígenas cuando está el mercado con todas sus codicias. (Muestra de Arte Popular e Indígena del Paraguay en el Museo Nacional de Bellas Artes)³

Las estéticas descoloniales son prácticas pedagógicas radicales de resistencias eróticas *en relación*, situadas en el Sur metafórico y material; que cuestionan el canon colonial y desafían los formatos artísticos, curatoriales y de investigación, y que logran subvertirlo mediante la creación de un *tercer espacio*. Son también *ficciones futuristas* por su capacidad transformadora de descolonizar el tiempo de la narrativa lineal y universal de la historia.

Este tiempo propio es el de las trasposiciones y transtemporalidades, el de los cuerpos y las

3 En <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/tekopor-arte-indigena-ypopular-del-paraguay/>

percepciones, el de la espiritualidad que yace en las formas de la vida, en la memoria de las aguas y seres sintientes, de las semillas, de las plantas, en el magmático espacio de lo invisible.

En otras palabras, se trata de un conjunto de ecología de prácticas e “incrustaciones multiespecies” que resuenan como “ecos-mundos” (Glissant, 2017). Este concepto curatorial opera a nivel metafórico y estructura el guion descolonial de la estética.

Mi argumento parte de considerar que descolonizar las estéticas occidentales ubicadas en la lógica de la *caja blanca* implica necesariamente *re-unir las des-conexiones geográficas y espaciales del imperio cognitivo* para lograr entrar en “relación” (Glissant). Y, de este modo, lograr imaginar *posibles*.

Todo lo opuesto al pensamiento del imperio, definido por Glissant: “El imperio es el avatar, absoluto, de la totalidad” (2017, p. 62).

Es necesario, por cierto, apelar a la “descolonización de la historia” (De Sousa Santos, 2022) proclamada por el autor, para alcanzar la *descolonización del tercer espacio*. *Descolonizar* es la disposición de un gesto micropolítico “entre”, de un tejido que es, a la vez, sensible y amoroso; un gesto que apela a nueva “poética (erótica) de la Relación” (Bidaseca, 2020).

Dicho concepto nace inspirado en el cruce de la obra de la afrofeminista Audre Lorde y del escritor martiniqués Édouard Glissant para lograr

cicatriz la herida colonial abierta con la línea abismal (De Sousa Santos), aquella que separa a los humanos de los sub-humanos.

La dimensión temporal se vuelve central en todo proceso de descolonización estética. La ciencia ficción, género que es utilizado por el feminismo *cyborg* (Donna Haraway) y el movimiento negro logran tensionar los espacios *in-between*, como podemos destacar en el movimiento del afrofuturismo que, según Achille Mbembé, utiliza la propia ficción para oponerse al discurso dominante.⁴

En esta primera parte del libro, llamada “En relación”, esboqué los trazos del mapa conceptual y afectivo que orienta las preguntas que irán emergiendo a continuación. La segunda parte estará dedicada a discutir qué posibilidades brinda el concepto de “poética erótica de la relación” como un tercer espacio que permite descolonizar la episteme colonial de la estética occidental sustrayéndola del imaginario colonial, racista y sexista. En la tercera parte del libro, abordaré la noción

4 Mark Dery (1994) definió con la expresión “Afrofuturismo” las creaciones artísticas que exploran futuros posibles para las poblaciones negras a través de la ficción especulativa (p. 180). En la ciencia ficción feminista, citamos a Octavia Butler, reconocida por *Kindred* (1979). En el ámbito de la música de la década de 1970, sin dudas, Sun Rá logró destacarse.

de “incrustaciones multiespecies”: ¿cómo y en qué contexto dicho concepto abona a las estéticas feministas de las artistas indígenas contemplando las ideas fuerza de *núóc* (cuyo significado en lengua vietnamita es “agua”), “performance”, “erotismo” y “descolonialidad”? Busco *situar* estas estéticas feministas multiespecies *en relación con* las artistas indígenas *shipibo* de la Amazonía peruana –llamadas a sí mismas “gentes de ríos”–, y las artistas vietnamitas.

Segunda Parte.
Poética erótica de la relación

La herida y el trauma colonial. ¿Cómo se piensa una práctica curatorial situada erótica y multiespecie?

De Audre Lorde, tomo su bellísima definición: “El puente entre lo espiritual y lo político es, precisamente lo erótico, lo sensual, aquellas expresiones físicas, emocionales y psicológicas de lo más profundo, poderoso y rico de nuestro interior, aquello que compartimos: la pasión del amor en su sentido más profundo” (1978).

De Glissant, el potente concepto de “poética de la relación” en tanto el “Otro que está en nosotros, que no solo resuena en nuestro devenir, sino también en el grueso de nuestras concepciones y en el movimiento de nuestra sensibilidad” (Glissant, 2017, p. 61). Lo anterior establece lo que el autor define como el “derecho a la opacidad” que funda la relación, en libertad:¹

La transparencia deja de aparecer como el fondo del espejo donde la humanidad occidental

1 Glissant escribe de este modo acerca del “derecho a la opacidad”: “No se trata de consentir el derecho a la diferencia sino, antes bien, el derecho a la opacidad, que no es el encierro en una autarquía impenetrable, sino la subsistencia en una singularidad no reductible. Diversas opacidades pueden coexistir, confluír, tramando discursos cuya verdadera comprensión referiría a la textura de esa trama y no a la naturaleza de sus componentes” (2017, p. 220).

refleja el mundo según su imagen; en el fondo del espejo ahora hay opacidad, todo el limo depositado por los pueblos, limo fértil, pero también, a decir verdad, incierto, inexplorado, aún hoy y casi siempre negado, ofuscado, cuya presencia insistente no podemos dejar de vivir. (Glissant, 2017, p. 143)

Cuando creé el concepto de “poética erótica de la relación”, lo imaginé como un sueño colectivo y una imaginación pública. Como una costura que, como el film *Penélope* de Noor Abed, “puede ayudarnos a cerrar y cicatrizar la herida colonial” (Bidaseca, 2020, p. 5). Este actúa como una sinécdoque entre el pasado y las futuridades, reclamando una historia narrativa y una memoria propia, en relación con la política espacial del cuerpo y su performatividad, para producir una nueva imagen del pasado-presente contemporáneo que sea liberada de la “violencia epistémica” (Spivak) presente en toda narrativa imperialista.

“La herida colonial es al tiempo la que produce el mundo moderno y su experiencia toda. La herida colonial es estructurante, determinante, articuladora”, explican Gandarilla y Reyna (2017). Sin embargo, este concepto tan lúcido propuesto por los pensadores decoloniales no contempla la herida primaria: la colonización de los cuerpos

feminizados (Bidaseca, 2021). La violación como acto colonizador por excelencia. Nuestros cuerpos son la primera de las colonias humanas (Segato, 2003, citado en Bidaseca, 2021, p. 6).

Las prácticas artísticas en este texto reivindican la subversión del patriarcado colonial que domina mediante la observación. Frente al dominio de la vista como objeto, propia del acto del colonizador, emerge el poder de lo erótico como la fuerza vital que conecta a las artistas con la profundidad de nuestras heridas y nos permite acariciar, como el hada en la selva vietnamita, nuestras “cicatrices coloniales” (Bidaseca, 2021).

La escritura, el cine, el canto y el tejido como manifestaciones artísticas son reiteración de una acción que permite *sanar-nos* del trauma colonial. La acción se materializa en la urdimbre de la identidad social creando un nuevo relato (tercer espacio) que contradice la narrativa occidental. Sin borrar el pasado, se reivindica este nuevo devenir en busca de una justicia cognitiva (De Sousa Santos, 2021), racial y de género.

¿Qué nuevas perspectivas han sido elaboradas en torno de las tesis de la “descolonización de la historia” (De Sousa Santos, 2022) desde los campos académico y artístico. ¿Qué forma toman los fantasmas coloniales en los *mundo-entre* las metrópolis y sus excolonias? ¿Cómo surgen las presencias

de las artistas del sur para quebrar el relato colonialista? Estas preguntas continúan interpelando mi propia práctica como académica y activista, en toda la potencialidad que habita la espiritualidad del movimiento al desplazar las epistemes coloniales y traer al cuerpo herido a la escena de su clínica.

Las cicatrices coloniales. ¿En qué espacio está el cuerpo presente?

Artistas como la francesa Gina Paine han ofrecido *abrir su cuerpo* para que otras nos podamos mirar en él. Recientemente, en su libro *Memorias de la plantación. Escenas de racismo cotidiano*, Grada Kilomba (2019) habla acerca de ello de este modo: “El colonialismo es una herida que nunca fue tratada. Una herida que duele siempre. Por momentos infecta, y otra a veces sangra”.

Con la certeza de que la historia puede ser “interrumpida, apropiada y transformada a través de la práctica artística y literaria” (Hooks, 1990, p. 152) y fuertemente influenciada por el trabajo de Frantz Fanon (1925-1961), Kilomba escribe: “Soy yo quien describe mi propia historia, y no quien es descrita. Escribir, por tanto, emerge como un acto político, [...] como un acto de *tornar-se*, en cuanto escribo, me torno la narradora y escritora de mi propia realidad” (p. 28).

“Tornar-se sujeito” sintetiza el tema de la enunciación: “Aquí, nosotros estamos hablando en nuestro propio nombre” (Hall, 1990, citado por Kilomba, 2019, p. 29). De este modo, con un “nuevo y urgente lenguaje descolonizado”, la autora crea un *tercer espacio*, un espacio híbrido entre el lenguaje académico y el artístico. Su cuerpo, voz e imagen encarnan sus propios textos en distintos lenguajes: performances, instalaciones sonoras y video.

Grada Kilomba es una artista afrodescendiente con raíces en São Tomé y Príncipe, Angola y Portugal, que nació en Lisboa en 1968 y que actualmente vive y trabaja en Berlín. Su obra se ha presentado en las principales exposiciones, incluyendo la 32.^a Bienal de São Paulo; Documenta 14, en Kassel (Alemania); la 10.^a Bienal de Berlín; The Power Plant (Toronto); la Kadist Art Foundation (París); el Museo Bozar (Bruselas); el MAAT (Lisboa); el Wits Theatre (Johannesburgo).

“Grada Kilomba: Desobediencias Poéticas” fue su primera exposición individual en Brasil, comisionada por la 32.^a Bienal de São Paulo en 2016. En ella, la artista:

[...] aborda el mito de Narciso y Eco para explorar las políticas de invisibilidad, cuestionando el concepto de “blanquitud” como componente imperativo en la memoria y realidad del mun-

do poscolonial. Para la artista, Narciso se convierte en una metáfora para una sociedad que no ha resuelto su pasado y que considera su propia imagen como el único objeto de amor, reflejado en la superficie del agua, mientras que Eco se somete al silencio, repitiendo solamente las palabras de Narciso. La cuestión que encierra esta obra es: ¿cómo desnudar ese molde? (Pinacoteca de San Pablo, 2019)

Me pregunto, entonces, ¿qué tan difícil es pensar fuera del universo propio de la estética occidental desde una poética erótica que abraza a las Epistemologías del Sur? ¿Cómo descolonizar el imaginario estético eurocéntrico, racista y sexista bajo la lógica colonialista que aún la sostiene y promueve?

En el libro de Kilomba hay señales importantes para acudir en busca de respuestas. El retrato de Anastácia, una mujer negra esclavizada de quien se dice que:

[...] era hija de una familia real Kimbundo, nacida en Angola, secuestrada y llevada a Bahía y esclavizada por una familia portuguesa, es una de ellas. Luego del retorno de esa familia a Portugal, habría sido vendida al dueño de una plantación de caña de azúcar. Otros relatos alegan que ella fue una princesa Nagô / Yorubá antes de ser

capturada por europeos traficantes de personas y llevada a Brasil en condiciones de esclavitud. [...] Su nombre africano es desconocido. Anastácia fue el nombre dado a ella durante la esclavitud. (Kilomba, 2019, pp. 35-36)

El retrato que aparece fue realizado por un francés llamado Jacques Arago, escribe la autora, en el cual su boca se encuentra amordazada por un collar de hierro muy pesado que le impedía hablar.

Otras máscaras de hierro se utilizaban por los amos para evitar que los esclavizados comiesen tierra, práctica habitual para cometer suicidio. Se dice que ella poseía poderes de sanación. [...] Es vista como una santa de los Pretos Velhos, directamente relacionada a Orixá Ojalá o Obtalaá, orixás de paz, serenidad y de sabiduría. (Hadler y Hayes, 2009, citados por Kilomba, 2019, p. 36)

Este fragmento nos recuerda las preguntas que Sartre (1948) vertió a sus congéneres europeos en su “Orfeo Negro”: “¿Pues qué esperabais cuando quitasteis la mordaza que tapaba estas bocas negras? ¿Qué entonasen vuestra alabanza? ¿Pensabais leer adoración cuando se levantasen estas cabezas dobladas hasta el suelo por la fuerza?”.

“¿Por qué debía ser amordazada la boca? ¿Por qué debieron quedar callados?” son interrogantes que la artista amarra a la pregunta que Spivak (1988) abre cuando exhala: “Puede el subalterno hablar?”, para trasladarla al espacio de la no-humanidad –espacio en el cual se arrojó a la población esclavizada–. La máscara fanoniana inspira a la artista para lograr enunciar el silenciamiento del sujeto colonial negro, las memorias de las *subalternas silenciadas en la plantación*. En esa relación vivida en carne propia, el círculo de “negación, culpa, vergüenza, reconocimiento”, la encuentra a Grada Kilomba escribiendo su autoetnografía. Menciona en una entrevista:

Solo cuando transformamos las reconfiguraciones de poder –que significa quién puede hablar y quién puede hacer preguntas y qué preguntas– entonces reconfiguramos el conocimiento. En el arte también producimos conocimiento al crear trabajos que generen preguntas que no estaban allí antes. [...] Para mí, uno de los papeles más importantes en la creación de una obra de arte es dismantelar esas configuraciones de poder al narrar historias que pensábamos que conocíamos. Dar y crear otro sentido de quiénes somos. Somos muchos. (Pinao-teca de San Pablo, 2019).

Tercera Parte.
Incrustaciones multiespecies

Cual vínculos incrustados como las escamas brillantes de la sirena en el film *Penélope* de la artista palestina, interconectar y mezclar ficción narrativa, imaginería visual, análisis histórico, lecturas literarias es parte del hacer que inspira este texto.

La sensibilidad de la bióloga y gran pensadora feminista Donna Haraway para hacer *conexiones entre* es en sí misma una metodología.

La categoría inventada de la semántica “difracciones” saca ventaja de las metáforas y los instrumentos ópticos tan comunes a la filosofía y a la ciencia occidental. La reflexividad ha sido muy privilegiada como práctica crítica, pero sospecho que la reflexividad como reflexión solamente desplaza lo mismo a otro lugar. (Haraway, 1999, p. 126)

La lectura de su obra y la metáfora visual de las escamas plateadas nos permite trabajar con la noción de “inscrustaciones multiespecies”. Berta Cáceres, lideresa lenca asesinada en Honduras, fundó la acción política con esta declaración: “Me lo dijo el río”.

En el giro epistémico que abre la “poética erótica de la relación” los cuerpos-archivos de memoria se sitúan como seres sintientes, como las plantas, los ríos, las piedras, el agua. Muchos países no

occidentales piensan a las plantas con las cualidades de los animales. Otras personas pensamos en la agencia material y simbólica de esos seres.

Las epistemologías feministas mostraron la idea fuerza de que los conocimientos están incorporados, encarnados, podemos decir, incrustados.

¿Puede hablar la naturaleza? se pregunta Haraway trasladando, esta vez, la pregunta de Spivak desde la enunciación del subalterno a la posición inferior que la Pacha Mama ocupa por el orden supremo que el hombre organizó a partir de la concepción colonialista y extractivista del capitalismo moderno / colonial.

Las poblaciones colonizadas soportaron las analogías recurrentes con la naturaleza en figurativas ilustraciones que asociaron lo inferior con lo “salvaje”, por ende, pasible de ser domesticado. Thiong’o en su libro *Descolonizar la mente* (1981) escribe:

El auténtico fin del colonialismo era controlar la riqueza de los pueblos. [...] Pero su área de dominio más significativa fue el universo mental de los colonizados; el control, a través de la cultura, de cómo las personas se percibían a sí mismas y su relación con el mundo. El control político y económico no puede ser total ni efectivo sin el dominio de las mentes. (2015, p. 49).

El fin del imperio cognitivo, obra de Boaventura de Sousa Santos, muestra que el criterio no subyace en el principio de la validez, sino de la confianza. Allí plantea que solo puede existir una justicia global a través de una transformación epistemológica que garantice una justicia cognitiva global.

La historia del arte, la historia del coleccionismo en el arte de los pueblos del Tercer Mundo, es la historia del colonialismo.

La carga del exotismo es la marca imperial por excelencia. Citando al director del Museo del Barro, Ticio Escobar:

Desde Kant, la teoría occidental del arte autonomiza el espacio del arte separando forma y función mediante una sentencia definitiva y grave: solo son artísticos los fenómenos en los que la primera se impone sobre las funciones que enturbian su apariencia (usos rituales, económicos, políticos, etc.). Condicionado por las razones particulares de su historia, el arte occidental moderno requiere el cumplimiento de determinados requisitos por parte de las obras que lo integran: no solo la autonomía formal, sino también la genialidad individual, la renovación constante, la innovación transgresora y el carácter único y original de cada una de aquellas obras. (2011, p. 4)

Estos principios que rigen en los museos, en las curadurías, en las producciones filmicas, tal como el de la exaltación de la individualización del artista, son contrarios a la producción colectiva de los pueblos del Tercer Mundo. Sin más, obliteran la espiritualidad que habita en los objetos, en los cuerpos colectivos vueltos cultos, en las figuras míticas de los rituales que colman la vida social de una profunda significación.

Así, sostiene Escobar, en el concepto de lo artístico se da lo que llama una

[...] extrapolación abusiva de los rasgos de la modernidad. [...] En principio, la clásica teoría occidental del arte entiende que este se constituye a partir de un misterioso cruce entre el momento estético (el de la forma sensible, el lugar de la belleza) y el poético (el del contenido: el relámpago de un indicio de lo real, la fugaz manifestación de una verdad sustraída). (2011, p. 4)

Por el contrario, la estética descolonial erótica y multiespecie impulsa la liberación de las sensibilidades de los fórceps de la modernidad / colonialidad. Ella es intercultural, interepistémica, inter y multiespecies, y es profundamente espiritual. Situada en el Sur como mapa que enuncia una

posición poética / política singular, dicha estética, como las epistemologías del sur que la funda, son constelaciones políticas.

Me interesa trabajar en lo que sigue los “terceros espacios” poniendo en relación las transposiciones / transtemporalidades (Bidaseca, 2021), a fin de interpretar cómo y a partir de qué imágenes se trasladan / traducen los códigos ancestrales. ¿Qué papel cumplen las imágenes como epistemes para la reproducción del dominio colonial y en su potencialidad para ofrecer un contradiscurso?

Transposiciones / Transtemporalidades. Shipibo, gentes de río: “Las mujeres shipibo somos gente de río”

A lo largo del río Ucayali, en la cuenca Amazónica peruana vive este pueblo musical que teje su memoria a partir de los cantos chamánicos. Conocidos por los *ícaros* que estructuran sus canciones, afirman que cada patrón del universo puede ser cantado.

La anaconda es el símbolo del espíritu de la selva.

En el comienzo una anaconda gigante vivía en la oscuridad. Ella cantaba los diseños de su dorso que caían de su boca en su canción. Los diseños se juntaron y tomaron forma creando el universo y su gente. Las aguas también tienen sus cánticos. La tierra también tiene sus cánticos. Los árboles tienen sus cantos. Anaconda tiene sus cantos. Todo tiene sus cantos. Todo es canción. Todo puede ser cantado. Árboles de la selva escuchen y transmitan esta canción a los demás. (Mujeres shipibo)

Los diseños de colores intensos, únicos que se conforman a partir de los tintes de frutos, funcionan como la notación musical de las canciones.

A diferencia de la escritura occidental donde cada símbolo indica una nota específica, concreta, ya sea en su duración o en su posición en el contexto, aquí importa la melodía cruda y la intención que surge del diseño. [...] Los *shipibo* no establecen diferencia entre ver y oír. Escuchan con sus ojos y ven con sus oídos. Los diseños son música visual y están continuamente cantándose a sí mismos. Puesto que el universo está compuesto de diseños, está continuamente cantándose a sí mismo y, de esa

forma, nuestros cuerpos también se cantan permanentemente. (Stevens, 2014)

Las percepciones de los sentidos son coloniales. Como la anaconda, *mudar de piel* es apelar a la transformación subversiva que es del orden de lo estético, lo erótico y lo espiritual. Reclama para sí desde el cuerpo, el “derecho a la opacidad” (Glissant, 2017) el habitar el “entre”, “entrelazarse”, “trenzar”.

El tejido es tomado dentro del ámbito doméstico, hecho por mujeres en el ámbito del *ayni*, que identifica el trabajo en la comunidad en términos de reciprocidad.

Uno de los usos más importantes de los *ícaros* es sanar física o emocionalmente. Es una reinención de la manera de cantar con los hilos, con los telares. Contar para sanar.

Los diseños cuentan una historia circular, de conexión íntima con la naturaleza.

Relacionada con el mundo onírico, con un imaginario vinculado a las plantas medicinales, la ayahuasca aparece como una dimensión propia del paisaje cultural que funde (acto de fundir) lo que la modernidad / colonialidad ha escindido: la naturaleza / cultura.

Las músicas son, para las *shipibo*, experiencias rituales que les permiten *estar* en el mundo.

Nước

“Una de las palabras vietnamitas para definir ‘país’ o ‘nación’ es *nước*, palabra que, significativamente, quiere decir ‘agua’” (Minh-ha en Panniza, 2021). “En *Forgetting Vietnam* (2015) me detengo particularmente en la memoria del agua y de la tierra. La memoria y el olvido del agua y de la tierra son los aspectos centrales”, expresa Minh-ha (2017) al relatar el espíritu del film.

Si observamos el mapa de Vietnam podemos ver la forma del agua. Las islas se consideran como el cuerpo de un dragón. El dragón, la lluvia y el agua son símbolos de poder en Asia. Prosigue:

La historia de las personas para mí es tan pequeña en relación con lo que estaba tratando de mostrar en *Forgetting Vietnam*, que es el elemento del agua. Y esto porque en vietnamita el nombre del país *nước* es *agua*, así que, cuando te refieres a este país, te refieres al agua y también se puede ver la forma en que Vietnam está situado en el mapa, que es principalmente agua. Y el país está entrecruzado por miles y miles de ríos y otras formas de agua. Por eso para mí era importante traerlo, pero en rela-

ción con el mar y el ser humano que es el barco.
(Minh-ha en Panniza, 2021).

Cuando hablamos de resistencias en su espíritu colectivo, pensamos en las *transposiciones*, en las *transtemporalidades* que habitan las *escrituras performáticas*, en sus formas vibrantes y brillantes. El sentido de dichas escrituras, es aquel en que

Las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas. [...] Prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etcétera, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de “evento”. [...] Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean “reales” o “verdaderas”. (Taylor, 2000)

La dimensión artística admite en este sitio específico una especial carga de simbolizaciones, traumas de una masacre no reconocida que emergen en *escrituras chamánicas, poéticas*.

La *memoria del agua* evoca, así, una trama sensible donde criaturas míticas bordean los contornos de estas geografías culturales, creando paisajes no-humanos que forman parte del imperceptible reino de lo invisible. *Todo está en constante movimiento, mutación y regeneración.*

Caa Ochu. Las lágrimas del árbol

Retornemos a la novela *Em*, de Kim Thúy. Ella narra el espíritu de un tiempo preciso y su trauma hasta los distintos *desplazamientos metafóricos*: las heridas de los árboles del caucho que sangran, la guerra estadounidense en Vietnam, el Agente Naranja, los residuos de la lengua¹ extranjera (francesa) en la lengua materna vietnamita.

Las plantaciones de caucho marcaron el inicio de la “guerra estadounidense” –llamada así por los vietnamitas, aunque conocida como la Guerra

1 Para Thiong’o, el dominio de la lengua de un pueblo fue clave para la dominación de su universo mental, como la destrucción deliberada de la cultura, de sus artes, religiones, danza, historia, educación, oratura, literatura. Ello implicaba la elevación de la lengua del colonizador (2015, p. 49).

de Vietnam para el mundo occidental a partir de películas hollywoodenses que cuentan la supuesta “verdad”-. Se pregunta Thúy bajo el eco del testimonio de una anciana de noventa y dos años quien, antes de alimentar a sus hijos, probaba los tubérculos salvajes que le ofrecía la selva:

¿Cómo imaginar siquiera que una madre pueda transportar a sus dos hijos pequeños por la jungla durante centenares de kilómetros, dejando al primero atado a una rama para protegerlo de los animales, mientras traslada al segundo, lo deja atado a su vez y vuelve al primero para repetir el mismo recorrido con él? (2021, p. 11)

Durante siglos los pueblos amazónicos utilizaron este material para sus usos, hasta que los conquistadores europeos descubrieron su potencialidad para producir látex sintético.

Alexandre era muy ducho en la disciplina que había que imponer a sus seis mil culis² andra-

2 La palabra “culi” se utiliza para designar a los obreros que proceden de China e India en los barcos de la trata esclavista. Los que sobrevivieron se instalaron en las islas del Caribe Trinidad y Tobago, Barbados, Guadalupe, Martinica, siendo

josos. Los obreros sabían mejor que él cómo hendir con el hacha de mano el tronco de las heveas, con una inclinación de cuarenta y cinco grados con respecto a la vertical, para que brotasen las primeras lágrimas. (p. 18)

La colonización francesa en Indochina delineó una zona de explotación económica, ecológica y humana. Los frondosos bosques rizomáticos de bambú debieron ser arrancados para dar espacio a la plantación de heveas transportadas desde la Amazonía. Las heveas sangraban savia durante casi treinta años.

Se denominó “arcoiris” a los herbicidas que se fumigaron sobre Vietnam para destruir de raíz la mata del bosque tropical. En veinte mil vuelos se fumigaron más de 80 millones de litros, contaminando 20 000 kilómetros cuadrados, envenenando a 3 millones de seres humanos, se detectaron un millón de malformaciones congénitas. Solo *el arroz resistió*.

Nos recuerda a una de las *Diez cartas de amor a la tierra*, el maestro zen Thich Nhat Hanh (2014), quien escribió sus meditaciones en una relación del amor íntimo.

el barrio chino de La Habana, Cuba, el de mayor población de toda América Latina y Caribe.

Tienes una inmensa capacidad para abrazar, manipular y transformar todo lo que te arrojan, ya sean grandes asteroides, desechos e inmundicia, gases venenosos o desechos radiactivos. El tiempo te ayuda a hacer esto, y tu historia ha demostrado que siempre lo consigues, aunque te lleve millones de años. Pudiste restablecer el equilibrio después de la devastadora colisión que creó la luna y has soportado al menos cinco extinciones masivas, reviviendo cada vez. Tienes una capacidad extraordinaria para renovarte, transformarte y sanarte a ti misma, y también a nosotros, tus hijos. (p. 27)

En estos territorios del sur, los pueblos mapuches llaman *newen* a la energía vital, al fuego del corazón. Minh-ha utiliza la palabra “savia”. No es solo la forma de las flores, o una planta, o de un árbol, sino que lo que es verdaderamente importante es lo invisible: la savia que los recorre. “Creo que el Occidente siempre piensa, en cuanto a estética, en términos de composición, en términos de concordancia y discordancia, en armonizar cosas. Pero lo más importante, como la forma de las flores, es justamente esa energía”, explica la cineasta y teórica cultural en la entrevista que le realizaron en el Festival de Cine de Arica (Panizza, 2021). La imagen de la savia irrumpe como una metáfora de la

regeneración. La narración del universo no es universal. Es la energía que brota de lo invisible.

Descolonizar los sentidos

Boaventura de Sousa Santos habla en su texto “La experiencia profunda de los sentidos” (2019) sobre la ecología de saberes y cómo se obtienen nuevos conocimientos desde un sentipensar posabismal. En él expresa que los conocimientos elaborados desde el Sur global no son tales sin una relación con la experiencia, ni la experiencia es posible sin los sentidos y los sentimientos que arraigan y emergen al involucrarnos conjuntamente con las prácticas.

El concepto de “sentidos abismales” es definido como todo lo que no puede verse u oírse, no existe para la perspectiva perteneciente a las metrópolis. Estas fuentes de conocimiento, producidas desde la corporalidad de las danzas y la interpelación desde los sentimientos, no son válidas para las epistemologías del Norte global: *al delimitar que solo la mente conoce, el cuerpo es borrado de su propia historia.*

Palestina está llorando, no se puede oír su llanto, pero ella está constantemente llorando mientras el

mundo sigue en silencio. Para romper esta apatía, las lenguas de las artes vivas permitirán a una artista israelí, Sigarit Landau, y a una poeta palestina, Fadwa Tuqan abrir las memorias sepultadas por los colonialismos a otras sensibilidades.

La poeta funde su cuerpo para tocar el cuerpo de Palestina. Las performances “como transferencias vitales de energías” narran con sus cuerpos el dolor más intenso de esta tragedia humana, despiertan del olvido.

En el contexto de colonialismo, la discusión acerca de la noción de estética feminista y de cómo esta toma forma única en la representación de la guerra implica mencionar que los encuentros coloniales están vivos ahora mismo y que su historia implica pedir “permiso para narrar” (Said, 1984), pues se trata de una historia que requiere de la representación de Occidente.

Palestina fue expoliada, dividida en distintas áreas. Siendo los movimientos de sus pobladores ahora controlados por otros. Los colonos, a través de las necropolíticas de control sobre los colonizados, intentan lograr lo que Frantz Fanon llamaba una “pseudopetrificación”. Especialmente en las zonas de la Ribera Occidental y la Franja de Gaza. Bajo una organización colonial del espacio, los *check points* organizan

los pases de un sitio a otro, en un sentido tangible de restricciones para las y los refugiados internos, reconocidos con la categoría legal de “ausentes presentes”. (Bidaseca, 2018a, p. 25)

La *apartheidización del mundo*, tal como la definí, se exagera en las metrópolis donde el colonizador y, con él, los fantasmas coloniales que nos acechan despliegan sus feroces e insaciables voracidades. Los cuerpos disidentes, los cuerpos refugiados, en tránsito, racializados por las políticas del neoliberalismo mundial que opera con la nueva razón imperial bajo el brazo, habitan las zonas tenebrosas de las violencias coloniales.

A partir de la concepción de Diana Taylor sobre las performances como “actos vitales de transferencia”, remito a la transferencia de saberes, de memoria ancestral, a las memorias de los seres sintientes.

Estimo sumamente impactante abordar la performance-video Barbed Hula (2000) –DVD PAL. 2’– que la artista israelí Sigalit Landau grabó en las costas de Tel Aviv.

Está basada en la trasposición del uso del juego del *hula hoop* a una danza perturbadora, que remite a las performances del accionismo vienés de los años setenta o a experiencias artísticas de Marina Abramović o Ana Mendieta, en el arte feminista.

La cinta muestra a una mujer desnuda haciendo girar un aro o *hula hoop* de alambre de púas durante dos minutos. A cámara lenta el alambre desgarrar su piel. La piel y el desgarramiento de la “cicatriz colonial” surgen de la obra de la artista israelí Sigalit Landau *Hula Barbed* (2016): el desgarramiento de su piel por el roce del alambre de púas es una metáfora de esa cicatriz que perdura. Que es escrita en el cuerpo, que no se disuelve, en estos tiempos de confinamientos mundiales. (Bidaseca, 2021, p. 5)

¿Cómo acercarse a la obra de Landau como transposiciones / transtemporalidades vitales a otros contextos conflictivos de ocupación y colonialismo?

Un ritual autodestructivo para proyectar las sensaciones de sus propias experiencias personales en una acción física. El hecho de que este video se exhiba en un *loop* continuo permite construir el significado de esta acción como una imagen sin solución ni final. El cuerpo realmente automutilado y expuesto a una laceración continua demuestra un “comprometido acto de unir lazos entre vida y arte –en palabras de Katrin Steffen en el catálogo de La Collection Nouveaux Médias, Pompidou 2006– como un medio de comunicación direc-

ta acerca de las relaciones entre la identidad individual y colectiva, así como entre la experiencia personal y la situación sociopolítica de su país”, realizando así que la identidad y la historia son partes inseparables del cuerpo humano. (Kristian Leahy)³

Podemos observar en este video “ya no la piel como umbral de la racialización compulsiva sino la carne, ya no solo la herida abierta, sino que es preciso tocar esas zonas sensibles de nuestra cicatriz colonial” (Bidaseca, 2021).

Como cuando Fanon escribe: “Necesito perderme en mi negritud, ver las cenizas, las segregaciones, las represiones, las violaciones las discriminaciones, los boicots. Necesito tocar con los dedos todas las cicatrices que cebread la librea negra” (Fanon 2016a, p. 160), interpreto que impera un acto de cierre y, por tanto, de sanación.

Cuidar y curar, ligado al trauma colonial de la dominación colonial, según Mbembe (2016a) una clínica que cure a ese sujeto escindido y a una comunidad que se hace cargo y sana esa herida colonial.

3 Citado en <https://ca2m-coleccion.org/catalogo/en/obra/barbed-hula/>

Mona Hatoum, artista palestina, exiliada en el Líbano, menciona el dolor del exilio citando a Said:

La vida en el exilio se mueve de acuerdo a un calendario diferente, y es menos estacional y estable que la vida en el hogar. El exilio es la vida fuera del orden habitual. Es nómada descentrada, a contrapunto, pero tan pronto como una llega a acostumbrarse su fuerza inquietante estalla de nuevo. (Said, 2000, p 149)

“Bajo asedio”, del año 1982, es otra obra realizada por la artista una semana antes que Israel invadiera el Líbano dejando a Beirut *bajo asedio*.

Emerge la imagen de una mujer palestina, atrapada en una pequeña estructura de cristal, cubierta de arcilla, cayendo, durante seis horas. La caja de cristal permite ubicar a los espectadores en una *contemplación* que transmite la conjugación de diferentes elementos que busca sensibilizar para crear conciencia, o al menos, hacernos parte del horror.

En síntesis, “es posible entender las obras de las artistas como una praxis que pone en el centro a los cuerpos bajo ocupación, colonialismo y *apartheid*. Las *performances* nos permiten un sentir cercano, afectivo” (Bidaseca, 2021).

A modo de apertura.
Descolonizar las estéticas occidentales

Palestina, como Vietnam, como América Latina (Lélia Gonzalez, 1988a)¹ están llorando; no se puede oír su llanto, pero ellas están constantemente llorando. Me pregunto con Trinh T. Minh-ha *por qué hay mucho miedo de acariciar ese punto sensible* (Bidaseca, 2021).

Devenir palestinas, devenir todes es un llamado a sentir ese dolor, a tornar-nos seres sintientes en tanto la sinécdoque spivakiana nos permite sentir al mismo tiempo, habitar la multiplicidad. Como Minh-ha nos enseña, evito hablar *por* otros o *sobre*

1 En su texto “¿Es el racismo un punto ciego del feminismo latinoamericano?” Mara Viveros Vigoya menciona el visionario artículo “Por un feminismo afrolatinoamericano” (1988a): “[...] cien años después de que se dictara la Ley Áurea que declaraba extinta la esclavitud en Brasil esta pensadora puso ‘el dedo en la llaga’ mencionando algo que al feminismo latinoamericano le sigue doliendo o molestando, su negligencia teórica y práctica frente al racismo. Lélia Gonzalez mostró que el camino hacia el potencial emancipador del feminismo no había sido el mismo para todas las mujeres en su gran diversidad y que las mujeres amefricanas y amerindias sentían extrañeza frente a un movimiento en el que sus experiencias y reivindicaciones no tenían la misma cabida que las de las mujeres no marcadas étnico-racialmente. De allí que sea urgente atender la invitación que plantea este texto a continuar derribando barreras y erosionando prejuicios, para construir un feminismo afro latinoamericano cimentado sobre entendimientos y solidaridades múltiples, reconocimientos efectivos e intercambios igualitarios” (p. 45).

otros. Hablo desde el sur, la metáfora del sufrimiento detrás de la línea abismal (De Sousa Santos, 2010).

Utilizando las violencias coloniales, los poderes imperiales cuadriculan la zonificación del mundo. Así, las zonas de la humanidad y la no-humanidad determinan lo que Fanon (2016a) llamó las “zonas de ‘no-ser’: yo soy, pero no soy siempre ni en todas las situaciones, es decir, mi humanidad está socialmente condicionada, a veces reconocida, a veces negada”.

Zonas serpenteantes que segregan poblaciones, racializan cuerpos, construyen cartografías coloniales en las que el poder decide quién debe vivir y quién ha de morir. En las zonas marcadas, la criminalización de las poblaciones colonizadas, originarias, tratan de huir de las violencias coloniales: raciales, sexistas, capitalistas, promovidas por discursos tales como la “ideología de género”. (Bidaseca, 2021).

Las mujeres del sur se encuentran resistiendo y luchando contra el colonialismo y los dobles patriarcados: el del local / colonizado y el del extranjero / colonizador.

Volviendo a leer un pasaje de la novela *Em*, encuentro este significativo párrafo:

Voy a contaros la verdad, o al menos, historias verdaderas, pero de forma parcial, incompleta,

aproximada, porque me resulta imposible restituir los matices del azul del cielo. [...] ¿Era un pálido azul maya o más bien un cerúleo azul Francia?

El tiempo ahora es azul. Es el del aire. El de las aguas. El de los océanos.

La experiencia del trauma colonial experimentada en el dolor / color habla de una producción íntima con el tiempo *desde* el cuerpo que es única en las prácticas de las artistas del Sur.

A propósito del tiempo, el antropólogo Fabian en su obra *Time and the other: how anthropology akes its object* (2014) va a hablar de “alacronismo” como un modo de intervención en la temporalidad, como la inscripción de ese desplazamiento del lenguaje en la exclusión del otro. “Es un hecho o una afirmación que está fuera de sintonía respecto de un determinado marco temporal” (p. 32).

Recordamos que la negación de la contemporaneidad del otro es parte de la máquina otrificadora colonialista. Para Spivak, la única opción política posible para la subalternidad es, precisamente, dejar de ser subalternos, en otras palabras, intensificar la voz, hacerla propia, lejos de la representación. La autora sostiene que “[...] la historia epistémica del imperialismo es la historia de una serie de interrupciones, una repetida ruptura del tiempo que no

puede ser suturada” (1999, p. 208). *Cicatrizarse* es, por tanto, contemplar y sanar la herida primaria.

Cada comunidad crea a partir de imaginarios, “de sufrimiento o de impaciencia, para vivir o para expresar las confluencias”, cuando “el pensamiento hace música. [...] Cada individuo se hace de esta música y cada comunidad también” (Glissant, 2017, pp. 125-126). La globalidad de los “ecos-mundo”, es lo que el pensador amplía con el término “caos-mundo”. El “caos-mundo” es aquello que se vincula a lo que Glissant expresa cuando dice: “llamo Poética de la Relación a esa posibilidad de lo imaginario que nos mueve a concebir la globalidad inasible de un caos-mundo como ese, al tiempo que nos permite hacer que despunte algún detalle y, muy particularmente, nos permite cantar el lugar que nos corresponde, insondable e irreversible” (Glissant, 2010, pp. 25-26).

Descolonizar las estéticas occidentales que imprimen las formas narrativas, los tiempos lineales, los colores y sentidos, implica desplazar la historia moderna / colonial, desde el gesto que De Sousa Santos define como “descolonizar la historia” (2022): “Llamo *descolonización de la historia* a una intervención intelectual que confronta los diferentes modos de dominación moderna, en la medida en que estos han configurado la escritura hegemónica de la historia moderna”.

En una crítica a las versiones dominantes de la modernidad occidental que realizó una separación tajante del mundo entre sociedades metropolitanas y coloniales, para el autor, tal como mencionamos, la historia colonial se corresponde con la “línea abismal” que fractura a las sociedades colonizadas.

Descolonizar el tercer espacio es una consigna que se trasluce en el libro, que apela a la transformación profunda que ocurre, siempre, “en relación”.

Hacer política multiespecie, erótica, constelada con el universo, requiere del diseño de un programa estético-político y epistémico sostenido por una comunidad de pensadoras y activistas feministas, indígenas, afrodiaspóricas migrantes en el sur, requiere que amemos. El amor como performance arrebató al colonialismo las historias afrotransatlánticas e indígenas que exigen el “derecho a la opacidad”. Como expresa Glissant (2010, p. 31): “Pido para todo el mundo el derecho a la opacidad, que no es la cerrazón”.

Descolonizar los sentidos, la vista, el tacto, los olores, sabores, admite un conocimiento *otro*. Como explica Minh-ha:

Desafortunadamente en Occidente la palabra “intuición” es otorgada a las mujeres y a una minoría oprimida, la gente del Tercer Mundo.

Existe una diversidad en las formas de saber. La sabiduría es un tipo diferente de conocimiento. La intuición es una forma diferente de conocimiento. Entonces, antes de decir la palabra *intuición* tienes que confiar en diferentes cosas, de acercarte a lo que te rodea. En vez de siempre buscar el significado, cuál es el significado. [...] ¿Cómo avanzas en la vida cuando no hay luminosidad? [...] El reino de lo invisible es enorme. Estas son cosas que coexisten con la realidad que conocemos. (En Panizza, 2021)

Admite un tiempo otro.

No se trata de imponer nuestra conciencia sobre otras u otras, sino de *reconocer-nos* “en relación” al decir del poeta martiniqués Édouard Glissant, en su existencia. Por ello, la lucha nunca se detiene; es constante, es continua, es persistente... es del orden de lo estético, erótico, espiritual.

“¡La Revolución: no es limpia, ni bonita, ni veloz!”, exclama, con lucidez, la escritora afrofeminista Pat Parker (1988).

Bibliografía

- Amado, Ana y Szurmuk, Mónica. (2017). Narrar la guerra a través de la forma. *Mora*, 23, 169-178. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/5208>
- Bhabha, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, Homi K., y Rutherford, John. (2006). Third space. *Multitudes*, (3), 95-107.
- Bidaseca, Karina. (2011). Reflexiones sobre geografías racializadas. Entrevista con una socióloga palestina. *Revista Papeles de Trabajo. La Revista Electrónica del IDAES*, 5(7), 271-281.
- Bidaseca, Karina. (2017). Palestina y sus mujeres bajo ocupación: los muros del *apartheid* y el ancho mar de las estrellas. *Revista Al Zeytun*, 2. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/77730/CONICET_Digital_Nro.3c6b4dbb-f446-495c-980a-5d29f0419343_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

- Bidaseca, Karina. (2018a). *La amnesia del imperio: los muros del racismo, el apartheid y el ancho mar de las estrellas*. Buenos Aires: SB.
- Bidaseca, Karina. (2018). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bidaseca, Karina. (2020). *Por una poética erótica de la relación*. Buenos Aires: El Mismo Mar.
- Bidaseca, Karina. (2021). La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau. *Claroscuro*, 1 (20), 1-14.
- Bidaseca, Karina. (2022). A G U A ANA / MENDIETA / Q I X I. Trasposiciones / Transtemporalidades. En Karina Bidaseca y Marta Sierra (coords.), *El amor como relación. Discusiones feministas y activismos culturales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf>
- Bidaseca, Karina. (8 de febrero 2014). Mujer y cuerpo bajo control. Entrevista a Rita Segato. *Clarín* [Revista Ñ]. https://www.clarin.com/ideas/rita-segato-mujer-cuerpo-control_0_S1cTT1iDQg.html
- Dery, Mark. (1994). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Duke University Press.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2009). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la*

- emancipación social*. Buenos Aires: Siglo XXI / CLACSO.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2019). *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del Sur*. Madrid: Trotta.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2021). *Descolonizar la universidad. El desafío de la justicia cognitiva global*. Buenos Aires: CLACSO y Centro de Estudios Sociais, Universidad de Coimbra. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/09/Descolonizar-universidad.pdf>
- De Sousa Santos, Boaventura. (2022). *Tesis sobre la descolonización de la historia*. Buenos Aires: CLACSO y Centro de Estudios Sociais, Universidad de Coimbra. http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Tesis-sobre-la-dsecolonizacion_CLACSO_2022.pdf
- Diawara, Manthia (dir.). (2009). *Édouard Glissant: One World in Relation*. [Película]. K'a Yéléma Productions.
- Escobar, Ticio. (2011). Arte indígena: el desafío de lo universal. En José Jimenez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz: MEIAC; Madrid: Turner.
- Fabian Johan. (2014). *Time and the other: how anthropology akes its object*. Nueva York: Columbia University Press.

- Fanon, Frantz. (1961). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fanon, Frantz. (2016 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Futurist Myths*. (2006). Catálogo de La Collection Nouveaux Médias, Pompidou.
- Gandarilla Salgado, J. y Reyna, J. (2017). Todas las cicatrices: hacia una fenomenología de lo colonial en Frantz Fanon. *Revista Intersticios de la política y la cultura*, 6 (12) 31–65. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/18490>
- Glissant, Édouard. (2006). *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: El Cobre.
- Glissant, Édouard. (2010) *El discurso antillano*. Colección Nuestros Países. Santiago de Cuba: Casa de las Américas.
- Glissant, Édouard. (2017). *Poética de la relación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gonzalez, Lélia. (1983). Racismo e sexismo na Cultura Brasileira. En L. A. Silva *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Ciências Sociais Hoje, Brasília: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais [ANPOCS].
- Gonzalez, Lélia. (1988a). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92-93).
- Gonzalez, Lélia. (1988b). Por un feminismo Afrolatinoamericano. En *Isis Internacional e*

- MUDAR - *Mujeres por un Desarrollo Alternativo. Mujeres. crisis y movimiento. América Latina y el Caribe*, (9), 133-141.
- Hanh, Thich Nhat (2014). *Diez cartas de amor a la tierra*. Barcelona: Kairos.
- Haraway, Donna. (1999). La promesa de los monstruos: una política regeneradora. *Política y Sociedad*, (30), 121-164.
- Haraway, Donna. (2015). *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. Buenos Aires: Libros de la Mala Semilla.
- Haraway, Donna. (2018). *Testigo_modesto@segundomilenio. Hombrehembra@_conoce_oncorata. Feminismo y tecnociencia*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Hooks, Bell. (1990). *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press. <http://ellengallery.concordia.ca/event/mythes-futuristes/?lang=en>
- Kilomba, Grada. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios do racismo cotidiano*. Brasil: Cobogó.
- Mbembe, Achille. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior.
- Mbembe, Achille. (2016). *Afropolitanism and Afrofuturism*. París: College de France.
- Minh-ha Trinh. (1993). All-Owning Spectatorship. En Hamid Naficy y Teshome Gabriel (eds.), *Otherness and the Media: the Ethnography of the Imagined*

- and the Imaged* (pp. 189-204). Langhorn: Harwood Academic.
- Panizza, Tiziana. (2021). *El mensaje en la botella* [Entrevista a Trinh T. Minh-ha]. 4.º Festival AricaDoc de Cine Independiente, Chile. https://youtu.be/DrjzgDFu_GI
- Parker, Pat. (1988). La revolución: no es limpia, ni bonita, ni veloz. En Cherríe Moraga y Castillo Ana, *Este puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Estados Unidos: San Francisco Press.
- Pinacoteca de San Pablo (2019). *Grada Kilomba: Desobediências Poéticas* [libro catálogo]. San Pablo: Gobierno del Estado de San Pablo, Secretaría de Cultura y Economía Creativa.
- Saadi, Ahmad y Abu-Lughod, Lila. (2017). *Nakba, Palestina, 1948 y los reclamos de la memoria*. Buenos Aires: Canaán / CLACSO.
- Said, Edward. (1978). *Orientalismo*. Barcelona: Sudamericana.
- Said, Edward. (1984). Permission to narrate. *London Review of Books*, 6(3).
- Said, Edward. (1996). *Cultura e imperialismo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Said, Edward. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.

- Sartre, Jean Paul. (1948). Orpheé Noir. En Sédar, Léopold, *Anthologie de la poésie nègre et magalache*. París: s/d.
- Segal, Noam. (2016). Protest in Liminal Spaces, interview with Noor Abed. *Keen. On Magazine*. <https://www.noamsegal.net/publications#/protest-in-liminal-spaces-interview-with-noor-abed/>
- Segato, Rita. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes y Prometeo.
- Shiva, Vandana y Shiva, Kartikey. (2021). *Unidad versus el 1 %*. *Rompiendo ilusiones, sembrando libertad*. Buenos Aires: Econautas.
- Sierra, Marta. (2014). *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Chile: Un Cuarto Propio.
- Slymovis, Susan. (2017). La violación de Qula, una aldea palestina destruida. En: Ahmad Saadi y Lila Abu-Lughod (eds.), *Nakba, Palestina, 1948 y los reclamos de la memoria*. Buenos Aires: Canaán / CLACSO.
- Spivak, Gayati Chakravorty. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Cambridge UP.
- Spivak, Gayati Chakravorty. (2012). *Otras Asias*. Madrid: Akal.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988). ¿Puede el subalterno hablar? *Orbis et Tertius*, 6(6).

- Stevens, Ana (2014). Las canciones pintadas del Amazonas. [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=9NB31DsaJZY>
- Taylor, Diana. (2000). *Hacia una definición de performance*. Traducción de Marcela Fuentes. S/d. Disponible en http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/Haciaunadefinic_DianaTaylor.htm
- Thiong'o, Ngũgĩ wa. (2015 [1981]). *Descolonizar la mente*. Barcelona: Random House.
- Thúy, Kim. (2021). *Em*. Buenos Aires: Periférica.
- Viveros Vigora, Mara. (2022). ¿Es el racismo un punto ciego del feminismo latinoamericano? En Karina Bidaseca y Marta Sierra (coords.) *El amor como relación. Discusiones feministas y artivismos culturales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar.

Sobre la autora

Karina Bidaseca es pensadora feminista descolonial. Doctora de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales. En 2017 obtuvo su posdoctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud por la Universidad de Manizales / CINDE / PUC-São Paulo / COLEF / CLACSO / FLACSO en la ciudad de São Paulo e integra el Comité directivo y es profesora del Posdoctorado. Becaria del Fondo Nacional de las Artes por “Pájaros del océano. Ana Mendieta: Una plataforma para descolonizar el arte y el feminismo”. Como curadora, integró el equipo curatorial de la Muestra “Cartas a Ana Mendieta” en 2020, exhibida en cuatro museos y en las Jornadas Performáticas Feministas Poscoloniales. Es profesora titular de EIDAES / UNSAM y adjunta a cargo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora principal de CONICET. Coordina el Programa Sur-Sur CLACSO en el cual co-organizó el VIII South-South Institute en la Universidad Kwazulu-Natal,

Durban, Sudáfrica, con el Council for the Development of Social Science Research in Africa [CODESRIA], Dakar, Senegal; co-fundó la Escuela de posgrado “Más allá del Decenio de los pueblos afrodescendientes”, Casa de África, La Habana, Cuba y CIPS. Dirigida por el reconocido sociólogo Boaventura de Sousa Santos, con la intelectual mozambiqueña María Paula Meneses desde 2015 co-coordina la Especialización en Epistemologías del Sur (CLACSO / CES, Universidad de Coimbra / FLACSO Brasil) y el GT Epistemologías del Sur de CLACSO. Además de la Especialización en Estudios Afrolatinoamericanos y caribeños de CLACSO y FLACSO, Brasil, dirigida por Nilma Lino Gomes, Mara Viveros Vigoya y Rita Segato. Profesora visitante en la Universidad des Illes Balears donde participa de la Escuela descolonial, es investigadora en el Centro de Investigaciones de Estudios Africanos de la Universidad de Porto, Portugal. Participó de la Conferencia Internacional Echoes of the South Atlantic Conference, en Berlín (2019) organizada por Goethe Institute, en el proyecto de cine comunitario “ColumbiaAfrica traducción”, dirigida por el cineasta camerunés Jean-Pierre Bekolo. Co-fundó NuSUR (Núcleo sur-sur de estudios poscoloniales, performáticos, afrodiaspóricos y feminismos) y UNIAFRO, ambos en EIDAES / UNSAM. Escribió más de veinte libros sobre

teorías feministas, estudios poscoloniales y descoloniales; activismos descoloniales; ecofeminismo y feminismos multiespecies. Entre los recientes: *Ana Mendieta. Pájaro del océano* y *Por una poética erótica de la relación*, de la casa editorial El Mismo Mar; *La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial* (Prometeo) y *El amor como relación. Discusiones feministas y activismos culturales* (2022), coordinado junto a Marta Sierra. Sus artículos fueron traducidos al inglés, francés, ruso, italiano, portugués. “La révolution sera féministe ou ne sera pas” fue publicado por la *Revue d'Études Décoloniales* en 2018. Es directora ejecutiva del Congreso de Estudios Poscoloniales y Feminismos Poscoloniales y de Escuela de Verano de *Activismos descoloniales desde el Sur* (Buenos Aires, 2022).

Este libro, producto de las conversaciones en el Grupo de Trabajo “Epistemologías del Sur”, de CLACSO, y de algunos trazos de la investigación “Tramas del activismo. Cartografías de resistencias frente al ecocidio” [PIP-CONICET], propone descolonizar las estéticas occidentales que imprimen las formas narrativas, los tiempos lineales, los colores y los sentidos. Es una crítica a las versiones dominantes de la modernidad occidental que realizó una separación tajante del mundo entre sociedades metropolitanas y coloniales. Descolonizar el tercer espacio apela a una transformación que siempre ocurre “en relación”.

La colección **Epistemologías del Sur** fue concebida en un formato de libros pequeños y ágiles, que más que conformar un gran edificio del conocimiento al que accedan unos pocos, se presentan como pequeñas artesanías a descubrir y como potentes brújulas para cruzar una línea abisal que separa las formas de sociabilidad metropolitanas de las experiencias coloniales.

ISBN 978-987-813-366-9

