

Liliana Gómez

“El cuerpo de uno como cuerpo del mundo”

Estéticas radicales en el arte latinoamericano

Estéticas radicales

Through reenactment practices, authenticity, authorship, and originality lose their meaning as cornerstones of Western thought and arts. A whole ‘regime of truth’, to use a Foucauldian notion, is questioned and actively replaced by another, which is itself constantly shifting. As a consequence, the artistic gesture or work reveals itself to be a reenactment of a given cultural heritage, and every act is already contingent on an experience of the act itself, as well as on the various modes through which it is being remembered and historicized. (Baldacci et al. 2022: x)

En 1981, el dúo de artistas Yeni & Nan (Jennifer Hackshaw y María Luisa González) realizó una memorable performance, *Integraciones en agua*, que representó y conceptualizó algunos procesos de transformación corporal, o metamorfosis, haciendo alusión a los ciclos de la vida. El fluido —y en particular el agua como fluido amniótico— fue el material signifiicante de la performance *Integraciones en agua*, como una de las obras más largas, cuya primera versión fue presentada en la Galería de Arte Nacional en Caracas. La performance con las fotos polaroid también fue presentada en la XVI Bienal de São Paulo, de octubre a diciembre de 1981, y un año más tarde en la Bienal de París en 1982, donde las artistas presentaron una segunda versión. El dúo de artistas explica:

Empezamos a hacer *Integraciones en agua* buscando una analogía con el nacimiento, con lo amniótico, con lo que significa el agua para el ser humano. Empezamos a investigar sobre ese tema y, hablando entre las dos, decidimos que sería bellísimo representar un nacimiento, un nuevo comienzo. Así empezó todo el proceso de colgar las bolsas con las Polaroids adentro, y hacer una investigación a través de las Polaroids para lograr todos los matices. (González/Hackshaw 2022: s.p.)

La performance del dúo de artistas puede concebirse como una especie de práctica de representación que cuestiona los conceptos de autenticidad, autoría y originalidad a través de los cuales se han escrito e imaginado las historiografías del arte, dejando fuera en particular las prácticas artísticas feministas en América Latina y el Caribe, y siendo, por lo tanto, un “reenactment of a given cultural heritage”, ya que “every act is already contingent on an experience of the act itself, as well as on the various modes through which it is being remembered and historicized”

Liliana Gómez, University of Kassel

(Baldacci et al. 2022: x). En su obra artística y, por lo tanto, en sus prácticas performativas, ellas han experimentado radicalmente con diferentes materialidades, como tierra, arena, agua y, en particular, sus propios cuerpos, los que usan como medio de reflexión que les permite concebir lo que más tarde ha dado en llamarse “el cuerpo de uno como cuerpo del mundo” (Ramos 2010: s.p.). La performance o la acción se convirtió, por lo tanto, en el medio preferido y el banco de pruebas de una estética radical emergente que se sitúa en el centro de la búsqueda de un arte directo, sensorial y participativo.

En la performance *Integraciones en agua* de 1981, ambas artistas están vestidas de negro, mientras entran en una gran bolsa transparente llena de agua que está suspendida del techo, a modo de saco amniótico “in which it seems to be possible to return to the floating life that precedes birth” (re.act.feminism #2). Durante la performance, ambas artistas parecen estar en perfecta armonía y se ayudan la una a la otra a quitarse la ropa negra para revelar un tejido blanco y elástico subyacente que despliega un “Tiempo corporal, tiempo conceptual, tiempo para la introspección, tiempo también para la ecología y el planeta. Y tiempo de la acción corporal como acto de lenguaje: en la duración, transcurriendo” (Ramos 2019: 105). Poniendo en primer plano la idea de (re)nacimiento o renovación, las artistas dejan que el agua de la bolsa se convierta en un “vital oceanic and organic element, from which life emerges, also hosts and expels women in a state of duality – they are capable of giving and receiving life, simultaneously mothers and newborns in a poetic action where time confounds itself” (re.act.feminism #2). El dúo de artistas Yeni & Nan estuvo activo de 1978 a 1986. Ellas emplearon diversos medios en sus prácticas artísticas, como fotografías polaroid, instalaciones y performances, y configuraron lo que luego fue acuñado como “el cuerpo como naturaleza”. Su propuesta artística parece ser un regreso a la naturaleza y una fusión con el cosmos, imaginando ya relaciones alternativas y más armoniosas con el medio ambiente dañado y, por lo tanto, siendo una especie de autoseguimiento consciente, un acto performativo que la curadora María Elena Ramos explica en la exposición *Yeni y Nan. Dualidad, 1977–1986*:

Y un autoseguimiento, en Yeni y Nan, más metafórico, que reunía introspección, gestos ancestrales, vínculos estéticos y éticos con la naturaleza. Precisamente uno de los aportes de Yeni y Nan que han de merecer estudio es el de haber entramado, intensa pero sutilmente, aquella filiación automeditativa e interiorista con los llamados ecológicos de las vanguardias del siglo XX y con simbologías arcaicas del mundo natural, produciendo conmovedoras propuestas conceptuales y estéticas de humanidad-como-naturaleza: el cuerpo de uno como cuerpo del mundo (y el bien o la tragedia del mundo como bien o tragedia de uno). (2019: 105)



Fig. 1: *Integraciones en agua*, 1981, Yeni & Nan, fotografías, catálogo de la exposición *YENI Y NAN. DUALIDAD, 1977– 1986*. Fuente: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

El trabajo artístico y experimental performativo de Yeni y Nan articuló un momento preciso de su tiempo histórico, pero cabe subrayar que ha resurgido en los últimos años, en particular al ser releído por prácticas e iniciativas queer-feministas que pretenden reescribir las historiografías globales del arte de las mujeres artistas y señalar su lagunas (véase también Horne/Perry 2017). En este contexto cabe mencionar que recientes iniciativas, como *re.act.feminism: a performing archive*, hacen resurgir materiales de archivo, como performances grabadas en video, y forman un archivo que impugna los olvidos y los puntos ciegos de las historiografías del arte, enfocándose en el arte de la performance feminista, crítica del género y queer, y su papel clave en la emergencia de la performance desde los años 60 hasta principios de los 80, incluyendo en particular posiciones del Medio Oriente y América Latina (véase Knaup/Stammer 2017).

La obra de Yeni y Nan forma parte de articulaciones artísticas que se enmarcan dentro del ecofeminismo o dentro de lo que me gustaría concebir como una estética radical. América Latina y el Caribe constituyen “a field still often considered ‘eccentric’ with respect to the hegemony of Western culture”:

If we talk about women, environmental issues and Action Art, this eccentricity becomes ‘radicalism,’ a label that covers gestures from the most subtle to the most dramatic [. . .]. The emergence of women in Latin American conceptual artistic practices since the 1960s entails in itself a disruptive process [. . .]. This process has not yet been addressed in adequate depth in academic analysis. (Moñivas 2020: 127)

Por ejemplo, hace muy poco que se han articulado algunos esfuerzos desapercibidos, como el proyecto expositivo *re.act.feminism #2* de 2014, para aumentar el conocimiento público de las prácticas performativas relacionadas con la crítica feminista, de género y queer, incluyendo prácticas performativas de artistas latinoamericanas y caribeñas olvidadas (véase Knaup/Stammer 2017). Curiosamente, como subraya la historiadora de arte Esther Moñivas, “ecofeminism has led Latin American women to take a new look at themselves. Within the framework of ecofeminism, cultural, historical and biological considerations about the relationship of women and nature have spurred a rich debate” (Moñivas 2020: 127). Moñivas observa también que:

“White ecofeminists” were accused of being partially responsible for sustaining exploitation in developing countries, contributing to the dramatic effects of capitalism on *other* societies and environments. Despite divergences and contradictions, contemporary feminists concerned about ecological destruction have begun to embrace the term *ecofeminism* once more, redefining it through manifold perspectives. Although female Latin American artists emancipated from the logic of capitalism still constitute a minority within the whole of society, their proposals for an ethical interrelation with the environment, along with their way of rethinking the ontological, epistemological and symbolical dimensions of bodies and substances, constitute absolutely necessary questions. (2020: 128)

Teniendo esto en cuenta, las prácticas performativas de Yeni y Nan se enmarcan dentro de la estética radical emergente. En este artículo quiero establecer una relación entre sus prácticas y el trabajo de la afrocubana María Magdalena Campos-Pons, quien usa el agua para reconectar de forma crítica el océano con la industria azucarera, y de la artista colombiana María Evelia Marmolejo y sus performances radicales con fluidos corporales. Aunque todavía marginadas por la sociedad, a partir de la década de 1960 las artistas de América Latina y el Caribe han articulado críticas a diversas formas de extractivismo y capitalismo racial, algunas de ellas enmarcadas en la tradición radical negra a través de la performance y el arte de acción (véase Robinson 2000). Además, discutiré una selección de obras de arte como eco-crítica y prácticas feministas que pusieron en primer plano, de manera crítica y conceptual, el agotamiento de la Tierra, al tiempo que elaboraban una especie de eco-ficción crítica como respuesta a la crisis ecológica y social de su tiempo. En particular discutiré cómo las artistas ecofeministas usaron los líquidos y la fluidez como material y como surgimiento de artes comprometidas con el medio ambiente que siguen perfilando las omisiones y los puntos ciegos de la historia del arte. Más concretamente, me enfocaré en estas prácticas ecofeministas como estéticas radicales que condujeron a una rearticulación crítica de las preocupaciones medioambientales de las mujeres en las artes. Por último, analizaré cómo las artistas latinoamericanas y afrocaribeñas experimentaron con materiales fluidos, como el agua, el barro, la sangre o el plás-

tico, para reivindicar su lugar en el mundo del arte y cómo la estética radical de las artistas sondeó la liquidez como concepto analítico y linaje crítico que se ha enfrentado a las dinámicas extractivistas desde los años 60 hasta el presente.

Prácticas performativas y cuerpo político



Fig. 2: *Anónimo 3*, 1982, María Evelia Marmolejo.
Performance en los bancos contaminados del Río Cauca, 29,5 x 20,5 cm. Foto: Nelson Villegas

En una serie de exploraciones artísticas y experimentales durante la década de 1980, la artista colombiana María Evelia Marmolejo elaboró al margen del campo artístico oficial en Colombia un nuevo enfoque para usar su propio cuerpo como articulación política y crítica social. Aunque su obra sigue siendo desconocida en gran parte incluso en Colombia, su elaboración de prácticas performativas tiene relación con la performance más amplia como nuevo medio en el arte contemporáneo desde la década de 1960 en América Latina, lo cual la inscribe en “una historia de gran experimentación y acción política” y la hace “una de las artistas más políticas y radicales de los años ochenta en América Latina” (Fajardo-Hill 2012: s.p.). La obra de Marmolejo parece entrelazar

preocupaciones que han prevalecido durante su producción artística: la opresión política en Colombia durante los setenta y ochenta, las condiciones socioeconómicas en Colombia y

Latinoamérica, problemas del medio ambiente, y la situación y el rol de la mujer, incluidos aspectos relacionados con la representación, las funciones y los significados simbólicos del cuerpo de la mujer. (Fajardo-Hill 2012: s.p.)

En su obra, Marmolejo experimentó muy conscientemente con su propio cuerpo de mujer, marginado tanto en la sociedad como en el mundo del arte colombianos, para materializar críticamente lo abyecto y lo liminal del cuerpo femenino dentro del cuerpo político a través de una serie de performances.

En la radical serie de performances *Anónimo*, de principios de los 80, Marmolejo experimentó con sus propios fluidos corporales: su sangre e incluso sangre menstrual y orina. A orillas del Río Cauca, cerca de su ciudad natal de Cali, en *Anónimo 3* (1982) ella realizó “[c]omo un acto de perdón por la contaminación y destrucción de la flora y fauna, se elaboró un ritual a la Madre Tierra” (Marmolejo, cit. en Fajardo-Hill 2012: s.p.). Cecilia Fajardo-Hill subraya que “[e]ste río contaminado es emblemático de la contaminación que las industrias producen alrededor del mundo al derramar materiales químicos en los ríos, alterando la biodiversidad de la flora y la fauna” (2012: s.p.). La performance, de solo quince minutos de duración, consistió en una especie de “ritual de sanación” en el que se cubrió parcialmente el cuerpo con esparadrapo quirúrgico y se tapó la cara con una gasa. Superponiendo (su propio) fluido corporal femenino y el agua contaminada del río, hizo visible lo que de otro modo quedaría invisibilizado como lo abyecto de una sociedad que margina los fluidos corporales (femeninos) no deseados y no reconoce los ciclos de vida y muerte de la Tierra. Siguiendo “aspectos rituales de su obra [que] afianzan su postura política” (Fajardo-Hill 2012: s.p.), en esta serie con *Anónimo 4* (1982), Marmolejo realiza una performance a orillas del Río Cauca, durante la cual excava un hueco de 1,5 metros que rellena con capas de placentas humanas de partos que recogió de hospitales públicos de Cali. Además, añade otros huecos llenos de agua residual, mientras ata las placentas a su cuerpo con tiras de plástico y permanece de pie sobre las placentas, reflexionando a través de su cuerpo sobre “un miedo sobre venir a este mundo en una sociedad donde la supervivencia no es garantizada” (Marmolejo, cit. en Fajardo-Hill 2012: s.p.). Marmolejo explicó que, con la serie *Anónimo*, usó la performance como homenaje a los torturados y desaparecidos durante el régimen de Turbay Ayala. Sin embargo, como comenta la historiadora de arte y curadora Cecilia Fajardo-Hill:¹

Las heridas autoinfligidas y el subsecuente proceso de sanación de Marmolejo fueron una forma de poner en la atención del público la violencia que estaba sucediendo (el público, en

¹ La obra de María Evelia Marmolejo fue exhibida en el otoño de 2013 en el Museum of Latin American Art, Long Beach, en el contexto de la exposición histórica *The Political Body: Radical Women in Latin American Art: 1960–1985*, curateada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta.

su mayoría masculino, durante el performance, estaba a la vez trastornado y conmovido, a pesar de que, de acuerdo con la artista, estaban más impresionados por la sangre del performance que por la violencia diaria en Colombia), pero también de manifestar la necesidad de sanar el dolor causado por la crueldad infligida a gente inocente y de poner fin a la situación. El autoinfligirse heridas se convirtió en el *modus operandi* de Marmolejo, debido a que su relación con los problemas que ponía en evidencia no era simplemente intelectual o artística sino visceral, urgente y compasiva. (2012: s.p.)

Sus obras parecen reconfigurar el fluido, y en particular el agua y los fluidos corporales, en sus diversas materialidades, creando un lugar de resistencia y haciendo tangibles las corrientes subterráneas estéticas y políticas, y lo abyecto en su materialidad de fluido, configurando así ecologías emergentes y ontologías líquidas. En este sentido, la obra de Marmolejo parece ser una articulación temprana de las preocupaciones feministas ecocríticas, que relaciona las diversas formas de violencia política y ambiental, y el cuerpo femenino como una materialización corporal de esta violencia. Pero, al mismo tiempo, la fuerza de sus primeras performances consiste en articular nuevas sensibilidades e imaginarios que van más allá del agotamiento de la Tierra abriéndose a un horizonte de participación ecosocial de las mujeres, presagiando ya la emergencia de las llamadas *Blue Humanities*, cuya afirmación quizás más citada es que “we are all bodies of water”. Tomada a la ligera, esta afirmación de la académica feminista Astrida Neimanis podría inferir una disolución de los límites corporales, estableciendo, en su aspecto más superficial, confluencias que ignoran las especificidades temporales y físicas de las ecologías líquidas. Sin embargo, la misma Neimanis advierte que no se debe simplificar demasiado esta noción y señala que “bodies need water, but water also needs a body. Water is always sometime, someplace, somewhere” (2012: 90). Por lo tanto, los flujos son contingentes, no absolutos.² María Evelia Marmolejo parece anclar su obra en y contra estos diversos flujos, al tiempo que pone en primer plano situaciones de conflicto político y medioambiental, articulando así una estética radical emergente. En este contexto más amplio, las filósofas feministas y de las nuevas perspectivas materialistas insisten en la importancia de lo fluido como “a non-linear sequence of interrelations between bodies, memories, imaginations and ‘vibrant’ materialities” (Moñivas 2020: 129). Las primeras artistas ecofeministas de América Latina usan la fluidez como estética radical para criticar las lógicas del extractivismo, el heteropatriarcado y la injusticia racial contra las mujeres y las personas negras e indígenas.

2 Véase mi discusión en Gómez (2022).

“*Everything Is Separated by Water*”

Lo líquido, y en particular el agua, es un tema recurrente en las obras de la artista María Magdalena Campos-Pons.³ La primera materialización de este tema fue su primer relieve en técnica mixta *Everything Is Separated by Water Including My Brain, My Heart, My Sex, My House* (1990). Desde una perspectiva feminista, Campos-Pons problematiza su cuerpo y su encarnación, como artista afrocubana y por su experiencia del “double exile”, a través de un “critical and aesthetic language, disruptions and divisions between gender and sexuality, the politics of race and class, and the representation of the imagined community”, que entrelazan diversos cuerpos de agua (Enwezor 2007: 71). En esta obra temprana, una columna de agua pintada divide la imagen de un cuerpo femenino con alambre de púas que encierra las mitades de la figura, mientras que sobre los pies descansan representaciones de templos aparentemente aztecas. Este relieve alude, sin duda, a la historia de las prácticas rituales de sacrificio en las Américas y vaticina así la importancia que tendrán los rituales ancestrales en la obra de Campos-Pons (véase Freiman 2007: 13). Con *Everything Is Separated by Water*, Campos-Pons fundamenta su largo compromiso feminista con “embodied materiality, inflected with an affective and political subjectivity” (Neimanis 2012: 28). Campos-Pons explora materiales como significantes en su obra, ya que “the decision to work with one medium or [material] is based on how that particular material embodies the concept of the work” (Freiman 2007: 13). El título de la obra sugiere que el agua es aquí concebida como un cuerpo de agua, un cuerpo femenino rodeado de agua, “Including My Brain, My Heart, My Sex”. Como ya se ha dicho, “the body as a medium for subaltern artists stems from the ‘specific relationship between mind and body for colonized and enslaved peoples and their descendants” (Freiman 2007: 14). Experiencias como la pérdida traumática y la destrucción familiar, “severing the body from will”, parecen cimentar “New World subjectivities” (Freiman 2007: 14). En el movimiento del Arte de mujeres, que comenzó en la década de 1970, la “idea of self-conscious body imaginary and female experiences as source material for creating earth sculptures, imagined rituals, and performances” se convirtió en una estrategia eficaz de indagación crítica (Freiman 2007: 14). En este contexto discursivo, *Everything Is Separated by Water* parece ser también una conceptualización del agua, como una encarnación del agua, usada aquí como material ontológico que resurge en la posterior producción estética de la instalación mixta *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits* (2015), refiriéndose explícitamente a una comprensión del cuerpo como “both nature and culture, both

3 Esta parte del artículo se basa en el capítulo publicado en Gómez (2020).

science and soul, both matter and meaning” (Neimanis 2012: 33). Reflexionando explícitamente sobre el cuerpo de agua en un doble sentido del cuerpo femenino, marcado por la experiencia de la corporeidad y de ser afrocubana, y ampliándolo con la idea de las condiciones oceánicas de su lugar natal, la isla de Cuba, el título hace referencia a la insularidad y al movimiento restringido debido al embargo económico de la época.



Fig. 3: *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, 2015, María Magdalena Campos-Pons. Fuente: Peabody Essex Museum Salem. Foto: Peter Vanderwarker.

En su instalación *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, Campos-Pons trabaja con constelaciones de azúcar usando diversos materiales para relacionarlos con el paisaje de Cuba y la experiencia de su niñez allí, con la oxidada arquitectura industrial de los antiguos ingenios azucareros, con los procesos de transformación de la destilación del ron y del envasado y transporte del azúcar. Esta alegoría de la transformación material del paisaje y la persona a través del azúcar no es en lo absoluto trivial. La instalación se expuso en el Peabody Essex Museum de Salem (Massachusetts) en 2016, un lugar profundamente entrelazado con la industria azucarera y la historia oculta de la trata de esclavos, que más tarde se convirtió en un importante centro de destilación de ron. Aunque originalmente no fue concebida como tal, esta instalación de técnica mixta se convirtió en una obra de



Fig. 4: *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, 2015, detalle, María Magdalena Campos-Pons. Fuente: Peabody Essex Museum Salem. Foto: Peter Vanderwarker.

arte específica del lugar, entrelazada con el inconsciente económico y medioambiental del lugar.⁴

Como indagación material en el pasaje atlántico e industrial, Campos-Pons explora los impactos tanto materiales como psíquicos de la destilación del azúcar y el ron, con los que están entrelazadas la esclavitud y su propia ascendencia e historia familiar. Imitando el aspecto industrial, en su instalación, la materialidad de este paisaje se transforma en esculturas bulbosas elípticas de vidrio y vidrio tubular combinadas con elementos de acero como material industrial resistente en colores luminiscentes que van desde marrón violáceo y azul oceánico hasta verde botella oscuro y amarillo o beige dorado transparente. Esta gama de colores alude, sin duda, a la obra escultórica anterior *Sugar/Bittersweet* (2010), en la que Campos-Pons problematiza el racismo y la esclavitud imitando la clasificación colonial de los colores de la piel. Es importante destacar que, como señala la historiadora de arte Adriana Zavala:

Given the association in Cuba of gradations of sugar with gradations of racial whitening, and how these were imposed onto the bodies of mixed-race women as receptacles of social meaning, I suggest (acknowledging the risk of an overly literal interpretation) that the yellow and pinkish beige sculptures Campos-Pons created for *Alchemy of the Soul, Elixir for*

⁴ La idea de la instalación específica del lugar ha sido desarrollada en detalle por Zavala (2019).

the Spirits might be interpreted as evoking the racial trauma of this system of gendered bodily signification. (2019: 21)

Además, Zavala nos recuerda los paralelos entre “the process of refining sugar and [. . .] the long, fraught history of Cuban colorism, both as lived experience and as cultural discourse” (2019: 20). La instalación incluye un sistema de tubos interconectados que moviliza líquidos como flujos para superar la sedimentación de la tierra y el archivo, y los enfrenta a la movilización de los recuerdos haciendo participar al espectador a través de la encarnación que está en constante flujo.

Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits, un título elegido conscientemente, es también una metáfora, y las metáforas “are anything but seamless similarity”, sino más bien “disturbances”: “They can be disruptive, suggest new analytic space and new associations, even as they seem smoothly to line up with that to which they refer”, señala Ann Laura Stoler. “Metaphors can be political actors when they stretch our visions to new domains” (Stoler 2013: x). Campos-Pons despliega los líquidos como materiales efímeros y sin forma que remodelan un aura sagrada inscrita en los espíritus de los dioses y diosas yoruba, que también se materializan en la diversa gama de colores de esta instalación específica que incorpora una resistencia cultural y una contranarrativa a la violenta historia de la esclavitud. El color azul de los tubos de vidrio parece hacer referencia a la deidad del agua de los Orishas de la religión yoruba y materializa los líquidos como significantes culturales. Además, el color se reconecta con los temas de los cuerpos de agua, el agua del océano, pero también con los cuerpos trabajadores de la esclavitud. *Everything Is Separated by Water* vaticinó cómo se relaciona el agua particularmente con el cuerpo femenino y desde una perspectiva ecofeminista. Consecuentemente, incorpora una profundidad mítica, un tiempo cultural, en el que África se entrelaza con las Américas a través del Atlántico, articulando la resistencia a la historia invisibilizada y violenta de la esclavitud y la diáspora afrocubana. El significado de la alquimia y el elixir se refiere a esta profundidad mítica y a la esfera sagrada donde los líquidos son sustancias culturales en estas prácticas religiosas y rituales que desafían el espacio de la modernidad proyectado por un capitalismo en constante expansión, espoleado por la industria azucarera y el comercio de esclavos, y en dirección al agotamiento de la Tierra.

A través de este uso material y metafórico de los líquidos, esta obra reciente es una lectura ampliada de los trabajos anteriores de la artista. Los líquidos se han convertido en los principales significantes de la obra de Campos-Pons, que parecen corresponderse con un nuevo paradigma de fluidez en las artes emergentes latinoamericanas. Pero los líquidos, en esta instalación en concreto, no solo se materializan como colores, sino también como sonido. El sonido real de

diferentes líquidos se materializó en “gurgling sounds” y “swelling vocals”, emitidos por varias bocinas. Este efecto sonoro que escenifica los líquidos a través de la instalación de estas esculturas antropomórficas “laden with the tragic historical circumstances that made turning sugar into rum possible” (Zavala 2019: 21), es uno de los principales elementos performativos para re-materializar y revelar los gestos omitidos y sumergidos de la memoria cultural. Como el sonido y el color, los líquidos pasan a formar parte de una dimensión fenomenológica constitutiva de la percepción del mundo, en la que la corporeidad y el propio cuerpo son fundamentales para la creación del significado. El uso de líquidos que hacen las obras de Campos-Pons convierten el agua y el alcohol en materiales ontológicos para reflexionar sobre la relación entre el cuerpo vulnerable y el mundo, y para reflexionar sobre la memoria como forma efímera e inquietante del ser. Campos-Pons se refiere “not just to the invisibility of the laboring bodies that make the sugar we consume so voraciously in the first world, but also our sometimes willful ignorance regarding structures of violence and injustice that compel certain bodies to labor” (Zavala 2019: 21).

La instalación de esculturas de vidrio y acero, que da forma temporal a los líquidos informes, es parte de un trabajo de memoria que la artista elaboró desde sus primeras intervenciones artísticas y se inscribe así en la estética radical hacia una conciencia histórica negra, representada y encarnada en “el cuerpo de uno como cuerpo del mundo”. La instalación en el PEM de Salem puede comprenderse plenamente en conjunción con la performance *Agridulce*, que tematiza explícitamente la vulnerabilidad del cuerpo en “all its fragility [. . .] what it means to be there and breathing” (Zavala 2019: 30). Campos-Pons subraya que “I only do performance when there is an urgency to really be there myself” (cit. in Zavala 2019: 30). En esta repetida performance, la artista, vestida con una túnica verde con la cara y los pies pintados de blanco, entra en la sala de la instalación y se enfrenta al público ofreciéndole caña de azúcar recién cortada e instándolo: “Try it. It’s sweet” (cit. in Zavala 2019: 29). El juego lingüístico de esta representación materializa la ironía agridulce de la instalación que escenifica la producción de azúcar y ron. Con su presencia corporal, la artista representa los recuerdos omitidos de la esclavitud en las plantaciones, pero, al mismo tiempo, alude al complejo ritual de los dioses Orishas, invocando con su machete a la deidad guerrera Ogún de la religión yoruba afrocaribeña. Yuxtaponiendo el conocimiento sumergido de rituales ancestrales de danza y resistencia con el “specter of enslaved black women’s labor on Cuba’s sugar plantations”, su performance y su presencia corporal encarnan los gestos olvidados de la materialidad efímera del trabajo de la memoria (Zavala 2019: 29). Así, la performance se convierte aquí en el acto que se enfrenta a la tachadura reproducida y al olvido histórico. Al impugnar este paisaje sumergido de violencia entrelazando diferentes geografías, la performance se convierte

en una forma de recordar los procesos de ruina y destrucción relacionados, y, por lo tanto, en un acto de intervención en la memoria cultural. La performance pretendía hacer transparente la instalación más opaca de todos los demás objetos, “[w]hile these objects exemplified a delicate, metaphoric, and decidedly nonconfrontational modality, one suggestive of a desire to impede the viewer’s ability to know directly, quickly, or completely, *Agridulce*, by contrast, spectacularized the bitterness of sugar and slavery” (Zavala 2019: 30–31). Así, Campos-Pons parece establecer una relación productiva con el público y lo invita a “reconsider the whole meaning of the work” (Zavala 2019: 31). El azúcar y los fluidos del agua y el ron, como significantes materiales del capitalismo moderno, se convierten aquí en una poderosa alegoría y “sign of colonial violence” y, por lo tanto, en la continuación del trabajo de “survival and witnessing” de la artista (Zavala 2019: 31). Sus instalaciones y performances parecen interrumpir las “incomplete historical narratives” establecidas, al desplegar el pasado presente con su larga y tácita historia de violencia (Zavala 2019: 31).

Hacia futuros postextractivos

Las obras y performances artísticas de Yeni & Nan, María Evelia Marmolejo y María Magdalena Campos-Pons parecen anticipar futuros postextractivos estéticamente posibles, al tiempo que desplazan el “régimen de la verdad”. Como consecuencia, “the artistic gesture or work reveals itself to be a reenactment of a given cultural heritage”, ya que el “process of creative repetition branches out into [. . .] a manifold and asynchronous temporal dimension that entails the return/survival of the past understood as generating meaning and values for both the present and potential future/s” (Baldacci et al. 2022: x–xi).

Según esta visión, lo que sus trabajos ya ponen en primer plano, como una especie de “environmentalist praxis”, son los imaginarios culturales como “world-imagining” que vislumbran posibles mundos más justos desde el punto de vista ecosocial (Wenzel 2020: 1); pero también la relación problemática y cómplice entre las narrativas culturales del crecimiento infinito y la extracción de materias primas, energía barata y mano de obra que se perpetúan en los repertorios tradicionales y los modos estéticos occidentales de la historia del arte, o sea en el doble sentido de “Welt(er)schöpfung”.⁵ Además, su obra pretende remodelar radi-

⁵ Véase la discusión de Gesine Müller e Ignacio Sánchez Prado en este volumen *World Exhaustion in Latin American Literatures and Cultures*.

calmente la historia del arte y “to pit the transformations demanded for not just cessation but also redress of the violences of epistemicide, extraction, and expropriation against the threat of ‘methodological arbitrariness’” (Casid 2022: s.p.). Como bien se pregunta la historiadora de arte Jill Casid, teniendo en mente una especie de estética radical:

This appears to claim that what is most at stake is the maintenance of the fictive coherence and consistency of an art historical method that is positioned as if it were outside of the arbitrary power claims of empire and colonization. What might shift were we to activate the unsettling call of acknowledgment to not just call out our imbrication but also call in the reckonings, unlearnings, and radical shifts in practice demanded of an art history that places the thrivings of Black, brown, Asian, queer, crip, and trans life at its center? (Casid 2022: s.p.)

Las intervenciones artísticas de Yeni & Nan, María Evelia Marmolejo y María Magdalena Campos-Pons, cada una de manera muy diferente, cuestionan además “the constraining paternalisms imposed on the Global South through colonizing discourses and practices that continue to perceive these regions as purveyors of natural material, and undervalue the heterogeneity of life embedded within local epistemes” (Gómez-Barris 2017: 99). Sus obras son *actos performativos* que ponen a disposición entornos pasados y presentes en forma de resistencia, recuerdo y renovaciones que permiten nuevas situaciones semánticas. En su trabajo estético, ellas articulan crítica y poéticamente los impactos y las contranarrativas de la degradación medioambiental, la contaminación y la violencia a través de una nueva disposición de lo sensible. Las artistas hacen palpables “new de-formations and new forms of debris [that] work on matter and mind to eat through people’s resources and resiliences as they embolden new political actors with indignant refusal, forging unanticipated, entangled, and empowered alliances” (Stoler 2013: 29). Así hacen visibles las genealogías del presente que funcionan a través de los efectos menos perceptibles de las intervenciones coloniales aún persistentes y su asentamiento en las ecologías sociales y materiales en las que la gente vive y sobrevive.

Siguiendo esta argumentación, en su trabajo usan el fluido como material ontológico, es decir, tanto la historia visceral como la encarnada, para abordar las preocupaciones medioambientales y más conceptuales en relación con la esfera de la vida biológica, el cuerpo político y la supervivencia, desde dentro de los microespacios, lo abyecto y las historias no narradas de persistentes destrucciones coloniales. Pero, como bien señala Macarena Gómez-Barris, “[f]or the spaces, movements, artwork, and intellectual and activist genealogies [. . .], the paradigm of ‘no future’ has already taken place and we are now on the other side of colonial catastrophe” (2017: 4). Y en este sentido, las obras de Yeni & Nan, Marmolejo y

Campos-Pons parecen vaticinar la emergente estética medioambiental latinoamericana que se extiende a la ecocrítica y a las humanidades ambientales. Ellas parecen haber anticipado los debates que surgieron más tarde, a finales del siglo XX, que concibieron “the excentric position of Latin America vis-à-vis the ‘post-modern,’ insofar as the region’s always already partial, failed or distorted modernity was deemed to have anticipated the very moment of exhaustion and collapse of the modern telos the metropolitan centers had now rediscovered for themselves” (Andermann et al. 2023: 8).

Como estéticas radicales e intervenciones ecofeministas, estas articulaciones apuntan a un “world-imagining” de otra manera, ya que impugnan la destrucción duradera de paisajes y cuerpos, y nos invitan a forjar una nueva perspectiva.

Bibliografía

- Andermann, Jens/Giorgi, Gabriel/Saramago, Victoria (eds.) (2023): *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlín: De Gruyter.
- Baldacci, Cristina/Nicastro, Clio/Sforzini, Arianna (2022): “The Reactivation of Time”. En: Baldacci, Cristina/Nicastro, Clio/Sforzini, Arianna (eds.): *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. Berlín: Cultural Inquiry/ICI Berlin Press, pp. ix-xii.
- Casid, Jill H. (2022): “The Unsettling. Anarthistorical Call of Acknowledgment in the Necrocene”. En: *Texte zur Kunst* 128, diciembre de 2022, <https://www.textezurkunst.de/en/128/jill-h-casid-the-unsettling/> (última visita: 15/11/2023).
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (ed.): *Yeni y Nan: Dualidad, 1977–1986*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.
- Enwezor, Okwui (2007): “The Diasporic Imagination: The Memory Work of María Magdalena Campos-Pons”. En: *María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water*. Edited by Lisa Freiman. New Haven: Yale University Press, pp. 64–89.
- Fajardo-Hill, Cecilia (2012): “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”. En: *Artnexus* 85, junio-agosto 2012, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/el-cuerpo-politico-de-maria-evelia-marmolejo> (última visita: 15/11/2023).
- Fajardo-Hill, Cecilia/Giunta, Andrea (eds.) (2017): *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. Los Angeles/Múnich: Hammer Museum, University of California/DelMonico Books/Prestel.
- Freiman, Lisa (ed.) (2007): *María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water*. New Haven: Yale University Press.
- Gómez, Liliana (2022): “Leakages, Undercurrents, and the Fluid: Liquid Ecologies and Weaving Water in Latin American Arts”. En: Finke, Marcel/Nakas, Cassandra (eds.): *Fluidity: Materials in Motion*. Berlín, Reimer, pp. 237–254.
- Gómez, Liliana (2020): “Acts of Remaining: Liquid Ecologies and Memory Work in Contemporary Art Interventions”. En: Blackmore, Lisa/Gómez, Liliana (eds.): *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Nueva York: Routledge, pp. 35–53.
- Gómez-Barris, Macarena (2017): *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspective*. Durham: Duke University Press.

- González, Nan/Hackshaw, Yeni/Murphy Turner, Madeline/Chagas, Elise (2022): “Una percepción que se abre como una memoria: Una entrevista con Yeni y Nan. Las artistas hablan de sus primeras performances, del arte en Caracas en los años 80 y de la apertura de la memoria celular”. MoMA, abril de 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/730> (última visita: 26/09/23).
- Horne, Victoria/Perry, Lara (eds.) (2017): *Feminism and Art History Now. Radical Critiques of Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury.
- Knaup, Bettina/Stammer, Beatrice E. (eds.) (2017): *re.act.feminism #2: a performing archive*. Nuremberg/Londres: Verlag für Moderne Kunst/Live Art Development Agency.
- Moñivas, Esther (2020): “Water, Women and Action Art in Latin America: Materializing Ecofeminist Epistemologies”. En: Blackmore, Lisa/Gómez, Liliana (eds.): *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Nueva York: Routledge, pp. 127–143.
- Neimanis, Astrida (2017): *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Londres: Bloomsbury.
- Ramos, María Elena (2019): “En la vanguardia de su tiempo”. En: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (ed.): *Yeni y Nan: Dualidad, 1977–1986*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, pp. 103–112.
- Ramos, María Elena (2010): “Yeni y Nan: el cuerpo de uno como cuerpo del mundo”. Caracas: Galería Faria Fábregas/*Analítica*.
- Robinson, Cedric (2000): *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Durham: University Press of North Carolina.
- Stoler, Ann Laura (ed.) (2013): *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press.
- Yeni & Nan (2022–2023): *Integrations in Water*. En: *re.act.feminism #3: polyphonies. interferences. drifts*; <https://www.reactfeminism.org>.
- Wenzel, Jennifer (2020): *The Disposition of Nature. Environmental Crisis and World Literature*. Nueva York: Fordham University Press.
- Zavala, Adriana (2019): “Blackness Distilled, Sugar and Rum: María Magdalena Campos-Pons’s Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits”. En: *Latin American and Latinx Visual Culture* 1, no. 2 (abril de 2019), pp. 8–32.

Exposiciones

- “re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute”, curateada por Bettina Knaup & Beatrice E. Stammer, Akademie der Künste Berlin, 13 de diciembre de 2008 – 8 de febrero de 2009.
- “Yeni y Nan. Dualidad, 1977–1986”, curateada por Alicia Murría, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 14 de febrero – 9 de junio de 2019.