

Sección central



Performanceras brasileñas y sus narrativas insurgentes

Artículo de reflexión

Recibido: 3 de diciembre de 2019
Aprobado: 29 de diciembre de 2019

María Emilia Sardelich

Universidade Federal Da Paraíba, Brasil
emilisar@hotmail.com

—

Cómo citar este artículo: Sardelich, María Emilia (2020). Performanceras brasileñas y sus narrativas insurgentes. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(9) pp 196-211. <https://doi.org/10.14483/25009311.16239>

<

Bombri!, (Priscila Rezende, 2013) Performance en Memorial Minas Gerais Vale. Fotografía: Guto Muniz, Foco in Cena. Disponible en «<http://www.focoincena.com.br/bombri!/6967>»



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

El sistema del arte en Brasil está marcado por las mismas relaciones de la sociedad brasileña: violencia, racismo, colonialidad y naturalización de las diferencias sociales. En consecuencia, tiene dificultades para ver y hacer ver la herida colonial, los conflictos y contradicciones de esa sociedad. Ese racializado sistema del arte dificulta su ocupación por las poblaciones negras e indígenas, ignorando una diversa producción artística. Este artículo presenta las performances "*Bombri!*", de Priscila Rezende y "*White Face and Blonde Hair*", de Renata Felinto que, en sus acciones artísticas plasman no solo sus problemáticas personales, también producen narrativas insurgentes. Propongo el concepto de narrativas insurgentes para denominar la forma por la que esas artistas dan sentido al contexto social de las amefricanas, haciendo ver las condiciones de existencia que crean y mantienen conflictos sociales.

Palabras clave

Performance; performanceras; amefricanidad; Priscila Rezende; Renata Felinto

Brazilian Female Performance Artists and Their Insurgent Narratives

Abstract

The art system in Brazil is marked by the same relations that rule Brazilian society: violence, racism, coloniality and normalization of social differences. Consequently, it has difficulties to see and make visible the colonial wound, as well as the conflicts and contradictions that mire this society. This racialized system of art hinders the inclusion of black and indigenous populations, ignoring their diverse artistic production. This article presents the performances *Bombriil*, by Priscila Rezende and *White Face and Blonde Hair*, by Renata Felinto, which, in their artistic actions capture not only their personal problems, but also produce insurgent narratives. I propose the concept of insurgent narratives to name the way in which these artists give meaning to the social context of American women, showing the conditions of existence that create and maintain social conflicts.

Keywords

Performance; female performance artists; American; Priscila Rezende; Renata Felinto

Les artistes de performance féminines brésiliennes et leurs récits insurgés

Résumé

Le système artistique au Brésil est marqué par les mêmes relations qui régissent la société brésilienne : violence, racisme, colonialité et normalisation des différences sociales. Par conséquent, il a du mal à voir et à rendre visible la blessure coloniale, ainsi que les conflits et les contradictions qui embourbent cette société. Ce système d'art racialisé entrave l'inclusion des populations noires et autochtones, ignorant leur production artistique diversifiée. Cet article présente les performances *Bombriil* de Priscila Rezende et *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto, qui, dans leurs actions artistiques capturent non seulement leurs problèmes personnels, mais produisent également des récits insurgés. Je propose le concept de récits insurgés pour nommer la manière dont ces artistes donnent un sens au contexte social des femmes américaines, montrant les conditions d'existence qui créent et entretiennent des conflits sociaux.

Mots clés

Performance ; artistes féminines de performance; American; Priscila Rezende; Renata Felinto

Performanceras brasileiras e suas narrativas insurgentes

Resumo

O sistema da arte no Brasil está marcado pelas mesmas relações da sociedade brasileira: violência, racismo, colonialidade e naturalização das diferenças sociais. Por consequência, tem dificuldades para ver e fazer ver a ferida colonial, os conflitos e contradições desta sociedade. Este sistema da arte racializado dificulta a ocupação de populações negras e indígenas, ignorando uma produção artística diversa. Este artigo, apresenta as performances “Bombril”, de Priscila Rezende, e “White Face and Blonde Hair”, de Renata Felinto que, em suas ações artísticas configuram não somente suas problemáticas pessoais, mas, também, produzem narrativas insurgentes. Proponho o conceito de narrativas insurgentes para denominar a forma pela qual estas artistas dão sentido ao contexto social das amefricanas, fazendo ver as condições de existência que criam e mantêm conflitos sociais.

Palavras chave

Performance; performanceras; amefricanidade; Priscila Rezende; Renata Felinto

Ruraikuna kilkaska Brasilpi ruraskakunata

Maillalachiska

Atun llagta Brasil sutipi munanakumi kauachinga kilkapa chasallata ruraikunaua paikunapa kausai atun iakiikunata mana kauankuna sugkuna, ñima mana iukaskakuna nukanchi gintipurra chasallata kungarinkuna llanitakunamanda chimanda Munanaku sug kausaikuna iapa jiru paikuna kausaskapi “ bombril” de Priscila Rezende “White Face and Blonde Hair”, de Renata Felinto ruraskata munaku kauachingapa.

Rimangapa Ministidukuna

Suma ruraikuna kawachuku; paikunapa ruraikuna munaku kauachingapa, llanitakuna chasallatanukanchipura; sug warmi chasa tusi Priscila Rezende; suma ruradur warmi Renata Felinto.

Introducción

El tema de la invisibilidad de la producción artística de mujeres en el sistema de las artes y en las narrativas historiográficas, viene aumentando desde la década de 1960, relacionándose con la denominada segunda ola del feminismo. En cuanto al desarrollo teórico-académico, esa ola no solo discutió el origen de la condición femenina, la sexualidad y los derechos reproductivos de la mujer, sino también cuestionó la noción de ciencia moderna, que negó la capacidad y autoridad del saber a las mujeres, produciendo un conocimiento que no atendía a los deseos emancipadores de las mismas.

En el marco de la crítica de arte del eje Estados Unidos e Inglaterra, Amelia Jones, Griselda Pollock, Laura Mulvey, Linda Nochlin, entre otras, nos hicieron ver los supuestos conceptos neutros y universales a partir de los cuales opera una parcial historia del arte androcéntrica. En la década de 1990, período de la tercera ola feminista, se pasó a reconocer las diferentes identidades y experiencias de mujeres. Kimberlé Crenshaw introdujo el concepto de interseccionalidad, evidenciando de un modo contundente, los diferentes tipos de opresión a que están sometidas las mujeres dependiendo de la raza, clase y sexualidad (Crenshaw, 2012).

Investigadoras como Mónica Mayer (1998) y Andrea Giunta (2018), en el contexto latinoamericano, explicaron que las relaciones entre arte y feminismo han sido apagadas en América Latina por la represión de las dictaduras y deslegitimadas por un sistema artístico andro/euro/céntrico. En Brasil, el sistema del arte está marcado por las mismas relaciones de la sociedad brasileña: violencia, colonialidad, racismo y naturalización de la diferencia (Chauí, 2013). De ese modo, se ha constituido e instituido a partir de los intereses y referencias europeas. En consecuencia, tiene dificultades para ver y dar a ver los conflictos y contradicciones de esa sociedad, reforzando el epistemicidio como "vínculo de tecnologías disciplinarias y de anulación" (Carneiro, 2005, p. 324).

Aunque el sistema del arte en Brasil sea refractario a la discusión sobre las diferencias por presumir y camuflarse de democrático, investigadoras

brasileñas, como Ana Paula Simioni (2008), Heloísa Buarque de Hollanda (2018), Luana Tvardovskas (2008), Luciana Grupelli Loponte (2015), Madalena Zaccara (2017), Roberta Barros (2016), Talita Trizoli (2018), entre otras, están incluyendo nombres de artistas brasileñas no siempre registrados en los compendios de la historia del arte. El trabajo de artistas brasileñas también se ha dado a conocer por la divulgación de editoras y críticas de otras nacionalidades, indicadas a seguir por cronología de publicación, como: Díez y Cao (2000), Grosenick (2003, 2005), Reckitt (2005), Buigues (2012), Candela (2012), Galvis (2012), Peña (2013), Cao (2015), Giunta (2018).

A partir de las artistas legitimadas por críticas brasileñas y no brasileñas, podríamos parafrasear Nochlin (1971) y preguntar: *¿Por qué no hay mujeres indígenas y negras en esas selecciones?* Las artistas señaladas por la crítica de esta revisión bibliográfica son blancas, de origen familiar acomodado y geográficamente situadas en el sudeste y sur de Brasil. En el excluyente sistema del arte brasileño algunas mujeres sí que son cooptadas (Mayayo, 2003), pero las poblaciones indígenas y negras son segregadas, a pesar de una extensa e histórica producción artística tratada como exótica y folclórica. Pienso que es necesario registrar interacciones entre otras formas de subordinación en el sistema artístico brasileño, como las relaciones entre el orden social mantenido por las instituciones y la producción de ese saber.

Como mujer, cisgénero, blanca, situada en los bordes del sistema mundo moderno/colonial (Quijano, 2005), también seducida por las imágenes de una estética e historia del arte andro/euro/céntrica que subalterna los cuerpos colonizados, investigo la producción teórica y artística de las performeras Priscila Rezende (Belo Horizonte, 1985) y Renata Felinto (São Paulo, 1978), entre otras, para dar visibilidad a las profundas iniquidades de la sociedad brasileña. A pesar de estar resguardada por el "escudo blanco dominante" (Gonzalez, 1988a, p. 18), intento ocupar todos los espacios posibles para desbordar las asimetrías de la sociedad brasileña y su racializado sistema del arte que dificulta duplamente la ocupación de mujeres indígenas y negras, ignorando una producción artística diversa. Esta es la razón por la que focalizo las prácticas de artistas que producen narrativas

insurgentes. Denomino narrativas insurgentes la forma por la que artistas brasileñas están dando visibilidad al contexto social de “amefricanas y amerindias” (Gonzalez, 1988b, p. 71), haciendonos ver las condiciones de existencia que crean y mantienen conflictos sociales. Son narrativas que desmitifican el imaginario de una sociedad brasileña supuestamente indivisa, ordenada, cordial y generosa. Iniciativas que explicitan la hipocresía de un cotidiano nada pacífico y de la angustiada opresión vivida por esas mujeres en relación a sus cuerpos, sus ancestralidades, sus herencias, recuerdos y lugares.

Para la interpretación de esa producción artística, organizo el artículo del siguiente modo: inicialmente lanzo una mirada a los feminismos otros, destacando el pensamiento de Lélia Gonzalez (1935–1994) sobre las mujeres amefricanas, amerindias y su visión del feminismo afrolatinoamericano. A seguir, presento una panorámica sobre la performance como arte acción y performanceras históricas, para conectar las performances *Bombрил*, de Priscila Rezende y *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto. Al final, las conclusiones.

Feminismos otros

En la década de 1980, Lélia Gonzalez señalaba cómo la reflexión feminista evidenciaba las bases materiales y simbólicas del opresivo juego en contra de las mujeres al centrar sus análisis sobre el “capitalismo patriarcal o patriarcado capitalista” (Gonzalez, 1988a, p. 13). Para Lélia, el debate público sobre los derechos de las mujeres puso en marcha una “irreversible búsqueda por un modelo alternativo de sociedad” (1988a, p. 14). Sus escritos también exponían como la condición de existencia de las mujeres negras e indígenas estaban excluidas de esa reflexión. Denunció el “olvido” de la cuestión racial en la reflexión feminista de la época a consecuencia de una “visión del mundo eurocéntrica y neocolonialista de la realidad” (1988a, p. 15). Apuntaba que el feminismo latinoamericano perdía fuerza al desconsiderar el “carácter multirracial y pluricultural de las sociedades de esa región” (1988a, p. 16). Subrayó que pensar la división sexual del trabajo sin articular esta con la cuestión racial enmarcaba la reflexión feminista en un “racionalismo universal abstracto, típico de un discurso

masculinizado y blanco” (1988a, p. 17). Nos hizo ver como las pautas feministas de la época estaban definidas a partir de la experiencia de determinadas mujeres, advirtiendo sobre existencias plurales y no de una supuesta esencia femenina. Siendo así, ni todas las mujeres estaban igualmente oprimidas, pues los marcadores de raza y clase generan diferencias en el modo y calidad de vida, lo que impide pensar las mujeres como una categoría uniforme. Recalcó que el primer paso que las mujeres negras daban en el camino de la concientización es el de la lucha contra el racismo, puesto que sus hijos, hermanos, compañeros también están oprimidos. Por esa razón, para esas mujeres la conciencia del sexismo sería posterior (Gonzalez, 1981).

Lélia Gonzalez se posicionó en contra de esa “mirada que no ve la dimensión racial” (1988a, p. 13) ni la histórica herencia de las mujeres latinoamericanas de las ideologías de clasificación racial y sexual tanto cuanto de las “técnicas jurídicas y administrativas de las metrópolis ibéricas” (1988a, p. 14). Acusó la falacia jurídica de la supuesta igualdad de todos ante la ley, remarcando que el sofisticado racismo latinoamericano mantiene las poblaciones indígenas y negras subordinadas gracias a la ideología del blanqueamiento, al reproducir y perpetuar la creencia en las clasificaciones y valores de la cultura occidental blanca como los verdaderos y universales. Puso de relieve la racialización de los espacios físicos y sociales, señalando como los varios modos de opresión económica en Brasil reinterpretan la teoría del “lugar natural” de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.). En esa reinterpretación se considera el lugar natural del grupo blanco dominante el de las amplias residencias de gentes pudientes, fuertemente protegidas por el cuerpo policial. El lugar natural del grupo negro sería los amontonamientos, las “favelas”, las barriadas, los “campamentos de ocupas”, que también cuentan con la fuerza de intervención para “reprimir, violentar, amedrentar” (Gonzalez, 1982, p. 15) y se extiende al sistema prisional.

Como mujer negra, reconoció el duro proceso de aprendizaje de esa identidad en una sociedad que oprime y discrimina tal condición. Relató como el mito de la superioridad blanca fragmentó su propia identidad étnica subrayando “el lavado cerebral hecho por el discurso pedagógico brasileño” (Gonzalez, 1994, p. 385) pues en la medida

que avanzaba en su escolarización rechazaba su condición de mujer negra. Recalcó esa forma más sutil y peligrosa del racismo, el de las representaciones en los “medios de comunicación de masas y aparatos ideológicos” (Gonzalez, 1988c, p. 6), la estigmatización del cuerpo de mujeres y hombres negros como animales para la explotación laboral y sexual. Reiteró la persecución sobre los cuerpos negros, así como el propósito de su domesticación y aniquilamiento. Hizo sonar el ruidoso silencio sobre las contradicciones del mito de la democracia racial como “modo de representación/discurso que encubre la trágica realidad vivida por mujeres y hombres negros en Brasil” (Gonzalez, 1979, p. 11).

Para Lélia Gonzalez el mestizaje del país se hizo por medio de la violencia sexual, por el estupro de la mujer negra esclavizada por el colonizador. Valoró la resistencia pasiva de la mujer negra esclavizada que tuvo que servir, también por fuerza, como ama de leche, nodriza de los otros hijos del violador. Aunque algunos pensadores de la cultura brasileña, como Gilberto Freire (2003), ensalzaron las calidades de bondad y ternura de esas amas de cría, Lélia enfatizó que esa dedicación se produjo por la imposición de la esclavitud. La mirada de Gonzalez a esos hechos recalca la coercibilidad de ese contacto forzado, molesto, obligado (Gonzalez, 1981), evidenciando el dolor y la humillación de esa ama de brazos que, en su resistencia pasiva, “hizo la cabeza”¹ del dominador, africanizando la cultura del violador. Denominó de “neurosis de la cultura brasileña” (Gonzalez, 1984, p. 223) esa identificación de la cultura nacional con los símbolos de matriz africana, pero que se cree blanca europea.

Es en ese neurótico contexto de profunda iniquidad, tanto en Brasil como en todo el continente americano, que Lélia Gonzalez inscribió la categoría amefricanidad, reconociendo las mujeres amefricanas y amerindias, las mujeres no blancas, como las más oprimidas y exploradas del “capitalismo patriarcal racista dependiente” (1988b, p. 71). Propuso la categoría amefricanidad para

confrontarla a la de afroamericano y africanoamericano, observando que estas indicarían que solo existirían negros en los Estados Unidos, dado el imperialismo estadounidense sobre el continente americano. La categoría amefricanidad considera las implicaciones políticas, culturales y democráticas, puesto que ultrapasa limitaciones territoriales, lingüísticas, ideológicas, abriendo perspectivas más allá del carácter geográfico para un entendimiento otro. Amefricanidad incorpora el proceso histórico de la intensa dinámica cultural de adaptación, resistencia, reinterpretación y creación de nuevas formas de existencia afrocentrada. El valor metodológico de esa categoría reside en el hecho de reanudar un proceso forjado en el interior de diferentes sociedades en una determinada parte del mundo. “Amefrica, como sistema etnogeográfico de referencia, es nuestra creación junto a nuestros ancestros en el continente en que vivimos, inspirados en modelos africanos” (Gonzalez, 1988b, p. 77). De ese modo la experiencia amefricana se diferencia de la experiencia africana que permaneció en su propio continente, puesto que su diferencial es la “heroica resistencia y creatividad en la lucha contra la esclavización, el exterminio, la explotación, la opresión y la humillación” (Gonzalez, 1988b, p. 78). La autora reconoce que la amefricanidad ya se expresaba durante la esclavitud en la elaboración de estrategias culturales de resistencia cultural, en el desarrollo de formas alternativas de organización social que se concretizó en los “quilombos, cimarrones, cumbes, palenques, marrinajes e marron societies” (Gonzalez, 1988b, p. 79) dispersas por el continente americano.

En 1976, Lélia Gonzalez organizó un curso sobre cultura negra, en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en Rio de Janeiro. La autora destacó como primer punto del programa “el problema de la unicidad de una cultura negra”,² puesto que la referencia a África remite a la diversidad de pueblos y sistemas de pensamiento milenarios, a cosmogonías y universos simbólicos distintos, que fueron recreados en América debido a la esclavización de esos pueblos. Así como no consideraba mujer una categoría uniforme, lo mismo pensaba con relación a negra y negro. Subrayó

1 En el culto de matriz africana, denominado genéricamente de Candomblé en Brasil, la expresión “hacer la cabeza” significa ser preparado para que el Orixá (deidad) pase a habitar el Ori, la cabeza del nuevo adepto (Carmo, 1987).

2 Programa del curso *A cultura negra no Brasil*, de Lélia Gonzalez. Disponible en: « <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/1460#page/1/mode/1up> »

los diferentes valores culturales traídos por los pueblos africanos para América en función de la forzada diáspora, como los “yorubás o nagós, malineses o musulmanes, angolanos, congolese, mozambiqueños, etc., a pesar de la reducción a la igualdad impuesta por la esclavización” (Gonzalez, 1982, p. 18). Consideró los quilombos y otras formas sociales alternativas como diferentes respuestas dadas a la esclavización. Por esa razón, no admitía hablar sobre movimiento negro en singular, sino en plural, así como movimientos de mujeres, dada la heterogeneidad de ellos.

A partir del recorte del pensamiento de Lélia Gonzalez, expuesto hasta este momento, considero el mismo próximo al giro decolonial,³ al situar la tradición etnocéntrica colonialista a partir del siglo XV, con la invasión del continente denominado América y en el control del Atlántico por Europa; las relaciones asimétricas de poder y la subordinación de prácticas y subjetividades de los pueblos colonizados, basados en el control del trabajo y la intersubjetividad; el eurocentrismo como forma legítima de producción de conocimiento y subjetividades.

Pienso que Lélia Gonzalez anticipa la discusión sobre la posibilidad de construir alternativas a la modernidad al enfatizar los legados históricos de resistencia y lucha de las comunidades amerindias y amefricanas como respuestas que pueden convertirse en otras opciones de organización social. La autora evidencia el sentir/pensar de los diferentes valores culturales traídos por los pueblos africanos para América, bien como el consensuado ataque a su deshumanización. Al reconocer que las subjetividades amerindias y amefricanas se reinventan tanto en la opresión como en la resistencia, y subrayar la “resistencia pasiva” (González, 1981, p. 4), que se fraguó en la brutal violencia aplicada con esmero por el violador, considero que Lélia piensa “formas de re-existencia” (Achinte, 2009, p. 83), al hacer ver como la mujer esclavizada subvirtió las prácticas de dominación africanizando al perverso colonizador.

3 Discusión del Colectivo Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad (CMCD), integrado por Anibal Quijano, Adolfo Alban Achinte, Catherine Walsh, Maria Lugones, Nelson Maldonado Torres, Walter Mignolo, Zulma Palermo, entre otros investigadores, que se posicionan por un pensamiento otro.

Al cuestionar la supuesta objetividad del eurocentrismo, fundamentada en la clasificación y jerarquización sexual y racial, Lélia Gonzalez desestabilizó los estimados mitos presentes en la cultura brasileña. Nos hizo ver la violencia de Amefrica, partiendo de la idea de América como un concepto colonial, como un lugar robado, tomado de asalto y su población originaria acosada. Un lugar abarrotado por otras gentes, de otros sitios, cogestado con las gentes traídas a la fuerza, sin parentela, que difícilmente podrían entenderse en la desigual empresa que la Modernidad/Colonialidad occidental introdujo en el mundo a partir del siglo XV. De ese modo, pensó Amefrica a partir de la perspectiva de la diáspora, entendida como una subversión de los modelos basados en fronteras nacionales. Considero que Lélia González teorizó a partir de Amefrica, como un sistema etnogeográfico de referencia, y no para Amefrica, remapeando las culturas del conocimiento académico y los estudios artísticos.

Performances y performanceras

Como acción estética, el performance marca presencia hace más de ocho siglos en América en el drama indígena de la precolonización hispana y portuguesa. En esas dramatizaciones los cuerpos de las personas que actúan se transforman, sea por movimientos rítmicos de gestos o voz. Blanca (2016) indica que ese tipo de manifestación ha dificultado la colonialidad del poder en América y, por esa razón los colonizadores instauraron la escritura de la palabra para construir la historia del continente, deslegitimando las dimensiones corporales de esos montajes estéticos.

Como género artístico, el performance tiene el cuerpo como soporte de la obra y gana relieve en el contexto de la segunda mitad del siglo XX. RoseLee Goldberg (2006) reconoce el performance como un recurso utilizado en momentos de impase, al final de la década de 1960 y a lo largo de 1970, cuando el performance ganó terreno en las artes visuales en el eje Estados Unidos e Inglaterra. Ese tiempo de impase también coincide con el movimiento de crítica de arte feminista contra la historia del arte canónica y la mirada androcéntrica. La crítica feminista puso al descubierto la tiranía de la invisibilidad de la mujer como creadora y la negación de la estética idealista a



Imagen 1. Pancake. (Marcia X, 2001). Performance Instalación. Fotografía: Wilton Montenegro. Disponible en «<http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1>»

otras visiones de cuerpo que no se conformase al normativo (Trigueros, 2008). De ese modo, las artistas buscaron un lenguaje que les permitiera contar el silenciamiento impuesto a sus cuerpos, que cruzara las fronteras disciplinarias y artísticas del orden patriarcal para generar experiencias inéditas. Es el momento del significativo giro en la percepción del cuerpo por parte de las artistas, que deja de ser tema del trabajo y se torna lienzo, pincel, marco y plataforma. Las performanceras, las artistas de performance pasan a trabajar con los elementos de la vida cotidiana, explorando su problemática personal, política, económica y social (Alcazar, 2001).

Gran parte de las performanceras que se identificaron con la crítica y movimiento feminista nos hicieron ver el dolor y el trauma de las violencias físicas y psicológicas experimentadas por las mujeres en un mundo dominado por los hombres. En sus manifestaciones artísticas acentuaron el cuerpo de la mujer como el lugar de transformación y contradicción, desplegando los contratiempos que se interponen en la construcción de la subjetividad y los obstáculos para hacerse agente. También proporcionaron la percepción de los encuadres de cualquier lenguaje en un género y sexualidad,

delimitando las identidades y sus lugares en el orden social (Collado, 2005).

Josefina Alcázar (2008) indica que el performance, o arte acción, gana fuerza en América Latina en la década de 1970, a partir de una pluralidad de enfoques como la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, el dolor, la identidad, los sueños, la muerte y el arte mismo. En el violento y opresivo contexto latinoamericano, las performanceras tomaron para sí el papel de presentar temas tabúes, transgrediendo una moral anacrónica, hipócrita y conservadora, tanto accionando cuerpos ajenos con sus cuerpos, como permitiendo que cuerpos ajenos accionasen los suyos. Performanceras históricas, como la argentina Marta Minujín (1943); las brasileñas Anna Bella Geiger (1933), Letícia Parente (1930 – 1991) Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004); la mexicana Monica Mayer (1954), la uruguaya Nelbia Romero (1938 – 2015), entre muchas otras, cuestionaron la separación entre el arte y la vida en complejas relaciones con la audiencia.

A principios del siglo XXI, el performance en América Latina toma un nuevo aliento con festivales en varios países. En los inicios del siglo XXI, en

Imagen. 2. *Bombriil*, (Priscila Rezende, 2013) Performance en Memorial Minas Gerais Vale. Fotografía: Guto Muniz, Foco in Cena. Disponible en «<http://www.focoincena.com.br/bombriil/6967>»



Brasil, destaco la significativa presencia de Marcia X (1959 – 2005) y sus controvertidas acciones como *Pancake*,⁴ de 2001. La artista reconocía en esa performance instalación una elaboración entorno a obsesiones culturalmente asociadas a las mujeres, como la belleza y la alimentación. Para la acción de *Pancake*, la performancera se instala de pie en un gran barreño de aluminio, típico instrumento empleado para el lavado manual de la ropa. Instalada en el barreño, pasa a abrir grandes latas de leche condensada utilizando cincel y martillo. Acto seguido vierte la leche condensada de la lata sobre su cabeza y cuerpo. Con la ayuda de un gran tamiz esparce confites coloridos sobre su cuerpo embadurnado de leche condensada. Todos los utensilios y residuos de la acción, con duración aproximada de 60 minutos, permanecen como instalación.

4 Imágenes de la acción *Pancake*, disponible en «<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=2&sObra=1&sText=20>»

Tal como Marcia X reconoció, considero que *Pancake* trata del mito de la belleza del cuerpo femenino. Naomi Wolf (1992) nos enseña que muchas mujeres que tienen éxito profesional, reputación y son reconocidas como auténticas celebridades, padecen de un trauma que intoxica sus vidas, en virtud del mito de la belleza, con una larga y opresiva historia a ser contada. Son variadas versiones de ese control social que se transforma en la medida en que nosotras, las mujeres, nos liberamos de la mística de la castidad, de la pasividad, de la domesticidad. La autora señala que la imagen de la joven delgada sustituyó la de feliz ama de casa en el sistema monetario de la belleza que, como cualquier sistema, es político y fabricado por las instituciones patriarcales. Opino que *Pancake* nos ofrece una de las caras de esa moneda que es el cuerpo femenino. La cara que el “capitalismo patriarcal o patriarcado capitalista” (Gonzalez, 1988a, p. 13) espera que sea el cuerpo de mujer, blanco, dulce y lechoso. Considero que *Pancake* también alude al otro lado de la moneda que no puede ser separado, que no puede ser tratado de

modo aislado. ¿Cuál de las caras de la moneda la performancera lava, maquilla, deforma, transforma en ese barreño de aluminio? ¿La que transformó su piel en armadura? Del mismo modo que los lados de una moneda no se pueden separar, presento las performances *Bombрил*, de Priscila Rezende y *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto, en diálogo con *Pancake*, pues nos enseñan otro lado de esa misma moneda, el cuerpo femenino que resiste y se afirma a pesar de la negación al derecho de su existencia.

Bombрил, de Priscila Rezende

Graduada en artes visuales, Priscila Rezende (Belo Horizonte, 1985) se destaca como una insurgente performancera en el Brasil contemporáneo.

Bombрил es una performance con duración aproximada de 60 minutos presentada por primera vez en 2010, en la Bienal Zero, una exposición artística de la Universidade do Estado de Minas Gerais, institución en que se graduó la artista.

La performancera, vestida con una bata ancha que remite a la ropa de las mujeres esclavizadas que servían en las casas coloniales, camina descalza hasta un punto en que se encuentra con treinta utensilios de cocina, ollas y cazuelas de aluminio, dispuestas en el suelo. Se sienta frente a los utensilios, vierte un poco de agua en un barreño, moja un jabón de piedra en el agua y lo pasa por sus cabellos. En seguida, utiliza su cabello con espuma como si fuera una esponja para fregar los útiles domésticos. La performancera lava uno a uno los cacharros con su pelo, inicialmente con gestos lentos y suaves, siempre repetidos y la mirada distante fija en el suelo. Poco a poco los gestos ganan un ritmo más intenso, rápido, al tiempo que la expresión facial y todo el cuerpo de la performancera se modifica, denotando repugnancia por la tarea interminable. El cuerpo de la performancera se retuerce en posiciones inauditas, incómodas, sufridas, padecidas, mortificadoras para restregar los utensilios con su cabello.

Me aproximo a esa performance por su título, *Bombрил*, que hace referencia a un producto de limpieza para el trabajo pesado, por ser una esponja abrasiva, no degradable, conocida popularmente por sus "mil y una utilidades". Ese producto es muy

estimado en Brasil para sacar brillo a las ollas de aluminio que pierden el resplandor fácilmente. Expuesta al calor, la lana de acero, incluso si está húmeda, es fácilmente combustible, por lo que se usa ampliamente en kits de supervivencia. En la jerga discriminatoria, *Bombрил* puede hacer referencia tanto al cabello, por su presunta "aspereza", como al cuerpo de la mujer negra, por sus mil y una utilidades, como la de "calentar" rápidamente, por despertar el apetito sexual. Aunque la performance se realice en espacio abierto, la sofocante acción remite tanto a la domesticidad, al confinamiento de la mujer a los servicios domésticos, como a la domesticación de ese cuerpo hipersexualizado y violentado; aspectos ya apuntados por Lélia Gonzalez con relación a las condiciones de existencia de las afroamericanas.

La performancera también nos hace ver lo que Grada Kilomba (2019) denomina de racismo cotidiano y política del cabello. El racismo cotidiano no es un ataque puntual, sino una constelación de experiencias de vida, una exposición constante al peligro, un patrón continuo de abuso, que se repite reiteradamente a lo largo de la biografía de alguien. Cada palabra utilizada en lo cotidiano define el lugar de una identidad, informando quien es considerado normal y quien puede, o no, representar la condición humana. Las políticas del cabello se refieren a las experiencias de violación, pues el cabello es una de las más poderosas marcas de servidumbre. Si el color de la piel de las mujeres africanas esclavizadas pudo ser tolerado por el colonizador blanco, el cabello no y se hizo símbolo de primitivismo, desorden, inferioridad. El cabello africano fue clasificado por el grupo hegemónico blanco como malo, áspero, desagradable, estropeado, deteriorado, revoltoso, enredado, censurable. Así que se impuso domesticarlo, alisarlo, estirarlo, tensarlo, controlarlo. La diferencia del cabello es utilizada como marca para la invasión corporal, pues el grupo hegemónico blanco se arroga el derecho de interrogar las mujeres negras sobre sus cabellos y tocarlos sin permiso. Se siente en el derecho de preguntar, sin pudor, si las mujeres negras lavan sus melenas, si las peinan y como las peinan. Son curiosidades malsanas que revelan la asociación del cuerpo de la mujer negra a la salvajería y suciedad.



Imágenes 3 y 4 *Bombriil*. (Priscila Rezende, 2013) Performance en Memorial Minas Gerais Vale. Fotografía: Guto Muniz, Foco in Cena. Disponible en «<http://www.focoincena.com.br/bombriil/6967>»

Otras presentaciones de *Bombriil* se han realizado y registrado, como la de 2013, en el Memorial Minas Gerais Vale, ciudad de Belo Horizonte; en la Galería Rabieh, ciudad de São Paulo, en 2014; en el Proyecto *iGritem-me Negra!*, también en São Paulo, en 2016; en el Museu do Amanhã, Rio de Janeiro, en 2017. Aunque *Bombriil* iniciara su trayectoria como una performance individual, el proyecto a(r)tivista de la artista también la transforma en taller para discutir identidad y afrontamiento, como el realizado en el Museu Capixaba do Negro (MUCANE), ciudad de Vitória, en 2015. De ese modo la performance se hace colectiva, en una práctica comprometida con la búsqueda de profundizar relaciones sociales y discutir la condición de las mujeres negras y sus cuerpos en la sociedad brasileña.

La dimensión a(r)tivista intensifica procesos abiertos de conversación, en que la producción estética se asocia a la propuesta de transformar el orden de las cosas en los espacios en que esos proyectos se realizan, apuntando para lo que Lelia Gonzalez identifica como diversos tipos de respuesta dados a la colonialidad contemporánea, una especie de "aquilombamiento artístico". El aquilombamiento artístico es acción en red de una nueva generación de artistas que están ocupando espacio, contra viento y marea, en el sistema del arte en Brasil. Funciona como un grupo de colaboración, de conocimiento y contaminación mutua que discute el sistema del arte y su circuito, formas de legitimación e institucionalización del arte. El trabajo de

Priscila Rezende, como performancera individual y colectiva, revela el legado histórico de resistencia y lucha de las mujeres amefricanas, de cómo esas subjetividades se reinventan día a día, tanto en la opresión como en la resistencia, capaces de responder a la humillación haciéndonos ver la perversión de la blanquitud.⁵

***White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto**

Renata Felinto (São Paulo, 1978) discute género, identidad, negritud y conciencia de sí en el contexto de la forzada diáspora africana, que se materializa tanto en su producción artística cuanto teórica, como docente en la Universidad Regional do Cariri (URCA). La video-performance *White Face and Blonde Hair*, pertenece a una serie denominada *Tambien Quiero Ser Sexy*, de 2012. En *White Face and Blonde Hair* la performancera pasea, al son de la *Cabalgata de las Valquirias* mezclada con ritmo funk, por una determinada calle de la ciudad São Paulo, la Calle Oscar Freire, conocida por formar el "cuadrilátero del lujo" de un pudiente barrio de la megalópolis latinoamericana. Vestida con falda negra, blusa blanca, collar de supuestas perlas negras y blancas, la performancera camina

⁵ Blanquitud - un lugar estructural desde el cual la identidad blanca ve las demás y a sí misma, una posición de poder desde la cual se atribuye al otro aquello que no se atribuye a sí mismo (Cardoso, 2010).



Imágenes 5 y 6. *White Face and Blonde Hair*. (Renata Felinto, 2012). Videoperformance. Fotogramas capturados a partir de «<https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>»

y se abanica lentamente, adentrando en tiendas y cafés ostentosos con su cargado maquillaje y una longa peluca rubia. Su presencia y además distinguido accionan los frequentadores habituales que reaccionan molestos al descolocado cuerpo de la performancera.

Una de las primeras lecturas que este performance provoca es la descolocación del cuerpo femenino negro en esa ubicación de lujo y ostentación. Como ya ha señalado Lélia Gonzalez, el sofisticado racismo a la brasileña endiosa la mujer negra en las alegorías carnavalescas y la confina al servicio doméstico el resto del año. Así que, en una primera vista, ese cuerpo femenino, mismo que arropado por los signos de la elegancia de Gabrielle Bonheur Chanel (1883-1971), se sitúa fuera de su supuesto "lugar natural", lejos de los amontonamientos y barridas. Lo que vemos es un cuerpo femenino negro que no se intimida, no se aterra y se insurge contra ese lugar social e históricamente destinado para él.

La elección por el título, en lengua inglesa, remite no solo al imperialismo lingüístico, como también al económico, político, cultural. Indica un tipo de performance cómica en que un actor no blanco utiliza maquillaje teatral para actuar como si fuera blanco. *Whiteface* es la faz inseparable de *blackface*, el maquillaje teatral que usa una persona blanca para actuar como una persona negra, ya presente en el teatro inglés del siglo XVII y que, en los Estados Unidos del siglo XIX, animó la segregación racial. Ambas performances son consideradas racistas, por las burlas, ironías y humillación física o moral que son representadas por los personajes maquillados, a ejemplo de *Black Off con Bianca White*, performance de la artista surafricana Ntando Cele.

La música que ambienta la performance, la Cabalgata de las Valquirias, del alemán Richard Wagner (1813-1883) está mezclada con ritmo funk. Considero que esa mezcla puede aludir a una intrincada relación blanco y negro. Por un lado, el músico alemán es conocido por su ideal de un

arte capaz de unir en una única manifestación la música, el drama y la palabra, como también por tener sus composiciones asociadas a los eventos nazistas. *La Cabalgata de las Valquirias* da inicio al tercer acto del drama *La Valquiria*, una deidad de la mitología nórdica que sirve a *Wotan*, el padre de todos los dioses. El argumento gira en torno a la desobediencia de la valquiria *Brünnhilde* a su padre *Wotan*, que le condena a dormir un sueño eterno hasta que un verdadero héroe, merecedor de su amor, la despierte. Con relación a la mezcla del ritmo funk hay que señalar las controversias relacionadas con ese género musical, acusado de promiscuo debido a su coreografía, como suelen ser todos los géneros musicales de Brasil que tengan sus raíces en la matriz cultural africana. En la ciudad de São Paulo se cultiva un subgénero denominado "funk ostentación" cuyas letras manifiestan el deseo de consumo, de lujo. Esa inusitada mezcla hace pensar en cómo el cuerpo femenino negro, que no ha dormido el sueño eterno a espera de un héroe para salvarle, se ha curtido en toda suerte de violaciones y transformado su piel en armadura. Ese cuerpo femenino negro armado y desobediante puede observar el otro lado de la moneda, el cuerpo femenino que, en su blanquitud, se piensa, se ve como norma, distinción, refinamiento, a pesar de su burda ostentación y califica de vulgar a los que han sido despojados hasta mismo de su derecho a existir.

Con esa performance Renata Felinto nos acciona a pensar no solo en la subjetivización de la mujer negra por el mito de la belleza del cuerpo femenino blanco, sino también en la subjetivización de esa faz blanca. Considero que la performancera problematiza la identidad racial aproximándonos a los argumentos de *Piel negra*, máscaras blancas, de Frantz Fanon (2008) y un posible desapego de la categoría raza. Fanon (2008) reflexionó sobre la posibilidad de liberar los cuerpos blancos de su blanquitud y los cuerpos negros de su negritud, puesto que las clasificaciones jerárquicas emprendidas por el colonialismo serían el encarcelamiento que impide esos cuerpos alcanzaren la condición humana. Puede que sea esa una de las claves de la decolonialidad del ser, una de las salidas al entrapamiento en que nos ha metido la Modernidad/Colonialidad que produjo, y sigue produciendo, privilegios para la blanquitud al coste

de destrucción ecológica, epistemicidios y genocidios de la otredad.

Conclusiones

La lectura de las performances *Bombril* y *White Face and Blonde Hair*, a partir de la reflexión de los feminismos otros, nos ofrece la posibilidad de pensar en el proceso de aprendizaje para la construcción de la identidad vivido por las amefricanas en una sociedad que oprime y discrimina esa condición.

Son subjetividades que resisten a los epistemicidios practicados por el sistema escolar y demás dispositivos ideológicos. Soportan todas las tentativas de aniquilación de su humanidad. Ocupan los espacios posibles como creadoras de múltiples discursos en un territorio aún bajo la colonialidad del poder. Recusan el lugar asignado a ese supuesto cuerpo hipersexualizado, fácil, sin privacidad, sin control, que se insurgen contra el sometimiento, que hacen frente a la mirada discriminadora. Subjetividades que se doblan, redoblan, pero no se destrozan a pesar del insistente y reiterativo movimiento para su abatimiento. Subjetividades que accionan sus cuerpos, que también fueron violados, recalcados, reprimidos, para hacernos ver como resistieron a la trágica realidad vivida por la población negra en el Brasil contemporáneo. Responden creativamente a las abusivas narrativas que tienen repartido el mundo en hombres y mujeres, blancos y negros, centrales y periféricos para subalternar la otredad.

Las creativas respuestas de Priscila Rezende y Renata Felinto nos devuelven los insultos, las ofensas, las humillaciones de esa estigmatización anquilosada por la mirada racista, que sigue viendo los cuerpos de las amefricanas destituidos de humanidad. Las performanceras también nos hacen ver ambos lados de esa moneda que es el cuerpo femenino negro/blanco y la no existencia de uno sin el otro. En ese dar a ver, las artistas desbordan los límites de un pensamiento unilateral haciéndonos reflexionar no solo sobre la negritud de sus cuerpos, sino también en las acciones y reacciones de la blanquitud, atrapada en la sofisticada jerarquía de clasificación, interacción, intersección entre género, clase y raza.

Referencias

- Achinte, A. A. (2009). "Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de re-existencia". En Palermo, Z. (org.) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. (pp. 83-112). Buenos Aires: Del signo.
- Alcazar, J. (2001). *Mujeres y performance: el cuerpo como soporte*. Trabajo presentado en el Meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC, Estados Unidos.
- Alcazar, J. (2008, septiembre). "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". En Araujo, K. y Prieto, M. *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. (pp. 331-350). Ecuador: Flacso.
- Barros, R. (2016). *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte.
- Blanca, R. M. (2016). Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *Cadernos Pagu*, 46, pp. 439-460. ["https://doi.org/10.1590/18094449201600460439"](https://doi.org/10.1590/18094449201600460439)
- Buigues, I. B. (2012). *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea.
- Candela, I. (2012). *Contraposiciones: arte contemporáneo en Latinoamérica 1990 – 2010*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cao, M. L. F. (2015). *Para qué el arte: reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Cardoso, L. (2010) Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco antirracista. *Revista Latinoamericana de Ciências Sociais Niñez Juventud*, 8(1), pp. 607-630.
- Carmo, J. C. do. (1987). *O que é candomblé*. São Paulo: Brasiliense.
- Carneiro, A. S. (2005). *A construção do outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. São Paulo: USP/Feusp.
- Chauí, M. (2013). "Representação política e enfrentamento ao racismo". En *III Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial*.
- Collado, A. M. (2005). *Tendências perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac.
- Crenshaw, K. W. (2012). "Cartografiando los márgenes: interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color". En Méndez, R. y Lucas, P. (coord.) *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. (pp. 87-122). Barcelona: Bellaterra.
- Diez, N. M. y Cao, M. L.F. (2000). *Pintando el mundo: Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Fanon, F. (2008), *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. "<https://doi.org/10.7476/9788523212148>"
- Freyre, G. (2003). *Casa-grande & senzala- Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- Galvis, M. A. A. (2012). *Diálogos entre arte y feminismo: La crítica de arte feminista como herramienta didáctica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Goldberg, R. (2006). *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gonzalez, L. (1994). Lélia fala de Lélia. *Estudos Feministas*, 2, pp. 383-386.
- Gonzalez, L. (1988a). "Por un feminismo a". En *ISIS Internacional & Mudar. Mujeres, crisis y movimiento*. (pp. 12-20). América Latina y el Caribe: Ediciones de las Mujeres.
- Gonzalez, L. (1988b). A categoria político-cultural de amefricidade. *Tempo Brasileiro*, 92/93, pp. 69-82.
- Gonzalez, L. (1988 c, junio). *Cidadania de Segunda Classe*. Trabajo presentado en el curso Cidadania e Racismo: Promoção do Programa de Direitos Humanos e Civis/SOS Racismo, do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras – IPCN. Rio de Janeiro, Brasil.
- Gonzalez, L. (1984). Racismo e Sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244.
- Gonzalez, L. (1982). "O movimento negro na última década". En Gonzalez, L. y Hasenbalg, C. *Lugar de negro*. (pp. 9-66). Rio de Janeiro: Marco Zero.

Gonzalez, L. (1981). Mulher negra, essa quilombola. *Folhetim, Folha de São Paulo*, 4.

Gonzalez, L. (1979, abril). *Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos*. Trabajo presentado en el 8º Encontro Nacional da Latin American Studies Association. Pittsburgh, Estados Unidos.

Grosenick, U. (ed.). (2005). *Mulheres artistas*. Köln: Taschen.

Grosenick, U. (ed.). (2003). *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Köln: Taschen.

Hollanda, H. B. de. (2018). *Explosão Feminista*. São Paulo: Cia. Das Letras.

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Loponte, L. G. (2015). Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. *Universitas Humanística*, 79, pp. 143-163. "<https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH79.avfe>"

Mayayo, P. (2003). *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Mayer, M. (1998). De la vida y el arte como feminista. Parte I y II. *Paradoxa: International Feminist Art Journal*, 8(nov).

Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, 69(9).

Peña, J. A. (2013). *Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visual*. Santiago: Universidad de Chile.

Quijano, A. (2005). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais- Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Reckitt, H. (2005). *Arte y feminismo*. Barcelona: Phidon Press Limited.

Simioni, A. P. C. (2008). *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo, EDUSP.

Trigueros, M. T. A. (2008). *Arte y feminismo*. Donostia: Editorial Nerea.

Trizoli, T. (2018). *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. São Paulo: USP.

Tvardovskas, L. S. (2008). *Figurações feministas na arte contemporânea: Marcia X., Fernanda Magalhaes e Rosangela Rennó*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Wolf, N. (1992). *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rocco.

Zaccara, M. (2017). *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Funcultura.

Webgrafia

Performance *Bombriil*, en el Memorial Minas Gerais Vale, 2013. Disponible en «<https://www.youtube.com/watch?v=2uEWS9eNPmE>»

Performance *Bombriil*, en la Galería Rabieh, São Paulo 2014. Disponible en «https://www.youtube.com/watch?v=zMI_Ne-CLrw»

Performance *Bombriil*, en el Proyecto ¡Gritem-me Negra! São Paulo 2016. Disponible en «<https://www.youtube.com/watch?v=rkN-nolGx3k>»

Performance *Bombriil*, en el Museu do Amanhã, Rio de Janeiro 2017. Disponible en «https://www.youtube.com/watch?v=asp43D_xMpo»

Performance *Bombriil*, en el Museu Capixaba do Negro (MUCANE), Vitória 2015. Disponible en «<https://www.youtube.com/watch?v=AGXeK5Car-U>»